



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Kunst des Altertums**

**Lübke, Wilhelm**

**Stuttgart, 1899**

Die vierte Epoche, die Plastik der hellenistischen Zeit

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80559](#)

führte. Mit seiner Herrschaft beginnt demgemäß auch

**die vierte Epoche, die Plastik der hellenistischen Zeit,**

welche den beiden Perioden höchster Blüte folgt und die Zeit von Alexanders Tode bis zur Eroberung Griechenlands durch die Römer umfasst. Alexanders Herrschaft hatte das vielgestaltige individuelle Leben der griechischen Stämme gebrochen, dafür aber den Einfluss hellenischen Wesens weit über die Grenzen der Heimat bis tief in den Orient hinein verbreitet. Was dadurch an Ausdehnung gewonnen wurde, ging an Innerlichkeit, an Reinheit und Selbständigkeit verloren. Der hellenische Geist nahm, indem er sich über den Osten ausbreitete, vielfach die Einflüsse des Orients in sich auf und büßte mehr und mehr an

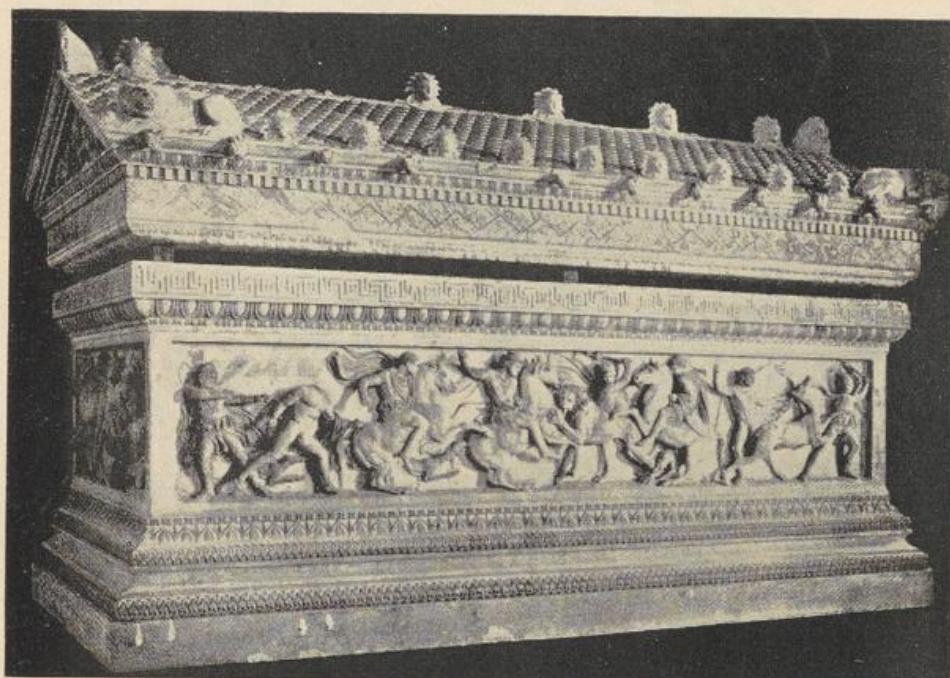


Fig. 291 S. g. Alexandersarkophag aus Sidon — Konstantinopel, Kaiserl. Museum

seiner eigentümlichen Energie ein. Auch das Schicksal der bildenden Kunst ward dadurch umgewandelt. In den zerfallenen und zerrissenen hellenischen Freistaaten fand sie kaum noch eine Stätte, dagegen wurden die neugebildeten Fürstenhöfe ihr Zufluchtsort. Statt die Verherrlichung eines freien Volkes zu sein, kam sie in den Dienst der Fürsten, deren Luxus und Ruhmsucht in ihr die Richtung auf glänzenden Schein, auf äusseren Effekt, auf virtuosenhafte Behandlung fördern mussten. Dennoch hat auch jetzt die griechische Plastik noch eine solche Lebenskraft, dass es ihr möglich wird, den bereits von ihr erschöpften Darstellungsgebieten neue hinzuzufügen und Werke zu schaffen, welche lange Zeit einstimmig für die höchsten Leistungen der hellenischen Plastik gehalten worden sind. Dazu trug vor allem die unter den neuen Einflüssen in ungeheurem Masse gesteigerte technische Ausbildung der Kunst bei. Die Virtuosität in der Behandlung des Marmors, die neugewonnene Fertigkeit in der Verarbeitung kostbarer Steinarten

und edler Metalle, welche die Prunksucht der Diadochenhöfe forderte, liessen die Kunst Wirkungen erzielen, welche das Auge der Modernen blendeten. Werke wie der Laokoon, der Torso vom Belvedere haben infolge dieser Vorzüge die Bewunderung vieler Generationen auf sich gelenkt.

Allerdings blieb auch der edle Kunstgeist des 4. Jahrhunderts noch lange Zeit herrschend. Die Traditionen der drei grossen Meister *Praxiteles*, *Skopas* und *Lysippos* pflanzten sich in ihren Nachkommen und Schülern fort. Die Söhne des Praxiteles, *Kephisodotos der Jüngere* und *Timarchos*, werden als angesehene Künstler genannt, die neben Götterbildern auch bereits Bildnisstatuen schufen, die ihr Vater noch zu arbeiten verschmäht hatte. Aus der Schule des Lysippos sind sein Sohn *Euthykrates*, ferner *Boëdas*, *Eutychides* und *Chares von Rhodos* bekannt. Ein bezeichnendes Werk des *Eutychides* ist seine (in einer vatikanischen Nachbildung erhaltenen) Stadtgöttin von Antiochia am Orontes, der Hauptstadt des neuen syrischen Reiches (vgl. S. 166). Sie war auf einem Felsen sitzend dargestellt, den einen Fuss auf die Schulter des mit halbem Leibe aus den Fluten auftauchenden Flussgottes gesetzt: eine geistvolle, aber ganz malerisch gedachte Verbildlichung der Lage der Stadt am Bergeshang über dem wildrauschenden Orontes. Wenn die Beziehungen zu dieser wirkungsvollen Gruppe richtig erkannt und die Statue richtig datiert ist, dann gehört in den Kreis des Eutychides auch eine der schwungvollsten Schöpfungen der späteren griechischen Plastik: die Kolossalfigur der Nike von Samothrake (Fig. 292). Sie war auf einem als Schiffsvorder teil gestalteten Postament im Freien aufgestellt, vielleicht ein Tropaion im Arm tragend und zur Verkündigung des errungenen Sieges in eine Tuba stossend. Anlass zur Weihung der Statue gab, wie man annimmt, der entscheidende Seesieg, den Demetrios bei dem kyprischen Salamis 306 v. Chr. über Ptolemaeos erfocht. In dem stürmischen Vorwärtsschreiten der jugendlichen Göttin, deren Gewänder eine frische Brise an den Körper drückt, spricht sich ein jauchzendes Pathos aus; die in grossen, bauschigen Massen geordnete, aber mit virtuoser Detailarbeit durchgeföhrte Gewandung verrät eine ungewöhnliche Meisterschaft der Marmorbehandlung. Empfunden aber ist das Bildwerk im innigsten Einklang mit der umgebenden Natur, die ihm erst zu seiner vollen Wirkung verhalf.



Fig. 292 Nike von Samothrake — Paris, Louvre



Fig. 293 Mediceische Venus  
Florenz, Uffizien

den Ausdruck, in ihren Formen, in Bart und Haar wird das Fliessende, Feuchte ihres Elements zu sinnlicher Anschauung gebracht. Die Kolossalherme eines Meerdämons im Vatikan (Fig. 295) geht hierin am weitesten. Das Haar scheint von Wasser zu triefen, Delphine spielen darin wie auf den Wogen des Meeres, Fischschuppen im Gesicht und an der Brust deuten weiter die Natur des feuchten Elements an, ebenso wie der schwimmende Ausdruck der Augen, die zerfliessenden Formen des Gesichts. — Heiterer und lichter werden die Gestalten aus dem Kreise des Dionysos geschildert, die in unübersehbarer Fülle die Plastik des 3. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Der Gott selbst tritt bald als älterer Mann, bald als zarter Jüngling auf und wird gern mit seinem Panther zusammen dargestellt. So auf dem Friese des Lysikratesdenkmals und in einer graziösen Bronzefigur in Neapel, die der Kunst des

In dem Motiv der Haltung und Gewandung erinnert die Nike an gewisse Figuren aus der Niobidengruppe (Niobide Chiaromonti), nur ist sie weit kühner und zugleich raffinierter behandelt. Solcher Zusammenhang mit älteren Werken tritt in dieser Zeit auch sonst hervor, meist in dem Sinne einer Umbildung zum Anmutigen und sinnlich Reizvollen. Aphrodite wird zum schönen irdischen Weib, Eros zum lieblich tändelnden Knaben. Aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles geht der Typus der mediceischen Venus (Fig. 293) hervor, die ohne jede Andeutung eines Gewandes die graziösen Formen ihres Körpers dem Auge darbietet, nicht mehr in naiver Selbstvergessenheit, sondern mit koketter Verschämtheit. Das Motiv des Badens ist hier ganz bei Seite gelassen, ein auf einem Delphin reitender Eros neben der Göttin soll vielmehr an ihr Auftauchen aus dem Meere (Anadyomene) erinnern. Sonst wird gerade das Bademotiv gern nach allen Richtungen hin variiert: Aphrodite zieht, durch eine Störung erschreckt, ihr Gewand an sich (Statue in München) oder hat es neben sich gelegt (Capitolinische Venus), sie kauert im Wasser oder löst, auf dem rechten Beine balancierend, die Sandale vom linken Fuss (Fig. 294).

Aus dem Kreise der eigentlichen Naturgottheiten, des Poseidon und Dionysos namentlich, entwickelte sich dagegen eine andere Richtung der Plastik, in welcher die vertieft Naturempfindung der Zeit ähnlichen Ausdruck findet, wie in der hellenistischen Dichtkunst. Die Gestalten von Flussgöttern erhalten einen pathetisch klagen-



Fig. 294  
Sandalenlösende Aphrodite  
London, Brit. Museum

Praxiteles noch sehr nahe steht (Fig. 297). Der Gott steht in träumerischer Haltung da, mit dem Panther tändelnd, der zu seinen Füßen zu ergänzen ist. In anderen Statuen stützt er sich — oft nicht ohne Kennzeichnung des Weinrausches — auf einen jugendlichen Satyr oder auf einen Knaben (Ampelos), der die Rebe personifiziert. Ungeschaut wird die Trunkenheit mit ihren Folgen an dem Gefolge des Dionysos dargestellt: dem alten Schlemmer Silen, den bärisch derben, aber lustigen Satyren. Ihre halbtierische Natur wird durch Bockshörner, Ziegenohren, struppiges Haar und ein Schwänzchen im Rücken ausgedrückt. So sehen wir sie in ausgelassenem Tanze (Fig. 296) sich drehen oder die Flöte spielen oder trunken daliegen und schnarchen („Barberinischer Faun“ in München). Silen ist meist eine komische Figur mit dickem Bauch und starker Behaarung; zuweilen aber erhält er eine ernstere Gestaltung als Hüter und Pfleger des kleinen Dionysos (Gruppe im Louvre), in deutlicher Weiterbildung des Praxitelischen Hermes. Solche Darstellungen gleiten schon oft ins Genre hinein, das in der hellenistischen Kunst besonders eifrig Pflege fand. Nicht bloss die Kleinplastik der tanagräischen Terrakotten griff zu Gegenständen aus dem täglichen Leben. *Boëthos* von Kalchedon, ein jüngerer Zeitgenosse des Lysipp, war durch seinen Knaben mit der Gans (Fig. 298) und andere Kinderfiguren berühmt. Ein Angler, Knöchelspieler, Morraspieler, eine Umarbeitung des kapitolinischen Dornausziehers im realistischen Sinne sind weitere bekannte Genrefiguren der Zeit.

Der neu belebte Sinn für das Wirkliche fand reichste Nahrung in der Porträtplastik, die namentlich in der Schule des Lysippos blühte. Der Bronzekopf eines Siegers aus Olympia (Fig. 299) zeigt eine Persönlichkeit gemeinen Schlages mit wunderbarer Kunst der Charakteristik und des Bronzegusses wiedergegeben. Auch die Porträts auf den Münzen der Diadochen sind meist sehr charakteristisch. Andererseits wählen namentlich weibliche Porträts eine ideale Ausdrucksweise und besitzen oft eine Haltung von ebenso grosser Anmut wie Vornehmheit; ihr Typus liegt vielen Darstellungen römischer Kaiserinnen zu Grunde.

Die grösste und reichste unter den Griechenstädten dieser Jahrhunderte war Alexandria, die Hauptstadt des neuägyptischen Reiches der Ptolemäer. So wenig uns aber von der Stadt selbst und ihren Gebäuden erhalten ist (vgl. S. 166), so dürfsig und schwankend ist auch das Bild, das wir uns von der ohne Zweifel



Fig. 295 Meerdämon, Kolossalherme im Vatikan

reichen Kunsthäufigkeit auf alexandrinischem Boden machen können. Ueber grossartige Prachtdekorationen, Festzelte, Prunkschiffe und Aufzüge berichten die Quellen. Dass Prachtgeräte aller Art, aus Marmor (Fig. 300), edlem Metall und geschnittenen Steinen, die sich erhalten haben, wenigstens der Erfindung nach der prunkliebenden Kunst des Ptolemäerhofes entstammen, darf als wahrscheinlich gelten. Die Glyptik (Steinschneidekunst) und Toreutik (Verzierung von Gold-



Fig. 296 Tanzender Satyr  
Bronzestatuelle in Neapel

Fig. 297 Jugendlicher Dionysos  
Bronzestatuelle in Neapel

und Silbergerät mit feinen Reliefs) hatten in Alexandrien eine besonders hohe Blüte erreicht.<sup>1)</sup> Ihr Stil ist der einer leichten und gefälligen Dekoration von malerischem Gepräge, mit einer Vorliebe für Verwendung von Blumen und Kränzen, die sichtlich durch altägyptische Vorbilder angeregt ist. Ein malerischer Realismus herrscht auch sonst in der alexandrinischen Kunst, vor allem in der besonderen Gattung der Reliefbilder<sup>1)</sup>, die mit grosser Wahrscheinlichkeit gerade auf Alexandrien als Ursprungsort zurückgeführt wird. Es sind Marmorreliefs, die

<sup>1)</sup> Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder. Leipzig, 1889—94. Alexandrinische Toreutik. Leipzig, 1894.

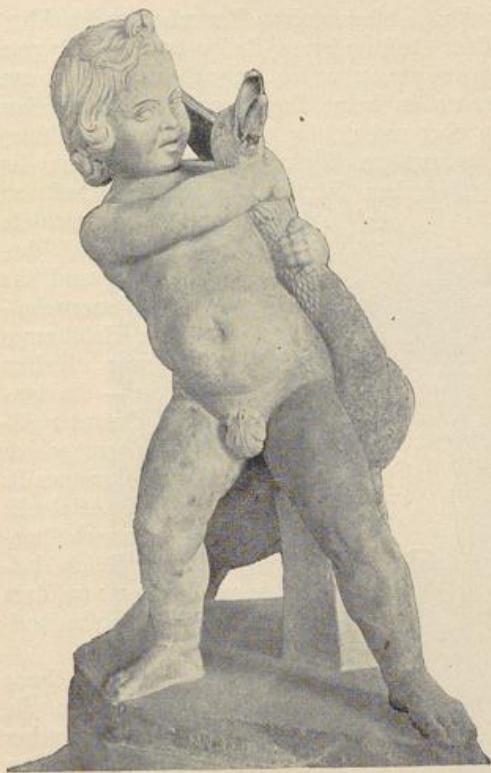


Fig. 298 Knabe mit der Gans, nach Boëthios

lichen Bestimmung nach das Weihgeschenk desselben für einen errungenen Sieg. — Andere alexandrinische Reliefbilder beschränken sich ganz auf die Schilderung idyllischer Züge aus dem Leben: Hirten-, Jäger-, Bauern- und Tierscenen werden in kleinem Format und mit sehr feiner Ausführung dargestellt (Fig. 303). Ein alter Bauer treibt seine Kuh zu Markte, vorbei an einem phantastisch geschmückten Heiligtum, durch dessen Thor ein Baum herauswächst. Das Ganze ist nur um der malerischen Stimmung willen gegeben und mit einer Delikatesse ausgeführt, die mit Recht auf das Vorbild der alexandrinischen Goldschmiedekunst zurückgeführt wird.

In der alexandrinischen Kunst herrscht eine poetisch-

in der That dazu bestimmten waren, im Ensemble der reichen Stuck- und Marmordekorationen in den alexandrinischen Palästen als Wandschmuck zu dienen. Die Aufnahme malerischer Elemente in den Reliefstil ergab sich dabei von selbst. In mythologische Darstellungen (Fig. 301) wird über das Bedürfnis des Gegenstandes hinaus die Naturschilderung mit hineingezogen: Felsen und Bäume und allerlei Tiere geben der Scene einen idyllischen Charakter. In der sehr häufig wiederholten Komposition Einkehr des Dionysos bei einem Sterblichen (Fig. 302) füllen perspektivisch gezeichnete Gebäude den Hintergrund. Der Gott tritt, auf einen Satyr gestützt, an der Spitze seines Thiasos ein und wird von einem zweiten Satyr der Sandalen entkleidet, um sich neben dem Gastfreund auf dem Lager niederzulassen und an seinem Mahle teilzunehmen. In unserem Beispiel ist durch einen Korb mit Schauspielmasken und durch die festliche Bekränzung des Hauses wohl angedeutet, dass sein Besuch einem dramatischen Dichter gilt und das Relief ist wenigstens seiner ursprüng-



Fig. 299 Bronzekopf eines Siegers aus Olympia

idyllische Richtung neben dem Prachtbedürfnis eines stolzen Herrschergeschlechtes, das sich als Erbe der Pharaonen fühlte. Auf anderem Boden war das jüngste und kleinste der Diadochenreiche, das *pergamenische*, erwachsen. Von einem kühnen Emporkömmling gegründet besass es keine Traditionen irgend welcher Art; seine tüchtigen Herrscher suchten aber mit richtigem Verständnis Anschluss an attische Kunst und Kultur. Sie sammelten Bücher und Kunstwerke; die Pflege, welche sie gleich allen hellenistischen Fürsten der Wissenschaft zu

teil werden liessen, richtete sich vornehmlich auf Rhetorik, Geschichte und die praktischen Wissenschaften. Tüchtige Feldherren und Staatsmänner, hielten die Attaliden — die hervorragendsten darunter Attalos I. (241—197) mit seinen beiden Söhnen Eumenes II. (197—159) und Attalos II. (159—138) — ihr verhältnismässig kleines Reich beisammen, bis es von dem römischen Weltreiche aufgesogen wurde.

Ohne übertriebene Prunkliebe gestalteten die pergamenischen Herrscher ihre Stadt zur prächtigsten in Kleinasien durch Bauten (vgl. S. 166 f.), Bildwerke und Gemälde. Dabei entsprach es ihrer Sinnesart, wenn die Götterbilder weniger bedeutend waren, als die Darstellungen heroischen und historischen Inhalts. Anlass dazu boten zunächst die Kämpfe der Könige Attalos und Eumenes gegen die Gallier, deren Schwärme damals Kleinasien überfielen. Auf den Tempelhof der Athene Polias auf der Burg von Pergamon stiftete Attalos I. Erz-



Fig. 300 Marmorner Prachtkrater aus Villa Medici, Uffizien

gruppen und Statuen, welche Scenen aus den Gallerkämpfen darstellten. Ein Teil der Basis mit einigen Künstlernamen ist gefunden worden, über die Bildwerke selbst und ihre Anordnung wissen wir nichts. Wahrscheinlich stehen aber doch einige aus kleinasiatischem Marmor gefertigte Statuen, in denen wir Arbeiten der pergamenischen Bildnerschule erblicken dürfen, mit jenen Gruppen in Verbindung. So der sterbende Gallier des Capitolineums (Fig. 304). Todesmatt ist er auf seinem grossen Schilde zusammengebrochen; nur mit Mühe hält ihn noch der aufgestützte rechte Arm vor völligem Sinken. Aber aus der tiefen Wunde unter der Brust strömt mit dem Blute das Leben dahin, schwer beugt sich der breite

Kopf vorn über, Todesschatten umfloren schon seinen Blick, schmerzvoll zieht sich die Stirn zusammen und zu einem letzten Seufzer öffnen sich die Lippen. Mit dieser ergreifenden Schilderung des Schlachtentodes vereint sich eine Bestimmtheit der ethnologischen Charakteristik, welche ein ganz neues Moment

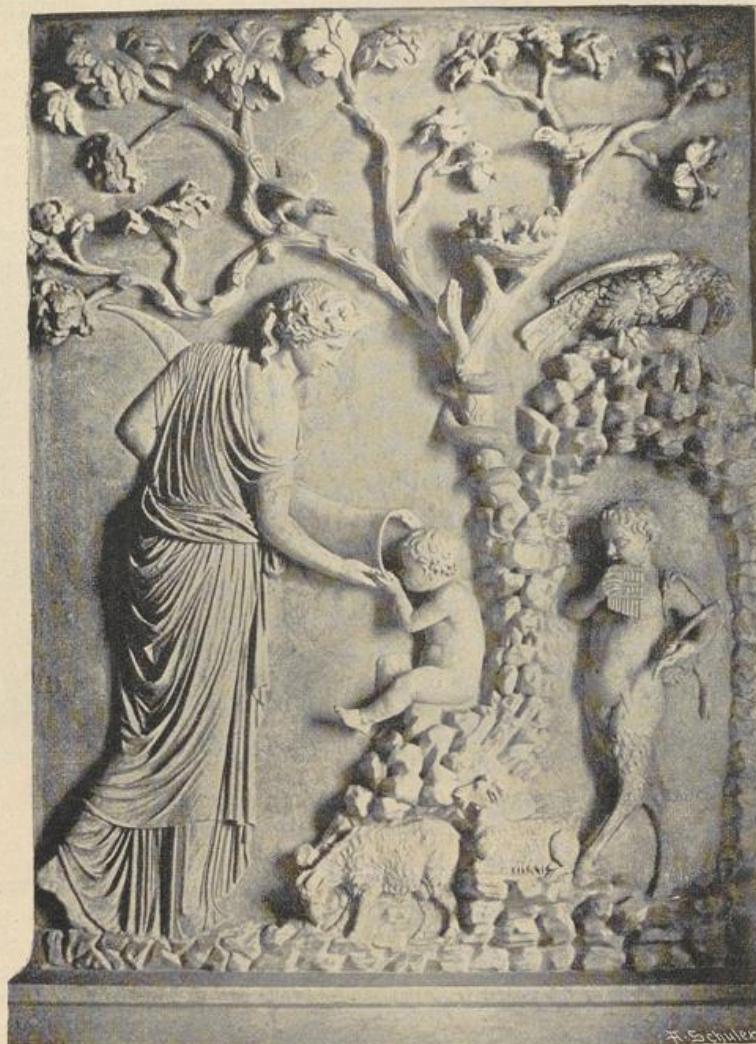


Fig. 301 Amalthea das Zeuskind (?) nährend, Hellenistisches Reliefbild im Lateran  
(nach Photographie)

in die Kunst hineinbringt. In der Behandlung des Körpers, in der derben, selbst schwieligen Textur der Haut, in der Herbigkeit des Formengefüges, in dem struppigen Haar und dem entschiedenen Rassetypus des Kopfes ist der Charakter des Barbaren im Gegensatz zu dem Griechen meisterhaft ausgeprägt. Welch eine Kluft liegt zwischen jenen Perserdarstellungen der Marathonischen Zeit in ihrer allgemeinen Idealistik und der scharf individualisierten durch und durch

historischen Bestimmtheit der Gallierstatue! Völlig verwandt in Anlage, Material und Ausführung ist die Marmorgruppe eines Galliers, der seinem Weibe und dann sich selbst den Tod giebt, unter der falschen Bezeichnung „Arria und Päts“ in der Villa Ludovisi zu Rom befindlich. Der Gallier hat eben seinem Weibe den Todesstoss versetzt, so dass sie entseelt zu seinen Füssen zusammenbricht, nur an ihrem linken Arme noch von seiner Hand gehalten. In stürmischer Erregung, als ob es gälte, einem schon dicht herandrängenden Feinde den letzten Moment abzugewinnen, senkt der trotzige Krieger mit hoch erhobener Rechten sein kurzes Schlachtschwert mit gewaltigem Stoss in die eigene Brust. Auch auf die Akropolis zu Athen hatte König Attalos zum Andenken seines Sieges vier Gruppen von Statuen gestiftet, welche ausser der durch ihn gewonnenen Gallierschlacht den Sieg der Götter über die Giganten, des Theseus über die Amazonen, der

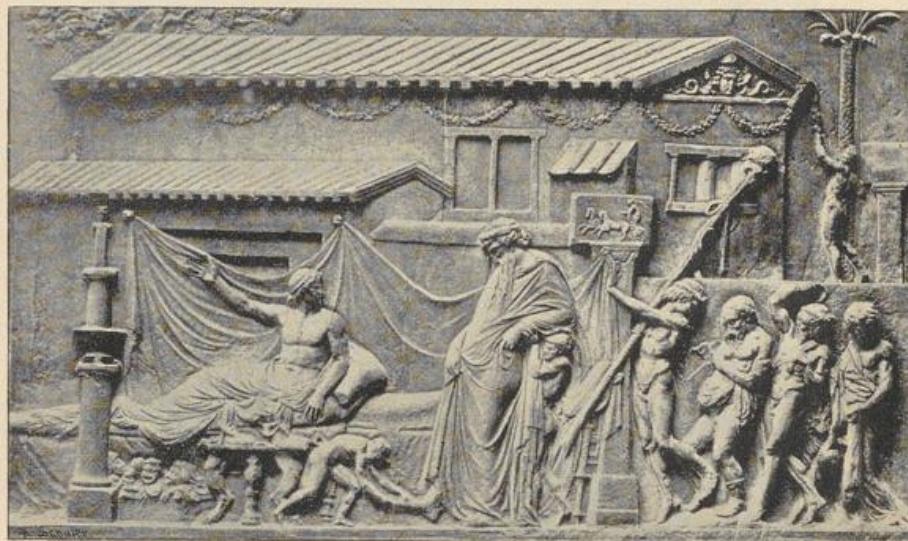


Fig. 302 Einkehr des Dionysos, Hellenistisches Reliefbild im Britischen Museum  
(nach Photographie)

Athenener bei Marathon über die Perser schilderten: nach alter Sitte waren also für das jüngste Ereignis Parallelen aus Geschichte, Sage und Mythos gewählt worden. Die 16 m lange und 5 m tiefe Basis, welche dieses Denkmal getragen hat, ist an der südlichen Mauer der Akropolis wiedergefunden worden, und eine grosse Anzahl halblebensgrosser Figuren, in verschiedenen Museen zerstreut, sind als Teile einer Nachbildung jenes Werkes erkannt. Auch hier fehlt leider jeder Anhalt zur Rekonstruktion der Gesamtanordnung, da uns nur unterliegende oder tot oder verwundet am Boden liegende Kämpfer erhalten sind. — Eine Gestalt von ähnlicher ethnologischer Schärfe in der Darstellung des Barbarentypus ist der sogen. Schleifer in den Uffizien, ursprünglich — als der das Messer wetzende Sklave — zu einer Gruppe der Schindung des Marsyas gehörig, aus welcher auch der mit anatomischem Raffinement ausgestattete Marsyas noch in mehreren Exemplaren erhalten ist. Ein schöner, erst neuerdings publizierter Barbarenkopf in der Sammlung Somzée in Brüssel<sup>1)</sup> (Fig. 305) gehört allem

<sup>1)</sup> Vgl. Sammlung Somzée. Antike Kunstdenkäler, herausg. von A. Furtwängler. München, Bruckmann, 1897.

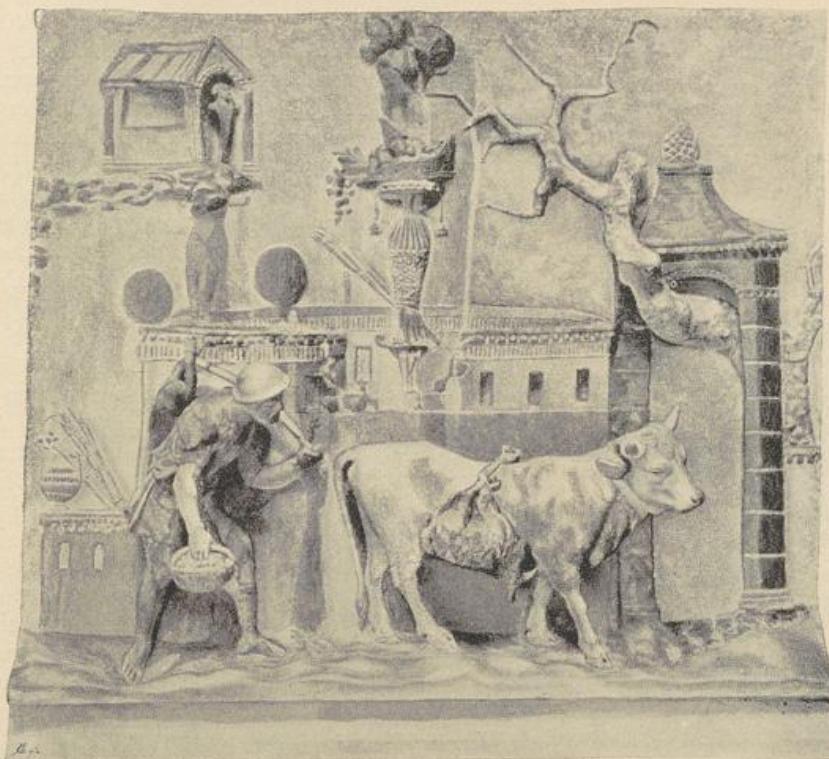


Fig. 303 Hellenistisches Reliefbild, München  
(nach Photographie)

Anschein nach gleichfalls in diesen Kreis von Darstellungen. — Das Hauptwerk der jüngeren pergamenischen Kunst unter Eumenes II. ist der Relieffries

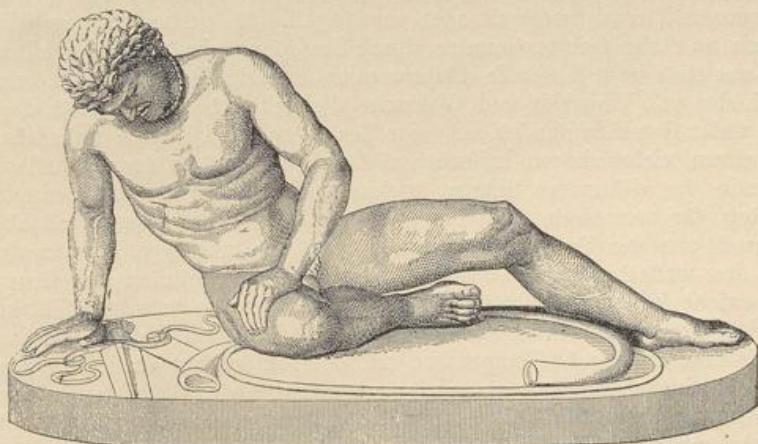


Fig. 304 Der sterbende Gallier, Kapitol

der Gigantenschlacht am Zeusaltar der Burg (vgl. S. 167), etwa zur Hälfte erhalten und seit seiner Aufdeckung durch Karl Humann ins Berliner

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Altertum

17

Museum überführt. Seine Stelle war der Unterbau der gewaltigen, oben von einer ionischen Säulenhalle umgebenen Plattform, auf welcher sich der eigentliche Altar erhob; in die Vorderseite schnitt die breite zur Höhe führende Treppe ein, deren Wangen der Fries gleichfalls bedeckte (Fig. 306). In einer Höhe von 2,75 m zog sich die im stärksten Hochrelief gehaltene Darstellung ringsum. Sie feiert im mythologischen Bilde des Gigantenkampfes die Siege, welche Eumenes

etwa um 180 v. Chr. über verschiedene Feinde errungen hatte. Ein kleinerer, nicht ganz 2 m hoher Fries mit Darstellungen aus der einheimischen Telephossage schmückte die nach innen gekehrten Wände der Säulenhalle.

Der Gigantenfries (Fig. 307, 308) ist das Werk einer Kunst, die sich innerlich wie äusserlich von der Tradition der klassischen Zeit so gut wie völlig losgesagt hat. Seine gewaltige Ausdehnung — er misst etwa 120 m im Umfang — zwang dazu, den ganzen Olymp ins Feld zu führen; nicht bloss die Götter, auch untergeordnete mythologische Begleitwesen, wie Enyo, Themis, Asteria u. a. nehmen am Kampfe teil. Damit hörte natürlich die individuelle Charakteristik auf; die wenigsten dieser Gestalten wären ohne die beigeschriebenen Namen überhaupt zu erkennen gewesen. Sie sind alle nur Kämpfer, nur Träger einer in immer neuen Variationen sich wiederholenden Handlung. So weit selbst ist die Göttlichkeit der olympischen Wesen aufgegeben, dass ihre heiligen Tiere und Attribute, der Adler des Zeus, die Schlange der Athene, der Panther des Dionysos mitkämpfen.

Noch abwechselungsreicher ist die Gestaltenbildung

auf Seiten der Giganten. Sie erscheinen entweder als ganz menschliche Wesen oder mit Schlangenbeinen oder auch als Mischgestalten aus Mensch und Tier oder aus verschiedenen Tieren, geflügelt oder ungeflügelt. So ist ein kühnes Walten der Phantasie an Stelle fest bestimmter, durch Tradition geheiligter Vorstellungen getreten; um stets neue fesselnde Bilder vor das Auge des Beschauers zu bringen, ist rücksichtslos mit Wahrheit und Wahrscheinlichkeit gebrochen. Tritt doch selbst Hekate unter den Kämpfenden auf, eine Gestalt mit drei Köpfen und sechs Armen, gleich einem vielgliedrigen indischen Götzen. Worauf es dem Künstler ankam, war einzig der dekorative Schein; wirkungsvolle Gestalten und Gruppierungen, einen Reiz für verwöhnte Augen wollte er bieten. Auf grosse, mächtige Wirkung auch aus der Fernansicht ging er aus, den massigen Formen des Altarbaues, des weitschattenden Gesimses mussten seine Gestalten und Gruppen das Gegengewicht halten. So bietet das Relief fast gar keine ruhige Fläche; jeder Fleck des Hintergrundes ist mit Körpern, Gliedern, bauschigen Gewandmassen bedeckt. Eine malerische Komposition mit perspektivischer Vertiefung des Hintergrundes ist im allgemeinen vermieden, während sie z. B. in dem kleineren, in Augenhöhe angebrachten Telephosfriese der Innenseite angewandt ist. Wuchtig und derb; mit muskelstarken Leibern, von rauschenden Gewändern umwallt, in schwungvoller Geberde heben sich die Gestalten leuchtend vom dunklen Grunde. Die Vortragsweise ist „in stetem Fortissimo gehalten“, aber sie entwirft von dem gewaltigen Ringen der Erdensöhne gegen die überlegenen Himmlischen ein grossartiges und packendes Bild. Meisterhafte Marmortechnik giebt sich kund in der



Fig. 305 Barbarenkopf aus der Sammlung Somzée  
(nach Furtwängler-Bruckmann)

lebenswarmen Behandlung des Nackten, in den tief unterhöhlten Gewandmassen, in der virtuosen stofflichen Charakteristik der Haare, Flügel, Schlangenleiber und anderen Einzelheiten. Mögen auch einzelne Motive älteren Werken entlehnt sein — wie denn z. B. Zeus und Athene (Fig. 307, 308) an die Hauptfiguren des westlichen Parthenongiebels, der Apollon an die Statue des Belvedere erinnern u. a. m. — so durchströmt doch eine glänzende Schöpferkraft das ganze Werk. Ueberraschend gross ist die Fülle der Ideen, die Schönheit der Form, die Meisterschaft in der Beherrschung des Technischen. Auch den erhaltenen Trümmern gegenüber verstehen wir es wohl, wenn der Altar von Pergamon noch in später Zeit zu den Wunderwerken der Welt gezählt wurde. Für uns liegt der Vergleich dieses glänzendsten Zeugnisses von der unerschöpflichen Kraft der hellenistischen Kunst mit den Werken der Barockzeit nahe: wie Rubens zu Raffael, wie der Engelsturz in

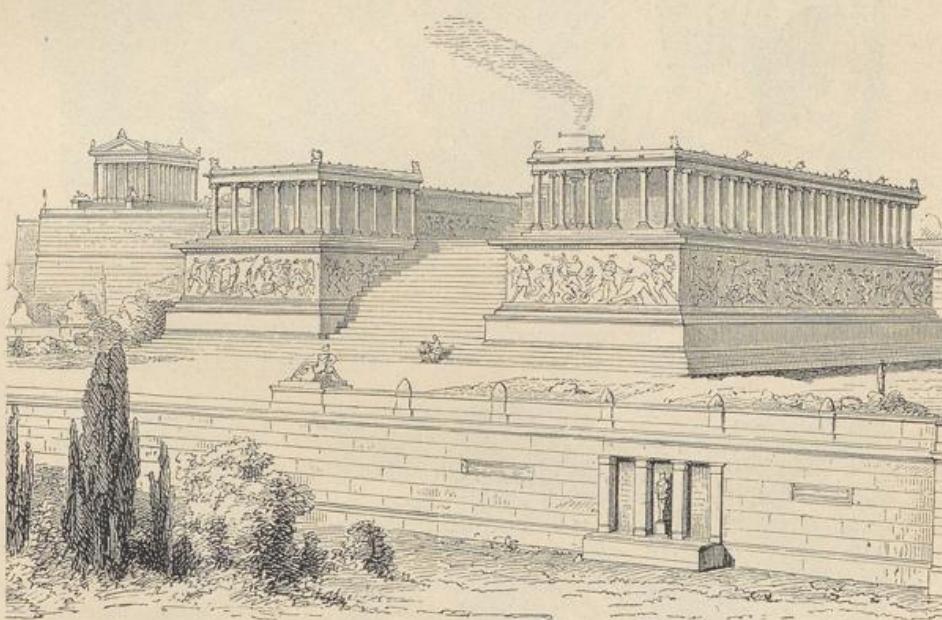


Fig. 306 Rekonstruktion des Zeusaltars auf der Burg von Pergamon

München etwa zur Schule von Athen, so verhält sich die pergamenische Gigantomachie zum Parthenonfriese.

Mit den früheren Schöpfungen der pergamenischen Schule wird der Fries vor allem durch die Bildungsweise der Giganten verknüpft: in ihr sind offenbar Züge jenes Barbarencharakters verwendet, der schon in den attalischen Weihgeschenken ausgeprägt war. Es fehlt nicht an Zwischengliedern, wie der Rest einer auf Delos gefundenen Statue, die stilistisch mit dem Pergamonfriese ganz nahe verwandt einen im Kampfe unterliegenden Gallier darstellte. Auf der anderen Seite tritt eine Nachwirkung des Frieses zunächst in den Bruchstücken einer grösseren Reliefdarstellung gleichen Inhalts aus Priene hervor, die wahrscheinlich eine Balustrade schmückten. Endlich gehört nach Stil und Ausdruck hierher das schöne, als Medusa Ludovisi bekannte Relief (Fig. 309), das aber wohl eher den Kopf einer sterbend am Boden ausgestreckten Frau (nach anderer

Deutung einer schlafenden Eriny) darstellt. Im Pathos des Ausdrucks und in der meisterhaften Weichheit der Marmorbehandlung steht es den pergamenischen Skulpturen durchaus nahe.



Fig. 307 Zeusgruppe aus dem Frieze der Gigantenschlacht am Altar zu Pergamon, Berlin

Eng verwandt mit der pergamenischen Kunstschule ist diejenige von Rhodos, dem einzigen griechischen Freistaat, der im 3. Jahrhundert noch Unabhängigkeit



Fig. 308 Athenagruppe aus dem Frieze der Gigantenschlacht am Altar zu Pergamon, Berlin

und Macht besass. In ihren Anfängen erscheint die Schule von Rhodos dadurch in Verbindung mit der peloponnesischen, dass wir *Chares*, einen Schüler des Lysippos, an ihrer Spitze finden. Die eherne Kolossalstatue des Sonnengottes,



Fig. 309 Schlafende Eriny (Medusa Ludovisi)

Küste stammen. Die Gruppe, im 16. Jahrhundert in den Thermen des Caracalla entdeckt, gehört jetzt dem Museum zu Neapel an. Der gewaltigen Komposition liegt eine Euripideische Tragödie zu Grunde, nach welcher Zethos und Amphion, weil ihre Mutter Antiope von der Dirke in qualvoller Weise gepeinigt worden war, die letztere an einen Stier banden und von ihm zu Tode schleifen liessen, während sie dieselbe furchtbare Rache kurz vorher für die Antiope bestimmt hatte. Wir sehen die beiden herrlichen Jünglingsgestalten in gewaltiger Kraftanstrengung den hoch sich aufbäumenden Stier bei den Hörnern ergreifen, um die hilflos hingesunkene Dirke daran zu befestigen. Vergebens umfasst sie in verzweifelter Todesangst das Bein des Amphion, vergebens erhebt sie flehend den Blick und den wie zur Abwehr ausgestreckten rechten Arm; im nächsten Augenblick wird das rasende Tier, losgelassen, die üppige Schönheit des blühenden, nur halb verhüllten Weibes in qualvollem Tod reissen. Ruhig steht Antiope im Hintergrunde, eine vollendet schöne Gestalt, der Vollstreckung ihrer Rache gewiss. Ein sitzender Hirte und allerlei Getier, in freiem Stil an der Basis ausgemeisselt, bezeichnen das Lokal des Vorganges, den Berg Kitharon in Boeotien, und weisen darauf hin, dass die Gruppe einst im Freien aufgestellt war. Da sie fast zur Hälfte neu ist, lässt sich über die Komposition im einzelnen mit Sicherheit nicht urteilen.

Immerhin ist bei allem Pathos der Schilderung hier die grausige Schlusscene der Handlung doch nur angedeutet; in voller Wirklichkeit führt sie uns vor Augen das berühmteste Werk der Schule von Rhodos, die Gruppe des Laokoon (Fig. 310). Im Jahre 1506 in Rom gefunden bildet sie ein vielbewundertes Hauptstück der vatikanischen Sammlung. Plinius berichtet bekannt-

welche ca. 32 m hoch war und nicht lange nach ihrer Vollendung durch ein Erdbeben umgestürzt wurde, war sein Hauptwerk und zugleich die grösste Statue des Altertums. Ausserdem waren noch hundert andere Kolossalstatuen auf Rhodos errichtet. Bemerkenswert ist auch eine Statue des seine Raserei bereuenden Athamas, des Helden der Sophokleischen Tragödie von *Aristonidas*, der die Schamröte in den Wangen des Reuigen angeblich durch künstlich hervorgebrachten Rost dargestellt haben soll.

Der Tragödie entnommen ist auch der Stoff der Kolossalgruppe des sogen. Farnesischen Stiers, welche zur Rhodischen Kunstscole gehört, obwohl ihre Verfertiger *Apollonios* und *Tauriskos* aus Tralles an der karischen

lich, dass die von den rhodischen Künstlern *Agesandros*, *Athanodoros* und *Polydoros* gefertigte Gruppe im Palaste des Titus stand, und aus einem dunklen Ausdruck dieser Stelle hat man, wie jetzt als erwiesen gelten darf, mit Unrecht geschlossen, dass das Werk erst für den Palast des Titus gearbeitet worden sei.<sup>1)</sup> Laokoon war ein Priester des Apollon und wurde, weil er gegen den Gott gerevelt hatte, samt seinen beiden Söhnen, als er dem Poseidon ein Opfer bringen

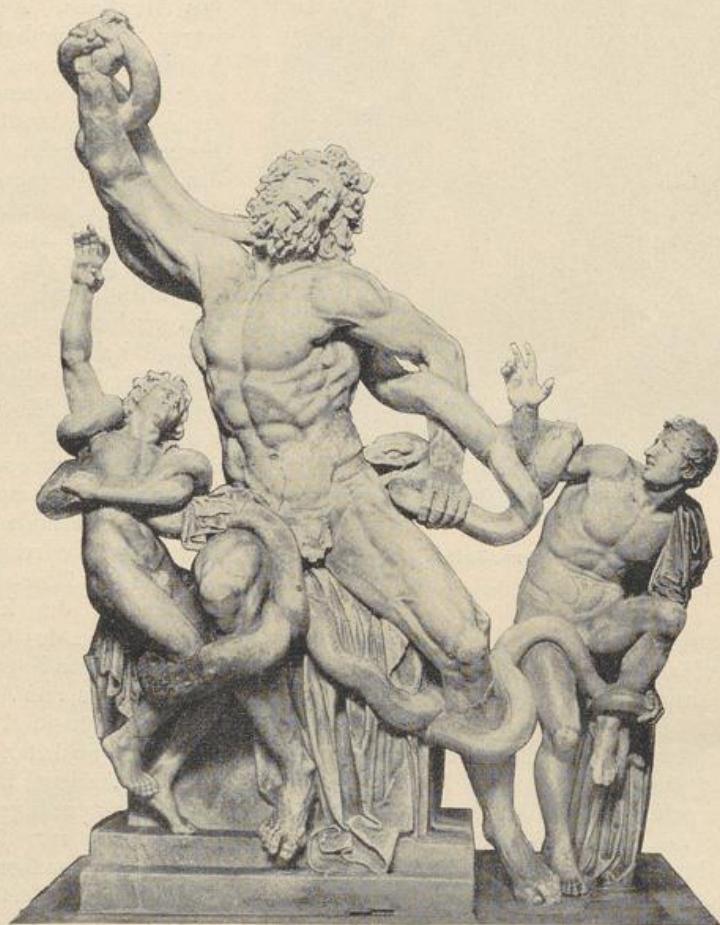


Fig. 310 Gruppe des Laokoon — Rom, Vatikan

sollte, durch zwei von Apollon gesandte Schlangen am Altare getötet. Mit wunderbarer Kunst ist dies furchtbare Ereignis in seinem ganzen Umfang dargestellt und aus drei verschiedenen Scenen eine innig verbundene, streng zusammenhängende Gruppe gebildet, die in meisterhaftem Aufbau sich gipfelt und den einen Moment des höchsten Leidens und Entsetzens ergreifend vorführt. Die beiden Schlangen haben die drei Gestalten umlöschlich und unentzinnbar umwunden. Machtlos ist Laokoon gegen den Altar gedrängt, an dessen Seite der jüngere Sohn

<sup>1)</sup> Vergl. den Vortrag von R. Förster, Ueber die Entstehungszeit des Laokoon, in den Verhandlungen der Görlitzer Philologenversammlung 1889, S. 42 ff.

eben unter dem scharfen Biss der Schlange mit einem letzten Seufzer sein Leben aushaucht. Der Vater ist unvermögend, ihm beizustehen, denn eben trifft ihn selbst der tödliche Biss der zweiten Schlange in die Hüfte, so dass er in krampfhaftem Schmerzgefühl zuckend sich aufbäumt und die gewaltsam vorgedrängte Brust rechtshin wendet. Ueberwältigt vom Todesschmerze stösst er, den Kopf hintenüberwerfend, einen Schrei aus, während die Linke in krampfhaft unbewusstem Griff das Tier zu entfernen strebt.<sup>1)</sup> Entsetzt blickt der ältere Sohn zu seiner Linken zum Vater auf und sucht mit der einen Hand vergeblich den emporgehobenen linken Fuss von der Umstrickung der Schlange zu befreien, deren Wut auch er sogleich zum Opfer fallen wird. Alles dies drängt sich in einen einzigen, mit furchtbarer Wahrheit versteinerten Moment zusammen; das ganze Pathos eines gewaltsamens, unerwarteten Todes konzentriert sich in diesen drei Gestalten, deren jede einen anderen Augenblick der Katastrophe zum Ausdruck bringt. Feinste Berechnung liegt der Komposition, die pyramidal zugespitzt und flächenhaft gehalten offenbar zur Aufstellung in einer Nische bestimmt war, zu Grunde, genauestes Studium des Körpers, offenbar schon am seierten Leichnam geübt, der übertrieben scharfen effektvollen Bildung der Muskulatur. Aber diesem Aufgebot künstlerischer Weisheit und plastischen Könnens entspricht nicht mehr die innere menschliche Höhe des Kunstwerks. Wir sehen eine grausige Katastrophe sich vollziehen, deren Anlass wir ohne Kenntnis der — wahrscheinlich alexandrinischen — Dichtung, aus welcher die Künstler ihren Stoff entnahmen, nicht ahnen können. Denn in dem Werke



Fig. 311 Aphrodite von Melos  
Paris, Louvre

<sup>1)</sup> Die jetzige Ergänzung des rechten Armes bei dem Vater und dem jüngeren Sohn, welche den Aufbau der Gruppe empfindlich stört, ist sicher falsch, doch ist über die richtige Ergänzung (nach dem Kopf zu gebogen?, mit dem Opfermesser in der Hand?) eine Einigung noch nicht erzielt.

selbst ist er, eben höchstens dem Wissenden verständlich, nur durch den Altar angedeutet. So empfangen wir den Eindruck eines rein physischen Leidens, eines nur pathologischen Vorgangs; keine sittliche Idee, kein tragischer Konflikt, keine Andeutung von Schuld und Sühne tritt uns entgegen, und darin liegt die Schranke für die Wirkung des Laokoon, darin auch der Gegensatz gegen eine Niobe und andere Werke früherer Zeit. Gleichwohl ist und bleibt die Komposition wie die Ausführung meisterhaft und bewundernswürdig.

Die Laokoongruppe ist aus demselben Geiste hervorgegangen, wie die Pergamenischen Skulpturen, von denen sie auch zeitlich nicht weit zu trennen sein wird. Wenn auch im einzelnen mit Figuren aus den Altarreliefs genauere Uebereinstimmung vorhanden ist — wie bezüglich des Motivs mit dem von Athena niedergeworfenen Giganten, im Kopfe des Vaters mit dem Gegner der Hekate — so braucht dies noch kein Abhängigkeitsverhältnis der beiden Werke untereinander zu begründen. Auch andere Skulpturen der Zeit stehen dem Laokoon nahe, so verschiedene Kentauren- und Satyrköpfe; in der bekannten Statue des *borgheischen Fächters* aber ist die exakte Behandlung des Nackten in der Richtung nach dem anatomischen Muskelmann hin weiter fortgebildet.

Alle diese Werke können mit Wahrscheinlichkeit in das zweite vorchristliche Jahrhundert versetzt werden; der gleichen Zeit und der gleichen Schule gehört nun aber nach den Ergebnissen der neueren Forschung auch jene Statue an, die bezüglich ihrer Deutung, Ergänzung und Datierung lange Zeit ein Rätsel geblieben ist: die *Aphrodite von Melos* (*Venus von Milo*) (Fig. 311). Im Jahre 1820 auf der Insel Melos in einer Nische (Exedra), die wahrscheinlich zu einem Gymnasium gehörte, gefunden und als Geschenk an den König nach Paris ins Museum des Louvre versetzt, hat die Statue vom ersten Augen-



Fig. 312 Aphrodite von Capua  
Neapel

blick ihrer Entdeckung an in solchem Grade zu entstellten Berichten, Irrtümern und Hypothesen Anlass gegeben, dass erst der fortgeschrittenen kunstgeschichtlichen Erkenntnis unserer Tage eine geklärtere Auffassung möglich geworden ist.<sup>1)</sup> Sicher erscheint demnach, dass an der rechten Seite ein etwas erhöhtes Stück der Basis mit dem Künstlernamen des *Agesandros* aus Antiochia am Mäander abgebrochen ist, auf welches der linke Fuss aufgesetzt war und das zugleich das Einsatzloch eines schmalen Pfeilers trug. Auf diesen stützte die Göttin den Ellenbogen des linken Arms, dessen erhaltene Hand einen Apfel hält, das redende Wappenbild

<sup>1)</sup> Vgl. zusammenfassend *Furtwängler*, Meisterwerke S. 601 ff.

(Melon) der Insel Melos. Die rechte Hand war an dem über das linke Bein geschlagenen Gewandende beschäftigt. Die Zwiespältigkeit dieser Haltung erklärt sich aber daraus, dass hier die späte Umbildung und Vermischung zweier verschiedenen Motive vorliegt. Die Schutzgöttin (Tyche) von Melos wird auf anderen Bildwerken mit dem auf den Pfeiler gestützten Arm, der wahrscheinlich auch einen Apfel hielt, dargestellt: die eigenartige Anordnung des Gewandes aber findet sich an einer älteren, wahrscheinlich auf Skopas zurückgehenden Aphrodite-gestalt, deren beste Nachbildung uns in einer kalten Kopie aus römischer Zeit, der Aphrodite von Capua (Fig. 312), erhalten ist. Hier ist das Aufsetzen des linken Fusses und die Entblössung des Oberkörpers dadurch motiviert, dass Aphrodite den Schild des Ares hielt, in dessen Fläche sie sich bespiegelte. Diese in sich wohl begründete und abgeschlossene Komposition hat der spätere Künstler willkürlich benutzt und mit dem Motiv der melischen Wappenfigur ganz äusserlich verquickt, um letzterer eine grossartige Gestaltung von sinnlichem Reiz zu geben. So erklärt sich historisch das Unbefriedigende und Hypothetische aller Rekonstruktionsversuche, zu denen die hohe Schönheit und technische Meisterschaft der Formenbildung in der melischen Aphrodite immer wieder angereizt hat. Der stolze Ausdruck des Kopfes, die Wiedergabe des blühenden Fleisches in den mächtigen Formen des Oberkörpers sind vollendet. Dies darf uns aber nicht darüber täuschen, dass wir hier bereits ein Werk der Verfallzeit vor uns haben. Die Periode der selbständigen Neuschöpfung plastischer Ideale ist vorüber; es beginnt die Epoche der Rekapitulation und der Verarbeitung älterer Ideen. Die ermatte Phantasie der Künstler sucht in der Uebertreibung des pathetischen Ausdrucks, in der Steigerung der äusseren Grossartigkeit und der technischen Vollendung der Arbeit, endlich in der geschickten Ausnutzung der älteren Kunst, was bald in ein blosses Kopieren ausarten sollte, neue Reize für das Auge zu bieten. Wenige Jahre nach der Entstehung des Farnesischen Stiers, des Laokoon und der Venus von Milo verlor Griechenland den letzten Rest seiner Freiheit an die Römer und begann die allmähliche Auflösung der einst mächtigen Diadochenreiche, welche die letzte noch so glänzende Nachblüte der hellenischen Plastik gesehen hatten.

### Anhang

#### Münzen und geschnittene Steine

Das griechische Leben war so innig vom Geiste der Kunst beseelt, dass es für alle seine Bedürfnisse das Gepräge der Schönheit suchte. In sehr bezeichnender Weise finden wir dies bei den Münzen.<sup>1)</sup> In den ältesten Zeiten gebrauchte man die rohe Form des Stabgeldes, bis um das Ende des 8. Jahrhunderts die Sitte des Münzprägens aus Asien, und zwar zunächst aus Lydien zu den Griechen Kleinasiens und von da zu denen des europäischen Festlandes gelangte. König Pheidon von Argos soll auf Aegina die ersten Münzen haben schlagen lassen. Die ältesten griechischen Münzen, die wir kennen, bestehen aus dicken, linsenförmigen Metallstücken, welche auf der Vorderseite das rohe Wappenzeichen der Stadt tragen, während die Rückseite nur die viereckige Vertiefung („quadratum

<sup>1)</sup> Vgl. Fr. Lenormant, *La monnaie dans l'antiquité*. 3 Bde. Paris, 1878—79. — Percy Gardner, *The types of greek coins*. Cambridge, 1883. — J. Friedländer, *Repetitorium zur antiken Numismatik*, herausg. von R. Weil. Berlin, 1885. — B. V. Head, *Historia numorum. Manual of greek numismatics*. Oxford, 1887 m. Abb. — Ein Corpus numorum Graecorum hat die preussische Akademie der Wissenschaften unternommen.