



Denkmäler

Geschichte des Denkmals

Hofmann, Albert

Stuttgart, 1906

6. Kap. Griechisches Altertum

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78645](#)

Die abendländischen Einflüsse setzen sich selbst auf die südostasiatische Inselgruppe des malayischen Archipels fort. So findet sich auf einem chinesischen Beigräbnisplatze in Batavia der Dromos aus Menschen- und Tierfiguren; es finden sich obeliskenartige Bildungen mit ostasiatischer Abwandlung u. s. w.

Die zahllosen Kult- und anderen Figuren, wie, um nur einige zu nennen, die sitzenden Bronzefiguren Buddha's im Asakusapark zu Tokio, die Buddhafiguren von Nara, dann die Löwengruppen an der Löwenstraße in Kioto u. s. w. sind entweder nicht im engeren Sinne als Denkmalstatuen aufzufassen oder stehen doch so erheblich hinter dem Grabdenkmal zurück, dass sie bei dieser übersichtlichen Betrachtung nur flüchtig in Frage kommen.

58.
Japan.

Mit der Erwähnung der vorstehenden Gruppen haben wir uns schon auf das Gebiet Japans begeben. Wir können dies unbedenklich thun. »Die japanische Kunst als ein Ganzes ist wie ein anmutiger Thalgrund, den ein Gebirge bewässert, das überall in diesen Thalgrund hineinragt, das wir als grosse Masse erst von ihm aus erblicken. . . . Dieses Gebirge ist die chinesische Kunst. . . . Das zufällig uns schon bekanntere Japan ist nur ein Teil der weiten Gebiete, deren Kunst und Kultur von China ausstrahlt.« (*Max Buchner.*) Und doch ist sie wieder verschieden; darauf deutet schon die ungleiche Aufnahme westlicher Kultureinflüsse. Der Gedanke eines gewaltigen Pferdedenkmales aus Dankbarkeit für die Dienste des Pferdes im Kriege und für seine volkswirtschaftliche Bedeutung wäre in China noch nicht möglich. Auch schon die historische Entwicklung musste ungleiche Kulturverhältnisse erzeugen. Denn während Japan in mehr als tausend Jahren eine ruhige insulare Entwicklung durchmachen konnte, die freilich vielfach durch feudale Kämpfe unterbrochen wurde, die aber niemals einen Wechsel der heute noch regierenden Dynastie sah, sind über das Riesenreich der Mitte 21 Dynastien dahingegangen, und jeder Wechsel hat das Reich bis auf den Grund erschüttert. Daher mag es kommen, dass schon seit dem frühen Mittelalter die chinesische Kultur abwärts ging und in einen allmäßlichen Rückschritt verfiel, den auch die berühmte *Ming*-Dynastie nur aufhalten, aber nicht unterdrücken konnte, und der schliesslich zu dem für China demütigenden Friedensschluss von Schimonofeki (1897) führte. Im Gegensatze dazu hat sich die japanische Kultur frisch erhalten und konnte in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts jene merkwürdige Modernisierung durch freie Aufnahme westlicher Einflüsse vornehmen.

Damit sei das asiatische Gebiet des Buddhismus verlassen. —

6. Kapitel.

Griechisches Altertum.

59.
Thronkultus.

Die Entwicklung des griechischen Denkmals hat die Entwicklung des griechischen Epos zur Voraussetzung. Die ersten Arbeiten einer monumentalen Kunst heften sich an das Kultbild, und wo selbst dieses noch nicht besteht, wie im mykenäischen Zeitalter, da findet sich auch das Denkmal noch nicht. Der Thronkultus, über den uns aus dem frühesten Altertum berichtet wird, für welchen Beispiele sich in den Volksgräbern von Tiryns, Mykenä u. s. w. finden, in Bezug auf welchen uns von *Xerxes* berichtet wird, dass er auf seinem Zuge gegen Griechenland einen

leeren Thron für den Sonnengott mitführte, den kein Sterblicher besteigen durfte, und welcher endlich in der Bundeslade der Juden auf dem Exodus wieder nachzuweisen sein dürfte, deutet auf einen bildlosen Kultus hin. Der Archäologe Wolfgang Reichel hat in seiner Schrift: »Ueber urhellenische Götterkulte« (Wien 1897) den Ursprung der Sitte des bildlosen Thronkultus auf die Felsthrone zurückgeführt, die, in den natürlichen Felsen gehauen, auf der Insel Chalke bei Rhodos, auf Thera, in Phrygien u. s. w. erhalten sind. Das berühmteste Beispiel ist der von Humann entdeckte Thron des Pelops auf dem Sipylos. Auf den Berghöhen wurden die unsichtbaren Götter verehrt; diesem Kultus begegnen wir bei Homer und selbst noch bei den Juden, wenn von diesen in der Bibel berichtet wird, dass sie Jehovah oder Jahwe auf dem Sinai anbeteten. Auf den Wanderungen der Völker tritt an die Stelle des Felsenthrones ein Thron aus Holz, mit Metallblech beschlagen, und er bleibt lange Zeit das alleinige Kultusdenkmal. Erst nach Verlauf längerer Zeit wird dieses mit einem ungeschlachten Kultbilde bereichert. Der amykleische Apollo des Pausanias bestand wahrscheinlich ursprünglich aus einem Grabmal mit dem Götterthron, zu welchem erst spät und unorganisch die Apollostatue hinzukam. Diesen bildlosen Kultus nimmt Reichel für die mykenäische und die scharf von ihr geschiedene homerische Periode an. Dann erst tritt an die Stelle der anikonischen oder bildlosen Periode die ikonische, die Periode der Götterbilder; die unbearbeiteten Steine, Pfeiler, Säulen, die Balken und Bretter heiliger Bäume, welche an die göttliche Gegenwart erinnern sollten und somit die ersten Beispiele für das Denkmal sind, werden durch die menschlich gestalteten Götterbilder ersetzt.

Es waren, bereits im VII. Jahrhundert vor Chr. in den griechischen Städten als ein besonderer Kunstzweig gepflegt, ebensowenig statuarische Kunstwerke, wie viele der mittelalterlichen und späteren Heiligenbilder; aber sie unterstützten die Phantasie, und als zu ihnen noch das lebendige Epos trat, da war der Boden für die Entwicklung der plastischen Denkmalkunst vorbereitet. »Das Epos mit seiner Plastik in Mythologie und Sagengestaltung, mit seiner Durchbildung göttlicher und menschlicher Charaktere hat der bildenden Kunst so fehr vorgearbeitet, dass man Homer mit grösserem Recht den Begründer der plastischen Götterwelt der Griechen nennen könnte, als ihn Herodot als Schöpfer der nationalen Mythologie und Götterlehre bezeichnet. Und zwar hat das Epos der bildenden Kunst sowohl formal wie in Beziehung auf die Gegenstände der Darstellung mächtig vorgearbeitet, formal, indem es jene vollendet menschliche Götterwelt schuf, jene Göttercharaktere und Göttergestalten, welche die fernen Jahrhunderte der Blütezeit der Kunst plastisch nachzuschaffen thätig und allerdings auch erst sie befähigt waren, jene in reiner Menschlichkeit übermenschlichen Göttertypen. Den Gegenständen nach hat aber das Epos der bildenden Kunst vorgearbeitet, indem es die unendliche Fülle des Sagenstoffes in poetisch verklärter Gestalt weithin durch die griechischen Stämme und Städte verbreitete, einen Stoff, der der bildenden Kunst zur unerschöpflichen Fundgrube wurde²⁵⁾. Dem kurzen Heldengesang von den »Ruhmesthaten der Männer« bei Festen undfürstlichen Mahlen folgte durch die äolischen und jonischen Griechen aus den Traditionen der kleinasiatischen Sängers Familien und Rhapsoden das längere epische Gedicht, bis dieses um 900 vor Chr. in der Ilias und der Odyssee, welche den Namen des Homeros tragen, die höchste Blüte erlebt.

Der Einfluss Homer's — ich sehe ab von der bekannten Streitfrage und fasse die

60.
Einfluss des
Epos.

²⁵⁾ Siehe: OVERBECK, J., Geschichte der griechischen Plastik. Leipzig 1869. Bd. I, S. 62 ff.
Handbuch der Architektur. IV, 8, b.

61.
Heroen-
verehrung.

aus den sog. homerischen Dichtungen hervorgegangenen künstlerischen Aeuferungen als die einer harmonischen Individualität auf — auf seine Mit- und Nachwelt war ein ungeheurer. Die von ihm geschaffenen Gestalten der Götter und Heroen dienten der bildenden Kunst als typische Vorbilder; die Heldenverehrung wurde zu einer Nationaleigenschaft und bereitete dem Denkmal einen fruchtbaren Boden. Das homerische Zeitalter wurde das heroische oder Heldenzeitalter. Bei den Epikern nach *Homer* beginnt allmählich die göttliche Verehrung der Heroen unter Anknüpfung an die Stätten und Denkmäler der heroischen Vorzeit, insbesondere der Grabmäler. Nach und nach ging die Sitte der Heroenverehrung auf geschichtliche Persönlichkeiten über, wie auf die Kämpfer von Marathon, bei den Thermopylen, auf um das Staatswohl früh verdiente Männer, wie *Harmodios* und *Aristogeiton*, und wird schließlich auch auf Lebende übertragen, wie auf *Lysander*, welchem man göttliche Verehrung bei Lebzeiten zubilligte. Mit dem Eindringen orientalischer Einflüsse unter *Alexander dem Grossen* kam die Unsitte der göttlichen Verehrung der Herrscher immer mehr auf, wurde an den Höfen griechischer Fürsten im Orient, wie bei den Seleukiden und Ptolemäern, zu einem unwürdigen Kultus entwickelt und als Kultuszermessiell auch nach Rom übertragen. Doch davon später.

62.
Entwickelung
des Denkmal-
gedankens.

Es ist als eine der zahlreichen Eigenarten, welche die Hellenen zu ihrem die alte Welt beherrschenden Berufe befähigten, die psychische Vorliebe für Denkmäler festzustellen. Diese Veranlagung wird durch die Entwicklung und rhapsodische Ausbreitung des Heldengesanges so gestärkt, dass sie sich im Laufe der Zeit zu einem wenn auch imponderablen, so doch nicht zu unterschätzenden politischen Moment entwickelte. Entwicklung der politischen Verhältnisse und Entwicklung der Kunst der Denkmäler gehen Hand in Hand. Wenn man von der frühesten Periode, wie sie uns durch die Funde auf der Insel Thera (Santorin), deren Entstehung auf etwa 2000 vor Chr. angefetzt wird, entgegentritt, absehen, einer Periode, die jedenfalls eine anikonische war, so eröffnet uns die mykenäische Kultur, die etwa um 1450—1250 vor Chr. bestanden hat, in den Kuppel- und den Schachtgräbern auf der Akropolis von Mykenä, im Grabe beim Heräon von Argos, in den Gräbern von Orchomenos in Böotien, Volo in Theffsalien, Menidi in Attika, ferner in den Felsengräbern von Mykenä, Spata in Attika, von Nauplia und von Matrensa die ersten Ausblicke auf ein entwickeltes Bedürfnis nach einem Gedächtnismale. Daran ändert der Umstand nichts, dass an den Werken kleinasiatische Traditionen zum Ausdruck kommen und nach der Sage lykische Werkleute an ihnen beschäftigt waren. *Thiersch* wies dann geschichtlich nach, dass zunächst unter dem Einfluss der Sagenpoesie und in weiterer Entwicklung unter dem Einfluss des Epos das Bedürfnis nach Bildern erwachte, welche die Gottheit darstellten, und dass dieses Bedürfnis bald an die Stelle der rohen Gegenstände der anikonischen Periode vollständige Götterbilder setzte. Es entstehen die Xoana, die hölzernen Götterbilder, vor *Dädalos* formlos, nach ihm formgewandter. In diese Zeit können die frühesten Anfänge des figürlichen Denkmals verlegt werden; »denn die älteste griechische Darstellung der Menschengestalt ist durchaus naturalistisch und unterscheidet zwischen Göttern und Menschen so wenig, dass sie ein Schema der nackten Menneschengestalt für den Gott, den Athleten und die Bildnisstatue auf dem Grabe verwendete« (*Overbeck*). Das Epos selbst nimmt nur ganz vereinzelt auf Götterbilder Bezug; in der Ilias und in der Odyssee wird nur ein einziges Götterbild, die troische Athenastatue, der die Weiber ein Gewand auf die Kniee legen, genannt. Trotz-

dem muß angenommen werden, daß schon im VII. Jahrhundert hölzerne Rundbilder gefertigt wurden und eine Kunst begann, die im VI. Jahrhundert weiter entwickelt wurde und erstarke. Dabei schöpfte der Künstler die Motive ebenso wie unmittelbar aus der Sagenpoesie, wie er sie der bildlichen Ueberlieferung nachbildete. Es entsteht nun im Zeitalter des *Bathykles* von Magnesia, um 580—540, ein Werk, in welchem sich der Denkmalgedanke als eine wesentliche Fortbildung darstellt. Es ist der Thron des 30 griechischen Ellen oder etwa 15^m hohen amykläischen Apollo, den *Bathykles* berufen wurde, anzufertigen. Das Kolossalbild stand auf einer altarförmigen Basis, welche das Grab des *Hyakinthos* eingeschlossen haben soll, zu welchem eine eheerne Thür führte. Das Bild war somit Kultbild und Denkmal zugleich; auf letzteren Umstand deuten auch die zahlreichen heroischen Scenen, mit welchen *Bathykles* den Thron schmückte. Diese Scenen stellen die Heldenverherrlichung dar.

Als die anikonische Periode im Kultus überwunden war, da traten, wie erwähnt, neben den Götterbildern auch die Denkmäler der göttlich verehrten Heroen auf; den Uebergang dazu bildeten die Gruppen von Götterstatuen, die, vom Tempel losgelöst, selbständige plastische Werke waren. So wird von *Pythagoras von Rhegion*, der um 480 vor Chr. arbeitete, berichtet, daß er ein Götterbild, den Apollon Pythoktonos, Apollo im Kampfe gegen die Pythoschlange, gearbeitet habe. Das Bild war zweifellos kein Tempelbild, sondern eine freie, unabhängige Gruppe, welche den Uebergang zu den halb göttlich, halb profan verehrten Heroenbildern bildete.

Einen weiteren Schritt in der Entwicklung, das frühe Auftreten des präsentativen Bewußtseins, welches den Hauptinhalt des Denkmalgedankens bildet, bezeichnend, stellen die etwa 10 bis 20 Olympiaden später wie der Thron des amykläischen Apollo anzufetzenden sitzenden Statuen der Prozessionsstrafse vom Hafen Panormos nach dem Heiligtume des didymäischen Apollon bei Milet dar (Olympiade 50 bis 60). Es sind männliche und weibliche Gestalten, sitzend, archaisch bewegungslos, deren Urbilder ihre Bildnisstatuen dem altberühmten Orakelheiligtume geweiht haben. Das interessanteste Merkmal dieser Statuen für uns sind die denselben beigefügten Inschriften, wie: »Ich bin *Chares, Kleis* Sohn, Archon von Teichiusa. Ein Weihgeschenk an Apollon.« Präsentativer und selbstbewusster hätte sich auch *Colleoni* seine Denkmalinschrift nicht verfassen können, als er dem Rate von Venedig die Goldgulden zur Errichtung des Denkmals schenkte.

In den frühen Zeiten, in welchen die Völker um ihre Wohnsitze kämpfen oder die Erhaltung der Stammesgemeinschaft zu verteidigen haben, bilden die Siegeszeichen wertvolle Denkmäler der Erinnerung. Unter den Nikestatuen der Frühzeit ist die delische Nike ein Hauptwerk. In Olympia wird um diese Zeit das Schatzhaus der Megarer errichtet als Weihgeschenk für einen Sieg derselben über die Korinther, und es erhält ein Giebelrelief mit dem Kampfe der Götter gegen die Giganten. Also allenthalben Kampf, Sieg, durch Siege gestärktes Selbstbewußtsein, Entwicklung des Individuums, Hervortreten derselben aus einer größeren Gemeinschaft. Der Mythus und das Epos geben vielfach die Gedanken für die Kunstwerke; neben den Heroenstatuen erscheinen schon die Künstlerporträts, wie die Statuen des *Theodoros* von Samos und des kretischen Künstlers *Cheirisophos*.

In diese Zeit fallen auch die Anfänge der Darstellung der olympischen Sieger. Nachdem in den Heimatstädten der Sieger schon früher Siegerstatuen aufgestellt worden waren, gelangen dieselben um die 60. Olympiade (um 540 vor Chr.) nach *Pausanias*

auch in Olympia zur Aufstellung. Aus dieser Periode wird berichtet, dass ein Bild des Arion auf dem Delphin von dem Dichter und Musiker selbst auf Kap Tänaron errichtet wurde, und *Herodot* erzählt, dass die Argiver um Olympiade 50 die Statuen der berühmten guten Söhne *Kleobis* und *Biton* nach Delphi weihten. Das sind die vereinzelten, scharf hervortretenden Beispiele einer Zeit der Anfänge, sowohl in soziologischer und psychischer, wie auch in künstlerischer Beziehung. Die Kunst der 50. und des Anfangs der 60. Olympiade gibt dem Individuum die Freiheit und die Kraft, die Tradition zu freier Entfaltung zu durchbrechen. Indessen ist bei allen den Denkmälern dieser frühesten Epoche bis zu den Aegineten und darüber hinaus doch kaum von Kunst in unserem heutigen Sinne des Wortes zu sprechen. Sie muten uns fremd, ungebildet, unbeholfen an, und wenn sie für uns eine Bedeutung haben, so ist es nur die Bedeutung als Glieder einer Kette, die von den Uransängen bis zur Vollendung leitet. Wir versuchen diesen Bildungen näher zu treten, indem wir die äusseren und inneren Bedingungen ihrer Entstehung uns klarlegen, indem wir die Einflüsse erkennen, als deren Ergebnisse die Eigentümlichkeiten der Werke zu betrachten sind. »Es ist unnötig, nachzuweisen, was jeder Verständige von selbst begreift, dass erst mit dem Augenblicke, wo das unklare Staunen, mit dem die Muster der griechischen Kunst jedes nur halbwegs empfängliche Gemüt unmittelbar erfüllen, in die bewusste Bewunderung übergeht, in die Bewunderung, die sich ganz hingeben kann, weil sie nicht zu fürchten braucht, durch subjektives Gefallen missleitet zu werden, dass erst mit diesem Augenblicke der Erkenntnis der wahre und volle Genuss des Herrlichsten der Kunst beginnt.« Mit der Kunst der Barbaren im antik griechischen Sinne gemessen, mit den Werken der Aegypter, Assyrer und Phöniker verglichen, besitzen bei aller Anerkennung der Gröfse der Auffassung, die wir bei den Aegyptern und Assyrern schätzen, die Werke der Griechen allerdings einen Vorsprung, welcher einen unbedingten Verehrer der klassischen Archäologie wie *Overbeck* immerhin zu dem etwas überchwenglichen Satze hinreissen konnte: »Die Griechen . . . sind das eigentlich und wesentlich künstlerische Volk; die griechische Kunst ist Kunst im höchsten und spezifischen Sinne und gilt deshalb sehr erklärlicherweise als Inbegriff und Summe dessen, was das Altertum auf diesem Gebiete menschlichen Schaffens vermochte²⁶⁾.« Wir denken heute etwas objektiver darüber, und insbesondere das Gebiet der Denkmäler weist grössere Leistungen in der späteren römischen, als in der früheren griechischen Zeit auf. Gleichwohl bereitet die in unserer Betrachtung nunmehr folgende Periode, die etwa die Zeit von Olympiade 65 bis 80 umfasst, jene Blütezeit der griechischen Kunst vor, in welcher diese wohl »Kunst im höchsten und spezifischen Sinne« des Wortes genannt werden kann.

63.
Blütezeit.

»Im Anfang der Periode finden wir in Griechenland noch die ältere Tyrannis blühend, *Polykrates* auf Samos (bis Olympiade 64, 2. 522), die Peisistratiden in Athen (bis Olympiade 67, 2. 510), die Gewaltherrscher der sizilischen Städte Akragas, Himera, Gela, Syrakus als Förderer der Pracht und Kunst. Dennoch sind dies meistens nur die Ausläufer der früheren Zeit, während in der neuen mancherlei politische Umwälzungen im aristokratischen und republikanischen Sinne gleichzeitig auftreten und mit der wachsenden politischen Machtstellung und Bedeutsamkeit der grösseren Staaten, mit grosartig erweitertem Handelsverkehr und der Blüte der kleinasiatischen und der Inselstädte, sowie Korinths, Kerkyras und Aeginas, denen durch die Ver-

²⁶⁾ Siehe: *OVERBECK*, a. a. O.

treibung der Peisistratiden, von der *Herodot* (5, 87) den Aufschwung datiert, Athen zur Seite tritt. In der Litteratur war dies die Zeit der ausgebildeten Lyrik des äolischen und dorischen Stammes, die das an Alterschwäche verstorbene Epos verdrängt hatte, zugleich die Zeit der Anfänge der Tragödie, die unter des *Thespis* Führung Olympiade 61. 536 bis 532 zuerst auftritt. Bald darauf (Olympiade 63, 3. 525) wurde *Aeschylus* geboren, nächst ihm *Pindar* (Olympiade 65, 3. 517), neben denen der ältere (Olympiade 56, 1. 556 geborene) *Simonides* wirkt, so dass die in dieser Zeit zu reifen Männern wurden, in deren Werken sich die kommende grosse Zeit spiegeln sollte. Mittlerweile begann von Osten her das Ungewitter des persischen Krieges aufzuziehen; der Olympiade 72, 1. 500 vor unserer Zeitrechnung erfolgte Aufstand der ionischen Städte gegen die Perse wieder Olympiade 72, 1. 492 niedergeworfen, und gleichzeitig beginnen die Rüstungen gegen Hellas. . . . 490 endet der erste Zug der Perse in der Schlacht bei Marathon, 480 und 479 wird die Kraft der Barbaren bei Salamis, Platäa und Mykale gebrochen. *Perikles'* Verwaltungsantritt Olympiade 79, 4. 460 bringt in der Politik, *Sophokles'* erster Sieg Olympiade 77, 4. 468 in der Litteratur und *Phidias'* Herrschaft über die bildende Kunst Athens etwa gegen Olympiade 80. 460 in dieser die neue Periode zu unbestrittener Geltung.« (Overbeck.)

Es liegt auf der Hand, dass in einer so ereignisreichen Zeit das, was früher nur als dünnes Rinnfal dahinflosst, nunmehr als ein breiter Strom daherraufschüttet. *Agelaiadas* arbeitet um 520—504 vor Chr. neben Einzelstatuen olympischer Sieger Siegesviergespanne mit den Statuen des Siegers und seines Wagenlenkers; der Umfang der Gruppen der Weihgeschenke wird durch die Zahl der Figuren vergrößert, wie bei desselben Künstlers Weihgeschenk der Tarentiner, welches aus Anlass eines Sieges über die Messapier in Delphi aufgestellt wurde. Ein Siegesweihgeschenk, welches der argivische Künstler *Aristomedon* für Delphi arbeitete, bestand aus einer Gruppe der Feldherrn der Phokier und ihrer Heroen, welche über die Thessaler gesiegt hatten. *Hieron* von Syrakus bestellt bei *Onatas* ein Viergespann, das in Olympia aufgestellt wird. Aus 10 Figuren, die Griechen vor Troja darstellend, besteht das Weihgeschenk der Achäer nach Olympia, das *Onatas* gleichfalls anfertigte. Während die Sitte der Schenkung eherner Viergespanne beibehalten wird, erhält *Anaxagoras* den Auftrag, aus der Beute der Schlacht von Platäa (479) einen kolossalnen ehernen Zeus für Olympia zu machen. In dieser Zeit wird auch das ehernes Löwendenkmal unter der Halle der Propyläen in Athen aufgestellt, welches *Amphikrates* zum Andenken an die verschwiegene Geliebte des *Harmodios* schuf. Auch die ersten Pferdedarstellungen werden in Athen aufgestellt: die Erzbilder der vier Stuten, mit welchen Kimon drei olympische Siege errungen hatte. Etwas später, vielleicht erst unter *Perikles*, wird auf der Akropolis von Athen ein ehernes Viergespann als Triumphdenkmal eines Sieges der Athener über die Böoter und Chalkideer aufgestellt. Nunmehr entsteht auch durch *Kritios* und *Nesiotes* die Gruppe der Tyrannenmörder *Harmodios* und *Aristogeiton*; in ihrer heldenhaften und triumphierenden Kraft, in ihrem monumentalen Fluss wird sie die Grundlage für das Werk des *Phidias*. Ungemein zahlreich und mannigfaltig in der Form sind die bildnerischen Denkmäler, welche als Siegerstatuen, Weihgeschenke, Triumphzeichen in dieser Periode an den heiligen Stätten aufgestellt werden. Nunmehr treten auch die figürlichen Stelen als Grabdenkmäler auf, als die berühmtesten unter ihnen die Grabstele des *Aristion*, ein Werk des *Ariiskles*, und die in Orcho-

menos gefundene naxische Stele des *Alxenor*. In Kleinasien wird auf der Grenze des VI. und V. Jahrhunderts das sog. Harpyienmonument von Xanthos als ein vierseitiger, 6 m hoher Kalksteinblock mit figürlichem Fries und krönendem Gesimse aufgerichtet und damit eine neue, asiatische Form in das Denkmalgebiet eingeführt. Das in Dresden erhaltene dreiseitige Marmorpostament mit reichen figürlichen Füllungsreliefs ist ein Beispiel dafür, wie man kostbare Dreifüsse als Weihgeschenke aufzustellen pflegte. Nunmehr tritt *Myron* von Eleutherä in Böotien auf und leitet mit seinen Heroen- und Athleten-, sowie mit seinen berühmten Tierbildern als ein Künstler, der nach *Plinius* nach voller Wahrheit in seinen Werken strebte, neben *Kalamis*, dem Attiker, welcher eine Nike apteros, Ross mit Reitern und Viergespanne schuf, die Zeit der ersten großen Kunstblüte Griechenlands ein. Das Zeitalter des *Perikles* und des *Phidias* brach an.

64.
Einfluss der
Kulturblüte
auf das
Denkmal.

Die glorreiche nationale Erhebung nach der Abwendung der drohenden persischen Fremdherrschaft, die Siege von Salamis, Platäa und Mykale schufen das Griechenland, welches in Athen seine ruhmvolle Spitze sah. *Perikles*, der Sohn des Siegers von Mykale und der *Agariste*, wird durch seine Abkunft der Vertreter der beiden griechischen Tendenzen, welche auf äußere Machtentfaltung und auf Durchbildung der Verfassung gerichtet waren: er wird Leiter des Demos. Der griechische Denkmalbau wird erst unter *Perikles* aus einer Angelegenheit weniger Bevorzugter eine Volksangelegenheit. Erst als *Perikles* seinen demokratischen Kunststaat auf dem Prinzip des Wohlbefindens und des Glückes der Bürger aufbaut, wird das Denkmal eine wirkliche Volksangelegenheit, erhält es Beziehungen aus dem Volke zu dem Gedanken, den es verkörpern, zu der Person, die es ehren soll. Es spricht das ethische Gefühl des Volkes mit, und dieses verstand *Perikles* zu wecken, indem er, als er den athenischen Staat schuf, bewirkte, dass, wie *Ranke* sich treffend ausdrückt, in seinem Staate »jeder zu leben haben« und »niemand frieren und faumelig sein sollte«. Jede Gelegenheit ergriff er, das fittliche, geistige und künstlerische Gefühl des Bürgers zu beleben und zu heben. Die Festesfreuden wurden, wie *Duncker* schildert, vermehrt, die Pracht der Festzüge erhöht, die Opfergaben der Götter reicher ausgestattet und die Siegespreise in den Wettkämpfen reichlicher bemessen. Die Panathenäen waren begleitet von den Wettkämpfen der Zither- und Flötenspieler und von Wettgefangen zu Ehren der Schutzgöttin Athens. Dem ärmeren Bürger, »welcher der Erhebung des Geistes und Herzens am meisten bedurfte« und aus Mangel an materiellem Besitz den vom Staate abgehaltenen Schauspielen und den Akten des Kultus hätte fern bleiben müssen, wurde ein Schaugeld bewilligt, welches ihn befähigte, sich dem vollen Genuss des Festes hinzugeben. So zog sich *Perikles* eine Generation heran, die seinen von grossem Geiste getragenen Kunstdideen empfängliche Herzen entgegenbrachte, und führte mit ihr auf dem Wege strengster Sittlichkeit den möglichen Ausgleich der Gesellschaft herbei. Die von den Persern zerstörten Heiligtümer auf der Burg von Athen stellte er wieder her und errichtete ein neues, den Parthenon, an einer Stelle, von welcher der Blick über die marmoreichen Höhen Attikas und über die Küsten und das Meer weit bis nach Aegina hin reichte. Er diente zu Festzügen und zur Bewahrung des Staatschatzes. In der Cella stand die chryselephantine Bildsäule der Athena Parthenos in voller Rüstung, die Macht und den Geist Athens versinnbildlichend, in der vorgestreckten Rechten die Nike tragend; »denn Siegen verdankte man alles«. Es war ein Denkmal, an dem die Staatsverwaltung des *Perikles* zur Erscheinung kam, sowohl die grosse

Weltstellung, die er Athen errungen, wie auch das Uebergewicht über die Bundesstaaten. Es war ein Nationaldenkmal, in dem die ethische Empfindung des Volkes, der Staatsgedanke und die künstlerische Gestaltung zu griechischer Harmonie zusammenwirkten.

In dieser grossen Zeit »wurden nach der Schilderung Plutarch's alle prachtvollen Materialien verwandt, edles Holz und der einheimische Marmor vom Pentelikos, Erz und Gold und Elfenbein, das der Handel aus dem fernen Orient herbeibrachte; da arbeiteten Architekten und Bildhauer, Erzgießer und Ciseleure, Maler und Kunstweber, Goldschmiede und Elfenbeinarbeiter, jeder an seiner Stelle, wohin der grosse Meister, dem selbst Männer, wie die berühmten Architekten *Iktinos*, *Mnesikles* und *Kallikrates*, sich willig unterordneten, ihn hinwies; da wirkte jeder zum Ganzen, wie es *Phidias* empfunden hatte, jeder wie das Glied eines grossen Körpers, dessen Haupt voll erhabener Ideen *Phidias* und dessen Herz voll grossartigen Thatendranges *Perikles* war. Da entstanden neben- und nacheinander in unglaublich kurzer Zeit alle Hauptgebäude Athens und Attikas . . ., der Parthenon, das Erechtheion, der Tempel der Siegerin Athena, des Ares, des Hephaistos, der Aphrodite Urania, der Weihetempel der Demeter in Eleusis, der Tempel der Nemesis in Rhamnus und viele andere; daneben wurden von 437—432 die Propyläen erbaut. . . . Die Tempel erhielten ihre Kultusbilder und ihren Ornamentenschmuck in Giebeln, Metopen und Friesen, und auch bei den Profangebäuden dürfen und müssen wir uns die Plastik beteiligt denken in der Herstellung von Weihgeschenken voll historischer Erinnerungen. Alles dies wurde aus dem Grossen und Vollen geschaffen . . ., und überall in Hellas, in der Peloponnes, in Kleinasiens erhoben sich prachtvolle, neue Heiligtümer, teils an der Stelle älterer, teils von ganz neuer Gründung. . . . Und zwar ist diese massenhafte Baulust in Griechenland nicht nur an sich, sondern auch für die anderen bildenden Künste von so besonders hervorragender Bedeutung, weil die Architektur . . . in dieser grossartig aus dem Grossen schaffenden Zeit am wenigsten geneigt war, auf die Mitwirkung der Malerei und Plastik zu verzichten und sich mit ihren bescheidenen Mitteln zur Ausschmückung ihrer Monamente zu begnügen. Infolgedessen ist die Plastik in dieser Zeit überwiegend, fast ausschließlich, mit öffentlichen Aufgaben beschäftigt; und wenn man nun nicht vergisst, dass zu jeder Zeit die Verwendung der Kunst zu grossen öffentlichen Aufgaben ihr eine gewisse Grossartigkeit, einen Geist des Monumentalen verleiht, so wird man ermessen, wie weit es die bildende Kunst dieser an sich grossartig angelegten Zeit steigern musste, wenn ihr wesentlich nur erhabene, monumentale, öffentliche Aufgaben würden. Blicken wir demgemäßes wohin wir wollen, es tritt uns plötzlich überall eine Fülle der Entwickelungen, ein Glanz der Leistungen, eine Erhabenheit der Schöpfungen der Kunst entgegen, die wir vergebens in irgend einer Periode alter und neuer Kunstgeschichte wieder suchen würden, eine Fülle, ein Glanz und eine Erhabenheit, vor der selbst die Zeit *Leo X.* und *Raffael's* zurückstehen muss, wenn man das Verhältnis der Kräfte zu dem Gewirkten erwägt.« (Overbeck.)

Gewissermassen als ein materielles symbolisches Denkmal dieser grossen Ge- finnung beherrschte die Burg von Athen die sog. Athena Promachos, die Vor- kämpferin, welche *Phidias* dort aus Erz errichtete. *Demosthenes* nennt sie die grosse ehrne Athena; doch wissen wir nur, dass sie alle Gebäude der Akropolis überragte, nichts aber über ihre genaue Größe. Ihre Errichtung fällt in die Frühzeit, in die kimonische Periode der Thätigkeit des unsterblichen Meisters; *Pausanias* bringt sie

mit dem Siege bei Marathon in Zusammenhang. In der zweiten Periode seines künstlerischen Schaffens, als ein Denkmal gereifter Meisterschaft, entsteht die Athena Parthenos des *Phidias*, durch die Nike in der Rechten als ein Siegesdenkmal gekennzeichnet, wie es nicht wieder geschaffen wurde: Nach *Plinius* 26 Cubitus oder 12^m hoch, war die Statue aus Gold und Elfenbein gearbeitet; golden waren Gewand und Waffen, aus Elfenbein die nackten Teile der Statue. Sie stand in der Cella des Parthenon als das majestätische Bild der jungfräulichen und siegreichen Schutzgöttin. Reich waren Gewand und Waffen geschmückt mit ornamentalen und bildlichen Darstellungen; sie war die vollkräftige Tochter des Zeus, »das Ideal einer in sich gefesteten Persönlichkeit und einer überirdisches Drangal erhabenen Göttlichkeit voll Kraft und Milde.«

War die Athena Parthenos die den Sieg bringende attische Landesgöttin, so musste sie bei all ihrer Herrlichkeit immerhin noch hinter dem panhellenischen Zeus in Olympia so weit zurückstehen, wie der diesem zu Grunde liegende Gedanke »eines einheitlichen griechischen Nationalgottes und Götterkönigs die Idee einer attischen Landesgöttin überragt«. Wunderbar war dieses erhabenste Werk des *Phidias*, wieder ein göttliches Siegeszeichen; denn auch Zeus hielt in seiner Rechten die gegen ihn gewendete Nike mit der Tanie. Sein sei der Sieg und die Siegesvollendung. 13^m hoch erhob sich das gewaltige sitzende Götterbild in Elfenbein, Gold und Email; begeisterte Verehrung brachte man diesem größten Werke religiösen Idealfinnes Griechenlands dar; in seiner erhabenen Majestät schlug es selbst den kühlen Römer *Aemilius Paulus* in Demut. Friedfertig und milde schaute es von seinem Throne herab, der in seinem künstlerischen Schmuck eine Welt von Kunst und einer Welt von Gedanken enthielt.

Diese erhabenen Werke freilich blieben einsame Werke. Die griechische Kunst hatte ihren Gipelpunkt erreicht; materiell und spirituell lag er auf der Burg von Athen. »Es war das Athen des *Perikles*, das Athen auf dem Gipfel seiner Größe und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwicklung und seines Ruhmes, das sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so fehlt alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diente und diesen entsprach, in seiner Gesamtheit vergebens aus dem Zweckmäßigkeitssprinzip zu erklären versuchen wird, möge man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der größten Mannigfaltigkeit auffassen. Denn so wie alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Größte nicht zu groß und das Ueberschwenglichste nicht unerreichbar schien.« (*Overbeck*.)

Dies kommt neben der absoluten und künstlerischen Größe der Denkmäler, namentlich auch in ihrer Zahl zum Ausdruck. In Athen und an den Zentren des Zusammenflusses großer Menschenmassen zur Begehung von Kultübungen oder Festspielen schwoll die Denkmalkunst zu einem breiten Strome an. Zu *Plinius'* Zeiten wurden in Delphi mehr als 3000 Statuen aus Gold, Silber, Erz und Marmor gezählt. Man denke ferner an *Demetrios Phalereus*. *Demetrios Phalereus* aus Phaleron, der Hafenstadt Athens, lebte von 345—283 vor Chr. und leitete in Athen unter glücklichen Verhältnissen 10 Jahre lang die Verwaltung der Stadt, wozu ihn König *Kassandros* im Jahre 318 infolge des Einflusses, den *Demetrios* sich als Redner in Athen errungen hatte, berief. Aus Dankbarkeit errichteten ihm die Athener 360 Statuen, so viele, wie sie Tage im Jahre zählten. Das ist keineswegs ein vereinzeltes Beispiel für die fort-

gefetzt sich steigernde Vorliebe des griechischen Altertums für die Denkmäler. Man ver gegenwärtige sich nur das Bild des schon genannten Delphi: auf einem freien Raume rechts von der heiligen Straße stand das aus 37 Einzelbildstelen bestehende Weihgeschenk für *Lysander's* Sieg bei Aegospotamoi (404 vor Chr.); in einem großen Halbrund daneben standen argivische Helden, das Weihgeschenk der Argiver zur Erinnerung an ihre Teilnahme bei der Gründung von Messene durch *Epaminondas* um 370 vor Chr.; das gegenüber gelegene Halbrund war mit den Statuen der 7 Epigonen geschmückt. Nicht weit davon erhoben sich die Schatzhäuser der Sikyonier und der Siphnier. Zur Aufbewahrung der Weihgeschenke der Stadt, welche sie errichtet hatte, bestimmt, waren sie gleichzeitig Erinnerungsmale an historische Begebenheiten und erhielten dementsprechend einen reichen architektonischen Schmuck. So wird in Delphi das Schatzhaus der Thebaner errichtet zum Andenken an den Sieg bei Leuktra 371 vor Chr.; das Schatzhaus der Athener wird aus der Siegesbeute von Marathon aus parischem Marmor erbaut. In ihrem ganzen Verlauf vom Eintritt in das Temenos an war die heilige Straße in Delphi auf beiden Seiten mit Schatzhäusern, Götterstatuen, Siegesstatuen, Tierbildern (von Pferden und Stieren) u. f. w. besetzt, und dieser reiche bildnerische Schmuck stiegerte sich bis zu jenem das ganze Gelände in weiter Umschau beherrschenden Punkte an der Nordostecke beim Altar von Chios, wo dichtgedrängt, am Abhang terrassenförmig aufsteigend, die zahlreichen Weihgeschenke standen. Alles aber krönte der Tempel des delphischen Apollo.

Noch größeren Reichtum an Denkmälern, Siegesstatuen u. f. w. besaßen Olympia und die Burg von Athen. Sehr stark wurde die Plastik auch zum Schmucke der unmittelbaren Umgebung der Tempel herangezogen. »Standbilder von Erz waren in der Vorhalle eines Tempels in Korinth, Marmorbilder der Athena und des Hermes vor dem Eingange in den Apollotempel zu Theben; am Eingange in den Parthenon war das Standbild des *Iphikrates* aufgestellt; in Hermione standen rings um den Tempel Bildstelen; den gleichen Schmuck vor den Säulen hatte der korinthische Tempel des Zeus Olympios in Athen. Allenthalben wurde auf die Entfaltung eines reichen, durch Natur und Kunst geadelten Bildes gesehen.« *Durm* leitete dem Eindruck des Tempelbezirkes von Olympia die folgenden Worte: »Hatten auch nicht alle Bildwerke und Architekturen die gleich hohe Vollendung, Pracht und Schönheit der Ausführung wie in Athen, so musste doch die Anlage, Gruppierung und Masse der aufgestellten Kunstwerke inmitten der schattenspendenden Platanen der Altis, der ehrwürdigen Ölbaumwälder mit den sie umgebenden Tempeln, Schatzhäusern, Thoren und Hallen und den Baulichkeiten des Gymnasion, der Rennbahn, des Theaters etc. mächtig angezogen haben. Die Anzahl der Götterstatuen, der Bildnisse von Siegern, der reihenweise aufgestellten Weihgeschenke war ungeheuer. Groß und bedeutend mögen aus diesen das 27 Fuß hohe Zeusbild der Eleer, der 10 Ellen hohe Herakles, die schöne Nike des Päonios von Mende, die Pferdegruppen mit den Rosselenkern, die eherne Stiere, der eherne Knabenchor auf der Altismauer, das Dutzend bronzenen Zeusstatuen vor der Terrassenmauer der Schatzhäuser und die ehernen Denksäulen mit den eingravierten Friedensverträgen hervorgeragt haben.«

Es bleibt nun aber ein ewiges Verhängnis der Weltgeschichte, dass Größtes nicht dauert, sondern, wenn sie nicht von äusseren Feinden zerstört wird, den inneren Feinden eines Landes erliegt. Das erfuhr Griechenland durch den mit dem höchsten Aufwande an Mitteln und mit aller Kraft geführten peloponnesischen Krieg, welcher mit der Niederlage Athens gegen Sparta endigte. Zum Andenken an den Sieg

65.
Beginnender
Rückgang.

der Spartaner über die Athener bei Aegospotamoi um 404 wurde nach Delphi das umfangreichste Weihgeschenk gestiftet, über welches uns eine Kunde erhalten ist. Schon in der lückenhaften Aufzählung des *Pausanias* werden 38 Figuren gezählt, eine Zahl, die zweifellos noch größer war. Es stand in der Nähe des Weihgeschenkes der Athener für den Sieg bei Marathon, und wie hier als Mittelpunkt der Gruppe *Miltiades*, umgeben von Athena und Apollon und von den attischen Landesheroen, dargestellt war, so bestand die Hauptgruppe des lakedämonischen Weihgeschenkes aus *Lysandros*, dem Eroberer Athens, umgeben von Poseidon, Zeus, Apollon, der Artemis, den Dioskuren, dem Wahrsager *Abas* und dem Steuermann *Hermon*. Zahlreiche Künstler waren an dem umfangreichen Werke beschäftigt: *Antiphanes* aus Argos; *Athenodoros* und *Dameas* aus Kleitor in Arkadien; *Kanachos* aus Sikyon; *Theokosmos* aus Megara; *Pison* aus Kalauria; ferner *Tisandros*, *Alypos* und *Patrokles* aus Sikyon.

Etwa drei Lustren nach der Vollendung der Parthenos durch *Phidias* entsteht durch *Paeonios* von Mende die berühmte Statue der Nike in Olympia, welche von den Messeniern und den Naupaktiern nach der Niederlage der Spartaner auf der Insel Sphakteria um 424 nach Olympia geweiht wurde, zu gleicher Zeit, als aus demselben Anlaß die Athener eine eherne Nike auf der Akropolis aufstellten. »Messeni und Naupaktier haben (dies Werk) dem olympischen Zeus vom Zehnten feindlicher Kriegsbeute geweiht; *Paeonios*, der Mendäer, hat es gearbeitet, der auch den Firstrschmuck für den Tempel machend siegte«, so lautete die Widmungsinschrift des graziösen, auf hohem Sockel aufgestellten Werkes; die Nike ist frei schwebend gedacht.

Krieg und Sieg und die aus ihnen abgeleiteten Handlungen, das waren die Motive der bildenden Kunst der Griechen in ihrem Aufstieg, in ihrer Blüte und in ihrem Niedergang. In den Siegeszeichen und in den Grabmälern, in den Giebelfeldern und in den Friesen kehren die Motive in unzähligen Kompositionen wieder. Am glänzendsten in der Zeit, in welcher Athen nach dem nationalen Aufschwung durch die Perserkriege an der Spitze des griechischen Kunstlebens stand und durch sein stolzes Ansehen und sein gewaltiges politisches Bewußtsein die monumentalen Aufgaben in aller Pracht und Herrlichkeit erstehen ließ. Durch die griechischen Bürgerkriege aber wurde diese prädominierende Stellung untergraben; der nationale Reichtum wurde erschöpft; die geistige Tätigkeit wendete sich vom Schönen zum Nützlichen; die Kunst wurde aus einer öffentlichen zu einer privaten Angelegenheit. So ergab sich eine veränderte Stellung des Lebens zur bildenden Kunst. Wurden dadurch notwendigerweise die Mittel zu ihrer Unterstützung geringer, so trat dafür ein neuer, die Kunst fördernder Umstand auf. »Diese neue Zeit hat, indem sie die Schranken der alten Nationalgrundsätze durchbrach, den Gesichtskreis des hellenischen Volkes nach manchen Richtungen hin erweitert, hat, indem sie das Band der alten Sitte und der alten Denkweise lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfesselt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime sprössen und zu glänzenden Blüten sich entfalten lassen, die in dem härteren Boden der vergangenen Perioden unentwickelt schliefen. . . . Die neue Zeit befreite das Individuum im Menschen, und während die griechische Nation als Nation eine größere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat, noch haben konnte, als die der Perserkriege, entfaltete der griechische Mensch als Mensch erst in der Periode in und nach dem peloponnesischen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen

des Geistes, mit denen die gütige Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hat.« (Overbeck.)

Man hat nun geglaubt, mit dem Aufleuchten des Sternes *Alexanders des Grossen* und mit dem Aufblühen seiner Herrschaft ein Aufblühen der Kunst im Sinne der attischen Glanzzeit verbinden zu dürfen; verschiedene Gründe aber verbieten das. Zunächst war die Herrschaft *Alexander's* nicht dauernd genug, um ein Kunstzeitalter zu begründen. Die unausgesetzte Bewegung seiner weitverzweigten kriegerischen Unternehmungen ließ nicht die Ruhe zu ungefährter Entwicklung aufkommen. Die makedonische Weltmonarchie war nicht einmal im stande, das zu erersetzen, was sie zerstört hatte, geschweige denn die attischen Verhältnisse wieder herzustellen. Alle Kunstentwickelung hängt auf das innigste mit staatlicher Blüte zusammen; unter *Alexander dem Grossen* und seinen Nachfolgern aber wurde der politische Schwerpunkt aus Griechenland nach dem Orient verlegt und so dem Mutterlande die Hauptbedingung der Kunstblüte entzogen. In dem Umstande, dass die republikanischen Gemeinwesen in Monarchien verwandelt wurden und eigene kleinere Kunstzentren bildeten, ist ein Ersatz für den Verlust jener Hauptbedingung nicht zu finden. So kann das meteorhafte Aufleuchten *Alexander's* über den stetigen Niedergang der Kunst nicht hinwegblenden. Athen setzte dem *Demetrios Phalereus* die schon erwähnten 360 Ehrenstatuen; sie wurden zerschlagen und durch goldene Statuen des *Demetrios Poliorketes* ersetzt, als dieser Athen beherrschte. »Das waren die Aufgaben, die der Kunst eines Staates blieben, der früher das Größte und Herrlichste geschaffen hatte, was die antike Kunst 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.« Die alten Kunststätten gingen unter, es bildeten sich neue; die alte Kunst mit ihrer innerlichen Herrlichkeit verschwand; an ihre Stelle trat eine neue mit äußerlicher theatralischer Größe. An die Stelle des olympischen Zeus des *Phidias* tritt die sitzende Riesenfigur, welche der Architekt *Deinokrates* aus dem Berge Athos ausmeisseln lassen wollte. An die Stelle geistiger Vertiefung tritt körperliche Vergrößerung. Wie im ausgehenden ägyptischen Altertum tritt auch hier das Kolossale die Herrschaft an.

Es wäre nun aber falsch, die Zeit von *Alexander dem Grossen*, die Diadochenzeit, bis zum Uebergange Griechenlands in römische Herrschaft aller Verdienste entkleiden zu wollen; auch sie hatte eine blühende Kunst; diese war aber eine andere als die der vorangegangenen großen Blüteperioden, welche den Maßstab für die Beurteilung der späteren Zeit gegeben haben. Neue Motive für unser Gebiet werden kaum gebildet. Die Niken, die Siegerstatuen, die Weihgeschenke u. f. w. bilden auch in dieser Zeit zahlreiche Aufträge für die plastische Thätigkeit; in der Hauptsache aber hat diese andere Ziele; nicht mehr Kampf und Sieg sind ihre Vorwürfe, sondern der Ausdruck der feinfühligen Bewegung in der schönen menschlichen Gestalt. *Lyssippos*, *Praxiteles* und *Skopas* sind die leuchtenden Künstlernamen, die Niobidengruppe das erhabenste Werk dieser Zeit. An die Stelle der Öffentlichkeit trat die Innerlichkeit. Das ist keine Stimmung für Denkmäler, wenn es sich nicht etwa darum handelt, das Grabmal zum Denkmal zu erheben, wie das Mausoleum in Halikarnass, an dem *Skopas*, *Bryaxis* und andere arbeiten.

Dagegen erklärt sich aus einer solchen Stimmung die Verbreitung des Porträts. *Leochares* bildet *Alexander*, seinen Vater *Philip*, seine Mutter *Olympias* und

66.
Zeit
*Alexanders
des Grossen.*

67.
Porträts.

Philipp's Eltern *Amyntas* und *Eurydike* für das Philippeion, das Schatzhaus des *Philipp* in Olympia, in Gold und Elfenbein. Porträts waren auch die beiden Kolossalfiguren des Königs *Mausolos* und seiner Gemahlin *Artemisia* auf der Quadriga des *Pythis* auf dem Gipfel des Mausoleums zu Halikarnass. In dieser Zeit werden die Statuen des *Lykurgos* und seiner drei Söhne aufgestellt; *Kephisodotos* bildet die Dichterinnen *Myro* von Byzanz und *Anyte* von Tegea, vielleicht auch zusammen mit seinem Bruder *Timarchos* für das Dionysostheater in Athen die vortreffliche Statue des Komödiendichters *Menandros*, die Zierde des Vatikans. Im Jahre 280 wird dem *Demosthenes* durch den athenischen Künstler *Polyeuktos* eine Erzstatue errichtet, und *Euphranor* fertigt die Porträts *Philipp's* und *Alexander's* von Makedonien auf Viergespannen an. Die größte Thätigkeit aber entfaltete *Lysippus* in den Porträts *Alexanders des Grossen* von dessen Kindheit an. Als ein Zeichen der Gesinnung der Zeit schrieb ein Dichter auf die Basis einer *Lysippus'*schen Alexanderstatue: »Aufwärts blicket das Bild zu Zeus, als spräch' es die Worte: ‚Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp‘.« Das bedeutendste Denkmal *Alexander's* war des *Lysippus* Reitergruppe in Delphi zum Andenken an die Schlacht am Granikos.

Das sind nur vereinzelte hervorragende Beispiele für eine weitverbreitete Sitte. Die Griechen hatten eine Leidenschaft für das Porträt. Die Staturomanie, über die wir heute uns vielfach lustig machen, blühte bei ihnen in größerem Maßstabe. In einem Aufsatze der *Revue des deux Mondes*²⁷⁾ spricht es *Edmond Courbaud* treffend aus: »On se représente difficilement,« führt er aus, »l'incroyable profusion de statues et de bustes répandue sur le sol de la Grèce. Aujourd'hui avoir son buste est un luxe qui n'est pas à la portée de toutes les fortunes. Ajoutez que la photographie, qui a déjà tué la gravure, porte aussi un coup redoutable à la sculpture comme à la peinture de portraits. En Grèce, où le grand art n'avait pas à souffrir de cette concurrence, toutes les classes de la société s'adressaient aux sculpteurs. Riches ou pauvres, personnages illustres ou petites gens, même l'humble artisan, même le cordonnier *Xanthippos* ou le forgeron *Sosinos* trouvaient moyen d'avoir leur image. Et tous les lieux aussi, publics ou privés, profanes ou religieux, étaient propres à recevoir ces portraits: temples, places, portiques, maisons particulières, parcs et jardins, théâtres et odeons, bibliothèques et gymnases, nécropoles, lieux de réjouissances ou d'affaires, lieux de prière ou de deuil. Les grands centres religieux surtout, ceux de *Delphes* et d'*Olympie*, étaient peuplés véritablement de tout un monde de marbre et d'airain qui se dressait pèle-mêle aux abords du sanctuaire, réunissant dans l'enchevêtrement le plus bizarre des rois et des philosophes, des devins et des tyrans, des athlètes vainqueurs et des généraux.«

Als ein eigenartiges Denkmal entsteht in der Tripodenstrasse von Athen das choragische Denkmal des *Lysikrates* als korinthischer Rundbau mit seinem zierlichen Fries und seinem ehernen Dreifuß. Als ein Beispiel jener Kolosse, welche die alten Tempelbilder an Größe bei weitem übertrafen, sei erwähnt, dass *Chares* von Lindos auf Rhodos den Koloss von Rhodos schuf, den Sonnengott, der 70 griechische Ellen oder 32 m Höhe hatte; er fand zahlreiche Nachahmungen. Abenteuerlicher noch als auf Rhodos und den von dieser Insel abhängigen Kunststätten scheinen sich die Dinge in Alexandrien, dem damaligen neuen Mittelpunkte griechischen Geistes und Lebens, entwickelt zu haben. In den mit überschwenglicher Pracht ausgestatteten Festzügen

²⁷⁾ 1898, 15. August.

wurden Kolossalstatuen einhergefahren, und der Ausbau der prachtvollen Stadt mit Tempeln, Hallen und Palästen stellte neben jenen Eintagsarbeiten der Plastik die größten Aufgaben. Die Nachrichten über die alexandrinische Kunst fliessen aber spärlich. Wir erfahren von Ehrenstatuen des *Ptolemäos Philadelphos* an verschiedenen Orten Griechenlands, auch davon, dass *Philadelphos* den Homertempel in Alexandrien mit den Statuen des Dichters und seiner sieben Geburtsstädte schmückte. Erhalten sind uns eine Reihe von Denkmalwerken; alles aber ist nicht geeignet, ein Bild von dem reichen alexandrinischen Denkmalwesen dieser Zeit zu geben.

Erst die Kunst von Pergamon führt uns wieder auf ein Gebiet, auf welchem sich die schönste Blüte der Bildhauerkunst des Hellenismus entfaltete. Verursacht wurde sie durch die erfolgreichen und in nationalem Sinne vielgefeierten Kämpfe *Attalos I.* von Pergamon gegen die Gallier. »Aus der plastischen Verherrlichung von *Attalos'* Gallerkämpfen entwickelte sich in Pergamon die Historienbildnerei im eigentlichen Sinn, ein Neues, dieser Periode Eigentümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.« Die späte Kunstblüte lässt sich zunächst an den vier Weihgeschenken erkennen, welche *Attalos* gegen 200 vor Chr. in Athen aufstellen ließ und dafür von der Stadt glänzend gefeiert wurde. Die als Statuengruppen aufzufassenden Erinnerungsgaben stellten den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perse bei Marathon und den Galliersieg des *Attalos* dar. Mehr als 80 einzelne Statuen dürfte das königliche Erinnerungsgeschenk umfasst haben; der Grundgedanke war die Darstellung seiner und seines Volkes nationalen Thaten und Siege neben einer Paralleldarstellung des Gedankens des Kampfes gegen Gewalt, Barbarei und Fremdherrschaft. Von besonderer Wichtigkeit ist die realistische Behandlung des künstlerischen Motivs. *Overbeck* bemerkt darüber: »Zum erstenmal im ganzen Verlaufe der Geschichte der Plastik finden wir in den Gallierschlachten der Könige von Pergamon als Gegenstand der Darstellung eine geschichtliche Begebenheit, die der Gegenwart selbst oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört. . . . Wo immer sonst es galt, nationale Siege in Skulpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plastik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, . . . und damit wisch sie dem historischen Realismus aus und erwarb sich das Recht, durchaus ideal und im idealen Stoffe zu komponieren; oder aber sie verzichtete auf die Darstellung der geschichtlichen Handlung als solcher und begnügte sich, die zu verherrlichenden Personen in Porträtfiguren und Porträtkuppen, zum Teil untermischt mit Heroen und Göttern, als Weihgeschenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzustellen. Der Art ist das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon, so gut wie das der Schlacht von Aegospotamoi, und auch die lysippische Gruppe der Genossen *Alexander's* am Granikos muss dieser Klasse zugerechnet werden und enthält . . . erst die Keime der eigentlichen historischen Kunst. Die Künstler von Pergamon fanden demnach in den Schöpfungen der früheren Kunst kein Vorbild für das, was sie in den Darstellungen der Gallerkämpfe des *Attalos* zu leisten hatten, und dies um so weniger, je eigentümlicher besonders ihre Aufgabe war, nicht allein zum erstenmal einen gleichzeitigen geschichtlichen Gegenstand, sondern gerade diesen geschichtlichen Gegenstand, die Niederlage fremder Barbarenstämme darzustellen. Bedingte schon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenstandes einen gewissen Realismus seiner Darstellung, so machte die unmittelbar lebendige Erinnerung an die wilden und rohen Gestalten der furchtbaren Feinde, die jahrelang Griechenland und Kleinasien

68.
Pergamenische
Denkmäler.

gebrandschatzt, verwüstet und in Angst und Schrecken gehalten hatten, ihre idealisierende, das Barbarentum nur andeutende Darstellung so gut wie unmöglich und gebot den Künstlern, von dem thatsächlich Gegebenen auszugehen.« Es werden der Realismus und das tragische Pathos in die Kunst eingeführt; neben den alten tragischen Helden wird den leidenden und sterbenden Barbaren der sittliche Rang künstlerischer Darstellung zugebilligt. Hierdurch führt das Triumphdenkmal des Sieges des *Attalos* und des Griechentums über die barbarische gallische Invasion ein neues Moment in die plastische Kunst ein.

Das Gebiet außerhalb der grossen Mittelpunkte der griechischen Kunstabübung ergibt in dieser Zeit eine nur bescheidene Ernte. Wir erfahren, dass die Sikyonier *Attalos I.* eine eherne Kolossalstatue und eine goldene Statue errichteten; es sind Nachrichten erhalten, dass *Hieron II.* dem römischen Senat eine goldene Nike zum Geschenke machte. Alles aber überstrahlt die grosse Nike von Samothrake, nach *Benndorf* »eine schöne Allegorie für eine gewonnene Seeschlacht«; sie steht auf dem Vorderteile eines Kriegsschiffes und erreicht mit dem so gestalteten Postament eine Höhe von über 5 m. Glänzend vertritt sie die griechische Kunst des IV. und III. vorchristlichen Jahrhunderts.

Zum Schlusse dieser übersichtlichen Betrachtung sei noch einer besonderen Art von Denkmälern gedacht, welche durch sidonische Funde vom Jahre 1887 glänzend vertreten sind. Es sind vier Prachtarkophage, die zu den schönsten Werken der griechischen Plastik des V. bis II. Jahrhunderts gehören. Sie finden in Konstantinopel zur Aufstellung gelangt.

69.
Niedergang.

Mit der Erwähnung dieser Prachtwerke nehmen wir Abschied von der griechischen Kunst auf nationalem Boden. »196 kam Hellas unter römische Herrschaft; die politische und künstlerische Gestaltungskraft des Volkes war damit gebrochen. Die Pflanzstätten der Kunst, Korinth (146) und Athen (86), wurden im Sturme genommen und zerstört, Kleinasien (64) zur römischen Provinz erklärt; die Kunstwerke Griechenlands wanderten als Beutestücke in das ewige Rom. 785 Erzstatuen und 230 Marmorstatuen schleppte *Fulvius Nobilior* aus Aetolien und Akarnanien herbei; *Aemilius Paulus* brauchte bei seinem Triumphzug 250 Wagen für die geraubten Statuen und Gemälde . . . Doch das eroberte Hellas eroberte wieder den wilden Sieger und brachte die Kunst nach Latium.« 117 bis 138 nach Chr. erhielten durch *Hadrian's* Kunst Athen und die kleinasiatischen Städte wieder neuen, aber flüchtigen Glanz, um dann in Vergessenheit zu geraten und der Kunst der Neuzeit nach den Ausschreitungen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts wieder reinigende und verjüngende Kraft zu verleihen.« (*Durm.*) Das Christentum stellte sich der griechischen Kultur durchaus feindlich gegenüber. Die Kirchenväter griffen die Einrichtungen in Olympia, Delphi und auf der Akropolis von Athen als heidnische so fanatisch an, dass die Neuplatoniker, in welchen das Griechentum warme Verteidiger fand, ihren Untergang nicht aufzuhalten vermochten. *Konstantin der Große* plünderte Delphi und die anderen Mittelpunkte griechischer Kunst wiederholt, um seine neue Reichshauptstadt Konstantinopel mit griechischen Werken zu schmücken. Noch einmal befrug Kaiser *Julian* vor seinem Zuge gegen die Neuperfer das delphische Orakel; aber es war nur ein letztes Aufflackern vor gänzlichem Erlöschen. Zwei Jahre vor seinem Tode hob *Theodosius der Große*, der 395 als letzter Kaiser des ungeteilten römischen Reiches starb, die Feierlichkeiten in Olympia auf, stellte die pythischen Spiele ein und verbot die weitere Thätigkeit des delphischen Orakels. Mit diesen treibenden

Kräften für die griechische Kunstübung musste naturgemäß auch diese selbst erlöschen. Was nicht der Zerstörung *Theodosius II.* im Jahre 426 anheimfiel, oder was nicht in die Kalköfen wanderte, das besorgten in Olympia der Alpheios und Erdbeben, in Delphi die Kastrioten, an zahlreichen anderen Stätten die gleichen elementaren und kulturrendlichen Einflüsse. Es fand keine Erhebung mehr statt. Selbst mit dem Christentum hat Griechenland nicht vermocht, eine Kunst hervorzubringen, die auch nur entfernt an die des Altertums erinnerte. Aus dem Umstände, dass nacheinander ein *Sophokles* und ein *Paulus* über die griechischen Gefilde gewandelt sind, eine daraus hervorgegangene Verbindung des sittlichen Ernstes und kühnen Thatendranges des Christentums mit der heiteren Schönheit des klassischen Altertums, eine Renaissance auf griechischem Boden, zu folgern, wäre ebenso kühn wie zu vergessen, dass auch die Tragödien des *Sophokles*, der Zeus des *Phidias*, die Akropolis und das Gastmahl des *Platon* nur das Ergebnis jahrhundertelanger Kulturarbeit waren und dass nach der Leere des Mittelalters und der Jahrhunderte bis in unsere Zeit neue Keime nicht gleich zu fruchttragenden Bäumen ausschießen können. Die Keime wurden gelegt, als das Hellenenreich unter den Klängen der Freiheitshymne von *Solomos* wieder neu erstand; aber die politischen Verhältnisse haben die Keime bis heute nicht aufgehen lassen. Das ehemalige griechisch-byzantinische Königreich hatte seinen Mittelpunkt in Konstantinopel; die Griechen, welche von dort her dem neuen freien Reiche zustrebten, der intelligenteste Teil der Nation waren und ihre Ahnen bis auf die griechischen Kaiser zurückführten, waren von Neu-Hellas nicht ohne Grund beargwöhnt und eine Zeit lang von den Staatsgeschäften ausgeschlossen. Dazu kommt der Mangel eines angestammten Königshauses, welches, mit der Kultur des Volkes verwachsen, in der Lage wäre, diese Kultur zu fördern und zu heben und das Land aus dem finanziellen Ruin zu befreien. So fehlen die hauptsächlichsten Faktoren, Griechenland wieder dem Beginne einer seiner großen Vergangenheit entsprechenden modernen Kultur zuzuführen. —

Aus einem flüchtigen Ueberblick über den vorstehenden kurzen Abriss der griechischen Denkmalkunst erweist sich diese, soweit uns die lückenhaften Nachrichten überkommen sind und die Phantasie des Lesers an zuverlässige Anhalte anknüpfen kann, als eine außerordentlich mannigfaltige Kunst des Werdens, Blühens und Unterganges der griechischen Kultur. Ein großer Teil der Denkmäler der griechischen Kunst fällt unter den Begriff der Weihgeschenke; bei dem vielfach genreartigen Charakter der letzteren ist es nicht immer klar zu entscheiden, ob sie den eigentlichen Denkmälern zuzuweisen sind, oder ob sie der Genre- oder Kleinplastik angehören. Die Sitte der Weihgeschenke war neben Italien in den gesamten Ländern der östlichen Hälfte des Mittelmeeres verbreitet. Hier war es seit den ältesten Zeiten Gebrauch, Figuren oder Gruppen aus Thon, Stein oder Erz zu weihen, welche die zu Ehren der Gottheit vorgenommenen Handlungen wiedergaben. Durch Rinder und Schafe wurde an die Tieropfer, durch Reiter und Wagen an die Wettrennen und Wettfahrten, durch Lyra- und Flötenspieler an die musikalischen Aufführungen, durch tanzende Figuren an die *χοροί* erinnert. In einer großen Mehrzahl der Fälle muss hier wohl der Denkmalbegriff dem Begriff des Genrebildes weichen. Im allgemeinen lassen sich neben den Weihgeschenken folgende weitere Gruppen von Denkmälern unterscheiden: die Götterbilder, von ihren unbeholfensten Anfängen

70.
Arten
der
Denkmäler.

bis zu den chryselephantinen Kolossalbildern; sie sind nur so weit zu berücksichtigen, als mit ihrer Entstehung eine besondere Begebenheit verknüpft ist. Die Heroenbilder, wie die verschiedenen Darstellungen des Herakles, des Perseus als Besieger der Medusa u. f. w. Dann Athletenbilder, d. h. Siegerstatuen in der Heimat der Sieger oder für Olympia, Athen und Delphi, deren nach *Pausanias* in Olympia Hunderte aufgestellt waren und die oft mit dem dem Begriff des Denkmals nicht gleichen Begriff des Weihgeschenkes zu belegen sind; die Bildnisstatue des Platzes, des Theaters, des Grabs u. f. w. und der Sarkophag. Ferner Tiere, wie die Kuh und die vier Stiere des Myron, und endlich architektonische Denkmäler, wie die Stele, das Harpyiendenkmal, das turmartige Denkmal des *Lysikrates*, der Tumulus, das Mausoleum von Halikarnass u. f. w. Die vielfältigste Form nimmt das hellenische Siegesdenkmal an; sie unterliegt zu Anfang den Satzungen und Vorschriften der Amphiktyonien. Hervorgegangen ist das Siegesdenkmal aus den Trophäen (Tropaion), welche an der Stelle, an der sich der Gegner zur Flucht wandte, aus den erbeuteten Waffen aufgerichtet wurden. Auf böotischen Münzen kehrt vielfach ein Baumstamm mit Querbalken wieder, an welchem die Rüstungstücke und Waffen aufgehängt wurden. Die Siegeszeichen wurden dem Zeus geweiht, gleichwohl aber war es verboten, ihnen eine Gestalt zu geben, welche von längerer Dauer gewesen wäre. In den meisten Fällen wurde eine Eiche ihrer Zweige und Äste beraubt und mit den Waffen gepanzert, wenn diese nicht mit nach der Heimat gebracht und in den Tempeln aufgehängt wurden. Die aus den Seekämpfen hervorgegangenen Siegeszeichen wurden, wie z. B. das nach der Schlacht von Salamis, aus den Schnäbeln der eroberten Schiffe gebildet.

71.
Siegeszeichen.

Diese vergänglichen Siegeszeichen wurden in dauernde, monumentale verwandelt, als die Satzungen der Amphiktyonien nicht mehr als die politische Macht angesehen wurden, wie in der ersten Zeit ihres Bestandes, und demnach nicht mehr so streng befolgt wurden. Das war glücklicherweise schon in der Blütezeit der griechischen Kunst der Fall. Nach den Kämpfen, welche die Thebaner und Lakedämonier um die Hegemonie in Hellas ausfochten, treten zum erstenmal die dauernden Siegeszeichen auf, welche nun eine mannigfaltige Form annehmen. Weithin berühmt war das Denkmal auf dem Schlachtfelde von Mantinea zum Andenken an den Sieg der Spartaner über die Argiver im Jahre 418; es ist nicht erhalten. Als im Jahre 371 vor Chr. die Thebaner unter *Epaminondas* bei der böotischen Stadt Leuktra einen glänzenden Sieg errangen, wurde ein turmartiges Siegesdenkmal errichtet, das mit einem Triglyphenfries und mit einem Kuppelaufbau gekrönt war, der aus neun großen Schilden gebildet wurde und das Weihgeschenk an den Siegespender Apollon, einen Dreifuß, aufnahm. Ein Tumulus bezeichnet noch heute die Grabstätte der Lakedämonier. Bei Marathon, wo 490 die Athener unter *Miltiades* den glänzenden Sieg über die Perser errangen, sah *Pausanias* den 12^m hohen und 150^m im Umfang haltenden Hügel, welcher das Grab der gefallenen Athener deckt, und das Trophäon, sowie das Denkmal des *Miltiades*, deren Fundamente heute noch erhalten sind. Ein ruhender Löwe bezeichnete die Stelle im Engpass der Thermopylen, in welchem *Leonidas* mit seinen tapferen Kriegern dem Verrate des *Ephialtes* unterlag. Den Helden widmete *Simonides* die berühmte Inschrift:

»Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: Erschlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu.«

Ein Löwe war es auch, welchen man, 3,75 m hoch, sitzend, auf einem hohen Unterbau auf dem Schlachtfelde von Chäroneia zum Andenken an den Untergang der Thebaner bei dem Siege *Philipps* von Makedonien 338 vor Chr. auf dem Grabe derselben errichtete. *Pausanias* berichtet über ihn wie auch über zwei Siegestrophäen, welche *Sulla* nach seinem Siege über die Heerführer des *Mithridates* 86 vor Chr. hier errichten ließ. Der Löwe von Chäroneia, welcher aus Marmor bestand, wurde 1827 durch griechische Freischaren zerstört, soll aber nunmehr wieder aufgerichtet werden. — An das Mausoleum in Halikarnass klang das Denkmal an, welches auf einem Vorgebirge bei Knidos zum Andenken an den Sieg der Perser unter *Konon* über die Spartaner unter *Pisander* 394 vor Chr. errichtet wurde. Auf einem quadratischen, mit dorischen Halbsäulen gegliederten Unterbau von 12,50 m Seitenlänge erhob sich eine Stufenpyramide, welche mit einem Löwen gekrönt war; das aus pentelischem Marmor gebildete Denkmal erreichte eine Gesamthöhe von 19 m.

Im Verlaufe der Entwicklung erhält das Sieges- oder Erinnerungsdenkmal in demselben Masse eine Gestaltung, welche die architektonische Form zurückdrängt, in welchem die Bildnerkunst sich entwickelt. Es sind namentlich die bedeutenderen unter den Weihgeschenken, die eine politische Beziehung hatten und aus einem zu diesem Zwecke ausgeschiedenen Teile der feindlichen Beute errichtet wurden, die hier in Betracht kommen. Die Feststätten auf der Akropolis in Athen, in den heiligen Bezirken von Olympia und Delphi, von Alexandrien und Pergamon waren mit zahlreichen dieser Werke bereichert. Erwähnt seien unter anderen die Erzgruppe, welche von den thebanischen Künstlern *Hypatodoros* und *Aristogeiton* angefertigt war und von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Sie stellte die sieben Heerführer jenes fagenhaften Zuges dar, welcher unternommen wurde, um den aus Theben vertriebenen *Polyneikes*, den älteren Sohn des *Oedipus*, als den rechtmäßigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Eine zweite Gruppe der sog. Epigonen, der Söhne der Sieben gegen Theben, war von denselben Künstlern und wurde von den Argivern geweiht, weil die Söhne den Zug ihrer Väter mit grösserem Glück und vollem Gelingen wiederholten. *Plinius* und *Velleius Paterculus*, ein später römischer Schriftsteller, berichten von einer grossen Reitergruppe des *Lysippus*, die zum Andenken an die Schlacht am Granikos in der Hauptstadt Dion aufgestellt und von *Metellus Macedonicus* nach Rom gebracht wurde. Sie bestand aus 25 (porträtahnlichen?) Reitern und 9 Kriegern, die als Genossen des Königs in der Schlacht an seiner Seite gefallen waren. *Alexander* selbst soll einen Bestandteil der grossen Gruppe gebildet haben, welche die historische Darstellung der statuarischen Plastik einleitet. Das Andenken des Sieges bei Marathon ehrte man durch eine Gruppe aus 15 Figuren, welche *Phidias* als eine Jugendarbeit fertigte.

Zum Andenken an die Siege bei Salamis und Artemision wurden nach *Pausanias* ein ehernes Standbild des Apollon und eine 18 Fuss hohe Statue mit einem Schiffsschnabel in der Hand nach Delphi geschenkt, während gleichzeitig für Salamis ein Kolossalbild, wahrscheinlich eine Personifikation der Insel, aufgerichtet wurde. Die Sitte der Kolossalbilder nahm eine ungewöhnliche Ausbreitung an. Ein Schüler des *Lysippus*, der Rhodier *Chares*, fertigte ein staunenswertes Kolossalwerk an, und *Plinius* berichtet von hundert anderen, von rhodischen Künstlern gearbeiteten Kolosse auf Rhodos, die, obwohl kleiner als das des *Chares*, doch jeder für sich genügt haben würde, um den Auffstellungsort berühmt zu machen. Vermutlich wurde diese Sitte aus Staatsmitteln gefördert, da die Kolosse, die entweder Ehrendenkäler von

^{72.}
Kolossalbilder.

Feldherrn und Königen oder Weihebilder der Schutzgötter waren, schwerlich aus Privatmitteln oder aus solchen allein hergestellt werden konnten. Das berühmteste Werk dieser Art war die Athena Promachos auf der Akropolis von Athen, ein Kolossalbild des jugendlichen *Phidias*, welches aus einem Teile der Siegesbeute von Marathon errichtet wurde. *Demosthenes* nennt sie die grosse eherne Athena, die man schon von Sunion sehen konnte und die daher alle Bauwerke der Akropolis überragt haben mus. Es fehlen alle natürlichen Anhaltspunkte für eine Schätzung ihrer Grösse, die auf über 16^m ohne die Basis angenommen worden ist, eine Schätzung, die gegenüber der Firsthöhe des Parthenon eher zu niedrig als zu hoch ist. Nach athenischen Erzmünzen war die Haltung der Athena eine ruhige, keineswegs die einer Kampfstellung; die Rechte hielt die aufrecht stehende Lanze, die Linke den Schild.

73.
Denkmäler
von
befonderer
Form.

Ein eigenartiges Denkmal wurde nach Delphi geweiht; es bestand in einer vergoldeten Palme mit der Statue der Athena. Noch eigenartiger war das Denkmal, welches nach *Herodot* die Hellenen als Sieger von Plataä nach Delphi weihten, während sie einen kolossalen ehernen Poseidon dem Isthmos spendeten. Das delphische Weihgeschenk war ein ehrner, mit Goldblech beschlagener Schlangendreifus, dessen Gold im phokischen Kriege geraubt wurde und dessen Erzreste von Konstantin nach dem Hippodrom von Byzanz versetzt wurden. Erhalten sind nur noch die kolossalen Schlangenleiber, welche die Mittelstütze des Dreifusses bildeten, einen goldenen Kessel trugen und in symbolischer Weise das heilige Geräte bewachten. Auf den Schlangenleibern sind die Namen der einzelnen Städte eingegraben, welche am Kampfe gegen die Perse teilgenommen hatten. Die heutigen Ueberreste des Denkmals haben eine Höhe von 4,50^m; die Gesamthöhe des einstigen Denkmals wird auf etwa 8^m angenommen.

Ungemein mannigfaltig in Form und Grösse waren die Denkmäler, welche die Hellenen zum Gedächtnisse an ihre gefallenen Helden und an ihre zahlreichen Siege gegen übermächtige Feinde errichteten. Nur wenige Jahrhunderte liegen zwischen der bildlosen Periode und jenen Denkmälern, mit welchen *Lysippos*, *Phidias*, die rhodischen und andere Künstler die Tempelbezirke und die Landschaften bereicherten. Welche kurze Entwicklung, zugleich aber auch welche reiche Entwicklung! —

74.
Grabmäler.

Das Grab in feiner Bedeutung als denkmalartige Auszeichnung findet sich in ähnlicher Weise, wie es in Aegypten vorkam, auch in den griechischen Ländern des europäischen und asiatischen Festlandes. Als aus dem Felsen gemeisseltes, architektonisch umrahmtes Denkmal kommt es namentlich in Kleinasien vor und wurde Vorbild für die Grabgrotten auf Rhodos, Kypros, an der Nordküste von Afrika, in Kyrene, in Nauplia und Syrakus, auf Kreta, Aegina, Melos, Delos, Thera u. s. w. Wir finden auch hier die in Aegypten beobachtete Sitte, dass man dem Toten für sein Weiterleben als Schemen Geräte, Schmuck und Nahrungsmittel mitgab oder von Zeit zu Zeit brachte. Darauf deutet auch eine Stelle bei *Thukydides* hin.

Mehr jedoch als diese Anlage erinnern an die ägyptischen Grabtempel die Kuppelgräber der griechischen Heroenzeit. Vielleicht sind sie die in Stein übersetzten alten phrygischen Reisig- und Erdhütten. In den Bergabhang von Mykenä eingebaut ist das Schatzhaus des *Atreus*. Schatzhaus und Grabmal waren eines; *Pausanias* berichtet, dass in der Tholos von Mykenä *Atreus* und seine Kinder ihre Schätze bargen und dass sich deren Gräber dort befanden. *Schliemann* fand reiche Goldschmucke in den Gräbern beim Löwenthor. Nach *Plutarch* wurde *Philopömen* in dem Schatzhause zu Meffene beerdigt, und in Menidi bei Athen wurden in einer Tholos

Leichen mit allem Schmuck gefunden. Die Schatzgräber waren auf das reichste ausgestattet. »Es ist nicht unmöglich, dass eine Inkrustation das ganze Zugangsgemäuer bedeckte, dass Halbsäulen die Thüreinfassung reicher gestalteten, dass ein Figurenrelief den Dreieckszirkel über dem Portal ausfüllte, dass Farbe und metallischer Schmuck dem Ganzen ein völlig anderes Aussehen gaben, an die Gestaltung äußerer Wandflächen gewisser phrygischer Gräber (Grab des *Midas*) erinnernd, und dass wir in der heutigen Form nur den rohen Steinkern einer ehemals prächtigen, im Stil asiatisierenden Architektur vor uns haben. Mit dem Reichtume und den Schätzen, die das herrschende Geschlecht in den gewöhnlichen Lebensverhältnissen umgaben, lässt sich diese Annahme schon in Einklang bringen.« (*Durm.*) Neben der *Atreus*-Tholos in Mykenä und verschiedenen anderen Kuppelgräbern dafelbst findet das schon genannte bei Menidi, die Gräber von Orchomenos und Pharis bei Amyklä, beim Heraion südlich von Mykenä und bei Volo in Theffalien zu nennen. *Pausanias* bezeichnet das Schatzhaus des *Minyas* bei Orchomenos als ein Wunderwerk.

Die Totenmale der homerischen Helden finden die kolossalnen Erdaufwürfe, oft auf steinerinem Unterbau, deren Beispiele sich noch am Gygessee bei Sardes, auf der Hügelterrasse von Alt-Smyrna und anderwärts erhalten haben.

»Aber sie mafsen im Kreise das Mal und legten den Steingrund
Rings um den Bund und häuften geschüttete Erde zum Hügel.«

Auch die Pyramide findet sich in einem einzigen Beispiel bei Kenchreä; sie ist aus grossen Polygonblöcken auf einer Basis von etwa 15×12 m erbaut. »Ob der in Griechenland fast einzig dastehende Bau ein Grab- und Siegesdenkmal (fog. Polyandrion) oder ein Wartturm oder dergleichen war, ist noch streitig.« (*Durm.*)

75.
Pyramiden.

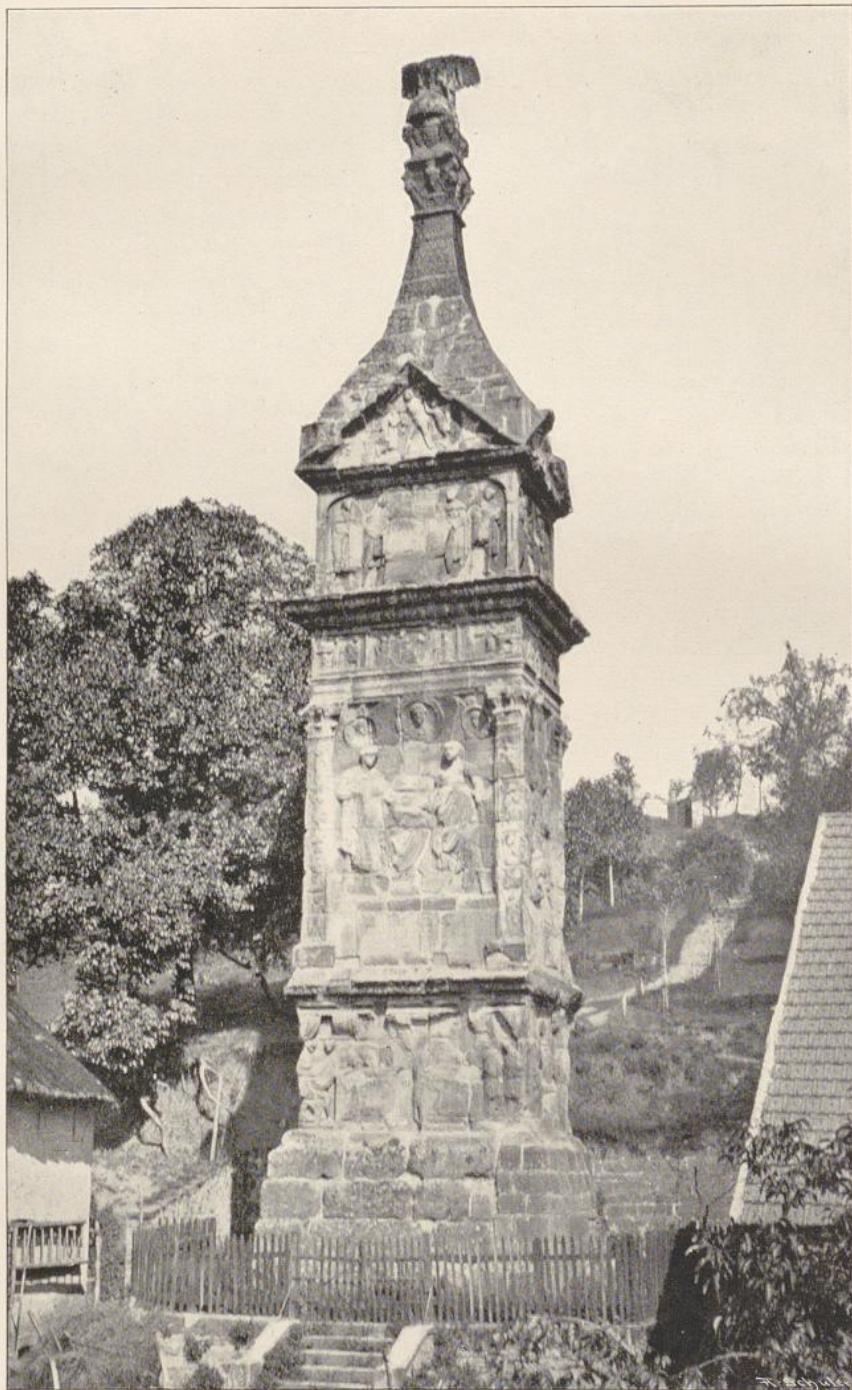
Unter dem Einfluss der Kunst des *Phidias* entstanden eine grosse Reihe von Grabsteinen und, an ihre Form anschliessend, von Votivreliefs, welche zum Teil als in Stein gehauene Urkunden, Erlasse, Verträge u. f. w. zu betrachten sind, die durch die poesievolle und tiefempfundene Erfindung ihrer lebhaften Kompositionen trotz vielfach handwerksmässiger Herstellung zu den erfreulichsten Werken der damaligen Bildnerkunst zählen. *Schöne* hat ausgewählte Beispiele in seinen »Griechischen Reliefs aus athenischen Sammlungen« (Berlin 1872) veröffentlicht. »Der Mehrzahl nach stellen sie Familienscenen dar, die, obwohl sie mehr typisch als idealisiert sind, von grosser Innigkeit der Erfindung zeugen; aber auch Scenen der Freundschaft und einzelne Personen in einer charakteristischen Situation, Jünglinge mit Lieblings-tieren, kleine Mädchen mit ihren Puppen u. dergl. mehr, daneben Kämpfe, die auf Kriegsthaten des Bestatteten hinweisen.« Ihrem Stil nach dürften die meisten Grabsteine, wie auch wohl alle Votivreliefs und diejenigen von öffentlichen Urkunden der entwickelten Periode angehören; »in einigen aber lebt der Geist der schlichten und grossen Auffassung des Gegenstandes und der Formen, die der Zeit der ersten Kunstblüte eigen ist.« (*Overbeck.*)

Der griechische Totenkultus der späteren Zeit erhob das Grabdenkmal vielfach zu höchster auszeichnender Bedeutung. Schon das galt als Auszeichnung, dass in Städten, in welchen im Laufe der Zeit die Sitte, die Toten im Hofe oder Garten des Hauses zu bestatten, aufgehoben wurde, eine Ausnahme von dieser Vorschrift gestattet wird. Die auszeichnende Behandlung des Grabdenkmals steigert sich allmählich zu folchem Luxus, dass *Demetrios Phalereus* eine Verordnung dagegen erlassen musste

und dass in Attika eine Vorschrift eingeführt wurde, nach welcher eine Grabstele sich nicht 3 Ellen über den Grabhügel erheben durfte. Auch die Grabsäule wird ein so allgemeiner Grabschmuck, dass sie selbst dem Grabe des Armen nicht verweigert wird. Mit der zunehmenden Entwicklung entstehen die von Säulen umgebenen und giebelgeschmückten Heroen. Das Grabdenkmal nimmt auch die Form der reichgeschmückten, mit einem Portikus versehenen Grabkammer an, wird als freistehendes, tempel- oder hausartiges Denkmal aus dem Felsen gehauen und gewinnt vielgestaltige Formen namentlich in den Thon- und Marmorskophagen, z. B. im Thonsarkophag aus Klazomenai in den kgl. Museen zu Berlin oder in den makedonischen Königsarkophagen²⁸⁾. Findet der Thonsarkophag in Klazomenai allerdings als fremde Form schon im VI. Jahrhundert und früher in reicher Gestalt in Griechenland Eingang, so scheint der Marmorskophag mit Reliefschmuck erst im IV. Jahrhundert vor Chr. Ausbreitung gewonnen zu haben. Gleichwie die Fassung der heiligen Quellen, so nimmt in der Blütezeit griechischer Baukunst auch das monumentale Grabmal die Gestalt des Zentralbaues an; wie die Tholos des *Polykleitos* aus Epidauros aus dem IV. Jahrhundert vor Chr. ein zentrales Brunnenhaus ist, das einen äusseren dorischen und einen inneren korinthischen Säulenumgang besitzt, so entstehen auch die zentral geordneten Grabmäler und als das glänzendste um 350 das Mausoleum von Halikarnafs, die Krone des formenreichen griechischen Grabdenkmals.

Welche reiche Entwicklung! »Freilich Jahrhunderte sind vergangen, bevor der Erdhügel sich in des Königs Pyramide verwandelte, die Felskammer des Patriarchen sich zum Hypogäon ganzer Geschlechter erweiterte, die bescheidene Denktafel als Felsfassade am Königsgrabe wiederholt wurde.« »Aber welche Stufenleiter der baulichen Entwicklung liegt zwischen der kleinen Heroenkapelle und dem zu schwindelnder Höhe aufgetürmten Mausoleum, auf dessen Spitze das Bild des Heros wie ein hochbegnadeter Götterliebling triumphierend gestellt wurde. Aus isolierten Grabstätten erwuchsen Gräberstrassen und ganze Totenstädte; — ja in besonderen Fällen wurde das sonst schwer zugängliche Grab zum Mittelpunkte der Stadt, zur hochheiligen Stätte der Verehrung und Anbetung erhoben, und in dieser Auffassung zum weithinragenden Wunderbau für die Wallfahrten ganzer Völker gestaltet.« (*Adler.*) So stehen der olympische Zeus des *Phidias*, die Athena Parthenos, die Nike von Samothrake und das Mausoleum von Halikarnafs nebeneinander als die erhabensten Blüten griechischer Gröfse und hellenischen Edelfinnes. Aber sie erreichen nicht entfernt die grossartigen Pläne, welche die römischen Kaiser auf dem palatinischen Hügel und auf den Foren in die Wirklichkeit übertrugen. Auf ihnen drängte sich alles das zusammen, was Rom war und was seine Cäsaren gewollt haben, und wenn es *Ranke* ausgesprochen hat, dass alle alte Geschichte in die römische sich hineinergiesst, gleichsam wie ein Strom, der in einen See mündet, so wird, wenn wir dieses Bild weiter verfolgen dürfen, das, was auf den Foren und dem palatinischen Hügel zusammengedrängt ist, zu dem Meere aller der Zusammenflüsse, welche das römische Imperium nach feiner Begründung nach Rom zusammengeleitet hatte. Unter ihnen war der bedeutendste der griechische; aber er war nur ein Zufluss. Meer und Zufluss, das ist das Verhältnis, in welchem sich die Denkmalkunst nun weiter entwickelt. —

²⁸⁾ Siehe: DURM, J. Die makedonischen Königsarkophage. Centralbl. d. Bauverw. 1890, S. 329.



Römerdenkmal zu Igel.