



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Dritte Abtheilung. Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

Ausser den hier näher besprochenen Künstlern sind uns nur noch einige wenige bekannt, welche mit der Schule des Lysippos in näherem oder entfernterem Zusammenhange stehn, ohne von derjenigen Bedeutung zu sein, dass wir uns veranlasst finden könnten, ihre Namen und das Wenige, das wir von ihnen wissen, hier anzuführen¹⁴⁰). Wir scheiden also von der sikyonisch-argivischen Kunst und zwar für immer, denn mit der Schule des Lysippos hat die Kunst in Sikyon und Argos, ja in der ganzen Peloponnes das Ende ihrer Blüthe erreicht, und was nach dieser Zeit dort etwa noch producirt wurde, ist so wenig bedeutend, dass wir davon nicht einmal eine flüchtige Kunde besitzen.

Bevor wir uns jedoch zur Betrachtung der Nachblüthe der Kunst in der folgenden Periode wenden, haben wir von denjenigen Künstlern und Kunstwerken Notiz zu nehmen, welche in unserer Periode das übrige Griechenland ausser Athen und Sikyon-Argos aufzuweisen hat.

DRITTE ABTHEILUNG.

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

ZEHNTES CAPITEL.

Die Künstler von Theben; Damophon von Messene; Boëthos von Chalkedon.

Wir haben schon in der Einleitung zu diesem Buche (S. 5) darauf hingewiesen, dass, wo in unserer Epoche ein Staat sich zu politischer Blüthe erhob, auch ein Aufschwung seiner Kunst wahrnehmbar sei. Eine solche, wenn auch vorübergehende politische Blüthe hatte namentlich Theben durch den grossen Epameinondas und, in Thebens Bundesgenossenschaft, Arkadien und Messene. Von den arkadischen Künstlern dieser Zeit mussten wir schon im vorigen Buche handeln, weil sie, zum Theil wenigstens, mit der Schule Polyklet's in Verbindung stehn, und somit die arkadische Kunst von der älteren sikyonisch-argivischen ihren Ausgang nahm. Die Künstler Thebens dagegen treten uns selbständig entgegen, mag sich auch in ihren Werken eine Hinneigung zu der Tendenz der peloponnesischen mehr als der attischen Kunst offenbaren, und der grosse Meister, welcher um dieselbe Zeit die Kunst Messenes im höchsten Grade ehrenvoll vertritt, Damophon, ist eine so durchaus eigenthümliche Erscheinung, steht namentlich in einem so entschiedenen Gegensatze zu der peloponnesischen Kunst, dass er es uns zur Pflicht macht, ihn zunächst in seiner Sonderstellung zu besprechen. Und da Damophon und die Künstler Thebens chronologisch in unsere Periode fallen, können sie nur hier ihren Platz finden, und Nichts berechtigt uns sie zu der vorigen Periode der Kunstentwicklung zu zählen¹⁴¹).

Um mit den thebanischen Künstlern zu beginnen, müssen wir zunächst einer Inschrift Erwähnung thun, welche eine Reihe von wenigstens funfzehn Namen und darunter mehre enthält, die uns als diejenigen von Künstlern auch sonsther bekannt sind. Ohne diese Namen hier aufzuzählen müssen wir doch erwähnen, dass, wie Brunn bemerkt, dieselben wahrscheinlich alle Künstlern angehören, die entweder als Collegium oder zu einem gemeinsamen umfangreichen Werke verbunden erscheinen, und so beweisen sie uns wenigstens das Eine, dass die Bildnerkunst in Theben in dieser Zeit, die allein auch berühmte Maler in dieser Stadt hervorgebracht hat, eine nicht unbedeutende Ausdehnung und einen regen Betrieb fand, eine Thatsache, die uns auch durch andere, sonsther bekannte Künstlernamen bezeugt wird.

Die bekanntesten Namen aus diesem Verzeichniss und thebanischer Künstler überhaupt sind diejenigen des Hypatodoros und Aristogeiton, die mehrfach zusammen arbeiteten, ohne dass wir feststellen können, in welchem Verhältniss sie zu einander standen, ob als Brüder oder als Lehrer und Schüler oder als gleichstehende Genossen, nur scheint Hypatodoros der bedeutendere von beiden Künstlern gewesen zu sein, da Plinius ihn allein nennt und da wir von ihm gleichwie von Kritios, der mit Nesiotes und von Kephisodotos, der mit Timarchos zusammen arbeitete, auch ohne seinen Genossen gefertigte Arbeiten kennen, oder richtiger wenigstens eine solche Arbeit, das ehrene Bild der Athene in Aliphera in Arkadien, welches von zweien Zeugen wegen seiner Grösse und wegen seiner Schönheit gepriesen, ja von dem einen derselben sogar zu den grossartigsten und kunstvollsten Werken gerechnet wird. Interessanter aber als diese uns nicht näher bekannte Statue ist uns ein gemeinsames Werk der beiden Thebaner, eine ausgedehnte Erzgruppe, welche von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Dieselbe stellte die Sieben gegen Theben dar, die bekannten Heerführer jenes sagenhaften Zuges, dessen Zweck es war, den aus Theben vertriebenen Polyneikes, Oidipus' älteren Sohn, als den rechtmässigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Pausanias beschreibt uns die Gruppe folgendermassen: „In der Nähe des troischen Rosses (von Antiphanes, siehe Band 1, S. 322) stehn andere von den Argivern geweihte Geschenke: die Führer derer, welche mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos und Tydeus, Kapaneus und Eteoklos, Polyneikes und Hippomedon. Nahe dabei ist auch das Gespann des Amphiaraios, auf welchen Baton steht, der Lenker der Rosse und dem Amphiaraios auch durch Verwandtschaft verbunden, der Letzte aber unter ihnen ist Alitherses. Es sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton, und diese machten sie im Auftrage der Argiver wegen des Sieges, den sie bei Oinoë mit den Hilfstruppen der Athener über die Lakedämonier erfochten.“ Die hier erwähnte Begebenheit, um dies heiläufig zu bemerken, wird in den sogenannten korinthischen Krieg zwischen Ol. 96, 3 u. 98, 2 (393—387) fallen¹⁴²), die Aufstellung des Weihgeschenkes aber dürfen wir später ansetzen, und auf dieselbe das Datum Ol. 102 (372) beziehn, welches Plinius für Hypatodoros angiebt. Die Art der Aufstellung dieser Gruppe ist nicht durchaus klar, und eben so wenig kann ich es für sicher halten, dass eine zweite, entsprechende Gruppe der sogenannten Epigonen, d. h. der Söhne der Sieben gegen Theben, welche den Zug ihrer Väter mit grösserem Glück und vollem Erfolge wiederholten, von denselben Künstlern war. Aber wahrscheinlich bleibt es immer, dass auch

diese Gruppe, deren einzelne Personen Pausanias als: Sthenelos und Alkmäon, Promachos, Thersandros, Ägialeus, Diomedes und Euryalos angiebt, von den thebanischen Meistern herrührt wie ihre Aufstellung denn auch von Pausanias auf dieselbe Veranlassung zurückgeführt wird und wie sie mit der ersteren innerlich zusammenhängt, ja eigentlich deren nothwendige Ergänzung bildet. Denn der erste Zug gegen Theben schlug fehl und alle Führer erlagen dem Geschick, mit dem zweiten Zug aber führten die Söhne das Werk der Väter zum Ziele.

Ogleich wir nun nicht im Stande sind über die Aufstellung dieser Gruppen abzusprechen, so leuchtet deren Verwandtschaft mit mehren Werken der argivischen Schule, die an demselben Orte standen, mit den im dritten Buche (S. 325) besprochenen Gruppen der arkadischen Heroen oder des Lysandros mit seinen Genossen, sofort ein. Dem heroischen Gegenstände nach könnte man dieselben freilich auch mit der Gruppe der troischen Helden von Onatas (Band 1, S. 109) oder mit derjenigen von Lykios vergleichen, welche Achilleus' und Memnon's Zweikampf darstellte (das. S. 289), allein von diesen Werken unterscheiden sich die hier in Rede stehenden doch wesentlich dadurch, dass jene eine bestimmte, episch berühmte Handlung dramatisch darstellten, während in diesen die Personen ohne bestimmte, wenigstens ohne eine für uns erkennbare Handlung nach Art der Ehrenbildsäulen ruhig stehend nebeneinander geordnet waren. Müssen wir den Gruppen der thebanischen Künstler deshalb in ihrer Gesamtheit das dramatische Interesse absprechen, so werden wir ihre Vorzüge nur in der Darstellung der einzelnen Personen zu suchen haben. Aber auch hier müssen wir bei der Oberflächlichkeit der Überlieferung sehr vorsichtig sein und dürfen z. B. die Frage, ob die einzelnen Heldengestalten ausser durch die wohl vorauszusetzende Schönheit der Bildung auch durch den Charakterismus der Persönlichkeiten, wie ihn die Sage und Poesie scharf ausgeprägt hat, ausgezeichnet waren, nicht bejahen, aber eben so wenig verneinen¹⁴³). Denn dass auf uns keine durchgebildeten Typen dieser Helden wie des Herakles, Achilleus, Odysseus und einiger Anderen gekommen sind, beweist Nichts, da für die spätere Kunst im Ganzen wenig Veranlassung vorlag, eben diese Gestalten wieder darzustellen. Und so werden wir uns an der Thatsache, dass Künstler aus Theben im Auftrage eines fremden Staates Werke von diesem Umfange schufen, und an der bemerkten Verwandtschaft mit Arbeiten argivischer Künstler genügen lassen müssen.

Ungleich bestimmter charakterisirt sich uns der schon oben genannte messenische Künstler Damophon¹⁴⁴), den, bedeutend wie er dasteht, wir einzig und allein aus Pausanias kennen, womit für den Kundigen schon gesagt ist, dass wir von ihm nicht viel mehr als die Namen seiner Werke wissen, während uns die massgebenden Urtheile alter Kenner über den Charakter seiner Kunst gänzlich fehlen. Glücklicher Weise sind die Werke dieses Meisters so bezeichnend für seine Richtung, dass wir über die von ihm verfolgte Tendenz nicht zweifeln können: Damophon ist nur Götterbildner, so ganz und so ausschliesslich wie kein Künstler Griechenlands; das macht ihn uns, namentlich als peloponnesischen Künstler, zu einer Erscheinung von hervorragendem Interesse. Trotz diesem Interesse glaube ich nicht, die trockene Liste der Werke des Damophon, welche zu Ägion in Achaia, zu Messene und Megalopolis aufgestellt waren, aus Pausanias' Berichten hier ausziehen zu dürfen, und beschränke mich darauf, meinen Lesern diejenigen Angaben mitzutheilen, welche für

die Art und Kunst des Damophon bezeichnend sind, nebst den Schlüssen, die wir aus der Eigenthümlichkeit seiner Werke auf seinen Kunstcharakter zu machen berechtigt sind.

Über die Zeit unseres Künstlers lässt sich zunächst feststellen, dass der Schwerpunkt seiner Thätigkeit um Ol. 102 und die folgenden (372 fl. v. Chr.) fällt, obgleich er auch früher schon thätig gewesen zu sein scheint; Damophon ist also im Wesentlichen durchaus Zeitgenoss von Skopas, Praxiteles und Lysippos, wenngleich etwas älter als der Letztgenannte. Daraus ergibt sich, dass er unserer Periode angehört, in der seine eigenthümlich strenge und religiöse Richtung von doppeltem Interesse ist. Anlangend seine Technik muss hervorgehoben werden, dass wir nicht ein einziges Erzwerk von ihm kennen; mit überwiegender Vorliebe arbeitet er in Marmor, durchaus wie die beiden attischen Meister. Neben seinen Marmorstatuen aber finden wir eine Reihe zum Theil kolossaler sogenannter Akrolithe, d. h. Statuen, an denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von anderen Materialien, bei Damophon von Holz waren. Die Akrolithe traten augenscheinlich an die Stelle der Goldelfenbeinstatuen der phidiasischen Epoche, zu deren Herstellung in dieser Zeit mit ganz einzelnen Ausnahmen (siehe oben S. 50) die Mittel fehlten. Der Marmor sollte das Elfenbein ersetzen und das bemalte oder vergoldete Holz trat an die Stelle des wirklichen getriebenen und ciselirten Goldes. Obgleich also diese Technik von der des Phidias mannigfach verschieden ist, hat sie mit derselben doch auch wieder ihr Verwandtes; namentlich musste der künstlerische Eindruck der durch sie geschaffenen Werke demjenigen der Chryselephantinstatuen sehr ähnlich sein, und es setzt die Herstellung der Akrolithe eine geistige Richtung voraus, welche mit derjenigen der Goldelfenbeinbildner im Grunde übereinstimmt, eine Richtung auf das prächtig Erhabene, religiös Würdevolle. Demnach darf es uns nicht wundern, Damophon auch in der wirklichen Goldelfenbeintechnik mit Glück thätig zu finden; ein selbständiges Werk von seiner Hand von Gold und Elfenbein kennen wir allerdings nicht, aber er war es, der den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, zur vollsten Zufriedenheit der Eleer und so restaurirte, dass das Wunderwerk fortan gesichert dastand.

Finden wir Damophon von Seiten der Technik und des in der Wahl der Technik sich aussprechenden Geistes mehr als andere seiner Zeitgenossen dem Streben der vergangenen Epoche zugeneigt, so offenbart sich in seinen Gegenständen überwiegend ein Anschluss an die Tendenzen seiner eigenen Zeit. Allerdings stimmt ein Bild der Göttermutter von seiner Hand mit einer Schöpfung des Phidias im Gegenstande überein, allerdings kann man bei den mehrfachen Statuen des Asklepios, welche Damophon arbeitete, an gleiche Darstellungen von den Schülern und Genossen des Phidias erinnern, obwohl dieser Gott auch von den jüngeren Meistern gebildet wurde; aber mehrfach wiederholte Statuen der Demeter und Kora, der Musen, der Hygieia, der Jagdgöttin Artemis und mehrerer Städtegöttinnen (von Theben und Messene) gehören doch vollkommen dem Kreise der Gegenstände an, welche in der Zeit des Skopas und Praxiteles entweder überhaupt zuerst oder doch mit Vorliebe und in mustergiltiger Weise gebildet wurden, und einen Apollon sowie eine bekleidete Aphrodite kann man mit geringem Zweifel ebenfalls hinzurechnen, während die Geburtsgöttin Eileithyia sowie

die Söhne des Asklepios, Podaleirios und Machaon, überhaupt von Damophon zuerst dargestellt worden zu sein scheinen.

Aus dem Allen muss uns Damophon als ein durchaus bedeutender Künstler erscheinen, der, ernstgestimmt wie Wenige, als Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne dasteht, an die unerreichten Muster der hohen Idealbildnererei sein eigenes Schaffen anschliesst, aber dennoch nicht in unfruchtbarer Reaction gegen den Geist seiner eigenen Epoche sich auflehnt, sondern das Schöne und Gute, das diese aus ihrem Schoosse geboren, mit frischem Muthe sich aneignet, und dasselbe mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in ernster und gediegener Weise zu gestalten strebt.

Gegenüber dieser wirklich grossartigen und eigenthümlichen Erscheinung stellen sich die übrigen Künstler dieser Epoche als vergleichsweise unbedeutend dar, und kaum einer derselben veranlasst uns, sei es durch die Zahl seiner Werke, sei es durch hervortretende Eigenthümlichkeit seiner Richtung, ihn aus dem bei Brunn¹⁴⁵⁾ gegebenen Verzeichniss zu gesonderter Betrachtung hervorzuheben. Allenfalls verdient eine eigene Erwähnung Aristodemos, der nach Plinius Ringer, Zweigespanne mit dem Lenker, Philosophen, alte Frauen, das Porträt des Königs Seleukos und einen geschätzten Doryphoros machte, und von dem ein anderer Schriftsteller eine Statue des Äsop anführt; denn die Philosophen und alten Frauen mochten ihm, wie Brunn bemerkt, zu scharfer Charakterbildung Veranlassung bieten; für Äsop ist dasselbe geradezu gefordert, und es ist, wie schon erwähnt wurde, möglich, dass die erhaltenen Bildnisse des Fabeldichters auf Aristodemos anstatt auf Lysippos zurückgehn. Neben diesem Künstler würde ich Thrason besonders hervorheben, wenn ich mit Brunn der Meinung wäre, die früher besprochene archaische Statue der Penelope (Band 1, S. 154), gehe möglicherweise auf eine Gruppe dieses Künstlers zurück, in der er Penelope und die Amme Eurykleia darstellte. Allein dies kommt mir wenig wahrscheinlich vor, theils wegen des Archaismus der Formen, die man doch aus dem Streben, die Sittenstrenge der Penelope zur Anschauung zu bringen, kaum erklären darf, theils auch deshalb, weil ich nicht glauben kann, die uns erhaltenen Statuen der Penelope haben zu einer Gruppe gehört.

Und so bleibt mir nur ein Künstler zu besprechen übrig, der allerdings von eigenthümlicher Richtung und uns auch deshalb interessant ist, weil ein in mehreren Wiederholungen erhaltenes gar anmuthiges Bildwerk mit Sicherheit seiner Erfindung zugeschrieben werden kann. Ich rede von Boëthos von Chalkedon¹⁴⁶⁾, der besonders als Toreut grossen Ruhm erwarb. Dass derselbe in diese Periode und nicht in die folgende gehöre, ist allerdings nicht streng zu beweisen¹⁴⁷⁾, denn der einzige directe Anhalt zu seiner Datirung besteht darin, dass der Besitzer einer Hydria von Boëthos' Hand, die Verres raubte, dem Cicero erzählte, diese Hydria sei ein „ihm von den Vätern und Vorvätern vererbtes Stück“ gewesen. Wie lange dasselbe in dieser Familie war, können wir hiernach nicht errathen, und nur das ist gewiss, dass Boëthos einer zu Ciceros Zeit lange vergangenen Epoche angehört. Wollen wir diese Epoche näher bestimmen, so bleiben uns besonders Gründe innerer Wahrscheinlichkeit. Nach diesen aber wird Boëthos, dessen Werke, wie wir gleich sehn werden, dem Genre, und zwar dem anmuthigen angehören, gewiss besser in diejenige Zeit gesetzt, in welcher die plastische Genrebildnererei überhaupt ihre bedeutendsten Werke schuf, als in eine Periode, in der seine Werke von allen sonsther bekannten im innersten Grunde

verschieden sind. Dies dennoch zu thun und dann weiter diese vollkommen unsichere Thatsache zur Charakterisirung der Zeit mit zu benutzen¹⁴⁸), erscheint mir als ein gänzlich unmotivirtes Wagniss der Kunstgeschichtschreibung.

Die drei statuarischen Werke des Boëthos, von denen wir Kunde besitzen, sind Knabenfiguren. Eine derselben gehört allerdings dem Ideargebiet der Gegenstände an und stellte den Asklepios als Kind dar, die beiden anderen dagegen sind reine Genrebilder. Mit grosser Bestimmtheit können wir dies von dem einen behaupten, dessen Nachbildungen wir besitzen, und welches uns Plinius als einen Knaben beschreibt, der mit den Armen eine Gans würgt. Wir theilen von dieser trefflich erfundenen und

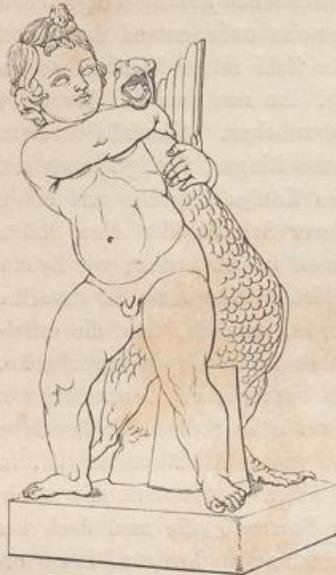


Fig. 77. Knabe mit der Gans, nach Boëthos.

ausgeführten Gruppe in der nebenstehenden Abbildung (Fig. 77.) eine Copie (aus dem Louvre) mit, an der die modernien Theile vollkommen sicher nach anderen Exemplaren ergänzt sind. Leider steht unsere Umrisszeichnung hinter dem Original unendlich weit zurück, und giebt besonders von dem überaus lebendigen Ausdruck kaum eine Vorstellung, aber sie wird immerhin genügen, um unsern Lesern die Composition zu vergegenwärtigen und sie die Meisterlichkeit der Formen und den wahrhaft kostbaren Humor der Erfindung fühlen zu lassen. Es ist ein Bild des reinsten Kindesübermuths; der derbe Junge hat den vor ihm fliehenden Vogel, der doch fast eben so gross ist, wie sein Verfolger, im Laufe eingeholt und hält ihn fest, wie er ihn auf's Gerathewohl zugreifend gepackt hat. Und das ist keine Kleinigkeit, laut schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstrickenden Armen zu befreien, und das Kind muss sich den Anstrengungen des Gefangenen mit der ganzen Wucht seines lieblichen Körpers entgegenstemmen. Dabei ist ihm die Sache grade so ernst und wichtig, wie He-

rakles die Erwürgung des nemeischen Löwen, das ganze Gesicht strahlt vor Eifer und ein Hauch von Siegesfreude ist darüber ausgegossen. Die Stellung konnte nicht besser eronnen werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen. Dabei ist das Ganze so rund und nett, so in sich geschlossen und so vollständig aus sich selbst klar, ist der Künstler mit so vielem Geist und so liebenswürdigem Gemüth auf die Kinderwelt in ihrer naiven Frische und Ausgelassenheit eingegangen, dass sein Werk trotz der anscheinenden Geringfügigkeit des Gegenstandes doch nicht allein unsere Blicke zu fesseln, sondern auch unser Herz mit eigenthümlicher Rührung zu bewegen weiss. Wie Vieles aber, frage ich, hat die moderne Genrebilderei diesem kleinen Meisterstück an die Seite zu setzen?

Hier glaube ich nun nicht verschweigen zu dürfen, dass mir ein anderes noch ungleich berühmteres erhaltenes Kunstwerk, den Dornauszieher des capitolinischen Museums, auf das dritte uns bekannte Werk des Boëthos zurückführbar scheint¹⁴⁹). Von diesem dritten Werke giebt uns Pausanias an, es sei ein sitzender nackter Knabe

von vergoldetem Erz, der vor der Statue der Aphrodite von Kleon im Tempel der Here in Olympia aufgestellt war. Es scheint mir aus dieser Angabe zunächst klar, dass dieser Knabe keine mythologische Person war und zu der hinter ihm stehenden Aphrodite keinerlei Bezug hatte, denn eine mythologische Person — und es könnte füglich doch nur Eros sein — würde grade Pausanias, dem es um die Namen ganz besonders zu thun ist, einfach mit seinem Namen genannt haben. Der Knabe also war ein Genrebild. Die Situation freilich, in der er sich befand, giebt Pausanias nicht an, aber ich appellire an alle Kenner des Periegeten mit der Frage, ob nicht Pausanias glauben durfte, einem Bildwerke, das so gar keine mythologische Bedeutung hatte, durchaus genug gethan zu haben, wenn er dasselbe als nackten sitzenden Knaben bezeichnete? Ein nackter sitzender Knabe aber ist der Dornauszieher, das stimmt mit Pausanias' Angabe; aber viel mehr als dieser äusserliche Anhalt, ohne den ich freilich meine ganze Vermuthung nicht wagen dürfte, bestimmt mich der Geist des vortrefflichen Werkes, dasselbe auf Boëthos zurückzuführen. Mit grossem Rechte sagt Welcker bei der Besprechung der Statue eines knöchelspielenden Mädchens¹⁵⁰): „Werke von der lebenswürdigen Art wie dies Kind, der Dornauszieher und das Kind mit der Gans, athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle,“ und mit eben so grossem Recht preist er am Dornauszieher¹⁵¹): „hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen, eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist.“ Aber grade dieser Geist der Idylle, diese Wahrheit der Darstellung, dieses lebenswürdige Eingehn in die Kinderwelt, endlich dies Vermögen, eine an sich unbedeutende Situation interessant zu machen, tritt uns ausser aus dem verbürgten Werke des Boëthos noch ganz besonders aus dem Dornauszieher entgegen, mehr als vielleicht aus irgend einem dritten oder vierten derartigen Werke. Und diese eigenthümliche Richtung der Kunst, die sich schon in der Wahl der Gegenstände ausspricht, findet sich nicht etwa so häufig unter den namhaften Künstlern Griechenlands, auch nicht unter den namhaften Genrebildnern wieder, so dass wir keineswegs berechtigt sind, bei dem Dornauszieher an einen beliebigen der uns bekannten Meister zu denken. Ich gebe meine Vermuthung nicht für gewiss, aber ich hoffe dass man ihr einige Wahrscheinlichkeit zugestehn wird.

ELFTES CAPITEL.

Erhaltene Kunstwerke, welche man dieser Epoche zugeschrieben hat.

Bei der Besprechung der attischen Kunst dieses Zeitraums musste ich es hervorheben, dass wir aus demselben fast gar keine datirten und sicher datirbaren Monumente besitzen; blicken wir jetzt auf das übrige Griechenland ausser Attika, so sind wir noch schlimmer daran. Für Attika konnten wir doch in dem Reliefe vom Denkmal des Lysikrates ein Kunstwerk anführen, welches als Original bestimmt in unsere Periode gehört, aus dem ganzen übrigen Griechenland fehlt nicht allein ein solches, sondern diejenigen Monumente, welche man dieser Periode zugeschrieben hat, unterliegen in kunstgeschichtlicher Beziehung den lebhaftesten Zweifeln. Demgemäss konnte ich die Überschrift dieses Capitels nicht anders fassen, als ich sie gefasst habe, ich hätte denn mir die Freiheit nehmen müssen, die hier zu besprechenden Kunstwerke, nämlich den Fries von Budrun und die Sculpturen vom sogenannten Harpagosgrabe oder Nereidenmonumente von Xanthos, weil ich glaube dass jener gar nicht, und dass diese nur zum Theil in diese Zeit gehören, mit Stillschweigen zu übergehen, wozu ich mich durchaus nicht für berechtigt halte, da Männer von ungleich grösserer Auctorität als die meinige über diese Werke anders urteilen als ich. Es bleibt mir also Nichts übrig, als meine Leser, soweit dies thunlich, mit den Thatsachen bekannt zu machen und selbst urteilen zu lassen, im Übrigen aber meine Ansicht so gut zu begründen, wie es eben gehn mag.

Beginnen wir mit den Reliefs von Budrun¹⁵²), von denen die beiliegende Tafel (Fig. 78.) einige charakteristische Proben enthält. Dass Budrun auf der Stätte des alten Halikarnassos steht, ist eine Thatsache. Im Jahre 1522 wurden die in Frage stehenden Reliefe in einem Ruinenhaufen entdeckt, mit dessen Werkstücken sie von den Johanniterrittern von Rhodos zum Bau der Citadelle Sanct Peter verwendet wurden; 1846 schenkte sie der Sultan an den britischen Gesandten in Constantinopel Sir Stratford Canning, und dieser an das britische Museum, wo sie im sogenannten Phigalischen Saale aufbewahrt werden. Der von Sir Stratford Canning geschenkten Reliefplatten sind dreizehn, zu ihnen kommt eine vierzehnte kleinere Platte, die, gleichfalls in Budrun gefunden, dem Commodore Pratt verdankt wird, und endlich rechnet man zu demselben Frieze noch drei Plattenfragmente in Genua (auf unserer Tafel a. b. c.) von gleichen Massen und von einem Stil, der mit dem einiger Stücke der budruner Reliefe etwa übereinstimmt. Betrachten wir alles Angeführte als wirklich zusammengehörig, wofür namentlich die gleiche Höhe der Platten und die wesentlich gleiche Erhebung des Hochreliefs der Figuren (ca. 0,7 Meter) geltend gemacht werden kann, so besitzen wir siebzehn Stücke von verschiedener Länge, deren Folge jedoch nur sehr theilweise festgestellt werden kann.

Als den Gegenstand werden unsere Leser auf den ersten Blick Amazonenkämpfe



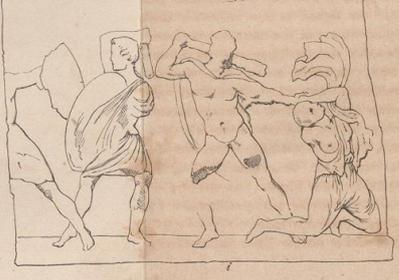
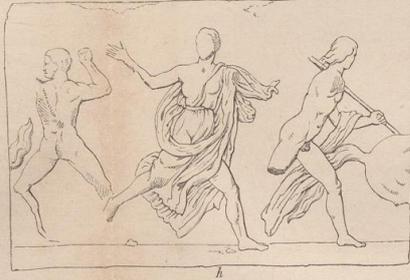
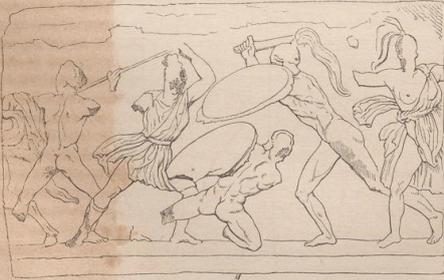
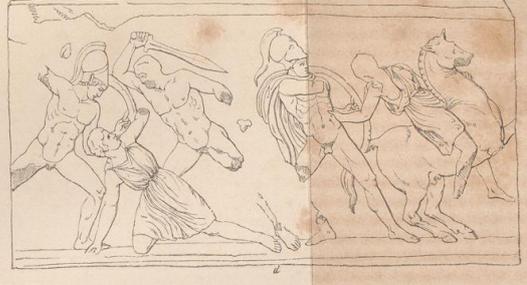
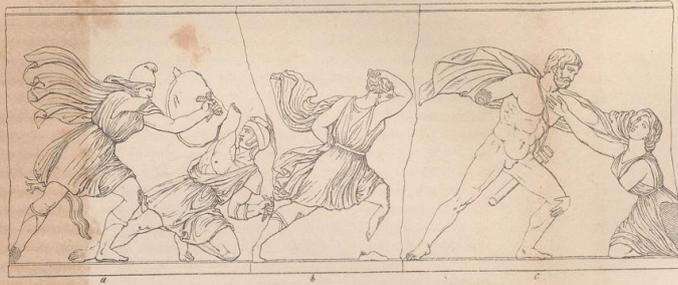


Fig 78. Proben der Reliefe von Badrun in Genua (a—c) und im britischen Museum (d—i).

erkennen, und wir brauchen nur hinzuzufügen, dass die auf einer Platte (f) erscheinende ziemlich verstossene Figur mit Löwenfell und Keule für Herakles gilt, durch welchen speciell der Feldzug der Griechen gegen die Amazonen am Thermodon bezeichnet werden würde, wenn wir nicht durch den ebenfalls mit dem Löwenfell bekleideten Theseus des phigalischen Frieses über die fragliche Person zweifelhaft und berechtigt würden, an den Amazonenzug nach Attika und Theseus' Heldenthat zu denken. Ich hebe dies hervor, weil ich Alles anführen will, was für attischen Ursprung der Reliefe spricht.

Einer Detailbeschreibung der einzelnen Scenen glaube ich mich überheben zu dürfen, da der Gegenstand meinen Lesern geläufig ist und die einzelnen Kämpfergruppen kaum irgendwo missverstanden werden können. Ich wende mich vielmehr sofort zu der Erörterung der Frage, ob wir glauben dürfen, in diesen Reliefen den Fries vom Mausoleum zu besitzen, dessen vier Seiten, wie wir wissen, Skopas, Leochares, Bryaxis und Timotheos arbeiteten.

Für die Bejahung dieser Frage hat man zunächst den Fundort der Reliefe geltend gemacht. Verstehn wir aber diesen im weiteren Sinne als die Stätte, wo das alte Halikarnassos stand, so wird dadurch so gut wie Nichts bewiesen; denn Halikarnassos, der Königssitz Kariens, musste eine Fülle von Tempeln und anderen Gebäuden haben, zu denen die Friesen so gut gehören konnten wie zum Mausoleum. Versteht man aber den Fundort im engeren Sinne von dem Trümmerhaufen, aus welchem die Reliefe gezogen wurden, so muss entgegnet werden, dass dessen Identität mit den Ruinen des Mausoleums keineswegs über allen Zweifel feststeht, vielmehr nur vermuthungsweise angenommen wird¹⁵³). Weiter macht man für die Zugehörigkeit der budruner Reliefe eine Stelle Lukian's geltend¹⁵⁴), in der er bezeugen soll, die Reliefe am Mausoleum haben Kampfszenen enthalten. Kampfszenen aber sind noch nicht Amazonenkämpfe, und obendrein ist es nicht wahr, dass Lukian Kampfszenen bezeugt; er nennt Bilder von Männern und Pferden, weiter Nichts, und wenn es auch wahrscheinlich ist, dass diese zu Kampfdarstellungen gehörten, so müssen wir uns doch dagegen verwahren, dass solche bezeugt werden. Nach dem Gesagten müssen wir uns wesentlich an die Reliefe selbst halten; und was uns diese lehren, mögen meine Leser auf der beiliegenden Tafel selbst sehn.

Kein Mensch hat bisher in Abrede gestellt, dass die einzelnen Platten von sehr ungleichem Werthe sind, mag man die Composition der Gruppen oder die Formgebung der Figuren in's Auge fassen; ja man hat es sogar, gewissermassen triumphirend, hervorgehoben, wie leicht man „wenigstens zwei verschiedene Hände“ — warum nicht lieber gleich vier? — in der Arbeit der Reliefe unterscheiden könne. Denn es stimmt ja, meint man, auf's beste damit überein, dass verschiedene Künstler die vier Seiten des Frieses gearbeitet haben. Bereitwillig theilt man Skopas die besten Platten zu, die nächstbesten mögen etwa von Leochares und so fort, die geringeren von Bryaxis und Timotheos sein. Das klingt recht schön und plausibel, wenn nur der Unterschied der Platten wirklich in nichts Anderem als in grösserer oder geringerer Vorzüglichkeit bestünde. Ganz anders aber stellt sich die Sache, wenn wir einzelne Platten allerdings als tadellos, ja mehr als das, in geistigem Gehalt, in Composition und Formgebung als vollkommen schön erkennen (Fig. 78 a—c, d, e), während andere nicht nur relativ geringer, sondern sehr unbedeutend, und noch

andere geradezu hässlich sind. Oder, frage ich, welches andere Prädicat als das der Unbedeutendheit werden wir einem Reliefe wie dem auf unserer Tafel unter f. abgebildeten ertheilen? Ist das nicht eine Composition von der grössten Dürftigkeit, von der grössten Oberflächlichkeit der Motive? Und wie anders als gradezu hässlich können wir Figuren nennen, wie den gründlichst verzeichneten nackten Krieger in der Mitte der Platte g. auf unserer Tafel? Sollen wir uns etwa zwingen, die Composition der Platte h, die geistlose Wiederholung derselben Bewegung unmittelbar hinter einander schön oder auch nur erträglich zu finden? oder sollen wir es bewundern, dass diese selbe Bewegung in bald rechts bald links gewandten Figuren uns überall aus dem Friesen entgegenstarrt? Was ich hier tadelnd hervorgehoben habe, ist lange nicht Alles was zu tadeln ist, je mehr man in's Einzelne geht, auf desto mehr Geistlosigkeiten in den Motiven, Dürftigkeiten in der Composition, Unschönheiten in den Formen stösst man in einer Reihe von Platten, die mit den anderen bewunderungswürdig geistreich gedachten, mannigfaltig componirten, schön gestalteten Reliefgruppen ein gleichzeitiges, ursprüngliches Ganze gebildet haben sollen. Ich will es meinen Lesern überlassen, das oben begonnene Sündenregister selbst zu vervollständigen, wenn sie daran Freude finden, und nur das Eine bemerken, dass die Zeichnung die crassen Differenzen des Stils lange nicht in der gehörigen Schärfe hervortreten lässt, auch kaum im vollen Masse hervortreten lassen kann, da gewisse Unschönheiten erst in der plastischen Ausführung recht fühlbar werden.

Sollen wir nun aber, so frage ich im Hinblick auf die besprochenen Thatsachen, glauben, dass einer oder dass zwei der Künstler, die am Mausoleum arbeiteten, die, um den plastischen Schmuck dieses Bauwerks zu verfertigen, aus Attika nach Halikarnassos berufen wurden, die, als die Königin Artemisia, ihre Auftraggeberin, starb, das halbvollendete Werk fortsetzten und vollendeten ohne Rücksicht auf Bezahlung, im alleinigen Hinblick auf ihren künstlerischen Ruhm, sollen wir glauben, dass einer dieser Künstler ein solcher Stümper gewesen sei, wie der Verfertiger der Platten f., g. und h. unserer Tafel? sollen wir ferner glauben, dass ein Skopas und ein Leochares mit einem solchen Stümper zusammen gearbeitet hätten? und dass die Kunstgeschichtschreibung es für ihren Beruf gehalten hätte, den Namen besagten Stümpers neben dem eines Skopas auf die Nachwelt zu bringen? Ich bekenne mich unfähig zu einem solchen Glauben. Und doch ist dieser Annahme in keiner Art auszuweichen, wenn wir die Reliefe von Budrun für den Fries des Mausoleums halten, in keiner Weise, nicht einmal dadurch, dass wir die Ausführung schlechten Steinmetzen oder geringen Arbeitern zuschreiben, wie etwa diejenige des Frieses von Phigalia¹⁵⁵). Denn der Fries des Mausoleums ist nicht von untergeordneten Arbeitern ausgeführt worden, sondern eigenhändig von den vier Meistern selbst, im Hinblick auf ihren Künstlerruhm. Wahrlich es ist ein schöner Ruhm, Reliefe gemacht zu haben wie die bezeichneten, und das Alterthum muss einen feinen Kennerblick gehabt haben, um das Mausoleum als Weltwunder zu betrachten, wenn es mit solchen Friesen verziert war!

Dem Allen gegenüber wird nun aber von denen, welche die budruner Reliefe für den Fries des Mausoleums halten, die Frage aufgeworfen: wenn sie nicht Theile dieses Frieses sind, was sind sie dann? wenn das Gebäude, zu dem dieser Fries

gehörte, nicht das Mausoleum war, was war es dann anderes¹⁵⁶? Auf diese Fragen antwortet man am besten: wir wissen es nicht, wissen dies so wenig wie wir manches Andere wissen. Und diese Antwort sollte genügen, man sollte sich daran gewöhnen, in einer Wissenschaft, die auf trümmerhaften Überlieferungen beruht, nicht Alles wissen zu wollen und sich nicht darauf zu stemmen, jedem Monument einen Namen zu geben, als wäre damit an sich Etwas genützt. Wer sich aber bei unserer ersten Antwort nicht beruhigen will, dem wäre aus dem Studium der budrun'schen Reliefe immer noch zu erwiedern: es ist möglich, dass einige Platten derselben, die schönen und köstlichen wie a—e zum Mausoleumsfrieze gehört haben, und dass man diese in irgend einer späteren Zeit vom Mausoleum entnahm und zu einem anderen Bauwerke, etwa einem Tempel, vielleicht von grösserem Umfange benutzte und, weil sie nicht ausreichten, zu ergänzen sich genöthigt sah. Es ist aber ferner auch möglich, dass ein abenteuerlicher Zufall die schlechten Platten aus einer barbarischen Kunstzeit mit den echten Reliefs vom Mausoleum, die zufällig von gleichen Massverhältnissen waren, unter einander geworfen hat. Und wem diese Möglichkeiten nicht genügen, der ersinne sich eine dritte und vierte, wozu ja der nöthige tiefgelehrte Scharfsinn nicht fehlen wird; wir wollen mit Vergnügen diese Möglichkeiten zugestehn, wenn man uns dagegen nur erlassen will zu glauben, die gesammten budrun'schen Reliefe, wie wir sie besitzen, haben dem Mausoleum angehört, und einer der vier verbundenen Meister habe solche Dinge gemacht, wie die erwähnten Reliefe¹⁵⁷).

Die Augsburger Allgemeine Zeitung vom Juli dieses Jahres¹⁵⁸) berichtet von einer neuen Ausgrabung in Halikarnassos, durch welche die Fundamente des Mausoleums blossgelegt worden sein sollen; zwei Schiffsladungen mit Sculpturen seien nach England abgegangen, welche den Elgin-Marbles an die Seite gesetzt werden, „namentlich werden Friese mit der Darstellung von Amazonen zu Pferd als Kunstwerke ersten Ranges erwähnt.“ Näheres werden wir allerdings erst abwarten müssen, aber einstweilen wollen wir hoffen, dass uns diese neuen Funde von der Verblendung über die älteren budrun'schen Reliefe befreien werden.

Wenn ich bei den Reliefs von Budrun, welche scheinbar zusammengehören, in der Lage war, die Nothwendigkeit einer Sonderung älterer und jüngerer Theile zu behaupten, so muss ich bei dem zweiten Denkmälercomplex, den man in diese Zeit versetzt, den Sculpturen nämlich, die man als den plastischen Schmuck des sogenannten Nereidenmonuments von Xanthos zusammengestellt hat, ebenfalls auf eine Sonderung dringen, aber auf eine solche von Theilen, die kein äusseres Moment als zusammengehörig erscheinen lässt, und für deren Zusammenordnung sich schwerlich ein wirklich stichhaltiger Grund wird anführen lassen. Es handelt sich um zum Theil unschätzbare schöne, durchweg aber interessante Sculpturen, welche Sir Charles Fellows auf seiner dritten Reise nach Lykien in Xanthos auf einem nicht sehr ausgedehnten Terrain in der regellosesten Unordnung umherliegend entdeckte, die er dem britischen Museum überantwortete, wo sie den Hauptinhalt des „Lycian Saloon“ bilden, und die er als Theile des plastischen Schmuckes eines Gebäudes, welches er Grabmal des Harpagos getauft hat, zu vereinigen strebte. Ein hübsches Modell dieser Restauration ist im britischen Museum aufgestellt¹⁵⁹), und zeigt auf einem hohen würfelförmigen Unterbau, dessen Ruinen erhalten sind, ein Tempelchen

ionischer Ordnung mit freiem Säulenumgang, zu dessen Herstellung mancherlei mit den Sculpturen zusammen gefundene Architekturstücke und Architekturtheile benutzt wurden. Später machte der englische Architekt Falkener¹⁰⁰⁾ eine zweite Reconstruction, welche, in manchen Einzelheiten der baulichen Anordnung von der Fellows'schen abweichend, im Grundprincip und in der allgemeinen Ansicht des Gebäudes doch mit derselben durchaus übereinstimmt, namentlich auch, was uns hier besonders interessirt, in der Art, wie die Sculpturen als plastischer Schmuck dieses Gebäudes untergebracht werden. Ich will versuchen, meinen Lesern klar zu machen, um was es sich hiebei handelt. Die Sculpturen bestehn aus zehn höchst bewegten weiblichen Gewandstatuen etwas unter Lebensgrösse nebst sieben Fragmenten ähnlicher und anderen Fragmenten von noch geringerem Massstabe, ferner aus einigen wie im Ansprung liegenden Löwen, sodann aus zwei Giebelgruppen in Hochrelief, und endlich aus vier Friesen von verschiedenen Massverhältnissen in der Höhe, nicht von zwei Friesen, wie man in Müller's Handbuche in dem von Welcker beigefügten §. 128* liest, wo der dritte und vierte Fries wahrscheinlich mit Absicht und Überlegung unerwähnt geblieben sind, weil beide augenscheinlich mit den anderen Sculpturen nicht zusammengehört haben können. Diese Sculpturen sind nun den oben beschriebenen Bauwerk in folgender Weise eingeordnet. Die grösseren weiblichen Statuen stehn zwischen den Säulen, die kleineren Statuen und Gruppenfragmente sind bei Fellows auf den Akroterien aufgestellt, die Giebelgruppen den Giebeln eingefügt; die vier Frieze aber sind so untergebracht: der höchste oder breiteste Fries a. zieht sich um den Fuss des Sockels unmittelbar über der etwas ausladenden Basis des Ganzen, der demnächst schmalere Fries b. umgiebt den Sockel oben, unmittelbar unter der Krönung, der dritte, wiederum niedrigere Fries c. dient als Fries über den Säulen des Tempelchens, und der vierte und schmalste d. hat als Fries der Cellamauer seine Unterkunft gefunden.

Welcker hat der Fellows'schen Reconstruction das Prädicat „sinnreich“ beigelegt¹⁰¹⁾, und ich bin sehr weit davon entfernt, ihr dieses Prädicat streitig machen zu wollen. In noch ungleich höherem Grade aber gebührt der Restauration Falkener's dies Prädicat, ja dies Wort genügt keineswegs um diese, auf die subtilsten Messungen der vorhandenen Reste und Theile begründete, mit der umfassendsten Combinationsgabe und einem seltenen Grade von Divination durchgeführte Arbeit zu bezeichnen; vielmehr will ich bekennen, dass die Berechnungen und Argumentationen Falkeners etwas beinahe Zwingendes besitzen, und dass, wer die zur Restauration benutzten Sculpturen nicht aus Autopsie kennt, sich dem Glauben an die vollständige Richtigkeit der ganzen Herstellung kaum zu entziehn im Stande sein wird. Auch würde diese an und für sich dem Zweifel geringen Raum bieten: die Stellung der grösseren weiblichen Statuen in den Intercolumnien ist sehr wohl möglich, obgleich durch Nichts beglaubigt, die Löwen, einander gegenüber als Wächter an den Eingängen des Tempelchens aufgestellt, sind passend untergebracht; für die Einfügung der beiden breiteren Frieze in den Unterbau scheinen zwei Vertiefungen in dessen Mauerwerk entscheidend zu sprechen, da diese dem Masse nach den Friesen entsprechen; Ähnliches gilt von den Hochreliefs der Giebelfelder, und wenn auch der doppelte Fries des Tempelchens selbst den Eindruck der Überladung hervorbringt, so kann man doch die Möglichkeit einer solchen überschwänglichen plastischen De-

coration eines Bauwerkes an und für sich nicht in Abrede stellen. Dies Alles gestehe ich willig zu, und dennoch muss ich behaupten, dass man durch das Studium der Sculpturen ihrem Stil nach zu einer durchaus anderen Ansicht unwillkürlich hingedrängt wird. Die Sculpturen sind nämlich dem Stil nach in einem Grade und in einer Weise verschieden, dass es geradezu unglaublich wird, sie seien zu einer und derselben Zeit entstanden und haben zu einem und demselben Bauwerke gehört. Ich verkenne durchaus nicht die grosse Schwierigkeit, welche der Durchführung dieser Behauptung aus der Vortrefflichkeit der Falkner'schen Arbeit erwächst, andererseits kann ich aber auch nicht umhin, auszusprechen, dass der genannte Architekt die wenigstens eben so grosse Schwierigkeit, welche seiner Arbeit aus der schreienden Stildifferenz der Sculpturen erwächst, durchaus unberücksichtigt gelassen hat. Ich weiss ferner sehr wohl, dass meine Ansicht von der Nichtzusammengehörigkeit der Sculpturen weitergreifende Combinationen geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Art durchreißt, welche der Verbindung der Sculpturen im Fellows'schen und Falkner'schen Sinne die einschneidendste Bedeutung verleihen. Der Name „Grabdenkmal des Harpagos“ nämlich, mit dem das problematische Bauwerk versehen worden ist, beruht grösstentheils auf der Verbindung der Sculpturen zu einem Ganzen von geschichtlicher Wichtigkeit, und an diesen Namen knüpfen sich wiederum Berechnungen über das Datum dieses Ganzen¹⁶²⁾, die kunstgeschichtlich bedeutungsvoller sind, als manches Andere. Dennoch kann ich nicht umhin, mich gegen die Fellows'sche und Falkner'sche Reconstruction und gegen die Möglichkeit der einheitlichen Verbindung und in Folge derselben einheitlichen Datirung der in Rede stehenden Sculpturen zu erklären. Da ich meinen Lesern leider keine würdige und genügende Abbildung dieser Sculpturen vorlegen kann, so bleibt mir Nichts übrig, als meine Überzeugung über das gegenseitige kunstgeschichtliche Verhältniss der einzelnen Werke mitzutheilen und andeutungsweise zu begründen, eine Überzeugung, die sich mir in dem eifrigsten und vielmals wiederholten Studium der Originalmonumente nicht auf einmal, sondern nach und nach festgestellt hat. Diese Überzeugung aber geht, wie gesagt, dahin, dass von den angeblich zusammengehörenden Sculpturen vielleicht nicht zwei, ganz gewiss aber nicht alle gleichzeitig entstanden sein können.

Unbedingt der erste Platz gebührt den grösseren Statuen. Ich habe schon erwähnt, dass diese Statuen, deren zehn grösstentheils, weitere sieben in Fragmenten erhalten sind, langbekleidete und höchst bewegte weibliche Personen darstellen; ich füge hinzu, dass verschiedene Seethiere, Fische, ein Vogel, Seekrebse und Muscheln, welche auf ihren Basen zu erkennen sind, ihnen den Namen von Nereiden verschafft haben¹⁶³⁾, einen Namen, den ich um so weniger bestreiten will, je besser mir diese überaus anmuthigen, gracilen Jungfrauen jene Gestalten des Mythos darzustellen scheinen, in denen grösstentheils die Anmuth der wechselvollen Oberfläche des Meeres personificirt ist. Diese Nereiden eilen im flüchtigen Laufe nach verschiedenen Richtungen hin, zum Theil umblickend, zum Theil fortstrebend, so rasch es gehn will, als wären sie verfolgt oder gescheucht durch irgend ein ausserordentliches Ereigniss in ihrem Elemente und wie dies Element selbst aufgestört. Dass als dieses Ereigniss eine Seeschlacht zu denken sei, ist eine schöne und sinnreiche Vermuthung, die aber nur dann positive Bedeutung erhält, wenn man die Statuen mit den anderen

Sculpturen als zusammengehörig betrachtet und das Ganze aus der Geschichte erklärt. Dass dies erlaubt sei aber ist es eben, was ich bestreite. Denn erstens ist für die Aufstellung der Nereidenstatuen in den Intercolumnien des problematischen Bauwerkes keinerlei äusserer Anlass, sondern diese Aufstellung ist, obwohl an sich möglich, nur ersonnen, um die Statuen irgendwo unterzubringen. Zweitens aber sind diese Statuen nicht allein schön, lieblich und reizend, wie Weniges der antiken Kunst, finden wir nicht allein in der Behandlung ihrer fliegenden und vom Winde und der eigenen Bewegung gegen den Körper getriebenen Gewandung das Kühnste und Höchste geleistet, was auf diesem Gebiete aus der Antike auf uns gekommen ist¹⁶⁴), sondern der Stil dieser Statuen ist auch vollkommen rein griechisch, so rein, dass der Stil der Niobidengruppe nicht griechischer sein kann. Durch diesen rein griechischen Stil, durch die idealische Auffassung der Formen, durch den Hauch des Geistigen, der uns aus diesen Gestalten entgegenweht, unterscheiden sie sich aber sehr fühlbar von den übrigen Sculpturen von Xanthos, die vom Harpyienmonument abwärts bis zu den Arbeiten aus römischer Zeit alle mit einander dies oder jenes ungrische Element, sei es im Gegenstande, sei es in der Formgebung, erkennen lassen. Am geringsten ist die Differenz, welche sie von den Statuen und Gruppen in kleinerem Massstabe trennt, die in durchaus verfehlter und gradezu unmöglicher Weise auf den Akroterien der Giebel des Fellows'schen Tempelchens angebracht sind. Hiezu sind sie bei weitem zu gross und zu massenhaft, und eignen sie sich durch Composition und Formgebung so wenig wie nur möglich. Diesen kleineren Statuen, obgleich sie in ihrer Formbehandlung echt griechisch sind, fehlt das eigenthümliche idealische und geistige Element der grösseren, und sie erscheinen vergleichsweise unbedeutend. Dennoch will ich die Möglichkeit ihrer gleichzeitigen Entstehung mit den Nereidenstatuen nicht gradezu in Abrede in stellen.

Ungleich grösser sind schon die Unterschiede zwischen den Nereidenstatuen und den Reliefs des Frieses a. „Dieser Fries stellt, wie Welcker richtig angiebt, eine Schlacht dar mit dem Feuer und der Lebendigkeit der Darstellungen von Phigalia, aber eine wirkliche Schlacht und mit Nachahmung der Wirklichkeit auch in den Rüstungen der Kämpfer, nach denen die beiden (feindlichen) Seiten schwer zu unterscheiden sind. Deutlich sind langbekleidete ionische Hopliten (Schwergewüstete), Lykier, ähnlich wie Herodot (7, 92) sie beschreibt, Andere tragen Anaxyriden (Beinkleider), die Bogenschützen Lederharnische; zwei Arten von Helmen sind zu unterscheiden. Auf fünf Platten sind Hopliten gegen Reiter im Gefecht, auf anderen bloss Fusskämpfer, die mannigfaltigsten Kampfgruppen. Die Lanzen, Schwerter und Bogen waren nicht ausgedrückt, nur als Ausnahme von diesem Princip findet sich ein Lanzenschaft in Marmor und ein Loch zum Einstecken eines (bronzenen) Schwertes in die Hand.“ Ich habe dieser Beschreibung nur einige Bemerkungen über den Stil hinzuzufügen. Die Conception im Ganzen kann für idealisch gelten; dennoch aber tritt uns überall ein realistisches Element der Auffassung und Darstellung entgegen, das auch Welcker andeutet und welches uns das ganze Kunstwerk ungrisch erscheinen lässt, während wir immer wieder an assyrische Compositionen erinnert werden. Die Stellungen der Kämpfer sind z. B. nicht ersonnen, wie sie möglichst schön, möglichst ausdrucksvoll und mannigfaltig bewegt sein können, sondern sie entsprechen denen, welche gut geschulte Krieger in der Schlacht

einnehmen, um den Feind anzugreifen oder sich gegen seinen Angriff zu decken, sie sind schulgerecht und sogar parademässig, und offenbar ist grade hierauf der Hauptnachdruck der Darstellung gelegt. Dadurch, und ebenso durch die realistische Nachbildung der Rüstungen, die auch da beibehalten wird, wo sie die Formen der Körper unschön, schwerfällig und ihre Bewegungen un gelenk macht, wie dies thatsächlich schwere metallene Kürasse und Beinschienen thun müssen, erhält das ganze Kunstwerk einen Charakter der historischen Illustration, der in keinem einzigen griechischen Kunstwerke nachweisbar ist und zuerst uns in den Schlachtreiefen der späteren römischen Kaiserzeit entgegentritt. Das Einzige, was diesen Reliefs einige Ähnlichkeit mit den Nereidenstatuen verleiht, ist die schöne und effectvolle Behandlung der Gewänder, in allem Übrigen sind sie von jenen Statuen grundverschieden, so sehr, dass ich nicht weiss, ob man mit Recht die Verschiedenheit der Auffassung und Darstellung aus derjenigen des Gegenstandes wird erklären dürfen; vielmehr scheint mir, dass der Meister der Nereidenstatuen auch die Schlachtdarstellung des Frieses idealischer, etwa in dem Geiste der phigalischen Reliefs aufgefasst und gebildet haben würde. Sind die Statuen und die Reliefs gleichzeitig, so sind sie nach meiner Ansicht nicht allein von verschiedenen Händen, sondern sie stammen aus verschiedenen Quellen, die Statuen von einem griechischen Bildhauer ersten Ranges, deren ja in unserer Periode so manche in Kleinasien arbeiteten, die Reliefs von einem Xanthier oder einem sonstigen Lykier, der griechische Bildung in sich aufgenommen hatte, ohne sich von derselben in der Tiefe durchdringen zu lassen.

Noch ungleich fremdartiger aber und in der That vollkommen un griechisch erscheinen die Reliefs des zweiten Frieses b¹⁶²). „Auf dem kleineren Friesen, berichtet Welcker, ist dargestellt die Einnahme einer Stadt, Niederlage draussen, welcher die Belagerten von den Mauern zuschauen, Angriff auf das Hauptthor, ein Ausfall, Sturmleitern gegen dreifach über einander ragende, wohlbemannte Mauern, Gesandte, welche die Stadt übergeben. Vor dem Sieger nämlich mit phrygischer Mütze und Mantel, welcher einen Thron einnimmt und über welchen ein Sonnenschirm gehalten wird (Zeichen des höchsten Ranges, das von den Persern zu den Ägyptern überging), stehn zwei Greise sprechend, von fünf Bewaffneten begleitet. Auf einer Eckplatte werden Gefangene mit auf den Rücken gebundenen Händen abgeführt, die nicht Krieger sind.“ Diese Darstellung ist verschieden gedeutet worden, zum Theil augenscheinlich verkehrt und der Geschichte gradezu widersprechend. Welcker, der dies nachweist, bezieht seinerseits die Darstellung entweder auf die Niederwerfung eines Versuchs der Xanthier, sich der persischen Oberherrschaft zu entziehen, dessen üblen Ausgang das Monument ihren Kindern und Enkeln triumphirend und warnend vor Augen stellt; oder, da dies von Herodot schwerlich übergegangen sein würde, die eroberte Stadt ist nicht Xanthos, sondern das Relief gilt auswärtigen Thaten des persischen Statthalters, wie dergleichen an der Friedenssäule von Xanthos in London, in griechischen Versen von dem Sohne eines Harpagos gerühmt werden. Diese Thaten sucht Welcker in dem Kriege des Euagoras, der auch Kilikien zum Aufstand brachte und von den Persern Ol. 98, 2 zur See und sechs Jahre später in Cyprien geschlagen wurde. Diese Vermuthung hat für die Erklärung des Frieses ihre unbestreitbare Bedeutung, kunstgeschichtlich wichtig wird sie nur dadurch, dass sie diesem Relief ein Datum nach Ol. 98, 2 anweist und besonders, indem sie in der be-

rührten Seeschlacht das Ereigniss erblickt, auf welches sich die Flucht der Nereiden bezieht. Aber grade hierin kann ich Welcker deswegen nicht folgen, weil mir die Gleichzeitigkeit, oder wenn nicht diese, die Zusammengehörigkeit dieses Friesreliefs mit den Nereidenstatuen noch ungleich unmöglicher erscheint, als diejenige der Statuen und des Frieses a. Ich weiss nicht, ob man sich Stilverschiedeneres verbunden denken kann, als den Fries b. und die Nereiden. Die Grundlage des Friesreliefs b. ist der pure, bare und platte Realismus, so bar und so platt, dass ich behaupten möchte, gegen diesen Fries sind die Reliefe des Trajansbogens und der Antoninssäule poetisch und idealisch. Man denke sich auf einem Friesstreifen von nur einem Fuss Höhe eine dreifache Mauer, deren Zinnen über einander hervorragen, zwischen diesen Zinnen je einen Kopf von der Besatzung sichtbar, fast so gross wie die Mauer, aber Alles so dürftig und regelmässig aufgebaut, wie auf dem besten Bilderbogen aus unserer Knabenzeit. Man denke sich ferner ein angreifendes und ein zur Vertheidigung ausfallendes Heer, aber beileibe nicht dargestellt in aufgelösten, mannigfaltigen Kämpfergruppen, sondern gliederweise, mit perspectivischer Vertiefung des Reliefs aufmarschierend, ein Mann wie der andere, Alle hübsch Tritt haltend, wie das beste Gardeinfanteriebataillon. Das Ganze eine bloss realistische Illustration, aber mit Mitteln versucht, die das Gelingen unmöglich machen, sorgfältig ausgearbeitet aber puppenhaft, geistlos, unkünstlerisch zum Übermass. Hier ist von Griechenthum keine andere Spur mehr als in einer gewissen traditionellen Manier der Formgebung im Einzelnen namentlich der Gewandung, während die Darstellung im Ganzen ihre vollkommene Analogie in assyrischen Reliefs findet, die, wie dieses, Schlachten, Städteeroberungen, Flussübergänge marionettenhaft darstellen. Blickt man von diesem Fries auf den ersteren, a., so fühlt man sich griechisch angeheimelt, künstlerisch erregt. Und dennoch gebe ich die Möglichkeit zu, dass diese Friesse zusammengehören, denn auf den grossen xanthischen Grabmonumenten Nr. 142 und 143 im britischen Museum sind thatsächlich Reliefe von ungefähr ähnlicher Stildifferenz verbunden, wie sie in den Friesen a. und b. heraustreten. Aber nöthig ist die Verbindung dieser Arbeiten dem Stil nach sicher nicht, und was uns veranlassen soll mit ihnen nun auch noch die Nereiden zu combiniren, das sehe ich in der That nicht ein. Dagegen gebe ich zu, dass die Reliefe der Giebel, deren eines einen Kampf, das andere eine Götterversammlung darstellt, eine Mittelstellung zwischen den Friesen a. und b. einnehmen, welche es möglich macht, dieselben sei es mit diesem, sei es mit jenem ursprünglich verbunden zu denken.

Über die beiden schmalsten Friesse c. und d., welche Fellows und Falkener an ihrem Tempelchen selbst anbringen, kann ich mich ungleich kürzer fassen, da auch Welcker, der überhaupt nur von zweien anstatt von vier Friesen redet, die beiden letzteren, wie oben vermuthet wurde, durch sein Stillschweigen als ohne Frage nicht zu den beiden ersteren gehörig zu bezeichnen scheint. Der angebliche Säulenfries c. (Brit. Mus. Nr. 110—123) zeigt die Darbringung von Geschenken, Kleidern, Pferden u. s. w. an einen Satrapen, ferner eine Bären- und eine Eberjagd und einen Kampf zwischen Berittenen und Fusskämpfern. Der vierte oder Cellafries d. endlich (Nr. 95—105) stellt ein Gastmahl dar, bei dem die Theilnehmer auf Sophas liegen, mit Wein bedient und von Musikanten und Musikantinnen unterhalten werden, ferner ein Widderopfer und etliche Thiere, na-

mentlich Ziegen. Beide Friese sind in der Composition dürftig und leer, abgeschmackt und wahrhaft nichtssagend, in den Formen schwülstig und stumpf und können, unbefangen betrachtet, nur für ganz spät römische Arbeiten gelten.

Ich habe meine Leser einen langen, und wie ich fürchten muss, ermüdenden Weg geführt; aber ich musste dies thun, wenn ich nicht ganz über eine Sache von der Wichtigkeit dieser xanthischen Sculpturen und ihrer Combination schweigen wollte, was mir mit Recht zum schweren Vorwurf hätte gemacht werden können. Ich schliesse diese Untersuchung nicht ganz ohne die Hoffnung, meine Leser überzeugt zu haben, dass die Verbindung der besprochenen Sculpturen theils gradezu unmöglich, theils nicht bestimmt motivirt und jedenfalls nicht nothwendig ist. Was nun aber das kunstgeschichtliche Resultat anlangt, so glaube ich Folgendes aussprechen zu dürfen. Ein bestimmtes Datum tragen diese Sculpturen nicht, eine wahrscheinliche Datirung findet sich aus der Darstellung selbst nur für den Fries b. Aber grade dieser hat für die griechische Kunstgeschichte einzig und allein die Bedeutung, dass er, wie manche andere Kunstwerke von Xanthos, uns die letzten Nachwirkungen griechischer Formgebung in der Kunst eines ungrischen, aber von griechischer Bildung berührten Landes zeigt. Die Friese c. und d. gehn uns hier und für diese Periode gar nicht an. Von besonderer Bedeutung dagegen sind uns ausser den Giebelreliefs und den kleineren Statuen, namentlich der Fries a. und die Nereïdenstatuen. Der erstere ist ein Monument einer von Griechenthum geschulten fremden Kunstweise, die Nereïdenstatuen aber, die, ohne datirt oder direct datirbar zu sein, doch nur in Skopas' Mänade und in der Niobidengruppe ihre Analoga finden, und die weder aus früherer noch aus späterer Zeit als aus unserer Periode stammen können, sind uns griechische, von Griechenhand im fremden Lande gearbeitete Originalkunstwerke des ersten Ranges.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Rückblick und Schlusswort.

Die Einzelbetrachtung der Kunstentwicklung in der Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und dem Tode Alexander's des Grossen haben wir in drei Abtheilungen getrennt, deren erste der attischen, deren zweite der Kunst von Sikyon und deren dritte derjenigen im übrigen Griechenland gewidmet war. Leser, welche unserer Darstellung auch nur mit oberflächlicher Aufmerksamkeit gefolgt sind, werden uns zugestehn, dass diese Abtheilung des gesammten Stoffes durch die Sache selbst geboten war und werden sich von der Richtigkeit der ersten wichtigen Thatsache überzeugt haben, die wir in diesem Rückblicke hervorheben müssen, dass nämlich in dieser Periode so gut wie in der vorigen Attika und Sikyon wenn nicht die Mittelpunkte des gesammten Kunstschaflens in Griechenland bilden, so

doch die alle anderen bei weitem überragenden Pflegestätten und in mehr als einer Hinsicht die bestimmenden Ausgangspunkte desselben sind. Von einer weiteren Ausführung dieses Satzes glaube ich absehn zu dürfen, da ich ohnehin nur in der Kürze wiederholen könnte, was die vorhergegangenen Capitel in weiterer Darlegung enthalten. Mit grösserem Nachdruck dagegen muss ich eine zweite, freilich ebenfalls schon mehrfach berührte Thatsache hier nochmals betonen, diejenige nämlich, dass die attische sowie die sikyonische Kunst in dem, was die eine und die andere bestimmend Eigenthümliches enthält, mit der attischen und mit der sikyonisch-argivischen Kunst der vorigen Periode verwandt erscheint, während sich zwischen den Strebungen und Leistungen der beiden Hauptpflegestätten auch in dieser Periode wesentlich dieselben Unterschiede und Gegensätze zeigen, welche die Kunst Athens und diejenige von Sikyon und Argos in der Zeit des Phidias und Polyklet trennen. Wenden wir uns zuerst nach Attika, so dürfen wir allerdings nicht verschweigen, dass die Goldelfenbeinbildnerei, in der die vorige Epoche ihr Höchstes leistete, mit dieser ihr Ende erreicht hatte und zwar in doppelter Beziehung, sowohl was das Material selbst als auch was den Geist anlangt, der dies Material zu der Darstellung seiner Schöpfungen wählte. Dass Leochares die Familie Alexander's in Gold und Elfenbein darstellt, bildet die einzige Ausnahme. Nun könnte man allerdings an die äusseren Verhältnisse dieser Zeit, namentlich an den Geldmangel in den öffentlichen Kassen erinnern, um das Aufgeben dieses kostbarsten aller plastischen Materialien zu motiviren; allein, wenn der Grund nicht tiefer läge, so dürften wir annehmen, dass auch andere Künstler sich, wie Damophon von Messene, mit dem Surrogat der Akrolithe geholfen haben würden, die, wie ich früher bemerkt habe, in Bezug auf den künstlerischen Eindruck den Goldelfenbeinstatuen nahe kommen mussten. Und doch finden wir Akrolithe ausser bei Damophon nur ganz vereinzelt bei den Künstlern dieser Epoche, und werden nicht irren, wenn wir behaupten, der Geist der Goldelfenbeinbildnerei war gewichen. Dies ist aber der Geist der monumental religiösen Kunst, der erhabenen Idealität, der Geist, welcher die Gottheiten in ihrer ganzen olympischen Herrlichkeit und ihrer über alles Menschliche und Irdische erhabene Wesenheit dem staunenden Blicke offenbaren wollte, in einem Glanz und in einer Pracht, wie sie hienieden nicht zu finden ist, und der deshalb ein Material wählte, das nie verwendet wurde, um Menschliches darzustellen. In solcher Gestalt konnten aber auch nur die Gottheiten erscheinen, die ihrem Wesen nach in der religiösen Vorstellung der Nation über alles Menschliche erhaben waren, und nur insoweit sie das leidenschaftslose, bedingungslose göttliche Dasein offenbarten. Der Art waren Zeus und Here, Athene und die himmlische Aphrodite, die Schöpferin der Harmonie im Kosmos; aber der Art waren nicht die Gottheiten, welche die jüngere Zeit bildete, die Gottheiten, in denen vielmehr die menschenähnliche Seite des Gottesbegriffes, wie ihn seit Homer das Volk ausgeprägt hatte, sich darstellte, die Gottheiten, welche in den menschlichen Dingen auf Erden walteten und in den Angelegenheiten der Menschen tagtäglich ihre Herrschaft offenbarten, die nicht das Göttliche in seiner Universalität, sondern in der Äusserung einer bestimmten, das Menschendasein bedingenden Macht darstellten. Und eben deshalb mussten sie in der Kunst menschlicher gefasst werden, und der Künstler, der sie gestalten wollte, wie sie im Bewusstsein des Volkes lebten, musste herabsteigen von der Kolossalität zu

menschlichen Massen, und von dem olympischen Material des Goldes und Elfenbeins zu einem Stoffe, welcher die Götter in verkürter Menschenähnlichkeit erscheinen liess. Das ist der tiefere Grund, warum in unserer Periode in Attika die Marmorsculptur die Goldelfenbeinbildnerie verdrängt. Wenn sich hierin vielmehr ein tiefer Unterschied als eine Verwandtschaft der beiden Perioden ausspricht, so zeigt sich, wenn wir auch nur beim Material stehen bleiben, die Verwandtschaft eben so deutlich grade in der Marmorsculptur, die in der Epoche des Phidias neben der Goldelfenbeinbildnerie den zweiten Platz einnimmt, wo es gilt, das Götterthum mehr seinem poetischen als seinem religiösen und Cultideale gemäss zu gestalten und in der jüngeren Epoche sich in eben diesem Sinne fortsetzt.

Gleiche Unterschiede und gleiche Verwandtschaft nehmen wir in den Gegenständen wahr. Ich habe es anerkannt und erkenne es wiederholt an, die eigentlich erhabene Göttergestalt gehört der vorigen Periode an, aber ein gründliches Missverständniss ist es, wenn man das Wesen der in unserer Periode kanonisch gestalteten Götter in sinnlichem Reiz oder in milder Anmuth sucht. Das Bestimmende, das eigenthümliche Wesen dieser Gottheiten liegt vielmehr darin, dass sie, im Menschenleben waltend, alles Menschliche, Freude und Leid, Sehnsucht und Leidenschaft mitempfunden, ja die verschiedenen Momente des menschlichen Wesens, die in uns einander bedingend und beschränkend existiren, in einer Sonderexistenz, und deshalb in höchster Intensität repräsentiren. Daraus aber ergiebt sich, dass die Künstler, welche die Gestalten dieser Götter schufen, unmöglich von der Form als solcher, ganz abzusehn von dem sinnlichen Reiz der Form, den man nun einmal gar nicht in die Frage einmischen sollte, noch auch von der äusserlichen Erscheinung ausgehn konnten, sondern einzig und allein von dem Begriffe des menschlichen Daseinsmomentes, welches die Gottheiten in seiner reinsten Steigerung vertraten. Nicht ein begeisterter Musiker war Apollon, sondern die Verkörperung aller musischen Begeisterung, und nur dieser, nicht eine frische Jägerin Artemis, sondern die Jagdlust selbst, welche alle anderen Interessen des Lebens über dem Schweifen im Bergwald vergisst, Eros nicht ein liebender Jüngling, der auch aufhören könnte zu lieben, Dionysos nicht ein im leisen Weinrausch schwärmerisch träumender Jüngling, der auch ernüchert zu Thaten überzugehn vermöchte, sondern der eine wie der andere stellt uns nur das eine und das andere Moment unseres eigenen Daseins gelöst von allen anderen und zu unvergänglicher Dauer erhoben dar. Das ist es eben, warum uns diese Götter so ungöttlich erscheinen können, weil ihre Wesenheit eine beschränktere ist als die menschliche, und das ist es, warum sie denen ungöttlich erschienen sind, die nicht empfanden, dass die absolute und bedingungslose Vertretung einer Potenz sie weit über die Unklarheit des aus tausend Elementen gemischten menschlichen Daseins erhebt, und dass ihnen die Wandellosigkeit ihres einheitlichen Wesens ein Prädicat des Göttlichen zurückgiebt. Wer dies übersieht oder nicht zu fassen vermag, der wird glauben, die Künstler unserer Periode haben die Götter zu bilden vermocht nach dem Muster irdischer Erscheinungen, nach beobachteten Zügen des concreten menschlichen Daseins; wer dagegen die angedeutete Göttlichkeit dieser Gestalten begreift, der wird einsehn, dass die Künstler, um sie darzustellen, von Begriffen, ja von Ideen ausgehn mussten, welche in ihrer Reinheit auf Erden nicht verwirklicht sind. Wer aber dies begreift und eingesteht, der muss ferner sich überzeugen, dass

das Streben eines Skopas und Praxiteles trotz aller scheinbaren Differenzen von wesentlich demselben Ausgangspunkte wie das eines Phidias und Alkámenes beginnt, und dass der Idealismus den Grundcharakter der attischen Kunst in dieser wie in der vorigen Periode bildet.

In ähnlicher Weise lässt sich die Verwandtschaft der jüngeren sikyonisch-argivischen Kunst mit derjenigen Polyklet's und der Seinigen bestimmen, auf die wir jedoch nur mit ein paar Worten einzugehn für nöthig achten. Die jüngere wie die ältere Periode hält am Erz als ihrem Materiale fest, die jüngere wie die ältere Periode macht den Menschen in seiner äusseren Erscheinung, und zwar wesentlich den Mann, weil sie nur diesen auf nicht idealem Gebiete frei von bergender Hülle, ohne unwahr zu werden, bilden konnte, zum Hauptgegenstande ihrer Darstellung, die jüngere wie die ältere Periode richtet ihr Streben wesentlich auf die Schönheit der Form als solcher. Demgemäss stimmen die Gegenstände beider Perioden mit einander auf vielen Punkten überein, und demgemäss liegen die Fortschritte der jüngeren Zeit über die ältere hinaus hauptsächlich im Technischen und Formellen. Aber allerdings geht die jüngere Zeit über die ältere darin hinaus, dass sie das Moment des Individualismus, das jene verschmäht hatte, vorwiegend cultivirt und mit diesem dasjenige des persönlichen Charakterismus verbindet, welches die ältere Zeit in ihrem Streben nach absoluter Normalschönheit bei Seite lassen musste. Hierin liegt denn auch, wie bereits früher bemerkt, trotz aller Gegensätze, die Verwandtschaft der jüngeren sikyonischen mit der gleichzeitigen attischen Kunst.

Da wir auf den Werth und die Bedeutung der Kunst dieser jüngeren Periode bereits in der Einleitung und in der Besprechung der einzelnen Erscheinungen genügend hingewiesen zu haben glauben, so bleibt uns hier Nichts übrig als zu erwägen, welche Gründe äusserlich und innerlich das Ende dieser Periode bestimmten und welche Elemente des von ihr Geschaffenen die Grundlage der Leistungen der folgenden Zeit bildeten.

Insofern das Schicksal der Kunst mit dem politischen Schicksal der Nation zusammenhangt, haben wir uns zunächst die Lage zu vergegenwärtigen, in welche Griechenland durch Alexander versetzt wurde, und den Einfluss, welchen die veränderte politische Lage auf die Kunst gewann. Ich habe schon früher behauptet, dass Alexander ungleich mehr hemmend als fördernd auf die Kunst einwirkte, und werde dies hier mit Wenigem belegen können. Seine eigene in fortschreitenden Eroberungen sich ausdehnende Weltmonarchie war freilich nur von kurzer Dauer, aber sie hatte in ihrem Gefolge zwei wichtige, und auch für das Gebiet, von dem wir reden, bedeutungsvolle Thatsachen: erstens die Umwandlung der republicanischen Staatsordnung und des autonomen Gemeinwesens in Monarchien grösseren Umfanges, und zweitens die Verlegung des politischen Schwerpunktes aus dem Mutterlande Griechenland an die orientalischen Höfe der Nachfolger Alexander's. Da wir nun aber gesehen haben, dass die Blüthe der Kunst überall mit der staatlichen Blüthe zusammenhangt, dass sie äusserlich durch Darbietung der Mittel zu bedeutenden künstlerischen Unternehmungen, innerlich durch die Erweckung des Geistes freudigen Schaffens zu Ehren des Vaterlandes, zu Ehren der heimischen Götter und der grossen Männer aus dem politischen Machtbewusstsein des Staates ihre beste Lebenskraft empfangt, so werden wir leicht begreifen, dass der Zustand politischer Ohnmacht und Unbedeutendheit,

zu dem in der Diadochenzeit die meisten Staaten Griechenlands hinabgedrückt waren, der bildenden Kunst das beste Lebenselement entzog. Wahrlich, wenn wir uns fragen, was für Aufgaben in dieser Zeit ein griechischer Staat, um dessen Besitz entweder die Könige hin und her stritten, und das von einem Herrn an den andern übergang, oder das in der Theilnahme an den Fehden, welche Jahrzehende lang die halbe Welt bewegten, ohne eigenen Gewinn abgehetzt wurde, was für Aufgaben ein solches Land seinen Künstlern stellen konnte, wir würden kaum eine Antwort zu finden wissen, wenn nicht die Geschichte uns eine solche in einzelnen Beispielen darböte, in Beispielen wie dasjenige, dass Athen dem Demetrios Phalereus in einem Jahre dreihundert und sechzig Ehrenstatuen aufrichtete, die wieder zerschlagen und durch goldene des Demetrios Poliorketes ersetzt wurden, als Athen in diesem einen neuen Herrn bekam. Das waren allerdings die einzigen Aufgaben, welche der Kunst eines Staates blieben, der früher das Grösste und Herrlichste geschaffen hatte, was die bildende Kunst jemals hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen Jeder fühlt, dass sie nicht allein der Kunst geringen Vorschub leisten, sondern dass sie jede wahre Kunst von Grund aus vernichten müssen.

Wenn wir es demnach leicht erklärlich finden werden, dass die Kunst an ihren bisherigen Hauptpflegestätten ein trauriges Ende fand, so verhält es sich anders mit den neuen Mittelpunkten des politischen Lebens, den Königshöfen der Nachfolger Alexander's. Wie sich an ihnen die Kunst gestaltete im Einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht der Ort, das muss vielmehr der Darstellung des folgenden Buches vorbehalten bleiben, hier ist zunächst zu erwägen, wie sich im Allgemeinen das neue Königthum zur Kunst verhält. „Ein König, sagt Brunn, macht andere Anforderungen an den Künstler, als ein wahrhaft republicanischer Staatsmann, selbst wenn er factisch die Macht eines Königs ausübt.“ Es ist das Wesen des Königthums, dass es strebt die Kräfte des Staates in sich zusammenzufassen, um sie von sich ausgehend wirksam zu machen; das Königthum will alle geistigen Potenzen des Volks sich dienstbar wissen, und fördert sie nur dann, wenn sie sich von ihm die Bahnen bestimmen lassen. Gleichermassen macht das Königthum auch die Kunst dienstbar; es fördert sie, wo sie zu seiner Verherrlichung beiträgt, es lässt sie unbeachtet und unbeschützt, wo die Kunst sich selber ihre Aufgaben auserlesen will. Und hieraus folgt unmittelbar, ganz abgesehen von der Frage, in wiefern ein Künstlergenius, um Grosses zu wirken, die Freiheit der Selbstbestimmung nöthig hat, eine Verengung des Kreises künstlerischen Schaffens, die Hinweisung desselben auf bestimmte Richtungen. Alexander's und seiner Nachfolger Monarchien bieten uns für diesen Satz die schlagendsten Belege, unter ihrem Einflusse und ihrem Schutze zieht sich die künstlerische Production auf das Porträt und die historische Darstellung zusammen; alle anderen Gebiete liegen brach und verödet, zum mindesten was originale Hervorbringungen anlangt, und namentlich auf dem Gebiete idealer Gegenstände, auf welchem die griechische Kunst ihr Herrlichstes geleistet hatte, finden wir, so viele neue Tempel gebaut, so viele neue Götterbilder verfertigt wurden, überall nur Nachahmung und Nachbildung des Vorhandenen, welches dem Bedürfniss genügte, nirgend aber ein aus sich selbst hervorkeimendes Neue.

Diese Verengung des Kreises künstlerischer Production ist die eine Seite der ungünstigen Einwirkungen des Königthums auf die Kunst; das Streben nach Glanz

und Pracht ist die andere; denn Reichthum, Glanz und Pracht sind Forderungen des Königthums. Diese Pracht und Herrlichkeit der äusseren Erscheinung zu fördern, wird nun auch die dienstbare Kunst herangezogen, und zwar nicht so, dass ihr die Mittel geboten werden, ihre Schöpfungen auch äusserlich mit dem höchsten Schmucke zu umgeben, sondern in der Weise, dass die Kunst nur zur Gestaltung und Anordnung der äusseren Pracht verwendet wird. Um zu verstehn, in welchem Sinne dies gemeint ist, braucht man sich nur, um aus der Periode Alexander's selbst die Beispiele zu wählen, an den mit dem höchsten Luxus für eine enorme Summe erbauten Scheiterhaufen des Hephästion zu erinnern, welchen uns Diodor (17, 115) beschreibt, wie er mit Statuen, zum Theil von Gold und Elfenbein und mit sonstigen Werken der Kunst durchaus geschmückt war, um — verbrannt zu werden, oder an den Leichenwagen Alexander's selbst, ein Bauwerk aus den kostbarsten Stoffen und decorirt mit den reichsten Productionen der Bildnerei. Wo die Kunst zu derartigen vorübergehenden Zwecken gemissbraucht wird, da muss sie nothwendiger Weise äusserlich, oberflächlich werden und zum blossen Handwerk hinabsinken, das als seine einzige Aufgabe betrachtet, in rascher Massenproduction hervorzubringen was die Sinne blendet. Wenn aber die Kunst überhaupt in derartiger Weise in Anspruch genommen wird, da muss sie auch in den Schöpfungen die Innerlichkeit verlieren, die dauernderen Zwecken bestimmt waren; hatte man sich gewöhnt die Werke der Kunst als Mittel des Sinnenreizes zu betrachten, so konnte es nicht fehlen, dass man von allen ihren Productionen zunächst die Imposanz, den Effect der äusseren Erscheinung forderte, und um den innerlichen Gehalt sich erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, kümmerte. Schwerlich thun wir Lysippos Unrecht, wenn wir das Moment des Effectvollen in dem Charakter seiner Kunst zum Theil aus seiner Stellung zum Königshofe Alexander's ableiten; gleicherweise hängt die wachsende Tendenz zum Kolossalen, die sich am überschwänglichsten in dem Gedanken des Architekten Deinochares ausspricht, den Berg Athos als eine kniende Figur auszuarbeiten, mit der damals herrschenden, auf Effect hindrängenden Ansicht von der Kunst zusammen. Dies Streben nach Effect, dies Äusserlichwerden der Kunst können wir aber gleicherweise in den Nachahmungen der Götterbilder früherer Zeit in der folgenden Periode wahrnehmen, indem bei nicht wenigen derselben eine Umwandlung im Sinne des Theatralischen hervortritt, welche gegen die stille Grösse und einfache Erhabenheit der Vorbilder aus den früheren Zeiten einen seltsamen Contrast bildet. Und endlich werden wir Gelegenheit haben, uns zu überzeugen, dass auch in den besten und originalsten Kunstschöpfungen der folgenden Periode das Streben nach Effect, nach unmittelbar erschütterndem Eindruck auf den Beschauer in der Wahl der Gegenstände und Situationen, in der Art der Composition und der Formgebung in einer Weise hervortritt, welche sich mit einer tiefinnerlichen Auffassung der Aufgaben und der Grenzen der plastischen Kunst nicht mehr auf allen Punkten im Einklang findet.

Fragen wir uns nun schliesslich, welches das Erbtheil war, das die vergangenen Perioden der Kunst der folgenden Zeit überlieferte, so werden wir antworten müssen: Die Kunst der beiden Perioden der grossen Blüthe hatte fast alle Bahnen der originalen Production nicht allein betreten, sondern auch bis zum Ziele verfolgt, und liess der folgenden Zeit neben der Nachahmung und Reproduction ihrer

Schöpfungen nur ganz einzelne Pfade über ihre eigenen Grenzen hinaus offen, Pfade, welche die Kunst zum Theil nach äusserem Antriebe betrat. Die Geschichte einerseits und das zum Pathologischen gesteigerte Pathetische andererseits, das war das bisher noch nicht erschöpfte, obwohl ebenfalls schon angebaute Feld der Plastik in der folgenden Periode. War dieser also von der früheren Zeit fast alles Grösste und Beste vorweg genommen, so überkam sie dafür von dieser früheren Zeit eine Summe der künstlerischen Bildung, der technischen Meisterschaft, der mustergiltigsten Vorbilder aller Gattungen, welche nicht hoch genug angeschlagen werden kann, ein Erbtheil von so unerschöpflichem Reichthum, dass nicht sie allein von demselben mit vollen Händen ausgeben konnte, sondern dass auch die Enkel und Urenkel die Schätze der Väter nicht zu erschöpfen vermochten. So Herrliches und Grosses aber die folgende Periode noch hervorbrachte, dennoch werden wir ihre Leistungen denen der beiden vorhergehenden Perioden nicht an die Seite stellen dürfen, dennoch werden wir die Zeit von den Diadochen Alexander's bis zur Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft nicht anders nennen dürfen, als die Zeit der ersten Nachblüthe der Kunst. Der Gipfel liegt hinter uns, wir steigen abwärts, und mag unser Weg zur Tiefe uns zunächst noch durch reizende Gelände führen: die rechte reine Ätherklarheit hört bald auf uns zu umstrahlen, und vor dem weiterschauenden Blicke taucht aus dem Nebel ferner Jahrhunderte schon die unendliche flache Wüste auf, in deren Sande der Strom der griechischen Kunst zu versiegen bestimmt ist.