



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Antike

Rodenwaldt, Gerhart

Berlin, 1944

Der erhabene Stil

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93889](#)

DER ERHABENE STIL

Die europäische Mission der griechischen Kunst war ihr Aufstieg zur Klassik. Von Klassizität eines Werkes kann man erst sprechen, wenn es keine äußere Spur des Ringens oder Suchens trägt, das jeden künstlerischen Akt kennzeichnet. Die Lösung der Dissonanzen, die die Kunst der Übergangszeit erfüllten, vollzog sich um die Mitte des fünften Jahrhunderts. Bei manchen Werken kann man schwanken, ob man sie noch der einen oder schon der anderen Epoche zuweisen soll, und die Jugendwerke der großen Meister der älteren klassischen Kunst mögen die Befreiung schon früher erreicht haben als andere, die aus ihrer Gebundenheit nicht mehr herausfanden. Aber mit der Überwindung des Zwiespalts zwischen der „inneren Wahrheit“ des Kunstwerks und dem Wirklichen oder dem in der Wirklichkeit Möglichen war kein Abschluß oder Stillstand erreicht. Die fast anderthalb Jahrhunderte, die man der klassischen Kunst zuweisen kann, zeigen, welches Reichtums der Entwicklung diese fähig ist, und diese Fülle wächst noch, wenn wir daran denken, daß auch die ganze folgende Antike, die wir äußerlich davon abtrennen, ihrem Wesen nach klassisch und nicht nur klassizistisch bleibt.

Auch in dieser Epoche wechseln Zeiten höchster Produktivität und Geschlossenheit des Stils mit solchen der Abspannung und der Unsicherheit. Wir können zwei Hauptformen des Klassischen unterscheiden, deren Aufeinanderfolge als innerlich notwendig erscheint, wenn wir uns ihres Ausgangspunktes, der Epoche des frühen Ringens des Jugendalters bewußt bleiben. Es sind, um mit Winckelmannschen Worten zu reden, die Phasen eines erhabenen und eines schönen Stils, der eine dem fünften, der andere dem vierten Jahrhundert angehörend. Winckelmann hat ihren Unterschied durch eine Vergleichung darzustellen versucht. „Aber die Gratia, welche wie die Musen nur in zweien Namen bei den ältesten Griechen verehret wurde, scheinet wie die Venus, deren Gespielen jene sind, von verschiedener Natur zu sein. Die eine ist, wie die himmlische Venus, von höherer Geburt und von der Harmonie gebildet und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. — Die zwote Gratia ist, wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Gefolgin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, die der hinmlischen Gratia nicht geweihet sind. Diese läßt sich herunter von ihrer Hoheit, und machet sich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, teilhaftig: sie ist nicht begierig, zu fallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Gratia aber,

eine Gesellin aller Götter, scheint sich selbst genugsam und bietet sich nicht an, sondern will gesuchet werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn das Höchste hat, wie Plato saget, kein Bild.“

Der Ausdruck des Antlitzes wird ernst und bleibt scheinbar unberührt von Heiterkeit und Trauer. Aber diese Unbewegtheit, die wir empfinden, wenn wir die Formen an sich betrachten, ist eine andere als die seelische Indifferenz der vorgriechischen Kunst, sie bedeutet die Harmonie, die nach dem unbekümmerten Frohsinn der Kindheit und dem schmerzvollen Ringen der Übergangszeit erreicht ist. Kein Irrtum ist verhängnisvoller als jener, der in den Köpfen dieser Epoche nur den Ausdruck einer seelenlosen Vitalität erkennt. Wir müssen uns zunächst in jedem griechischen Antlitz den heute durch die Mängel der Erhaltung meist fehlenden leuchtenden Blick des großen, weit geöffneten Auges ergänzen, das in der Bronzeskulptur durch farbige Einlagen, in der Marmorplastik durch Bemalung angegeben war. Aber seinen eigentlichen Ausdruck erhielt das Antlitz erst durch die Haltung des Kopfes auf dem Körper. Sie verlieh ihm die Hoheit und Würde der Gottheit, die Bescheidenheit und Frömmigkeit des gymnastischen Siegers oder im Relief die Qual innerer Kämpfe und die Trauer ewigen Verlustes. Die Griechen dieser Zeit besaßen in vollkommenstem Maße die dem nordischen Menschen fehlende Fähigkeit, den ganzen Körper zum Ausdruck des seelischen Empfindens zu machen, eine Gabe, die eine wohltuend befreiende Wirkung auch auf die innere Haltung ausgeübt haben muß. Sie erlaubte ihnen zugleich die Ökonomie des Ausdrucks, die heftiger Gebärden entraten kann. Sie ließ sie in der Plastik auf die Durchführung des Ausdrucks in den Einzelzügen des Gesichts verzichten, die die gleichzeitige Malerei unternahm. Es liegt in dieser Zurückhaltung ein starkes Gefühl für die Plastik als Darstellung des Bleibenden im Gegensatz zur Malerei, die den Moment wiedergeben kann. Durch die Bewegung der ganzen Gestalt wurde indessen das Antlitz des seelischen Ausdrucks teilhaftig, wie auch die Maske der gleichzeitigen Tragödie durch den Träger lebendig wurde. Freilich sind es, dem Geiste der ganzen Zeit entsprechend, typische Empfindungen und nicht die Seelenzustände beliebiger Einzelpersönlichkeiten, die zum Ausdruck gelangen. In dem Augenblick, in dem ein Kopf dieser Epoche für sich und in einer von dem originalen Zusammenhange abweichenden Haltung betrachtet wird, erlischt sein Leben.

Das ethische Empfinden der Zeit kommt in den Statuen der Sieger an den großen nationalen Spielen zum Ausdruck. Im einzelnen Fall wissen wir oft nicht, ob wir es mit einer solchen Votivdarstellung eines Knaben oder Jünglings oder mit Gestalten des Mythos zu tun haben, aber das Ethos ist so nahe verwandt, daß wir auf die Einzelbenennung verzichten können. Man darf diese Zeit als die des Höhepunktes der griechischen Gymnastik bezeichnen. Noch fehlte jedes Berufsathletentum, und noch war man sich voll des religiösen Zusammenhangs der Spiele bewußt. Sie fanden an den durch eine ehrwürdige Tradition geheiligten Festen der großen religiösen Mittelpunkte statt. Sie

begannen mit dem Opfer an die Gottheit, und der Sieger weihte sein Bildnis im heiligen Bezirk. Dieser religiöse Gehalt unterscheidet die damalige Gymnastik ganz wesentlich von dem Sport unserer eigenen Zeit. Wenn auch nach den Perserkriegen die nationale Bedeutung nicht fehlte, so diente doch die körperliche Übung ganz bewußt mehr der individuellen Vollkommenheit des einzelnen Menschen als der Allgemeinheit. Neben dem sittlichen Element der Selbstbeherrschung stand von Anfang an in viel höherem Grade als bei uns die sinnliche und ästhetische Freude an der Schönheit des Körpers und der Ausführung der Übung. Alle diese Eigenschaften vereinigen sich in der Haltung der Statuen von jugendlichen Männern und Knaben, die Vollkommenheit der Proportion und einheitliche Bewegung mit frommem Ernst und bescheiden Anmut verbinden.

Diese Votivfiguren standen frei und ohne jede Bindung an einen dekorativen Zusammenhang in den heiligen Bezirken. Dort weihte man auch mythische Gestalten und Gruppen sowie Götterstatuen, die indessen in der Regel keinen Kult genossen. Man ließ sie sich freier und ungezwungener bewegen als die eigentlichen Kultbilder, für die eine strengere und zeremoniösere Haltung beibehalten wurde. Diese gingen darin mit der feierlichen Architektur zusammen, die sie umgab. Es wäre nicht griechisch empfunden, wenn man diesen Charakter der Kultstatue als beeinflußt durch die Architektur ansehen wollte, sondern es handelt sich um einen Zusammenklang der durch den kultischen Gehalt bedingten repräsentativen Würde des Gottesbildes mit der Größe und Strenge der griechischen Architektur. Wir empfinden diese feierliche Hoheit, die zugleich schlicht und ernst ist, jedes barocke Übermaß vermeidet und von einer starken Geistigkeit erfüllt ist, vor der Gestalt des Apollon, dessen beste Kopie sich in Kassel befindet, und vor einer Reihe von weiblichen Gottheiten, trotzdem sie uns nicht im Original, sondern nur in mäßigen Nachbildungen römischer Zeit erhalten sind. Wir können die Wirkung nur ahnen, die ein Werk wie die Goldelfenbeinstatue der Athena Parthenos des Phidias ausgeübt haben muß. Von seinem olympischen Zeus wissen wir, wie stark noch in der späten Antike außer der künstlerischen Vollendung der religiöse Gehalt empfunden wurde.

Die Zeitspanne, in der dieser Stil seine größte Geschlossenheit hatte, war verhältnismäßig kurz. Es waren die Jahrzehnte von etwa 450 bis 430, wozu man das vorangehende Jahrzehnt als Vorbereitung, das folgende als Ausklang rechnen mag. Die geistige Disposition einer Zeit ist wohl die Basis, auf der sich die Kunst gestaltet, aber welche Bildung sie im einzelnen annimmt, hängt von der Zufälligkeit geschichtlicher Zusammenhänge und vor allem von den Persönlichkeiten der Künstler ab. Große Meister sind nicht zu allen Zeiten vorhanden; treffen aber die Gesinnung der Epoche, die Gunst der äußeren Umstände und eine Generation bedeutender Persönlichkeiten zusammen, so kann eine so wunderbare Blüte entstehen, wie es in diesen Jahrzehnten der Fall war. Die Meister, von denen wir eine gewisse Vorstellung haben, sind Polyklet, Myron und Phidias. Auf ihre Periode folgte etwa ein halbes Jahrhundert, das von der Tätigkeit ihrer Schulen, von Künstlern zweiten und dritten Ranges

ausgefüllt war. Erst dann entstand wiederum durch eine Generation großer Meister die zweite Blütezeit der klassischen Kunst.

Polyklet war das Haupt der argivischen Schule. Er war vor allem Erzbildner und fand seine Hauptaufgabe in den Votivstatuen der Sieger in den gymnastischen Spielen. In seiner Kunst lebte die alte peloponnesische Tradition fort. Er strebte weniger nach Wiedergabe der sinnlichen Schönheit als des organischen Aufbaues des menschlichen Gewächses. Nach der gewaltsamen Straffung der archaischen Apollines und der linkischen Schwerfälligkeit der Übergangszeit fand er die Lösung in dem Kontrapost, der Verteilung des Gewichts auf Stand- und Spielbein. Die Stellung wechselte zwischen Stehen und Schreiten. Eine rhythmische Bewegung erfüllt die Gestalten, die in einem einheitlichen Schwunge von der Spitze des zur Seite oder zurückgestellten Fußes bis zur Neigung des Kopfes führt. Durch ihre Kurve wird ein völliger Ausgleich zwischen den beiden Seiten des Körpers erreicht und dadurch der Eindruck der Geschlossenheit erzielt, die keiner Ergänzung von außen bedarf. Die Hauptformen der Gliederung des Körpers werden mit großer und eindringlicher Klarheit gegeben. Die Körper der Knaben sind kräftig, die der Jünglinge gedrungen. Mit der Haltung der Köpfe ergeben sie einen Ausdruck des Ernstes, der der dorischen Architektur entspricht. Polyklet scheint sich dem formalen Problem der stehenden Gestalt mit fanatischer Einseitigkeit und Konsequenz zugewandt zu haben, und seine Kunst hat einen bewußt pädagogischen Zug.

Einer anderen formalen Aufgabe galt die Kunst des ältesten der drei großen Meister, des Attikers Myron. Auch er bildete vorzugsweise Siegerstatuen aus Erz, aber er sah sein Ziel in der Darstellung der stärksten Bewegtheit. Eins seiner berühmtesten Werke, der Diskuswerfer, ist uns in einer Reihe von Kopien erhalten, von denen die beste, die lange Zeit im Palazzo Lancelotti in Rom verborgen war, sich jetzt in der Münchner Glyptothek befindet. Die aus den Fesseln archaischer Konvention befreite Kunst hat hier mit einem Schlag eins der kühnsten Motive gestaltet. In gewaltiger Bewegung schwingt der Athlet den Diskus zurück, während der Körper sich bereits zur Gegenbewegung nach vorne neigt. Nicht einen Moment der Ruhe zwischen zwei Bewegungen, sondern die Bewegung selbst hat der Künstler dargestellt. Es ist ihm gelungen, den Eindruck des bis zum äußersten pointierten Momentanen mit dem Ausgleich der Massen und Kräfte zur inneren Geschlossenheit des Kunstwerks zu verbinden.

In Gestalten wie dem Diskuswerfer, die völlig in der gymnastischen Handlung aufgehen, konnte von einer bestimmten geistigen Haltung nicht die Rede sein. Eine Durchführung der physischen Anstrengung in den Zügen des Gesichts hätte dem Grundempfinden der Zeit widersprochen. Aber wir würden dem Meister unrecht tun, wenn wir ihn als reinen Formalisten betrachteten. Seine Gruppe der Athena und des Marsyas, deren beide Figuren einzeln durch Kopien überliefert sind, lehrt uns, mit welcher Meisterschaft er den geistigen, ja sittlichen Gehalt der Szene auszuschöpfen vermochte.

Athena hat die Flöten geblasen, sie aber, verletzt durch ihren gellenden und sinnlichen Ton, zu Boden geworfen. Der „dionysische“ Klang hat den Silen Marsyas herbeigelockt. In lüsterner Gier will er die Flöten ergreifen, prallt jedoch vor einer abwehrenden Gebärde der Göttin zurück. Aber aus seiner federnden Haltung wird er im nächsten Augenblick wieder vorschnellen, denn seine Augen bleiben verlangend auf die Flöten gerichtet. Hier steht das formale Problem ganz im Dienste der Handlung; wundervoll ist der Gegensatz zwischen der tierischen Begierde des Silens und der Vornehmheit der jugendlichen Göttin dargestellt.

Ihre eigentliche Synthese fanden die Strömungen dieser Epoche in dem Werk des Phidias. Die Kultbilder des Zeus und der Athena, in denen die Antike seine größten Leistungen verehrte, sind uns bis auf einen Abglanz in kleinen und mäßigen Kopien verloren. Die Zurückführung anderer Kultbilder und Votivstatuen auf ihn ist umstritten. Dafür ist uns ein Bild seiner Kunst überliefert, das fast reich zu nennen ist, wenn wir uns bewußt sind, wie wenig uns eigentlich von der Antike erhalten ist. Es sind die Metopen, der Fries und die Giebelfiguren des Parthenon, von dem wir wissen, daß die künstlerische Leitung der Gesamtarbeiten in der Hand des Phidias lag. Freilich sind es dekorative Werke, die in der Wertung der Zeit und der ganzen Antike zweifellos hinter den Rundskulpturen zurückstanden, und es ist wahrscheinlich wenig davon eigenhändige Arbeit, während das meiste nach seinen Entwürfen von Schülern ausgeführt war, aber dafür haben sie den unschätzbareren Vorzug, Originale zu sein, in denen der Atem der Zeit lebendig pulsiert.

Im Parthenon gipfelt die ältere klassische Periode. Architektur und Plastik haben ihr Höchstes an diesen Bau gegeben, dessen Anblick trotz seiner Zerrissenheit noch heute eins der größten Erlebnisse bedeutet. In den zweiundneunzig Metopen waren verschiedene Themata behandelt. In der Komposition und im Stil spüren wir Unterschiede, die uns zeigen, daß der führende Meister noch nicht die volle Herrschaft gewonnen hatte und Gehilfen beschäftigen mußte, die eckig und altertümlich arbeiteten. Die volle Reife des phidiaschen Stils zeigt eine Reihe von Kämpfen der Lapithen und Kentauren. Die Metopen sind in den Fries der Triglyphen eingegliedert und bilden mit ihnen gleichsam eine Kette, in der zwei Perlenformen miteinander wechseln. Die Triglyphen waren blau, die Leiber der Relieffiguren hoben sich von rotem Grunde ab. Das letzte Ziel der Komposition scheint dahin zu gehen, daß jede Metope von einer Zweifigurengruppe eingenommen wird, die ein in sich geschlossenes Ganzes bildet und nicht auf die Responsion mit anderen angewiesen ist. Leidenschaft und Tragik des Kampfes erfüllt die gewaltigen Bewegungen der Leiber, die von keinem tektonischen Zwang gehemmt werden. Der dekorative Sinn verlangte, daß die Fläche möglichst gleichmäßig mit bewegten Gestalten gefüllt wurde. Aber nirgends scheint an den besten der Metopen der begrenzte Raum den Meister zu beengen, und das Ringen vollzieht sich in scheinbar vollkommener Ungezwungenheit. In dieser Vereinigung von Dienst und Freiheit hat das dekorative Relief an den Metopen des Parthenon eine Vollendung erreicht,

die nicht übertragen werden konnte. Erreicht hat sie Raffael in den Gemälden der Stanzen.

Besteht der Metopenfries der Ringhalle aus einer Reihe von Einzelgliedern, so wird dagegen der ionische Fries, den Phidias in das Gebälk der Cella einfügte, von einer einzigen riesenhaften Komposition von mehreren hundert Figuren erfüllt. Sein Thema ist der Festzug, der an den Panathenäen den Peplos der Athena zur Akropolis brachte und in dem sich der ganze Glanz dieser Periode der größten Macht Athens entfaltete, und zwar ist es nicht das Fest eines bestimmten Jahres und sind es nicht geschichtliche Persönlichkeiten, die hier dargestellt werden, sondern in typischen Gestalten wird gewissermaßen die Idee des Festzuges zur Anschauung gebracht. In der Mitte der Ostfront wird der Peplos übergeben; sitzende Gottheiten und stehende Heroen erwarten den Zug. Attische Jungfrauen eröffnen ihn, der in zwei Reihen an den Längsfronten herannaht. Wir sehen die schönen Opfertiere, Jünglinge mit Gaben, Wagen, von denen in ritterlichem Spiel gerüstete Krieger ab- und wieder aufspringen, und den Stolz Athens, seine Jugend zu Pferde. Der ganze Fries ist ein hohes Lied auf die Herrlichkeit Athens, auf die Züchtigkeit seiner Jungfrauen, die Würde seiner Männer und den Adel seiner Jugend. Wenn wir hier von dem Glanz der perikleischen Zeit reden, so soll von diesem Begriff alle Süßlichkeit und Sentimentalität des Klassizismus ferngehalten und nur die gesunde, blühende Kraft ausgedrückt werden. Der Fries war noch lebensvoller, als er den leuchtenden Schmuck der bunten Farben besaß. Jede einzelne Gestalt ist Teil einer wohlerwogenen Komposition des Ganzen. Phidias hat mit unerhörtem Reichtum der Erfindung jede Figur entworfen und den Fries dann von einer großen Reihe von Gehilfen ausführen lassen. Er hat die Macht gehabt, diese Mitarbeiter so in seinen Bann zu zwingen, daß trotz der unverkennbaren Eigenheiten der verschiedenen ausführenden Hände ein auch stilistisch einheitliches Ganzes entstanden ist.

An eigenhändige Ausführung, wenn auch mit Heranziehung der bedeutendsten Schüler, möchte man am ehesten bei den Giebelfiguren denken. Im Osten war die Geburt Athenas, im Westen ihr Streit mit Poseidon um die Herrschaft über das attische Land dargestellt. Erhalten sind uns nur die seitlichen Gestalten, in denen die gewaltige Erregung der Mittelgruppen ab- und ausklingt. Alle Gebundenheit ist hier überwunden. Souverän beherrscht der Meister die Formen der Natur und macht sie dem, was er ausdrücken will, dienstbar. Es sind wahrhaft göttliche und heroische Gestalten. Machtvoll sind die Formen der Frauen, die teils von den schweren, monumentalen Falten des dorischen Peplos verhüllt werden, teils durch den sprühenden Gischt der Fältchen des ionischen Chitons durchscheinen. Das Großartige und Titanische der Konzeption und Ausführung läßt die Vergleichung mit einem ebenso Großen, Michelangelos Decke der Sixtina, zu. Die Parthenongiebel waren das Alterswerk und zugleich das Endziel des Phidias, eine persönliche Tat, der eine Fortsetzung nicht beschieden war.

Die Skulpturen des Parthenon dienten einem Bau, der auch als architektonische Leistung ein Höchstes bedeutete. Die Marmortechnik der Bauten, die in dieser Epoche auf der Akropolis von Athen entstanden, erreichte einen Grad letzter Verfeinerung und Vollkommenheit, der nur an den Originalen empfunden werden kann und weder von der folgenden Antike noch von irgendeiner anderen Periode je wieder erreicht worden ist. In der Tektonik des Parthenon wurde die Harmonie zwischen den Prinzipien des Lastens und Tragens erreicht, in der Kurve des Kapitells, um ein Detail zu nennen, die feinste und äußerste Ökonomie. Sie konnte nicht mehr überboten werden, da die geringste Steigerung der Spannung die Kraft brach. Daher bildet der Parthenon den Höhepunkt, aber auch das Ende der Geschichte des dorischen Tempels. Wohl wurden auch noch später dorische Tempel gebaut, aber Träger der schöpferischen Entwicklung wurden der ionische und nach ihm der korinthische Baustil.

Noch eine große Aufgabe erhielt die dorische Architektur auf der Akropolis in den Propyläen. Den Eingang zum Heiligtum monumental zu gestalten, war alte Tradition. In den Propyläen fand diese Idee einen Ausdruck von einer Größe, der dem Namen die bleibende symbolische Bedeutung gegeben hat. Eine tiefe äußere und eine schmale innere Vorhalle lagen vor der von fünf Eingängen durchbrochenen Torwand. Daran schlossen sich nach außen Flügelbauten an, die die Idee der Cour d'honneur vorwegnahmen, aber noch steigerten durch die Anpassung an die Gestaltung des Burgfelsens und der ihm vorgelagerten Bastionen. Die Propyläen bilden eine gewaltige Fassade der ganzen Akropolis, im höchsten Sinne repräsentativ und zugleich gastlich den Ankömmling empfangend. Die Römer legten aus späterem Empfinden heraus vor die Propyläen eine mächtige Freitreppe. In griechischer Zeit lag in der Front und zwischen den Flügelbauten die natürliche Gestalt des Terrains, über das ein gewundener Pfad zur Mitte hinaufführte, ein Gegensatz, der die Wirkung der Architektur im griechischen Sinne noch steigerte. Im Inneren der tiefen Vorhalle standen ionische Säulen. Vielleicht waren schon an älteren Tempeln ionische Säulen inmitten eines dorischen Baues zur Verwendung gelangt, und der Architekt des Parthenon gestaltete in einem späteren Werk, dem Tempel des Apollon in Phigalia, den sehr originellen Innenraum ganz in ionischem Stil. Es ist ein im Grunde sehr merkwürdiger und wohl nur durch die Einfachheit der griechischen Architektur erkläbarer Vorgang der Synthese, daß zwei in verschiedenen Landschaften entstandene Stile jetzt an dem gleichen Bau als Ausdruck verschiedener Aufgaben verwandt werden, der dorische für die ernste Wirkung des Äußeren, der ionische für die intimere Gestaltung des Innenraums. Es ist der Anfang einer Entwicklung, der eine große geschichtliche Wirkung beschieden war.

Zunächst ging man dazu über, in Athen selbst in ionischem Stil zu bauen, allerdings nicht bei monumentalen Bauten, sondern bei den zierlichen Tempeln der Athena Nike und dem sogenannten „Erechtheion“ auf der Akropolis. Ihre Ausführung begann um das Jahr 420 in einer Pause des Peloponnesischen Krieges. Es sind Kabinettsstücke einer zierlichen und eleganten Architektur,

die eine reizvolle Ergänzung zum wuchtigen Ernst des Parthenon und der Propyläen bildet. Dies Eindringen ionischer Architektur steht im Zusammenhang mit einer Welle ionischen Einflusses, die in der Spätzeit und nach dem Tode der großen festländischen Meister herüberkommt und in den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts sich mit den einheimischen Traditionen in Athen und im Peloponnes kreuzt.

Wir spüren sie in der Malerei und erleben ihre Macht in der Plastik, und zwar sowohl in der Rundskulptur wie im Relief. Ein ionischer Meister, Paionios, schuf die Nike, die auf einem hohen, dreiseitigen Pfeiler vor dem Zeustempel von Olympia errichtet wurde. Sie schwebt vom Himmel herab, das Gewand preßt sich eng an die Formen des kräftigen Körpers, hinter ihr bläht sich in mächtigem Schwunge der Mantel, den die Hände halten, ein Motiv von größter Kühnheit. Der Stil ist herber, als wir es von der älteren ionischen Kunst gewohnt sind, deren malerische Begabung wir in der Erfassung der Bewegung, deren sinnliches Gefühl wir in dem Durchscheinen der Körperformen durch das Gewand wiedererkennen. In den über das Wasser gleitenden Nereiden, die zwischen den Säulen eines kleinasiatischen Grabbaues standen, sind uns Zeugen des gleichen Stils aus ionischem Kunstgebiet selbst erhalten. Wir erkennen seinen Einfluß auf die attische Kunst in einer oft kopierten Aphrodite und sehen, wie er sich in den Mädchengestalten, die die Nordhalle des Erechtheions tragen, mit attischer Tradition vermischt. Seine Eigentümlichkeiten steigern sich bis zur Manieriertheit in den Balustradenreliefs am Niketempel, und er verbindet sich im Peloponnes auf dem Fries von Phigalia mit einem urwüchsigen Temperament von unbändiger Kraft.

Es bleiben vom ionischen Einfluß nicht unberührt zwei Gattungen von Monumenten, die sich in dieser Epoche in Attika besonders bedeutend entwickeln, das Votivrelief und das Grabrelief, wenn in ihnen auch die Tradition des im Parthenonfries geschaffenen attischen Reliefstils überwiegt. Ein wirkliches Meisterwerk voll tiefster religiöser Stimmung ist uns in dem großen eleusinischen Weihrelief erhalten, auf dem Demeter und ihre Tochter die Sendung des Triptolemos inaugurierten, der der Menschheit die Kornähren bringen soll. Aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts stammen die Reliefs, die Orpheus und Eurydike, Medea und die Peliaden darstellen; sie sind nur in Kopien überliefert und verdanken ihren Ruhm wohl nicht nur ihrem künstlerischen Wert, sondern einem Künstlernamen oder einem besonderen historischen Zusammenhange. Die meisterliche Komposition und die Tragik, die ihre ausdrucksvoollen Gestalten erfüllt, sind wohl beeinflußt von der in dieser Epoche aufblühenden Tafelmalerei, von der uns nur wenige späte Kopien Zeugnis ablegen. Es scheint, daß die Malerei in dieser Epoche die Führung übernahm. Seit dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts beginnt dann, anknüpfend an einzelne Vorläufer, die geschlossene Entwicklung des monumentalen Grabreliefs und des meist mit einem kleineren Format sich begnügenden Weihreliefs, die unmittelbar zur Kunst des vierten Jahrhunderts überleitet.