



# **Handbuch der Kunstgeschichte**

Das Altertum

**Springer, Anton**

**Leipzig [u.a.], 1895**

3. Skulptur: Allgemeiner Charakter - Archaische Werke - Kleinasien und Sizilien - Dorische und ionische Skulptur - Die Grabreliefs - Peloponnesische Skulpturen - Altattische Kunst - Die Gruppe der ...
- 

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94126](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94126)

## 3. Skulptur.

## a) Frühzeit, archaische Werke.

Die Vorzeit der hellenischen Plastik weist auf mannigfache Einflüsse einer älteren orientalischen Kunst hin, deren Bedeutung die Ausgrabungen der jüngsten Jahre in immer helleres Licht setzen; sie zeigt ferner die Kunst wesentlich nur als schmückendes Handwerk. Auf die bessere Verarbeitung des Materials, auf die Ausbildung der technischen Prozesse ist die Aufmerksamkeit vorzugsweise gelenkt. In einer sehr frühen Zeit zeigen sich aber auch schon die ersten Regungen eines selbständigen Phantasielebens und die Reime nationaler, vom Oriente unabhängiger Empfindungen. Wie der Helle das menschliche Haus den Göttern als Weihgeschenk darbrachte, so bot er ihnen auch, um sich ihre Gunst zu sichern, Abbilder seiner selbst und der Haustiere als Opfergabe.

Durch die feinsinnige Beschränkung auf das rein Menschliche wird nicht allein jedem Ausschweifen in das Phantastische, Symbolische eine feste Grenze gesetzt, sondern auch schon ahnungsvoll das spätere Wesen der hellenischen Kunst angedeutet. In der sinnlichen Vorstellung von den waltenden Göttern lag nicht der erste Antrieb zu raschem Fortschritt in der Richtung auf formale Schönheit. Die Götterbilder behielten ihr puppenhaftes Ansehen noch zu einer Zeit, wo auf profanem Gebiete und in der Gerätbilderei bereits eine höhere Stufe formaler Vollkommenheit erreicht war. Die Gründe und Ursachen, aus denen, freilich erst nach vielhundertjähriger Arbeit, aus dürftigen Anfängen sich eine vollendete und durchaus eigentümliche Kunst entwickelte, sind

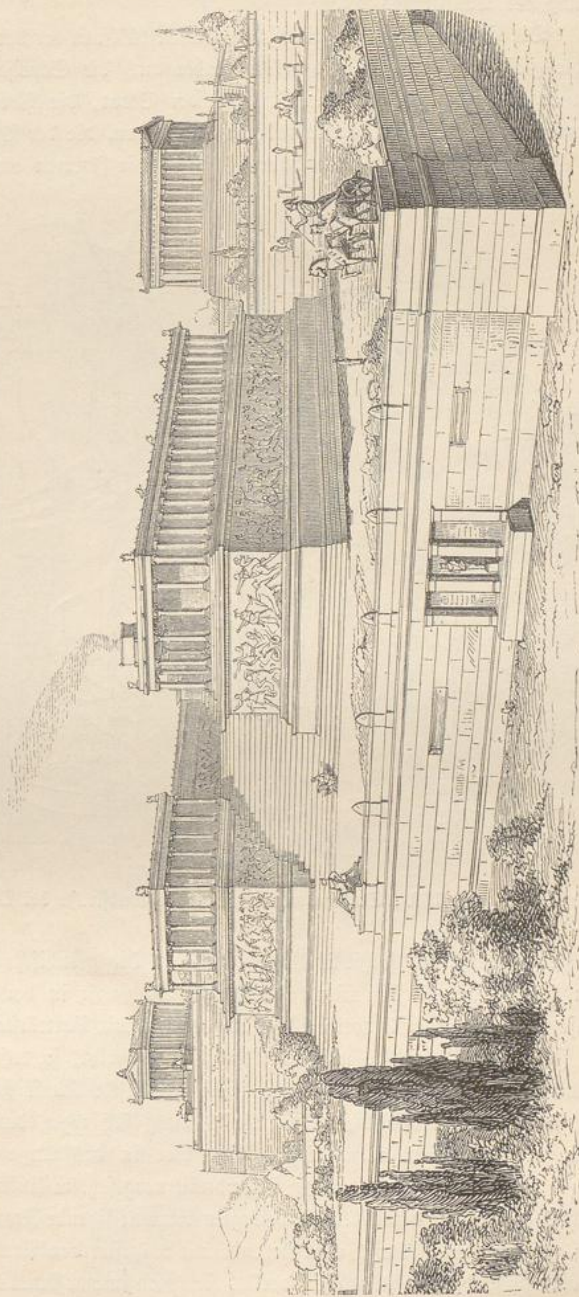


Fig. 159. Großer Altar zu Pergamon. Restauration von H. Wofn.



teils allgemeiner Art, teils müssen sie in der besonderen Weise griechischer Kunstübung gesucht werden. Himmel und Erde, die Naturanlage, der Charakter der Landschaft, vielgegliedert, nach außen offen, auf die Seefahrt hinweisend, zu weitem Verkehr einladend, die mäßige Größe der Einzelstaaten, die Teilnahme aller Bürger am politischen Leben weckend, die übersichtliche harmonische Bildung fördernd, die Menschlichkeit der Götter — alles trug zur Entfaltung und Vertiefung des Kunstsinnes bei.

Die Entwicklung der griechischen Plastik hält mit der der Sprache, der Poesie und der Philosophie gleichen Schritt; nichts erklärt daher auch die Schicksale der ersteren so treffend wie die Prüfung des Ganges, den die Sprache, der Staat, die Poesie und die Wissenschaft in Hellas genommen haben. Von den besonderen Umständen, die der Phantasie und der Hand der Künstler die Gabe verliehen, mit vollendeter Wahrheit die Formen einer hohen idealen Schönheit unlös-



Fig. 160. Statuen von einer Prozessionsstraße bei Milet. Britisches Museum.

bar zu einigen, sind folgende hervorzuheben. Die griechische Plastik hat nicht wie die ägyptische dem Herrscherkultus sich widmen müssen, nicht zuerst in der Darstellung von Königsbildern ihre Kraft versucht. Die ägyptische Plastik begann mit Porträtstatuen, aus denen sich aber im Laufe der Zeiten der lebendige und individuelle Zug verlor, so daß das Zeremonielle, Steife, Leblose, Symbolische immer mehr überwog. Die griechische Kunst schlug einen anderen Weg ein. Sie hob, sobald die selbständige nationale Bildung sich regte, damit an, daß sie die einfach natürlichen und allgemein menschlichen Züge klar in das Auge faßte und zunächst Gattungstypen schuf: nackte Männer, bald ruhig stehend mit vorgelegtem linken Fuße und hängenden Armen, bald mächtig ausschreitend mit lebhaft bewegten Armen; sitzende Frauen in enganliegendem Gewande, mit karg angedeuteten Armen, oder stehende mit vorgestreckten Armen, die einen Gegenstand oder einen Gewandzipfel halten. Allmählich verlieh sie ihnen immer feineres Leben und die scharfe Persönlichkeit.



So wurde das Verständnis der reinen Körperformen, der schönen plastischen Bewegungen erworben. Ferner: nicht das Studium der Anatomie, wie in den neueren Zeiten, sondern die lebendige Anschauung der gymnastischen Übungen lehrte den menschlichen Leib kennen und die Gesetze seiner Thätigkeit begreifen. Daher stammt die unmittelbare, naiv scheinende Wahrheit der griechischen Werke. Endlich muß noch hervorgehoben werden, daß die griechischen Künstler die feine Durchbildung und das langsame Ausreifenlassen einer mäßigen Zahl von Typen deren raschem Wechsel und stetiger Vermehrung vorzogen und daß sie an dem vollendeten Typus nicht willkürlich änderten, sondern sich mit leichten Umwandlungen begnügten. Selbst hervorragende Meister hielten an bestimmten Maßen, Verhältnissen und Stellungen mit Vorliebe fest und verschafften ihnen in ihren Schulen ein gesetzliches Ansehen. So allein wurden die absoluten Ideale erreicht, die in der plastischen Kunst der Griechen bewundert werden.

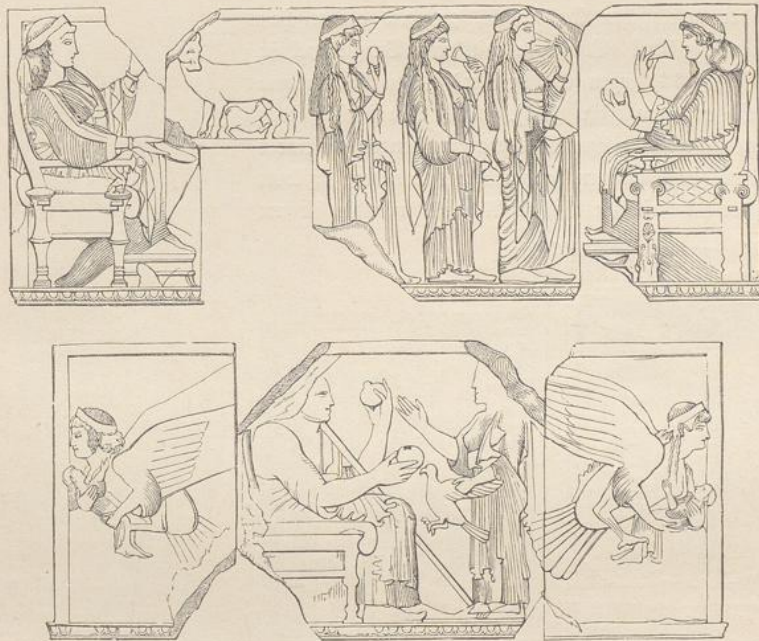


Fig. 161. Relief vom Harpyien-Denkmal zu Kanthos. Britisches Museum.

Vom 6. Jahrh. ab kann man die stetige Entwicklung der hellenischen Plastik genauer verfolgen. Die blühenden ionischen Küstenstädte und Inseln boten bereits den Künstlern reiche Beschäftigung. Die zu dem berühmten Apollotempel bei Milet führende Straße war auf beiden Seiten mit liegenden Löwen und sitzenden Statuen (Mitgliedern der herrschenden Familien, die das eigene Abbild dem Gotte weihten) begrenzt (Fig. 160). Die acht erhaltenen Marmorstatuen erinnern in der Haltung an chaldäische Skulpturen, ihre Aufstellung bringt die ägyptischen Sphinxalleen in Erinnerung. Doch spricht bei einzelnen aus der feinen Fältelung des Untergewandes, dem Wurf der Mäntel ein zarterer Sinn für weiche, fast zierliche Formen.

Auch die Reliefs am Architrave des Tempels von Assos (Fig. 157) offenbaren in dem Fischgott, den Löwenbildern, Sphinxen eine Abhängigkeit vom orientalischen Bilderkreise; ein neues Element taucht aber in der lebensfrischen Zeichnung der einzelnen Gestalten und in der besseren,



gleichmäßigen Ausfüllung des Raumes auf. Vollkommen griechischer Art erscheinen dagegen schon die Reliefs an dem sog. Harpyiendenkmal in Xanthos (Fig. 161), obschon sie nicht rein griechischem (lykischem) Boden entstammen. Die Reliefs ziehen sich als Band oben um einen viereckigen Grabturm hin und führen uns sitzende Männer und Frauen (die verklärten Toten), die Gaben in Empfang nehmen, und geflügelte Todesdämonen (Harpyien?), die Kinder in den Armen davontragen, vor die Augen. Die Deutung der Vorgänge unterliegt manchen Zweifeln; mit vollkommener Klarheit schauen wir die Grundzüge des altionischen Stiles, die Zierlichkeit in der Anordnung der Gewänder, die fast weiche Behandlung der Körper, neben den gedrungenen Körpern der Männer die zeremoniöse Anmut in Haltung und Bewegung der Weiber, Vorzüge, die die einzelnen Zeichenfehler für den Betrachter zurückdrängen.

Welch scharfer Gegensatz zu den Schöpfungen an der Westgrenze der griechischen Kulturwelt, zu den altdorischen Skulpturen in Sizilien! Von dem mittleren Burgtempel in Selinunt (Fig. 134, gegen 600 v. Chr.) haben sich mehrere Metopenreliefs erhalten (Fig. 162). Das eine Relief stellt Herakles dar, der die diebischen Kerkopen angebunden an einem Tragholze über den Schultern davonträgt; das andere schildert die Tötung der Medusa im Beisein Athenes und die Geburt



Fig. 162. Metopen von Selinunt. Palermo.



Fig. 163. Fliegende Nike aus Delos.

des (aus dem Blute der Medusa entsprungenen) Pegasus. Der Reliefstil ist noch wenig entwickelt, die Figuren heben sich scharf und hoch vom Grunde ab, erscheinen aber von vorn ziemlich flach. Sie sind kurz, unterseht in den Verhältnissen, ähnlich wie in der Plastik des frühen Mittelalters. Profil- und en face-Stellung wechselt (S. 23), wie in der ägyptischen Kunst, bei den einzelnen Gliedern, um die Handlung jedes Körperteiles möglichst deutlich zu machen.

Außer besonderen Stammeseigenschaften hat gewiß in Kleinasien die Nachbarschaft uralter Kultur, in Sizilien das abgeschlossene Leben der jungen Kolonie Einfluß auf die so ganz verschiedene Gestalt der plastischen Werke geübt. Dort wird die dekorative Richtung angestrebt, hier drücken die plumpen, beinahe hölzernen Figuren wesentlich nur lebendige Kraft aus. Auf den Inseln und dem hellenischen Festlande erscheinen diese scharfen Gegensätze von Menschenalter zu Menschenalter immer mehr gemildert, bis sie endlich in Attika ihre harmonische Ausgleichung finden.



Im Heiligtum des Apollo auf Delos sammelten sich frühzeitig plastische Werke an. Doch sind ihre Schöpfer nicht hier, sondern auf den marmorreichen Inseln Paros und Naxos, sowie auf Chios und Samos zu suchen. Auf Mikhiades und seinen Sohn Arghermos von Chios (erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts) geht anscheinend die in Delos gefundene geflügelte Nike, die erste ihrer Art, zurück (Fig. 163). Die unter Lebensgröße ausgeführte Marmorfigur ist zwar nur verstümmelt auf uns gekommen, doch gestatten Ansätze der Flügel am Rücken, Spuren der



Fig. 164. Grabstele von Orghomenos. Athen.



ARISTIONOMOS

Fig. 165. Grabstele des Aristion. Athen.

Arm- und Handstellung den Rückschluß auf das ursprüngliche Aussehen. Nike war in heftiger Bewegung gedacht — die halb knieende Stellung, ohne daß die Füße den Boden berührten, sollte den Flug versinnlichen —; den einen Arm stützte sie auf die Hüfte, den andern hob sie empor. Das Haar des in voller Vorderansicht gezeichneten Kopfes ist über der Stirn gekräuselt, fällt in Zöpfen auf Brust und Nacken herab und wird von einem Reifen umschlossen. Eng schmiegt sich das Gewand an den Oberkörper an, während es nach unten hin flache, parallel gezogene Falten bildet. Die zierlichen Werke der Söhne des Arghermos, Bupalos und Athenis, wurden sogar noch im kaiserlichen Rom geschätzt.



Ein Künstler von Nazos, Alxenor, schuf eine in Orchomenos (Böotien) gefundene Grabstele (Fig. 164). Die poetische Erfindung zeigt sich hier reicher entwickelt als die technische Ausführung. Auf den Knotenstock gestützt hält ein härtiger Mann dem aufspringenden Hunde eine Heuschrecke entgegen. Die Wiedergabe der übereinander geschlagenen Beine ist ungeschickt, die Zeichnung des Auges verfehlt, der Faltenwurf des Gewandes steif. Es spricht aber aus dem flachen Reliefbilde nicht allein ein lebensvoller Sinn, der selbst für die kleinen Vorgänge in der Natur ein offenes Auge hat, sondern auch bereits die echt griechische, mild heitere Auffassung der menschlichen Dinge.



Fig. 166. Relief aus der Nähe von Sparta. Berlin, Museum.

Wie sich ein Volk zum Tode stellt, entscheidet mit über seinen religiösen Glauben und übt großen Einfluß auf die künstlerische Phantasie. In den Grabreliefs, die glücklicherweise so zahlreich erhalten sind, daß man an ihrer Hand die ganze Entwicklung der griechischen Plastik verfolgen könnte, spiegelt sich die hellenische, insbesondere die attische Empfindungsweise in reiner Gestalt wieder. Der Tod birgt keine finsternen Schrecknisse; keine schroffe Kluft trennt den Verstorbenen von den Lebenden. In treuem Abbilde, so wie er auf der Erde weilte, in dem bezeichnenden Gebahren, an welchem ihn die Freunde wiederkannten, schildert ihn der Künstler auf der Grabstele. Dem strammen, fest einhertretenden Soldaten begegnen wir auf dem bemalten Grabrelief des Aristion, einem Werke des Aristokles (Fig. 165). Ihm reihen sich der Athlet mit



emporgehaltenem Diskus, der (nur gemalte) Ixys mit Becher und Zweigen in den Händen an. Eine andere Gruppe von Grabreliefs zeigt, wie das Harpyiendenkmal, die Abgeschiedenen als Verklärte. Mann und Frau sitzen z. B. auf dem Relief von Sparta (Fig. 166) auf einem Throne, hinter dessen Rücklehne sich eine Schlange windet, und halten einen Kantharos und einen Granatapfel. Zwei kleine Gestalten stehen vor ihnen und bringen ihnen einen Hahn, ein Ei, einen Granatapfel, eine Blume dar. Wenn hier noch religiöse Symbole anklingen, den Verstorbenen Attribute der Unterweltsgötter gegeben werden, so bringt das berühmte Relief in der Villa Albani, offenbar ionischen Ursprungs, den Grundgedanken menschlicher Empfindung



Fig. 167. Archaisches Grabrelief in der Villa Albani, Rom.

näher. Auch hier (Fig. 167) wird der Verstorbenen von den Angehörigen Ehrerbietung erwiesen, sie gleichsam schon verklärt gedacht. Das Kind aber, das sie mit beiden Händen zärtlich umfaßt, verlegt die Scene auf den Boden des Familienlebens und verleiht ihr einen innigen Zug.

Solche Schilderungen ruhigen Stillebens im Schoße der Familie kehren in den späteren Grabreliefs regelmäßig wieder. Wir erblicken die Verstorbene, wie sie sich von einer Magd die Sandalen binden oder ein Schmuckkästchen überreichen (Fig. 168) läßt; sie wechselt mit dem Gatten einen Händedruck, umarmt ihr Kind, versammelt die Familie und die Freunde um sich. Mag auch nicht selten nur der Kreis der gewöhnlichen Beschäftigungen vorgeführt werden, so



weist doch die würdig ernste Haltung der Hauptperson, die Geberde der Umstehenden, z. B. das Stützen des Kopfes mit der Hand, auf den ernsteren Hintergrund des Vorganges hin. Und man schiebt den Hellenen keine modernen sentimentalen Empfindungen unter, wenn man behauptet, daß seit dem 4. Jahrhundert namentlich die attische Kunst in der Erfindung von Szenen unerschöpflich war, die bald die wehmütige Trennung von den Geliebten und den Gütern des Lebens andeuten, bald das Glück und den Frieden des Familiendaseins vor die Augen stellen und auf diese Weise die Bitterkeit der Todesgedanken milde lösen.



Fig. 168. Grabstein der Hegeso, Athen.



Fig. 169. Sog. Apollon von Tenea. München, Glyptothek.

An der Schöpfung der Grabreliefs haben viele aufeinanderfolgende Zeitalter und mannigfache Landschaften teilgenommen. Aber nicht an diesen allein; es haben überhaupt zu der vollendeten Gestalt, in der wir die hellenische Plastik zusammenfassen, die einzelnen Stämme und Landschaften wirksam beigetragen. Ohne Zweifel waren in den älteren Zeiten die verschiedenen Richtungen schärfer abgegrenzt als später unter dem Einflusse maßgebender großer Künstler. Den ionischen Stil, mit seiner weichen Wiedergabe des Fleisches, seiner Vorliebe für das Bierliche in der Gewandung, haben wir bereits kennen gelernt. Ihm steht vielfach entgegengesetzt die härtere, eckigere Kunstweise des Peloponnes gegenüber. Die Quelle des Gegensatzes ist bald in der ver-



schiedenen Tradition (Kreta), bald in dem formbestimmenden Wesen des ältesten Materiales (Holz, Metall) gesucht worden, doch hat ohne Zweifel auch verschiedene Naturanlage mitgewirkt. Jedenfalls steht der Gegensatz zum ionischen Stile fest, und außerdem die Tatsache reicher, zum Teil an das Heiligtum von Olympia geknüpfter Kunstpflege. Ein gutes Beispiel des dorischen Stiles bietet der sog. Apollon von Tenea bei Korinth, vermutlich nur eine Grabfigur (Fig. 169), eine aus einer langen Reihe ähnlicher Gestalten. Das Marmorwerk stellt einfach einen nackten Mann dar, mit eng an den Leib geschlossenen Armen, mit lang auf die Schultern herabfallendem, zierlich gelegtem, welligem Haar und einem blöden Lächeln des Gesichtes, bewirkt durch die heraufgezogenen Mundwinkel. Die Füße sind beide fest auf den Boden gestellt, aber das linke Bein dem anderen vorangestellt, die Muskeln besonders vom Knie abwärts scharf gesondert. Strenge, teilweise nach äußeren Regeln geschaffene Formen treten uns entgegen, dennoch spricht aus ihnen



Fig. 170. Dreileibiger Typhon aus Porosstein, von einem Giebsfeld. Athen, Akropolis.

Leben und sorgsame Beobachtung der Natur. Das Gleichmaß fehlt noch und die feineren Uebergänge, die das Herbe mildern, das Harte erweichen. Wie alle archaischen Statuen ist auch diese ganz auf die Vorderansicht berechnet, symmetrisch angeordnet (Gesetz der Frontalität). Daß schon um diese Zeit (um die Mitte des 6. Jahrhunderts) der Sinn für das Harmonische sich regte, bekunden die leider arg verstümmelten Reliefs von herbem Stil, die den Giebel des Schaphauses der Megareer in Olympia schmückten. Gegenstand der Schilderung waren Kämpfe von Göttern und Giganten, so geordnet, daß die Gruppen zu beiden Seiten der mittleren Zeusgruppe übereinstimmen, symmetrisch einander entsprechen.

Ausgrabungen auf der Akropolis haben uns neuerdings genauer über die altattische Kunst aus der Zeit vor den Perserkriegen unterrichtet. Eine ältere, etwa der solonischen Zeit angehörige Kunstichtung schuf in einheimischem Kalkstein (Poros) oder in hymettischem Marmor Giebsfelder (Fig. 170) und Einzelfiguren, welche mit großer technischer Sauberkeit und wachsendem Sinn für die räumlichen Bedingungen des Giebsfeldes eine derb anschauliche Erzählungs-



weise und eine naive Farbenfreudigkeit verbinden. Der Lieblingsheld ist Herakles, das vollendetste Stück die Gruppe eines von Löwen zerrissenen Stieres, das bekannteste die Statue des Komboz, der ein Kalb seiner Herde auf den Schultern trägt. Unter der Herrschaft des Peisistratos hält die ionische Marmorkunst von den Inseln her ihren Einzug in Athen. Eine große Anzahl stehender Frauengestalten, einst sämtlich reich bemalt, zeigt uns die zierliche und gebundene Art dieser Richtung in zahlreichen Abstufungen und Variationen; einzelne Werke anderer Art kommen hinzu. Den eingewanderten Joniern von den Inseln und Kleinasien gesellen sich bald attische Künstler, die bei ihnen in die Schule gegangen waren. So ist eine der vorzüglichsten jener Frauengestalten ein Werk des Atheners Antenor (Fig. 172 a, b), eines Sohnes des Malers Eumares, während auf den Jonier Endoios wahrscheinlich die sitzende Athenafigur zurückgeht, die schon vor längerer Zeit unterhalb der Akropolis gefunden wurde und den alten Typus der sitzenden



Fig. 171. Bruststück einer alt-attischen Mädchenstatue. Athen.



Fig. 172a. Frauenstatue von Antenor. Athen.

Frau in lebendigerer Ausbildung zeigt. Die letzte Stufe dieser ionisch-attischen Kunst führt uns das Bruststück einer anmutig herben Mädchenstatue (Fig. 171) vor. Um den ursprünglichen Eindruck dieser Marmorbilder richtig zu würdigen, darf man nicht vergessen, daß überall die Farbe mitwirkend hinzutrat. Denn die archaischen Skulpturen müssen wir uns alle polychrom denken; nur zeigen die Funde, daß eine Bemalung einzelner Teile (Haare, Augen, Lippen, Gewandfäume u. s. w.) dem Geschmacke jener Zeit genügte und keineswegs auf eine vollständige Bemalung schließen läßt. Der künstlerische Fortschritt vollzieht sich übrigens fast noch rascher im Kreise der



Reliefbilder. Die Wagenlenkerin z. B. (Fig. 173), die im Begriff steht, den Wagen zu besteigen (nach anderen ein jugendlicher Wagenlenker), giebt den verschiedenen Stoff des Unterwandes und Mantels deutlich wieder und zeigt das Nackte fein und zierlich behandelt.

Um die Wende des 6. und 5. Jahrhunderts gewannen peloponnesische Künstler (Argos) großen Einfluß auf die attische Plastik; Erz statt des Marmors, die nackte Männergestalt statt der ionischen Roccocofrau wurden herrschend. Hierher gehören die Statuen der beiden Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton (Fig. 174, 175) in Neapel, wenn wir auch nicht mit voller Sicherheit wissen, ob als das Vorbild die bald nach 510 v. Chr. von Antenor geschaffene, von Keryx geraubte Gruppe oder die um mehr als dreißig Jahre jüngere der Künstler Kritios und Nesiotes zu betrachten sei. Wir mutmaßen das letztere; sicher steht die durch Münzen, Reliefs und Vasenbilder bezeugte Thatsache, daß die beiden Freunde nebeneinander vorwärts stürmen, der jüngere zum Angriffe ausholend, der ältere den Genossen durch den vorgehaltenen Mantel deckend. (Die beiden einzelnen Figuren unserer Abbildung hat man sich so wie in der beigelegten kleinen Skizze eines Marmorreliefs vereinigt zu denken.) Die heftige Bewegung erscheint mit Kraft und Freiheit wiedergegeben, nur



Fig. 172b. Restaurationsversuch zu Fig. 172a.



Fig. 173. Wagenbesteigende Frau. Relief von Athen.

in Einzelheiten ist noch eine gewisse Härte erkennbar. Vortrefflich gelungen ist die schwierige Aufgabe, zwei Personen in gemeinsamer Handlung begriffen zu einer von allen Seiten gleich übersichtlichen und wirkamen Gruppe zu verbinden.

Von der neben Athen, Argos, Sikyon im 6. und 5. Jahrhundert hochgerühmten Kunststätte von Megina hat sich ein glänzendes Denkmal in den Giebelgruppen des Athenetempels von Megina und in diesen eines der hervorragendsten Werke der archaischen Kunst überhaupt erhalten. Sowohl der Ost- wie der Westgiebel des Tempels waren mit Statuen geschmückt, die



in ihrer Gruppierung sich eng an die Linien des Giebels anschlossen, das Dreiecksfeld ziemlich ungezwungen füllten und in beiden Giebeln gleichartige Scenen schilderten: homerische Kämpfe, oder genauer, einen doppelten Kampf der Griechen gegen Trojaner unter dem Schutze der Pallas Athene. Im Ostgiebel wird der Streit um einen Gefallenen Troer geschildert; die einzelnen Namen sind wenig sicher, doch handelt es sich um den Zug des Herakles und Telamon gegen Troja. Der besser erhaltene, dem Stil nach ältere Westgiebel wird in folgender Weise gedeutet. Zu Füßen der in der Mitte stehenden, die Griechen mit Schild und halbgesenkter Lanze deckenden Athene liegt der tote Achill (Fig. 176, Achill zu weit links). Ein trojanischer Krieger suchte einst

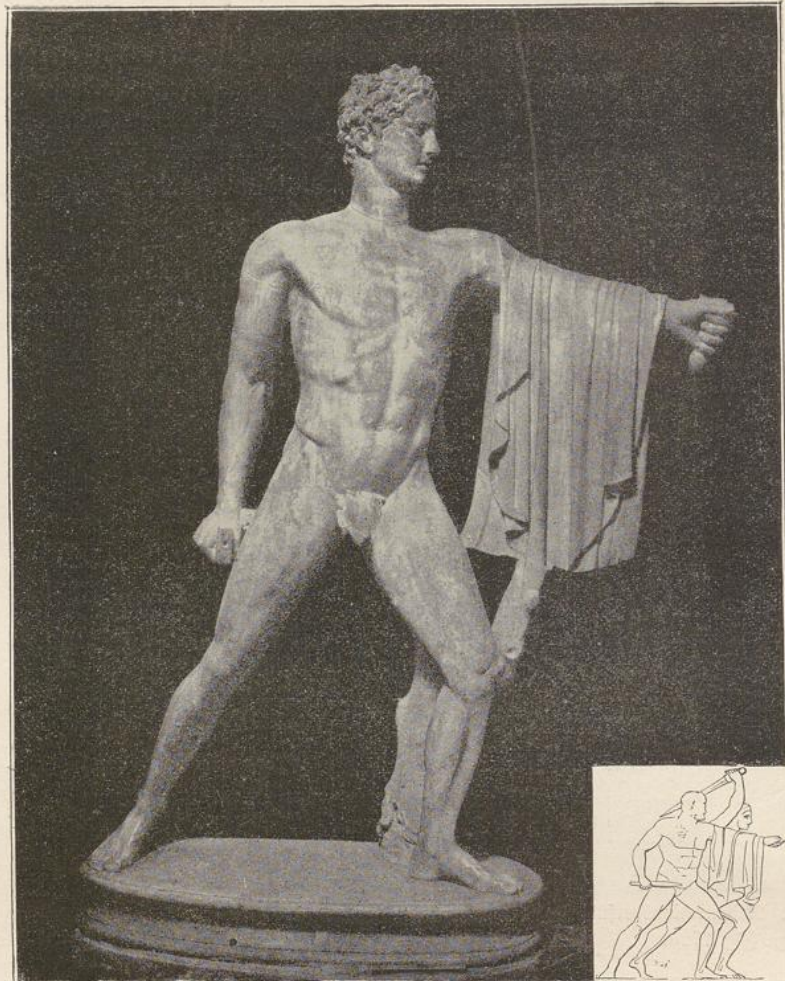


Fig. 174. Aristogeiton (mit falschem Kopf). Von der Gruppe der Tyrannenmörder. Neapel.

den Gefallenen herüberzuziehen, eine ähnliche Figur war auf der Griechenseite thätig. Noch wogt der Kampf. Auf der linken Seite sehen wir als Vorkämpfer der Griechen den Salamonier Nias, dann einen knieenden Lanzenkämpfer und den Bogenschützen Teukros. Auf der Seite der Trojaner erscheint als Vorkämpfer Aeneas, welchem ebenfalls ein knieender Lanzenträger und der Bogenschütze Paris folgen. In der Giebelgruppe, wie sie in der Münchener Glyptothek aufgestellt ist,



sind die Stellen je der beiden knieenden Figuren links und rechts vertauscht, der Bogenschütze dem Lanzenträger vorgehend, doch ist die entgegengesetzte Anordnung, wonach der Lanzenträger den Bogenschützen deckt, die richtigere. Die Ecken des Giebels werden durch die liegenden Figuren verwundeter Krieger ausgefüllt. Das streng abgewogene Gleichgewicht der Komposition streift noch

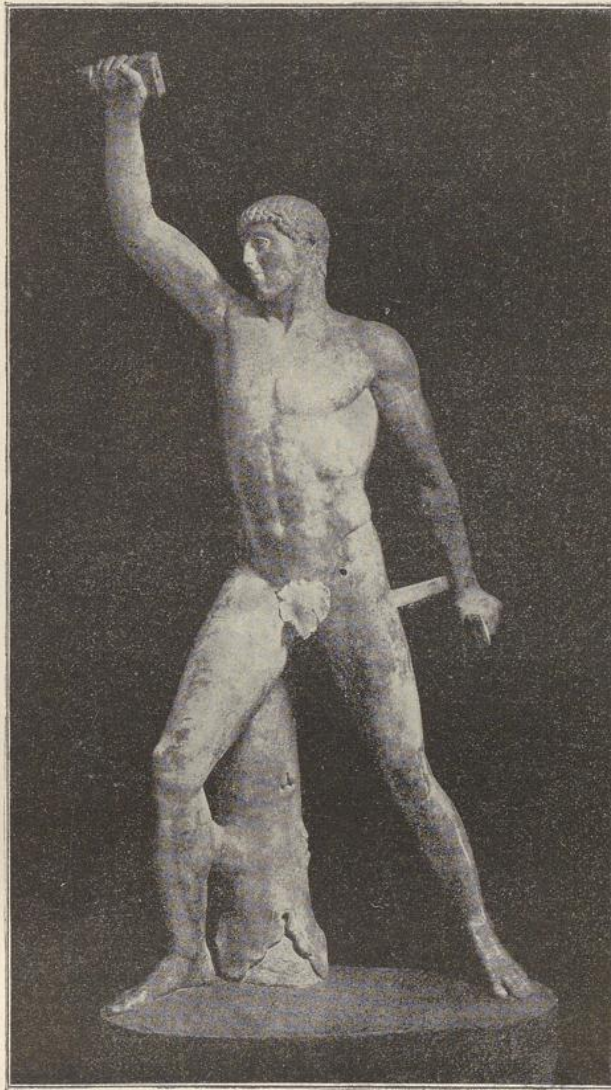


Fig. 175. Harmodios. Von der Gruppe der Tyrannenmörder. Neapel.

an das Schematische; vollkommene Freiheit der Bewegung offenbaren dagegen die einzelnen Gestalten, deren Körper mit genauester Kenntnis der Natur, mehr wahr als schön modelliert sind, während in den Köpfen noch eine gewisse Starrheit und wenig belebte Einförmigkeit sich kundgibt. Winckelmanns Wort: „die Zeichnung im älteren Stile der Griechen war nachdrücklich aber hart, mächtig aber ohne Grazie, und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit“ drückt das



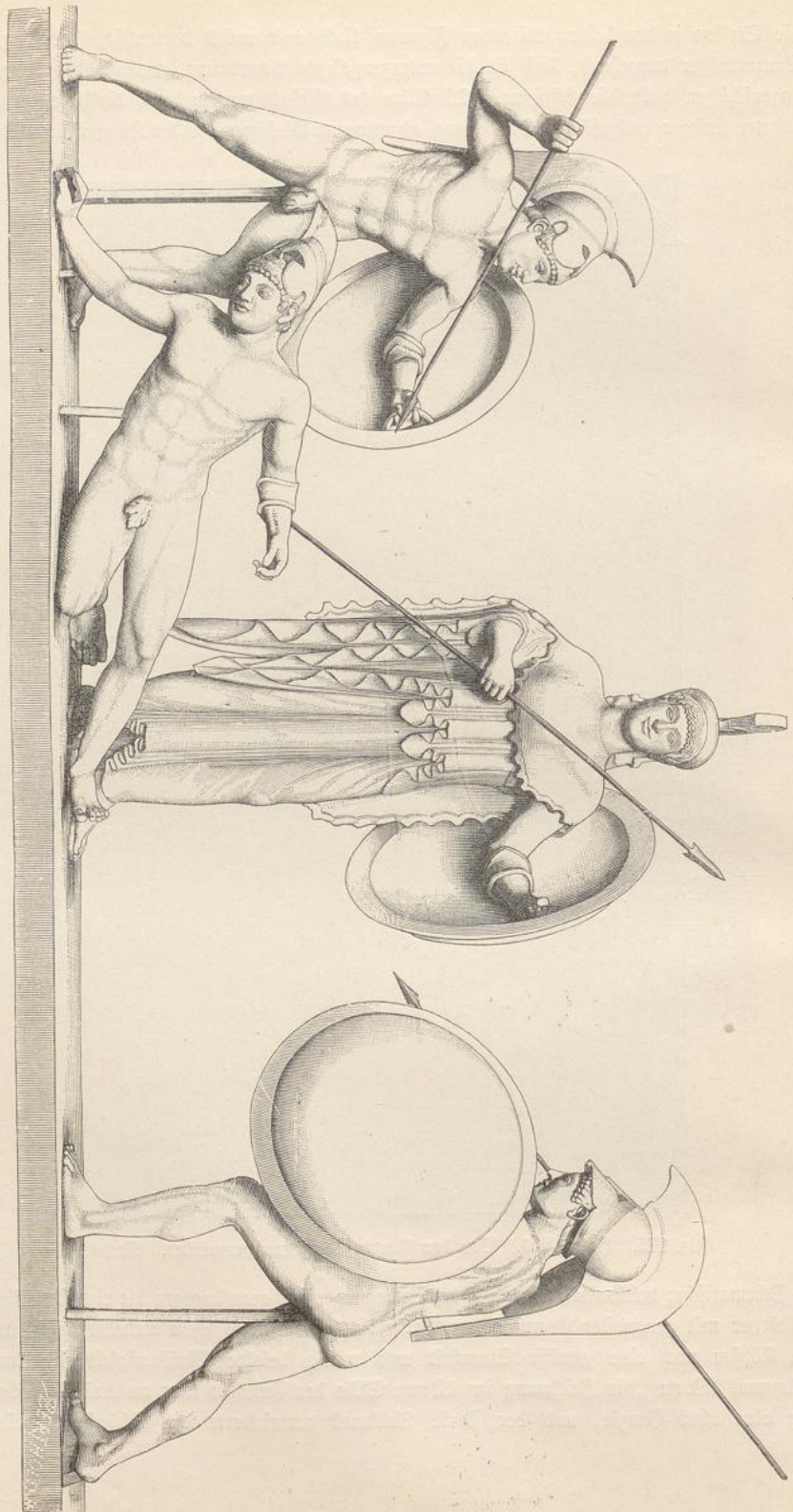


Fig. 176. Mittelgruppe des Meteggieles vom Sitgentempel zu Megina. Nach der Auffindung in der blinden Skulptur.



Wesen des archaischen Stiles auch heute so gut aus, wie vor hundert Jahren, mag sich auch seitdem der Denkmälervorrat gerade aus der älteren Griechenzeit außerordentlich vervielfacht haben.

Eine scharfe Grenze, wann der archaische Stil aufhörte, läßt sich kaum ziehen, da die altertümliche Darstellung für die in Tempeln aufgestellten Statuen und für den Schmuck der Tempelgeräte auch in späteren Jahrhunderten vielfach in Übung blieb. Ferner kehrte der Geschmack und die Geistesrichtung zuweilen, als wären sie erschöpft und übersättigt oder unzufrieden, zu altertümlichen Mustern zurück, ähnlich wie es auch in unseren Tagen (Nazarener, Praerafaeliten) geschah. Eine Probe dieses archaisierenden Stiles bietet die dreiseitige Basis in Dresden, deren eine Seite den Kampf des Herakles und Apoll um den delphischen Dreifuß (zwischen ihnen liegt mit Bändern behangen der delphische Omphalos, der Nabel der Erde) schildert (Fig. 177). Als ein anderes Beispiel gilt meistens die zierliche Artemis in Neapel (Fig. 178), die noch Spuren der ursprünglichen Bemalung aufweist, doch ist in ihr wahrscheinlich die nur etwas modernisierte Kopie eines wirklich altertümlichen Tempelbildes von Metachmos und Sordas aus der Perseerzeit erhalten.



Fig. 177. Von der Dreifußbasis zu Dresden.

#### b. Die Blüteperiode im 5. Jahrhundert, Phidias und seine Zeitgenossen.

In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts steigt die hellenische Plastik rasch zum Gipfel der Vollendung empor. Der Kampf mit den Persern hatte alle Kräfte angespannt; der glorreiche Sieg erhöhte das Lebensgefühl, ließ das Dasein doppelt wertvoll und des reichsten Schmuckes würdig erscheinen. Die homerischen Kämpfe gewannen eine neue Bedeutung, sie schwebten der Phantasie als das mythische Vorbild des eigenen Schicksals vor. Dieses selbst hatte sich mächtig und gnädig erwiesen. Eine ernste religiöse Weihe durchklang die Empfindung, ließ auch die Kunst noch gern den Göttern dienen. Diese werden in erhabener Schönheit strahlend geschaut, alle Mittel, über welche die Kunst zu gebieten gelernt hatte, auf ihre Bilder übertragen. Der vergleichende Blick auf die gleichzeitig aufblühende dramatische Poesie hilft wesentlich den Charakter der griechischen Plastik in der Zeit Simons und Perikles' erkennen. Auch der äußere Antrieb zu einem regen Kunstleben, der durch die Pflicht, die während der Perserkriege zerstörten Tempel wieder herzustellen und durch Weihgeschenke für den errungenen Sieg zu danken, gegeben wurde, darf nicht unterschätzt werden. Wie in allen anderen Kreisen des geistigen Lebens, wie in dem Bereiche der politischen Welt, so ist auch für das künstlerische Schaffen Athen der Mittelpunkt.

Doch nimmt Athen keineswegs alle Kräfte für sich in Anspruch. Auch in den anderen Landschaften regt es sich mächtig und treten hervorragende Bildhauer auf. Nach einer aller-



dinge sehr unsicheren und in ihrem ganzen Umfange unhaltbaren Ueberlieferung galt ein argivischer Meister, der durch seine Bronzwerke berühmte Hageladas (etwa 520—460 v. Chr.) als Lehrer des Phidias, Myron, Polyklet, also der drei größten Bildhauer der jüngeren Generation. Sicher ist, daß dem Peloponnes ein bedeutender Einfluß auf die Entwicklung der hellenischen Kunst, auch der attischen, zukommt. Von Hageladas Schöpfungen ist nichts in sicheren Nachbildern erhalten.

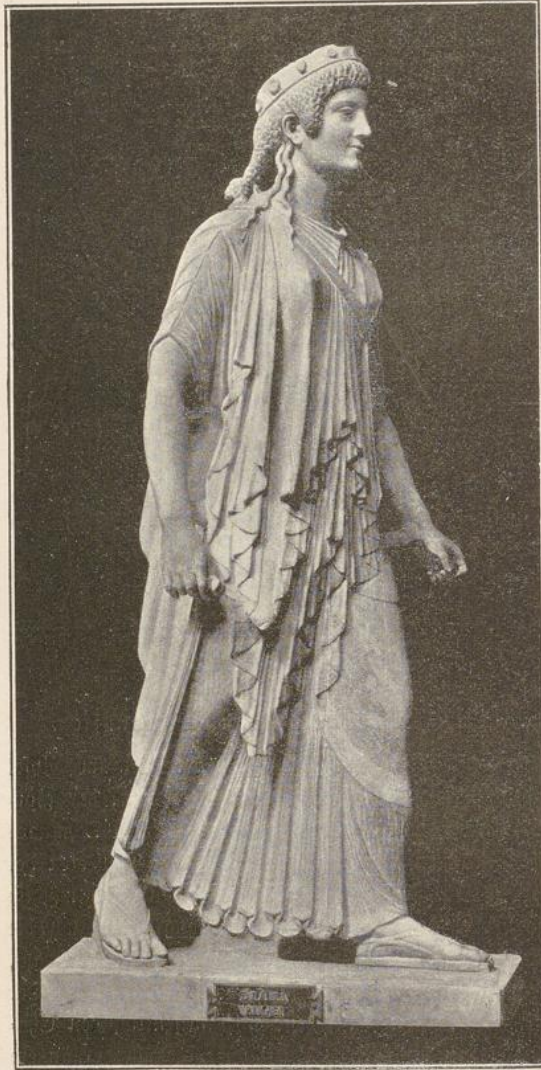


Fig. 178. Artemis, archaisch. Neapel.

Doch besitzen wir einige Proben peloponnesischer Skulptur, so vermutlich in der ohne genügenden Grund als Hestia gedauteten Giustinianischen Statue (Fig. 179). Strenge Regelmäßigkeit und große Einfachheit waltet in der Zeichnung des Gewandes, scharf hebt sich die fast glatte Fläche des Bruststückes von dem engen Gefälte vom Gürtel abwärts ab. Die Strenge des archaischen Stiles erscheint hier zu würdigem Ernste gemildert, das Künstliche z. B. in der Haartracht dem Natürlich-Anmutigen genähert; über die ganze Gestalt verbreitet sich der Zug des Feierlichen und Gemessenen.

Der reiche plastische Schmuck des Zeustempels in Olympia war vielleicht nicht ausschließlich das Werk heimischer Kräfte, doch bieten die verschiedenen Skulpturen im ganzen das Bild einer geschlossenen einheitlichen Kunstweise. Zwischen Metopen und Giebelgruppen besteht keine Grundverschiedenheit des Stils. Die Metopenreliefs, je sechs über den innern Säulen der beiden Schmalseiten, offenbar schon während des Baues eingefügt, schildern die Thaten des Herakles. Eine der besterhaltenen Metopen (Fig. 180) führt uns den Helden vor, wie er vom Atlas die Äpfel der Hesperiden sich reichen läßt, während er auf dem Haupte selbst das Himmelsgewölbe (sichtbar ist nur das Tragkissen) trägt. Eine Nymphe oder Hesperide steht hinter Herakles,

bemüht, ihm die schwere Last zu erleichtern. Die Wiedergabe der kräftigen männlichen Körper ist trefflich gelungen, dagegen streift die Behandlung des Nymphengewandes noch an die alttümliche Strenge an, wie auch die Köpfe noch das volle Leben vermissen lassen. Eine eigentümliche Schwierigkeit hinsichtlich der beiden Giebelgruppen entsteht dadurch, daß uns Pausanias die Namen ihrer angeblichen Schöpfer angiebt. Von Alkamenes, dem Schüler des Phidias,



würde danach der Schmuck des Westgiebels stammen, die Darstellung des Kampfes zwischen Lapithen und Kentauren; doch stimmt dazu weder die Zeit noch die Kunstart dieses Meisters. Die Mitte des Giebels nimmt eine Kolossalfigur, mit Recht als Apollo gedeutet, ein (Fig. 181). Zu beiden Seiten dieser völlig ruhigen Gestalt, die nur die Rechte weit ausstreckt, wogt der heftigste Kampf. Kentauren haben die Braut des Peirithoos und die anderen zur Hochzeit versammelten Frauen ergriffen und eilen, sie als Beute wegzuschleppen. Vergebens suchen die Frauen die Räuber abzuwehren (Fig. 182). Bereits springen aber die Lapithen zur Hilfe herbei und schwingen die Axt oder senken das Schwert in die Brust des Angreifers oder suchen ihn durch Umklammerung zu erwürgen.

Als Schöpfer des Ostgiebels wird von Pausanias infolge eines nachweislichen Mißverständnisses Paionios aus Mende genannt. Der Giebel schilderte die Vorbereitung auf den Wettkampf des Pelops mit Denomaios, den mythischen Ursprung der olympischen Spiele. Zwischen den beiden Wettkämpfern steht als Richter in der Mitte des Giebelfeldes der gewaltige Zeus. Denomaios, der die Rechte stolz in die Seite stemmt, und Pelops werden von Frauen begleitet, Sterope und Hippodameia. Es folgen ihre Biergespanne mit den Wagenlenkern und den Dienern, die zum Teil sorglich auf den Ausgang des Kampfes harren (Fig. 183). Die Ecken des Giebels füllen zwei liegende Männer, angeblich Flußgötter, aus. Die plastische Durchbildung einzelner Gestalten erscheint nur soweit gefördert als es der dekorative Zweck erheischte. Doch mag die Färbung der Statuen vielfach nachgeholfen haben. Da auch sonst in der Komposition und Zeichnung eine gewisse Ungleichheit zu herrschen schien, eine fast altertümlich wirkende Steifheit neben einem ungebundenen Naturalismus, so tauchte die Meinung auf, entweder daß heimische, weniger geschulte Kräfte attische Entwürfe ausgeführt hätten oder eine selbständige (nordgriechische, mehr malerisch wirkende?) Richtung hier thätig aufgetreten sei; doch neigen sich heutzutage die Ansichten mehr und mehr dahin, eine selbständige, vermutlich elische Kunstschule anzunehmen.

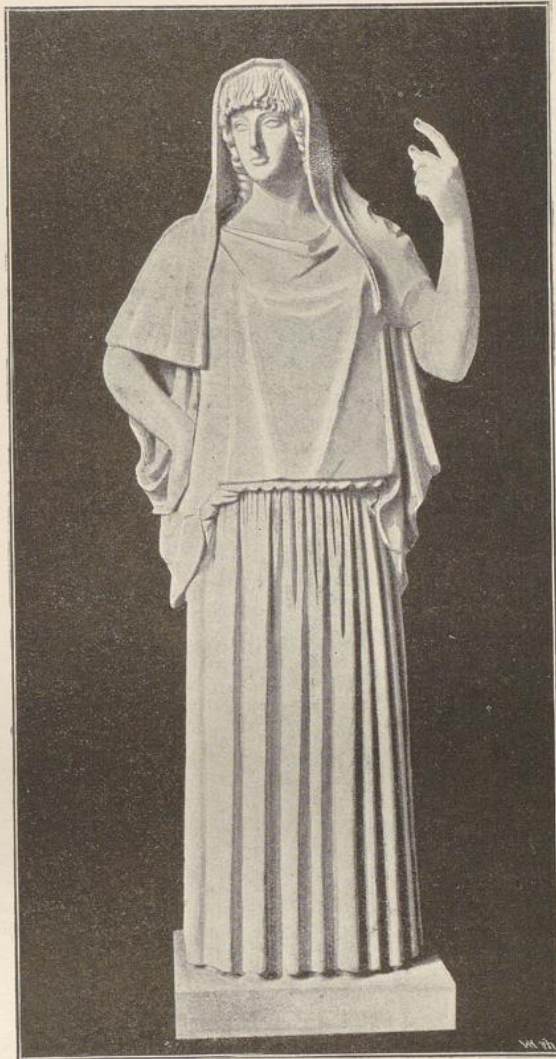


Fig. 179. Sog. Hestia Giustiniani. Rom, Torlonia.



Etwa ein Menschenalter jünger als die Tempelskulpturen ist die (um 420 v. Chr.) von den Messeniern nach Olympia gestiftete geflügelte Nike, ein sicheres Werk des Paionios. Ueber

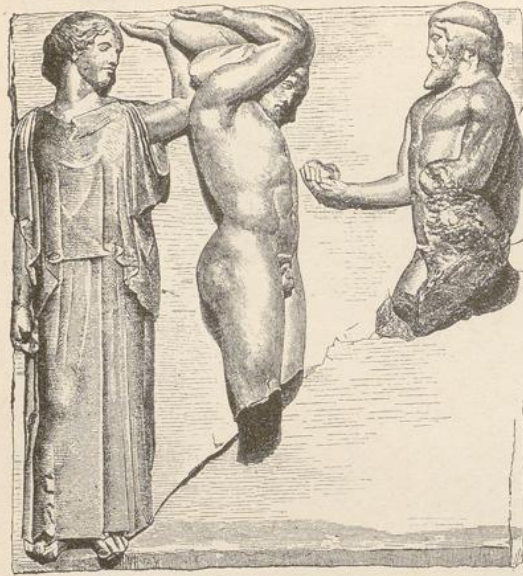


Fig. 180. Atlas-Metope vom Zeus-tempel zu Olympia.



Fig. 182. Jungfrau vom Westgiebel des Zeus-tempels zu Olympia.



Fig. 181. Mittelfigur (Apollo) vom Westgiebel des Zeus-tempels zu Olympia.

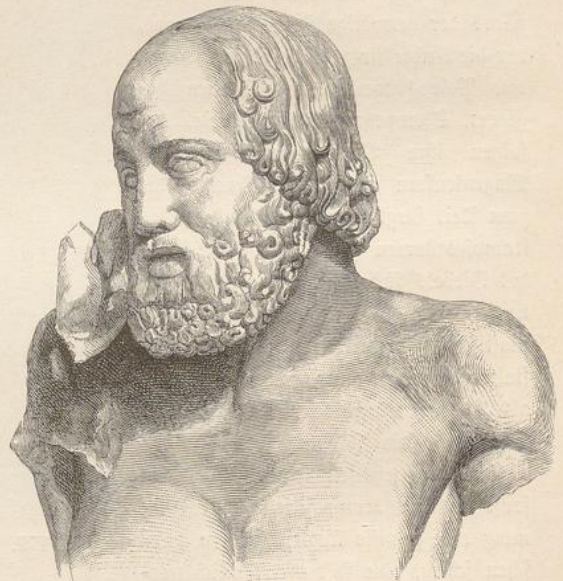


Fig. 183. Sitzender Greis vom Ostgiebel des Zeus-tempels zu Olympia.

einem Adler schwebt sie vom Olymp zur Erde herab, im gesenkten rechten Arm den Siegespreis haltend und mit der gehobenen Linken den flatternden Mantel fassend (Fig. 184). Durch



die Bewegung drückt sich das weite Gewand an den Körper und bauscht sich nach hinten. Zum erstenmale kam hier der kühne Gedanke, eine schwebende Figur in Marmor dazustellen, zu virtuoser Ausführung.

Klarer blicken wir in die Entwicklung der attischen Skulptur. Um dies von der attischen Kunst überhaupt behaupten zu können, müßten wir die Werke des ersten großen Malers Griechenlands, die Wandgemälde des Thasiers Polygnot kennen. Schriftquellen belehren uns über den



Fig. 185. Diskuswerfer nach Myron.  
Rom, Palazzo Lancellotti (Massimi).



Fig. 184. Torso der Nike des Paionios von Mende.  
Olympia.

Inhalt der Bilder, über die ausschließliche Schilderung der Heroensagen im breiten historischen Stile; geistvolle, gewiß zutreffende Vermutungen sind über die Anordnung der Gemälde (in auf- und absteigenden Reihen) angestellt worden, auch der Stil läßt sich aus Vasenbildern einigermaßen erschließen. Ueber die eigentlich malerischen Formen bleiben wir aber im Dunkel, daher auch über das Maß ihres Einflusses auf die benachbarten Künste im Zweifel.

Unter den in Athen noch vor der Mitte des 5. Jahrhunderts thätigen Bildhauern, die



zwar nicht alle Spuren des älteren Stiles abgestreift hatten, im ganzen aber schon eine reinere Formenschönheit zur Geltung brachten, ist zuerst Kalamis zu nennen, dessen Frauengestalten auch noch in späteren Zeiten durch ihre zierlich anmutige Bildung gefielen, dessen Pferdefiguren (Viergespanne) als vollkommen gepriesen wurden. Noch reicheren Ruhm gewann der Halbattiker Myron, der deutlich peloponnesische Einflüsse verrät, regelmäßig seine Gestalten in Erz bildet

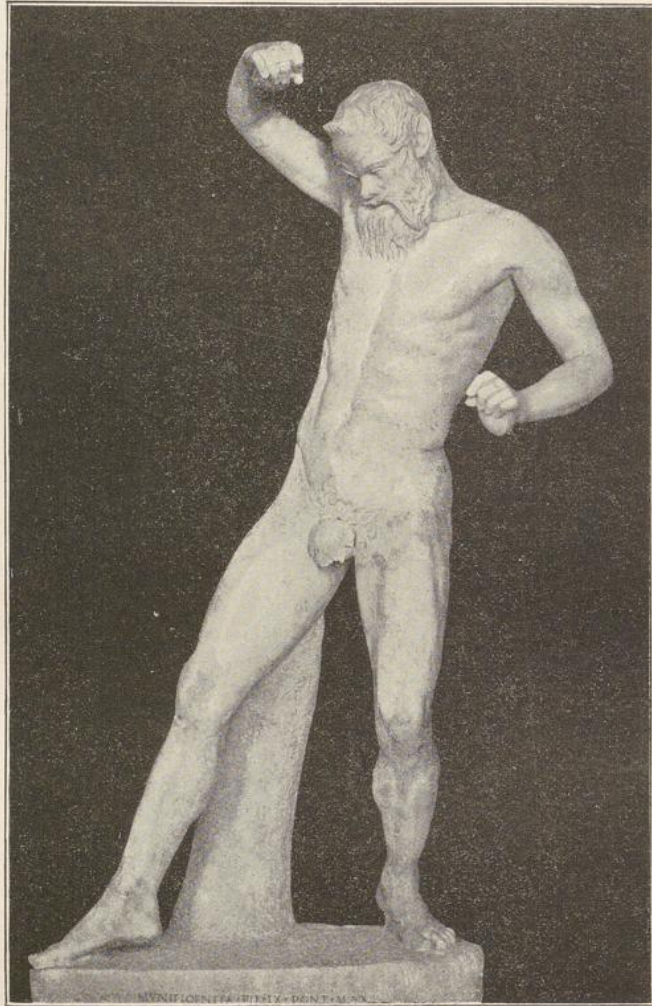


Fig. 186. Marsyas, nach Myron. Lateran.

und nach einer Seite bereits ein vollendeter Meister ist. Von seinen Werken offenbaren sich manche als der ideale Widerschein der gymnastischen Kunst und führen die lebensvolle Naturwahrheit, die Schilderung energischer Kraftäusserungen, augenblicklicher Bewegungen auf die höchste Stufe. Als bestes Beispiel gilt der in mehreren Marmornachbildungen erhaltene Diskuswerfer. Der jugendliche Athlet ist in dem Augenblicke dargestellt, in welchem er, mit der Rechten die Scheibe schwingend, zum Wurf ausholt. Den Kopf dreht er, der gewaltigen Bewegung des rechten



Armes folgend, zurück, der Körper ist vorgebeugt, der linke Arm stützt sich auf das Knie des fest auf den Boden aufstoßenden Beines, während das andere etwas nachschleift, als hätte der Jüngling plötzlich im Laufe angehalten. Nur eine Sekunde kann diese auf das höchste gespannte Action dauern, und diese Sekunde hat Myron plastisch fixiert. Als beste Nachbildung gilt die Statue in dem Pal. Lancellotti, früher Massimi (Fig. 185). Auch die Marmorstatue im Lateran, früher als „tanzender Satyr“ bezeichnet (Fig. 186), bietet die Nachbildung eines berühmten Myronischen Erzwerkes. Sie stellt den Silen Marshas dar, wie er die von Athene weggeworfenen Flöten findet und darüber in eine staunende Freude ausbricht, und gehörte zu einer Gruppe, in der Athene und Marshas einander gegenübergestellt waren.

Nicht die eine oder die andere Seite der plastischen Kunst allein beherrschte vollkommen Phidias, des Charmides Sohn; vielmehr stand ihm die umfassendste Schöpferkraft zu Gebote.



Fig. 187. Statuette der Parthenos. Athen.



Fig. 188. Minerve au collier.  
Paris, Louvre.

Zur Naturwahrheit und lebendigen Auffassung gesellten sich tief innerlicher Ausdruck und die Richtung auf das Großartige und Ideale. Dieser Harmonie der mannigfachen Vorzüge dankte es Phidias, daß er einen reichen Künstlerkreis um sich sammelte und nicht nur an der Spitze der attischen Schule stand, sondern zu allen Zeiten als der erste Bildhauer der Welt gepriesen wurde. Ueber seine Lebensverhältnisse und sein von der Sage vielfach umwobenes Lebensende fehlen genau verbürgte Nachrichten. Seine Geburt dürfte wohl in die ersten Jahre des fünften Jahrhunderts fallen. Als er von Perikles neben Iktinos, dem Leiter des Parthenonbaues, mit der plastischen Ausschmückung des Tempels betraut wurde (ungefähr 447 v. Chr.), hatte er bereits eine reiche künstlerische Thätigkeit hinter sich. Die Aufstellung des von ihm für den Parthenon geschaffenen Tempelbildes der Athene fand im Jahre 438 statt. Reid und





Fig. 189. Marmorstatue der Athena Parthenos. Athen.



Scheelsucht seiner Landsleute, auch wohl politische Parteileidenschaft hatten ihm nach einer bekannten Erzählung die Freude an dem vollendeten Werke verdorben; statt des Dankes traf ihn Verfolgung und Gefängnis. Seine beiden berühmtesten Werke, jene Kolossalstatue der Athena Parthenos und der anscheinend spätere Zeus im Tempel zu Olympia, waren aus einem von Alters her hoch geschätzten Materiale, aus Elfenbein und Goldblech gearbeitet. Solche Werke, bei denen über einen Holzern dünne Platten von Elfenbein (für die nackten Teile) und fein getriebenes Goldblech gelegt wurden, führten den Namen Chryselephantinen. Von der Gestalt der jungfräulichen Athena geben uns zwei in Athen ausgegrabene Marmorstatuetten einen beiläufigen Begriff. Die kleinere, 1859 gefunden und nach ihrem Entdecker Lenormant genannt (Fig. 187), ist nur angelegt, giebt einzelne Teile des Originals ganz flüchtig, andere, wie die Reliefs außen am Schilde, mit Betonung von Einzelheiten wieder. Die andere über einen Meter hohe Statuette (Fig. 189) wurde 1880 ausgegraben, stammt zwar aus später Zeit, hat aber den Vorzug eines gleichmäßigen und allem Anscheine nach auch engeren Anschlusses an die Parthenos des Phidias. Spuren der Vergoldung sind sichtbar. Die Göttin steht aufrecht in ruhig gemessener feierlicher Haltung. Während das rechte Bein fest auf dem Boden steht, ist das linke leicht gebogen und ganz leise zurückgesetzt. Dadurch kommt eine größere Freiheit in die Bewegung und ein schöner Gegensatz in das Gefälle des einfach gegürteten Peplos. Hals



Fig. 190. Elise Münzen mit dem Zeus des Phidias.

und Schultern deckt die schuppige Aegis, den Kopf schmückt ein reich verzierter Helm mit dreifachem Helmbusch. Der linke Arm ruht auf einem großen kreisrunden Schilde, unter dem die große Burgschlange sich emporbäumt; in der vorgestreckten Rechten hält Athene die geflügelte Nike. Als Stütze für die Hand mit der Nike diente eine starke Rundsäule, bei den riesigen Verhältnissen des Werkes wohl ein unentbehrlicher Notbehelf. Außer diesen, in Einzelheiten doch nur beiläufig treuen Reproduktionen besitzen wir aus späterer Zeit mehrere große, offenbar auf den Typus der Parthenos zurückgehende Marmorstatuen, so die aus Rom stammende sog. Minerva au collier im Louvre (Fig. 188). Ueber dem langen einfach gefälteten Peplos fällt ein kürzeres, über den Hüften gegürtetes Gewandstück herab, ein reich geschmückter Helm deckt den Kopf. Wenn auch die Nachbildungen uns nur die allgemeine Gestalt der Statue verraten, so weht selbst aus diesen ein weisevoller religiöser Zug. Hier liegt mehr vor als ein bloßes Unbequemen an die durch Ueberlieferung geheiligte Tempelskulptur und eine äußere Rücksicht auf die Bestimmung des Werkes. Es spricht sich auch die persönliche Gesinnung des Künstlers aus, in dem eine ehrfürchtige Scheu vor den alten über Athen segensvoll waltenden Göttern lebte und eine noch ungebrochene fromme Empfindung lebendig war. So, mit dem Ausdrucke ruhiger Macht und ernster Hoheit, hat die hellenische Bildung zur Zeit des Perikles und des Aeschylos, des Pindar und Polygnot die olympischen Götter aufgefaßt.

Ueber die Gestalt des anderen Goldelfenbeinwerkes, des Zeus im Tempel zu Olympia, belehren uns nur Beschreibungen und Münzbilder von Elis (Fig. 190). Die Münzbilder zeigen



auch, daß die berühmte Zeusmaske von Otricoli (Fig. 191) keineswegs als ein unmittelbares Nachbild des von Phidias geschaffenen Typus angesehen werden kann. Der spätere Ursprung, etwa in der Periode Alexanders des Großen wird durch die freie Behandlung des Haares und Bartes gekennzeichnet, sowie durch die weniger aus Inspiration als aus Berechnung des Effektes entstandene, scharfe Betonung der von Homer überlieferten Züge des Götterkönigs.

Der Verlust aller Originalwerke des Phidias, der ehernen Athene Promachos und der lemnischen Athene, der Aphrodite Urania, einmal in Gold und Elfenbein, zweimal in Marmor

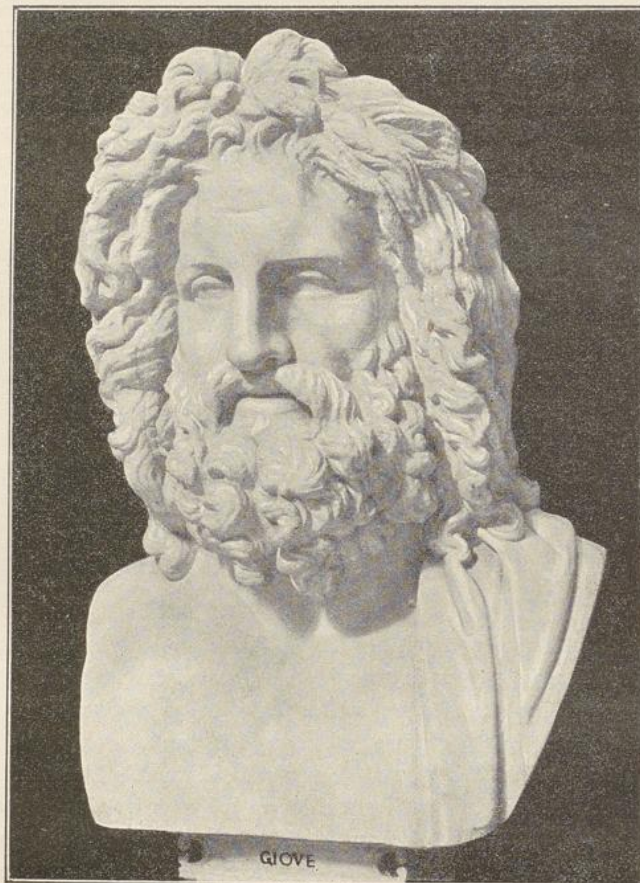


Fig. 191. Zeusmaske von Otricoli. Rom, Vatikan.

geschaffen, eines Apollo in Erz und eines Hermes in Marmor u. a., wäre noch schwerer zu tragen, wenn sich nicht die mit den Baugliedern des Parthenon unmittelbar verbundenen Skulpturen wenigstens teilweise erhalten hätten. Sind sie auch nicht eigenhändige Arbeiten des Meisters, so sind sie doch vermutlich unter seiner Leitung entstanden, von ihm komponiert, teilweise vielleicht auch modelliert worden. Die Ausführung übertrug er den zahlreichen Gehilfen, die herbeiströmten und von denen einzelne vielleicht sich auch bei der plastischen Ausschmückung des sog. Theseustempels in Athen erprobt hatten, wenn dieser Tempel vor dem Parthenon entstanden ist. Außer achtzehn Metopen des östlichen Endes waren an dem Theseustempel auch die beiden Schmalseiten der Cellawand mit Reliefs ausgestattet. Sie schildern Kampfszenen,



in den Metopen die Triumphe des Herakles und Theseus, im westlichen Fries den so oft dargestellten Kampf der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos (Fig. 192), im östlichen Fries eine nicht näher bezeichnete und daher verschieden gedeutete Schlachtszene, die in Gegenwart sitzender Götter ausgefochten wird. Der unmittelbare Anschluß an die Architektur führte zur Gemessenheit des Ausdruckes, gab aber andererseits auch Anlaß zu



Fig. 192. Vom Fries des sog. Theseustempels zu Athen.

einem lebensvollen Kontraste der Linien. Gerade durch die in Kampfszenen vorherrschenden schrägen Stellungen heben sich die Reliefs von der vertikalen architektonischen Umgebung wirksam ab.

Der inhaltliche Zusammenhang des mannigfachen plastischen Schmuckes an dem sog. Theseion liegt nicht mehr klar vor Augen. Um so deutlicher und großartiger tritt er uns



Fig. 193. Zwei Metopen von der Südseite des Parthenon. London, Brit. Museum.

in den Skulpturen des Parthenon entgegen. Ueber der vollendeten formellen Schönheit der Einzelleistungen vergißt man nur zu leicht den tiefen poetischen Sinn, womit das Ganze erdacht ist, und der dem Werke erst seine große nationale Bedeutung verlieh. Athena, ihre Macht, ihr siegreiches Auftreten unter den Göttern und Menschen, die Gnaden, die sie den Griechen und besonders den Athenern erwies, die Huldigung, die die Athener ihr dafür darbringen, bilden den Gegenstand der plastischen Schilderung. Wie Athena am Gigantenkampfe



teilnahm, wie die Athener unter Theseus Führung die Kentauren und Amazonen besiegten, wie Athene's Schutz sich den Griechen im trojanischen Kriege hilfreich erwies, erzählten die 92

Metopenreliefs. Weit hat der Künstler ausgegriffen, reich aus dem Sagenschatz der Hellenen geschöpft. So mannigfach aber auch der Inhalt sich gestaltet, so ist doch überall die Beziehung bald unmittelbar auf die Göttin, bald auf die ihr zu Ehren gestifteten und in ihrem Heiligtum gefeierten Panathenäen gewahrt und dadurch ein festes Band um den ganzen Darstellungskreis geschlungen. Der Grad der Erhaltung der einzelnen Metopen ist verschieden, ebenso der Grad der künstlerischen Durchbildung, daher auf die Mitwirkung zahlreicher Hände geschlossen wird. Verhältnismäßig gut erhalten sind die Metopenreliefs der Südseite mit den Kentaurenkämpfen, denen die beiden Proben (Fig. 193), der über den Leib des niedergeworfenen Gegners in wildem Triumphe dahinsprengende Kentaure und der den Kentauren beim Schopfe erfassende, den einen Fuß aufsetzende und zum Schlage ausholende Jüngling entlehnt sind.

Die Giebelgruppen schildern im Ostgiebel die Erscheinung Athene's unter den Göttern, im Westgiebel ihren Sieg über Poseidon im Wettstreit um die athenische Herrschaft. Fast alle erhaltenen Statuen befinden sich im britischen Museum und werden nach dem Namen des Mannes, der sie von Athen nach London gebracht, Elgin Marbles, genannt. Aber ihre ursprüngliche Gruppierung wäre völlig im Dunkel, wenn nicht ein französischer Maler, Jacques Carrey, 1674, als noch der Bau ziemlich unverfehrt stand, wie von allen Südmetopen und einem großen Teile des Frieses so auch von den Giebelskulpturen Zeichnungen entworfen hätte (Fig. 194, 195). Ueber die Bedeutung der einzelnen Statuen gehen noch immer die Ansichten vielfach auseinander. Doch sind wir imstande, wenigstens den Grundgedanken der mächtigen Gruppen klar festzustellen. Wir denken uns auf der Ostseite in der Mitte des Giebels die eben erschienene Athena

und den thronenden Zeus, von mehreren Göttern umgeben, wir sehen ferner, wie Boten die frohe Kunde den Bewohnern des Olymps und athenischen Schutzgöttern eiligst mitteilen,

Fig. 195. Westgiebel des Parthenon, nach Carrey's Zeichnung.



Fig. 194. Ostgiebel des Parthenon, nach Carrey's Zeichnung (1674).





in den Ecken endlich links den Sonnengott mit seinen Rossen aus dem Ozean emporsteigen, rechts Selene mit ihrem Gespann zum Horizont hinabsinken. Die Mitte der viel schlechter erhaltenen, aber aus Carrey's Zeichnung uns vollständiger bekannten westlichen Giebelgruppe nehmen Athene und Poseidon mit ihren Gespannen und Wagenlenkerinnen ein. Zeugen des Streites, Anhänger der beiden Götter füllen bald heftiger bewegt, bald ruhiger theilnehmend den weiteren Raum aus. Wie aber die einzelnen Statuen benannt werden sollen, darüber giebt es, wie bei den Figuren in Raffaels Schule von Athen, keine vollkommene Sicherheit. Zum Glück wird dadurch das künstlerische Urtheil nicht berührt. Volle Uebereinstimmung herrscht über den unvergleichlichen Wert der Statuen. Bei den bekleideten Frauengestalten (Fig. 196) erregt es unsere Bewunderung, wie die Gewänder frei und ungezwungen den der Natur selbst abgelauchten Linien und Bewegungen des Körpers folgen und doch in großen schönen Massen zusammengehalten werden; in den nackten Leibern aber offenbart sich die vollkommenste Beherrschung der Natur. So allein wurde es möglich, von allem Kleinen, Unbedeutenden abzusehen,

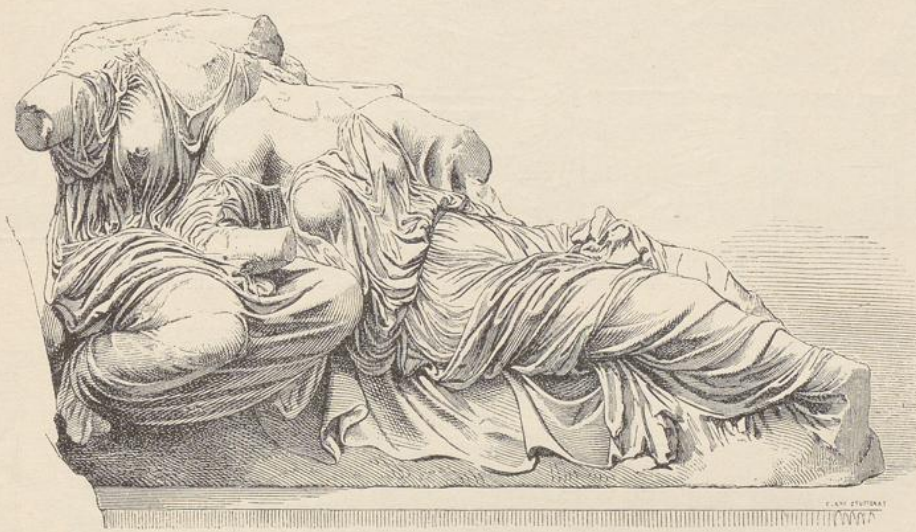


Fig. 196. Frauengruppe aus dem Ostgiebel des Parthenon. London, Brit. Museum.

nur das Wesentliche, dieses aber groß und breit wiederzugeben. Es ist alles Natur und doch nicht bloße gewöhnliche Natur.

Außen um die Cellawand zog sich in der Höhe der äußeren Triglyphen ein Fries in ganz flachem Relief hin (die Länge des Frieses beträgt über 500 Fuß), worin der Festzug der Panathenäen, des Hauptfestes der athenischen Schutzgöttin, in idealer Weise geschildert wurde. Die Götter selbst (z. B. Fig. 197, 198) werden bei dem Feste gegenwärtig gedacht. Jünglinge begleiten zu Pferde den Zug (Fig. 199) oder fahren auf Wagen einher, andere bringen Opfergaben, Jungfrauen tragen Opfergeräte herbei, die Priesterin der Göttin nimmt Mädchen Stühle vom Haupte ab, ein härtiger Priester in langem gürtellosen Gewande ist mit einem Knaben beschäftigt, das Weihgeschenk für die Göttin, den kunstreich gewebten Peplos, zu falten (Fig. 200) u. s. w. Daß einzelnes, wie z. B. die Pferdezügler, aus Metall gearbeitet war, steht fest; keine Sicherheit herrscht aber über das Maß der Färbung, deren Mitwirkung schon wegen der schlechten Beleuchtung des Frieses angenommen werden muß. Der Fries ist die eigentümlichste Schöpfung des Phidias, dem doch gewiß die Komposition angehört, mag auch die Ausführung verschiedenen



Händen anvertraut gewesen sein. Die vornehme Einfachheit der Darstellung, die ideale Ruhe bei aller Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Schilderung macht den hier geschaffenen Stil unnachahmbar und erklärt, daß bald nach Phidias die Wirkung der Relieffunst in anderen Eigenschaften gesucht wurde.

Einen Abglanz der edlen Einfachheit und des würdigen Ernstes bewahrt das 1859 zu Eleusis bei dem Triptolemostempel gefundene Relief (Fig. 201). Es stellt den jungen Tripto-



Fig. 197. Aus der Göttergruppe rechts am Ostfries des Parthenon. Athen.  
(Die zwei letzten Figuren rechts sind nur in Zeichnung und Abguss erhalten.)



Fig. 198. Aus der Göttergruppe links am Ostfries des Parthenon. Brit. Museum.

leamos dar, dem Demeter einen nicht erhaltenen Gegenstand (Kornähren?) reicht, während Kora, von rechts herantretend, ihn bekränzt. Die Haartracht zeigt noch eine Spur des alten Stiles; der Fluß der Gewänder und die Haltung des Jünglings bringen dagegen die Erinnerung an den Stil des Parthenonfrieses vor das Auge. Eine noch engere Verwandtschaft mit der Kunst des Phidias offenbart das berühmte Orpheusrelief im Neapler Museum (auch in der Villa Albani bei Rom) (Fig. 202): Orpheus, der das Verbot, sich umzusehen, übertreten hat und deshalb für immer von seiner Gattin getrennt wird, wirft noch einen letzten Blick auf die von Hermes



in die Unterwelt zurückgeforderte Eurydike. Sie legt zum Abschied auf die Schulter des Orpheus ihre Hand, die dieser mit seiner Rechten leise berührt, während Hermes, zum Fortgehen mahnend, Eurydike's rechte Hand ergreift. Das Relief ist ein Muster für die Fähigkeit der griechischen Kunst, auch das tief Schmerzhafte in milde gedämpfter Weise und dadurch doppelt ergreifend zu verkörpern.

Aus der Zeit kurz nach Phidias stammen auch die Reliefs am Fries des kleinen Niketempels auf der Akropolis, lebendig und kräftig bewegte Kampfbilder (Fig. 203); etwas später



Fig. 199. Reitergruppe vom Nordfries des Parthenon. Athen und Brit. Museum.



Fig. 200. Mittelgruppe vom Ostfries des Parthenon. Brit. Museum.

sind die Reliefs von der Brüstung des Niketempels, die Siegesgöttinnen in verschiedenen Thätigkeiten schildern. Nike errichtet ein Siegeszeichen, bereitet ein Siegesopfer vor, nestelt an den Sandalenbändern (Fig. 204). Auch die sog. Karyatiden vom Erechtheion (vergl. oben S. 89 Fig. 154) als Gebälkträgerinnen verwandt, lösen glücklich ihre Doppelaufgabe, als architektonische Stützen, Vertreterinnen der Säulen, feste Ruhe zu bewahren und doch als menschliche Gestalten eine ungezwungene anmutige Haltung einzunehmen.

Schwer widersteht man bei der kunsthistorischen Betrachtung dem lockenden Gedanken, stets



das ganze Zeitalter als von dem Hauptmeister abhängig anzusehen, die wichtigeren Kunstwerke als Glieder einer Stufenreihe aufzufassen. Haben nicht die griechischen Künstler, sobald sie die Schöpfungen des Phidias schauten, sofort ihren Stil verändert und dem Besten unter ihren Genossen sich angeschlossen? Die Antwort lautet nur zum Teil bejahend. Ganz abgesehen davon, daß stets neben einer vorwärts treibenden Richtung auch eine konservative ihren Platz behauptet, lag Phidias eine vollständige Umwandlung der bisher herrschenden Kunstformen fern. Wie seine Anschauungen noch im alten Volksboden wurzelten, so offenbart sich auch sein Stil wesentlich als die reifste und edelste Frucht der vorangegangenen Kunstweisen. Seiner großartigen



Fig. 201. Relief von Cleusis. Athen.

Begabung gelang es, jeder Gestalt das Gepräge harmonischer Vollendung aufzudrücken; minder reich entwickelte Fachgenossen, wie z. B. Kallimachos, fielen in Einzelheiten noch in das Strenge und Gebundene der älteren Richtung zurück und verstanden es nicht so gut, die überlieferten typischen Züge mit lebendiger, unmittelbar ergreifender Naturwahrheit zu verbinden.

Erscheinen die olympischen Tempelskulpturen teilweise als das Werk einer zögernden, noch nicht innerlich gefestigten Schule, so zeigen die stark erhobenen Reliefs, die sich im Innern der Cella des Apollontempels in Bassae bei Phigalia (Arkadien) an allen vier Seiten hinzogen, bereits die Neigung zu einem gesteigerten Effekte und zu einem mannigfachen durch Kontraste wirksamen Ausdruck. Auch die Behandlung der Gewänder, besonders der der Frauen, hat eine



Verfeinerung der Motive erfahren. Den Tempel hatte Iktinos, der Architekt des Parthenon, erbaut, wodurch auch die Zeit für die Entstehung des plastischen Schmuckes ungefähr bestimmt wird. Den Inhalt der Reliefs bilden teils Amazonen-, teils Kentaurenkämpfe (Fig. 205, 206).

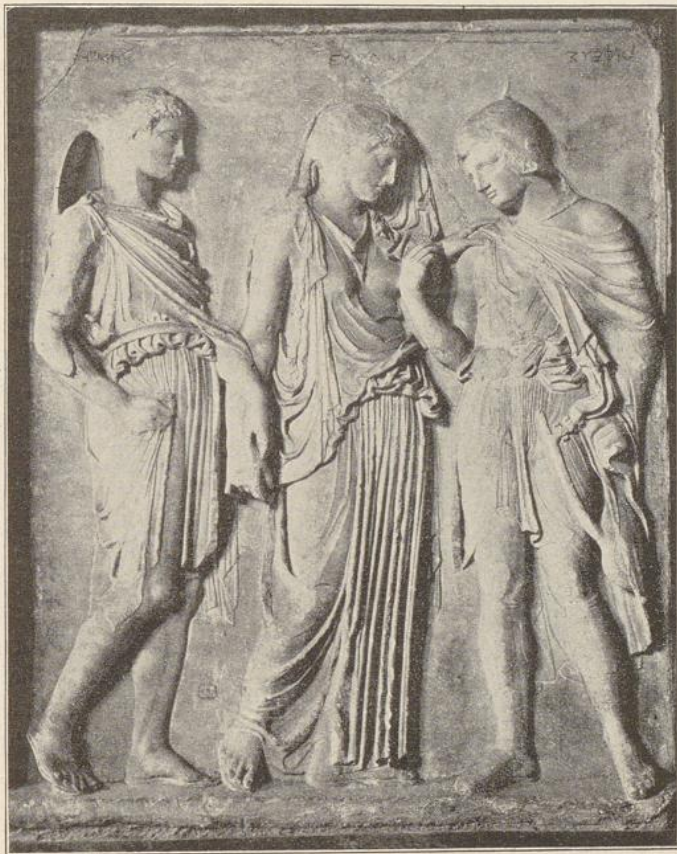


Fig. 202. Orpheus und Eurydike. Neapel.



Fig. 203. Vom Fries des Niketempels. Brit. Museum.

Springer, Kunstgeschichte. I.



Die beiden Schilderungen wurden durch eine Platte mit Apollo und Artemis, die zur Hilfe gegen die Kentauren herbeieilen, getrennt.



Fig. 204. Relief von der Brüstung des Niketempels, Athen.

Vom Parthenon abgesehen, bemerkt man in der Plastik dieses Zeitalters, daß die Komposition an Schönheit und lebendiger Kraft die Ausführung überragt. Offenbar hat die Phantasie, von der gleichzeitigen streng erhabenen Poesie angeregt, sich rascher entwickelt, als die Hand und das Auge. Auf die formale Durchbildung der Einzelgestalten wurde seitdem, um die Kluft auszugleichen, ein besonderer Nachdruck gelegt, so daß einige Menschenalter später eine virtuose, in der Wiedergabe des reizend Anmutigen, wie des kühn und leidenschaftlich Bewegten gleich heimische Richtung zur Herrschaft gelangen konnte. Auch der Stilwechsel im Kreise der Malerei, der bereits zur Zeit des peloponnesischen Krieges begann, übte gewiß auf die Richtung der Schwesterkunst großen Einfluß.

Gern wird dem Phidias der in Argos angesiedelte, noch am Ende des 5. Jahrhunderts thätige Polyklet, der attischen Schule die peloponnesische gegenübergestellt und dieser als Hauptzug ein durch lebendige und schöne Auffassung veredelter Naturalismus, gegenüber der eine idealistische Richtung einschlagenden attischen Kunst, zugesprochen. Doch bezieht sich dieser Gegensatz mehr auf die Gegenstände der Darstellung, als auf die künstlerische Form. Die häufigen Aufträge auf Athleten-



Fig. 205. Vom Fries des Apollontempels zu Phigalia. Britishes Museum.





Fig. 206. Vom Friesse des Apollontempels zu Phigalia. Britisches Museum.

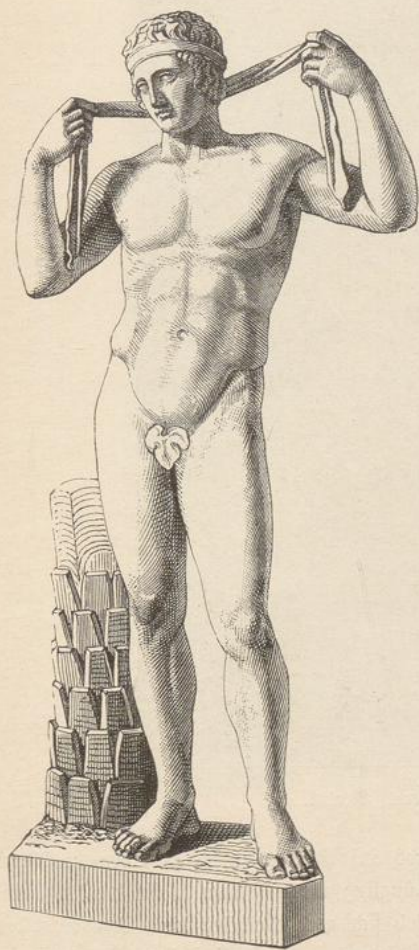


Fig. 207. Diadumenos, mittelbare Nachbildung nach Polyklet. Brit. Museum.



Fig. 208. Doryphoros. Nach Polyklet. Neapel.



statuen lockten zur Wiedergabe verwandter Schilderungen. So bildete Polyklet einen Jüngling, der sich eine Binde um das Haupt legt, den Diadumenos, einen speertragenden Jüngling, den Doryphoros, einen jugendlichen, mit dem Schabeisen sich vom Staube des Ringplatzes reinigenden Athleten (Apoxyomenos). Als Nachbildungen der beiden ersteren Werke gelten zwei Statuen, nur mittelbar die eine im britischen Museum (Fig. 207), treuer die andere in

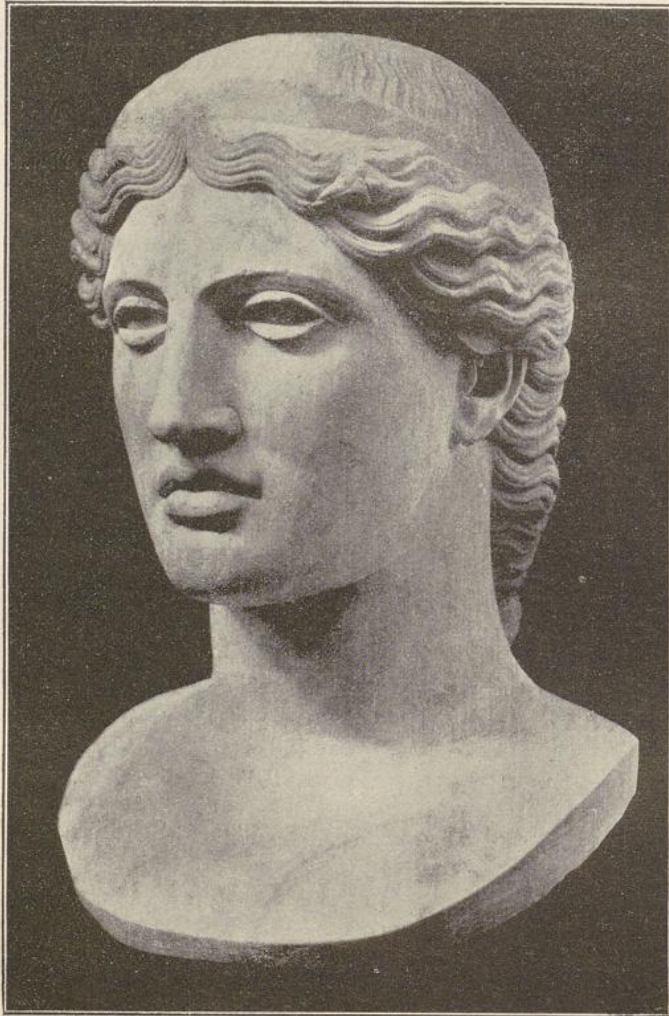


Fig. 209. Farnesische Hera. Neapel.

Neapel (Fig. 208). Die Zurückführung des Doryphoros auf Polyklet findet in einem zu Argos ausgegrabenen Relief, das denselben speertragenden Jüngling neben seinem Rosse darstellt, eine gute Bestätigung. In der Bildung des Körpers erhob sich auch Polyklet weit über die bloße Naturwahrheit; er suchte das Ideal eines jugendlichen Körpers in maßvoll schöner Bewegung im vollkommenen Einklang der Kräfte darzustellen. Auf einen scharfen Ausdruck innerer Empfindungen legt er seine Gestalten zunächst nicht an; bestimmte Bewegungen, z. B. eine Schreit-



stellung, welche die Last auf beide Beine, nur stärker auf das fest antretende, schwächer auf das nachgezogene, verteilt, wiederholt er gern.

Für sein ideales Streben zeugt sein Studium der absolut giltigen Proportionen des menschlichen Leibes (Kanon des Polyklet), sowie der Umstand, daß ein besonderer Kopftypus in den Nachbildungen seiner Werke wiederkehrt, der offenbar einem bestimmten Stilgeföhle ent-

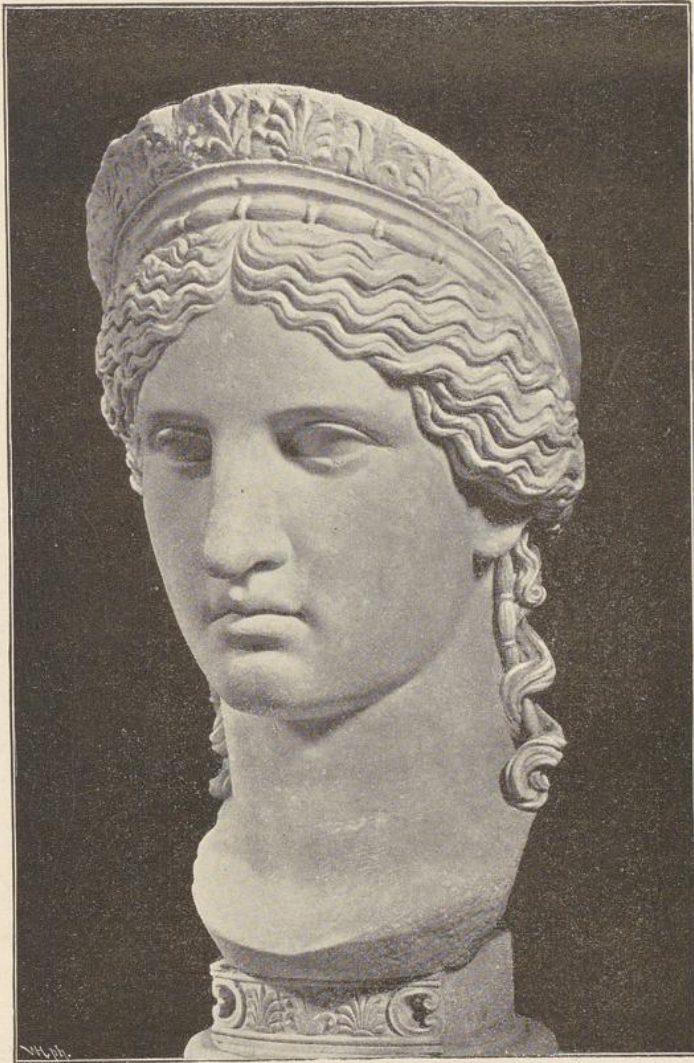


Fig. 210. Juno Ludovisi. Rom.

sprang. Man hat ihn in einem kräftigeren quadratischen Umriß, einer breiteren Stirn, einer derben etwas vorspringenden Nase, einem schmälereu Rinne, einer schärferen Betonung der einzelnen Gesichtsteile und Linien, so daß sie sich weniger zu einem feinen Ovale verschmelzen und abrunden, wiedergefunden. Von einem der berühmtesten Werke Polyklet's, der aus Goldblech und Elfenbein gebildeten Hera in dem nach 423 v. Chr. errichteten Tempel der Göttin unweit Argos, glaubt man ein Abbild in dem (farnesischen) Herakopf im Museum zu Neapel



zu besitz, der durch seinen herben Ernst, die scharfe Bildung der Augenlider, die stärkeren Backenknochen, die nach den Mundwinkeln herabgezogene Oberlippe und die volle Unterlippe an die leidenschaftliche homerische Hera erinnert (Fig. 209). Die von Winckelmann, Goethe (Italienische Reise) und Schiller (Briefe über die ästhetische Erziehung) so sehr gepriesene Juno Ludovisi (Fig. 210) zeigt die Göttin bereits in viel milderer Auffassung, der Würde die rein weibliche Anmut untrennbar zugesellt. Im Wettkampfe mit Phidias, Kresilas u. a. soll Polyklet



Fig. 212. Verwundete Amazone.  
Kapitol. (Ergänzt.)



Fig. 211. Amazone von Polyklet.  
Berlin.



Fig. 213. Matteische Amazone.  
Vatikan. (Ergänzt.)

eine Amazone für den ephesischen Tempel der Artemis geschaffen und mit ihr den Preis errungen haben. Sind wir im stande, aus dem stattlichen Vorrathe der uns erhaltenen, freilich meist verstümmelten Amazonenstatuen die Schöpfungen des Polyklet und Phidias herauszufinden? Denn von Kresilas, von dessen berühmter Porträtstatue des Perikles eine Büste im britischen Museum wohl einen Abglanz zeigt, wissen wir zu wenig, als daß wir auch seinen Namen auf den Plan bringen dürften. Die Amazonenbilder lassen sich ungezwungen in drei Typen



einordnen. Der eine Typus (Statuen bei Lord Lansdowne in London, Berlin u. a.) zeigt die Amazone mit einem kurzen Chiton bekleidet; sie hat den rechten Arm (ermüdet oder durch Verwundung geschwächt?) auf den seitwärts geneigten Kopf gelegt und stützt sich mit dem anderen gesenkten auf einen Pfeiler. Die breiten Formen des Körpers, der Gesichtstypus, die Stellung der Beine weisen auf ein Original Polyklets hin (Fig. 211). In dem zweiten Typus (Kapitol, Vatikan, Böttig) erscheint die an der rechten Brust verwundete Amazone, von deren Rücken ein Mantel bis an die Kniee herabfällt, bemüht, mit der linken Hand das Gewand von der verletzten Stelle wegzuziehen, während sie mit der erhobenen Rechten sich auf eine Lanze stützt (Fig. 212). Nicht mit der gleichen Sicherheit wie der erste Typus auf Polyklet, aber doch mit einiger Wahrscheinlichkeit wird diese zweite psychologisch wirksamere Auffassung



Fig. 214. Athena Albani.  
München, Glyptothek.



Fig. 215. Eirene mit dem Plutoskinde.  
Nach Kephisodot d. ä.  
München, Glyptothek. (Ergänzt.)

auf Phidias, von anderen freilich auf Kresilas, zurückgeführt. Ueber die Herkunft des dritten Typus (Vatikan, früher Villa Mattei, Petworth, Trier u. s. w.), der eine Amazone schildert, wie sie mit einem langen Stabe in den Händen sich zu kraftvollem Sprunge anschickt, bleiben wir im Zweifel (Fig. 213); manche Forscher möchten in ihr das Werk des Phidias erkennen.

Der schönen Sitte der Griechen, die einmal festgestellten Typen, insbesondere die der



Götterbilder, nicht hastig mit anderen neuen zu vertauschen, sondern oft noch in später Zeit nachzubilden, und der Liebhaberei der Römer für Kopien altberühmter Statuen danken wir nicht allein bei den Amazonenstatuen, sondern in noch vielen anderen Fällen die Kenntnis älterer Werke, die sonst bei dem Verluste der Originale unserem Blicke für immer entrückt worden wären. So ist z. B. der Athenakopf in der Münchner Glyptothek (Fig. 214) erst in der

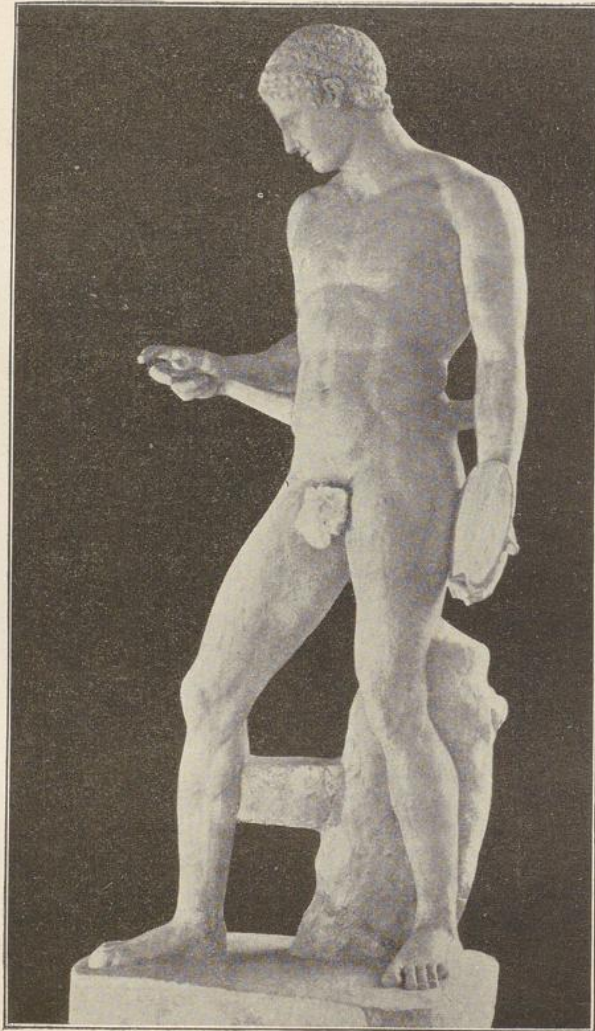


Fig. 216. Diskoswerfer. Vatikan.

römischen Kaiserzeit gearbeitet worden; er liefert uns aber nicht allein nahezu einen der schönsten Athenatypen, sondern geht offenbar auf ein Vorbild des 5. Jahrhunderts zurück. Der Diskoswerfer im Vatikan (Fig. 216), der mit der Scheibe in der Linken, den rechten Fuß vorstellend, noch vor dem Wurf bedächtig das Ziel prüft, ist gleichfalls eine Nachbildung eines älteren trefflichen Werkes. Das Original muß der attischen Schule zugeschrieben werden, wird aber ohne genügenden Grund vielfach als ein Werk des Alkamenes bezeichnet, dessen berühmtestes Werk





Fig. 217. Vom Fries des Heron zu Gölbschitz, jetzt in Wien.



seine „Aphrodite in den Gärten“, mit besserem Recht in einer oft wiederholten Statue dieser Göttin mit durchscheinendem Gewande wiedererkannt wird.

Die Griechen vereinigten außerdem gar häufig gefeierte plastische Werke auf Münzbildern. Dadurch sind wir in den Stand gesetzt, sowohl einzelne Werke richtig zu benennen und auf ihren wahren Ursprung zurückzuführen, wie auch verstümmelt erhaltene Statuen sachgemäß zu



Fig. 218. Apollon Kitharodos. Nach Skopas. Rom, Vatikan.

ergänzen. Ein Beispiel für viele möge genügen. Aus einem athenischen Münzbilde wurde die Bedeutung einer in München bewahrten Statue (Fig. 215) erkannt, diese dem älteren Kephisodot, dem Vater des Praxiteles, zurückgegeben, und bewiesen, daß sie Eirene, die Göttin des Friedens, mit dem kleinen Plutos (Reichtum) auf dem Arme darstelle. Zugleich konnte die falsche moderne Ergänzung berichtigt werden: Eirene hielt in der Rechten den Szepter, Plutos in der



Linken ein Füllhorn. Die feinere psychische Durchbildung, die weiche Empfindung im Verein mit dem einfach großen Wurfe des Gewandes stempeln das Original der Statue zu einem der schönsten Werke der attischen Kunst im Uebergange zur jüngeren Schule, deren Thätigkeit den größeren Teil des 4. Jahrhunderts umfaßt.

Der Schilderung dieser jüngeren attischen Schule muß aber noch ein kurzer Hinweis auf die Kunstpflege auf ionischem und kleinasiatischem Boden in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts vorangehen. Allerdings handelt es sich nur um eine Nebenströmung und um eine Gruppe von Denkmälern, deren Bedeutung erst künftige Entdeckungen und Ausgrabungen völlig aufhellen werden. Sie gewähren uns schon jetzt den Einblick in ein viel mannigfacheres Kunstleben, als wir früher, durch den Glanz der großen athenischen Kunstschöpfungen geblendet, vermuteten, und bekunden, daß neben der mehr von architektonischen Grundsätzen geleiteten Richtung auch ein malerischer Zug in der Skulptur einzelner Landschaften sich behauptete. Ob er durch vererbte Ueberlieferungen von langer Hand vorbereitet worden, oder erst jetzt auftauchte, werden genauere



Fig. 219.



Fig. 220.

Von den tegentischen Giebelstatuen des Stopas.  $\frac{1}{3}$  der natürlichen Größe.

Forschungen lehren. Auf der Insel Delos ausgegrabene Marmorbruchstücke wurden zu zwei Gruppen zusammengestellt und als Riesenakroterien, die die Giebel eines Tempels krönten, gedeutet. Die eine Gruppe schildert die Entführung der Dreithyia durch Boreas. Der mit mächtigen Flügeln ausgestattete Windgott hält die Tochter des Erechtheus hoch empor, zum Schrecken der beiden, hastig nach beiden Seiten hin entweichenden Begleiterinnen. Ein kleines Kopf zu Füßen der Dreithyia dient sowohl zur Charakteristik des Windgottes wie zur Stütze der schwebenden Gestalt. Wenn die letztere an die Nike des Paionios erinnert und dadurch sich einer schon bekannten Stilrichtung anreicht, so stehen außerdem die Anordnung der ganzen Gruppe, die ungebundenen Bewegungen, der wenn auch erst leise Versuch, die Komposition zu vertiefen, in deutlichem Gegensatz namentlich zur attischen Skulptur des hohen Stils.

Altem Kunstboden entstammen die lykischen Denkmäler des 5. und 4. Jahrhunderts. Das Bruntgrab steht auch jetzt im Vordergrund und empfängt reichen plastischen Schmuck. Das in unserem Jahrhundert gewissermaßen zweimal entdeckte Heroon von Giölbashi, dem antiken Trysa,



besteht aus einem Mauerviereck, das einen Hof mit einem aus dem gewachsenen Stein herausgearbeiteten Sarkophag in der einen Ecke einschließt. Sowohl die äußere Eingangsseite, wie die vier Innenwände sind mit Reliefs ausgestattet, die durch Inhalt und Form in gleichem Maße überraschen. Sie führen uns die gewaltigen Kämpfe der Heroenzeit vor die Augen: an der Außenwand den Kampf mit Amazonen und Kentauern und den Streit der Sieben vor Theben, an den Innenseiten Bellerophon, den Mord der Freier Penelopes, den Raub der Töchter des

Leukippos und insbesondere (Westwand) Szenen aus dem trojanischen Kriege. Die Reliefs (jetzt in Wien) sind stets in zwei Reihen übereinander angeordnet (Fig. 217). Mit gutem Fuge hat man an Polygnots Wandgemälde erinnert und bei diesen eine ähnliche Kompositionsweise vermutet. Zu der äußeren Abhängigkeit von Malerwerken gesellen sich noch einzelne stilistische Züge, die im Verhältnis zu attischen Reliefs eine mehr malerische Auffassung verraten. Die Reliefs von Giölbasshi gleichen mehr stark gehobenen Umriszeichnungen, offenbaren gegenüber der in der plastischen Kunst sonst üblichen Knappheit einen breiteren Ton der Schilderung, eine reichere Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes und gehen der äußeren Wahrheit strenger nach. Der gleichen Richtung gehören auch die erheblich trockneren Reliefs des sogenannten Nereiden- denkmals in Xanthos (im britischen Museum) an. Den Namen führt das Monument — ein ionisches Säulenhäus auf hohem Unterbau — von den gleichsam in der Luft schwebenden, nur durch das Gewand am Boden festgehaltenen Mädchenstatuen zwischen den Säulen; allem Anschein nach war es das Grab des lykischen Satrapen Perikles (um 360 v. Chr.), und die Seefrauen umschwebten die Grabkapelle gleich der Insel der Seligen. Die Relieffriesen zogen sich als Bänder am Unterbaue hin und stellen Schlachtszenen und Belagerungen dar. Erscheinen auch die Gegenstände der Darstellung denen am Niketempel auf der Akropolis verwandt, so deuten doch die flatternden, beinahe durchsichtigen Ge-

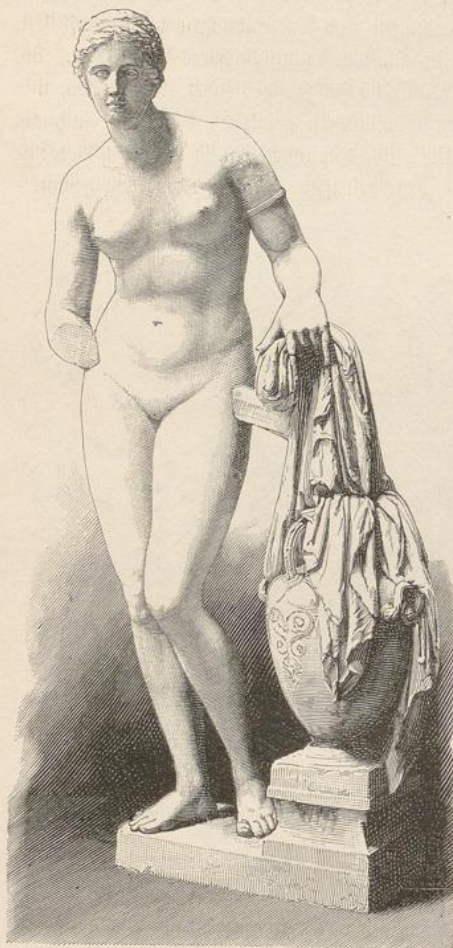


Fig. 221. Aphrodite. Vatikan.  
Nachbildung der knidischen Statue des Praxiteles.

wänder, das stärkere Festhalten an der äußeren Wirklichkeit auf einen selbständigen Entwicklungsgang. Spielen nicht auch ältere orientalische Einflüsse mit? Jedenfalls hat diese Auffassung, wenn auch nicht auf die gleichzeitige, so doch auf die spätere antike Kunst, als sich Griechenland und der Orient überhaupt näher rückten, einen starken Einfluß geübt und zur Aenderung des plastischen Stiles beigetragen.



c. Die jüngere attische Schule, Praxiteles, Skopas.

Die Kunst steht seit dem peloponnesischen Kriege (431 bis 404) nicht mehr, wie in der Periode Kimons und des Perikles, vornehmlich im öffentlichen Dienste; die Kunstliebe reicher und vornehmer Privatleute tritt bei der Bestellung der Werke stärker in den Vordergrund und übt auf die Wahl der Gegenstände, wie auf die formelle Behandlung Einfluß. Auch der Umstand, daß Kleinasien öfter der Schauplatz künstlerischer Thätigkeit wird, darf nicht übersehen werden. Die Götterideale erfahren eine wesentliche Wandlung, der alte feste Götterglaube eine bedenkliche Erschütterung. Den ernst



Fig. 222. Knidische Münze mit der Aphrodite des Praxiteles.

erhabenen Gestalten des Olymps werden die anmutigen, heiteren, empfindungsreichen, bis zur Leidenschaft bewegten sogen. jüngeren Götter, Aphrodite, Eros, Apollo, Dionysos, in der künstlerischen Darstellung vorgezogen. Diese Vorliebe für die Schilderung reichen subjektiven Lebens und das Auge fesselnder Formenreize entfernt notwendig von der architektonischen Gemessenheit, welche die Werke der nächstälteren Periode bei aller freien Lebendigkeit der Darstellung noch innehielten. Die Skulptur beginnt sich innerlich von der architektonischen Grundlage loszulösen und in den allmählich bis zur Virtuosität ausgebildeten plastischen Ausdrucksmitteln die Hauptwirkung zu suchen. Zum Vergleiche darf das Schicksal der Malerei herangezogen werden, die gleichfalls von der architektonisch bedingten Wandmalerei des Polygnot zur Tafelmalerei des

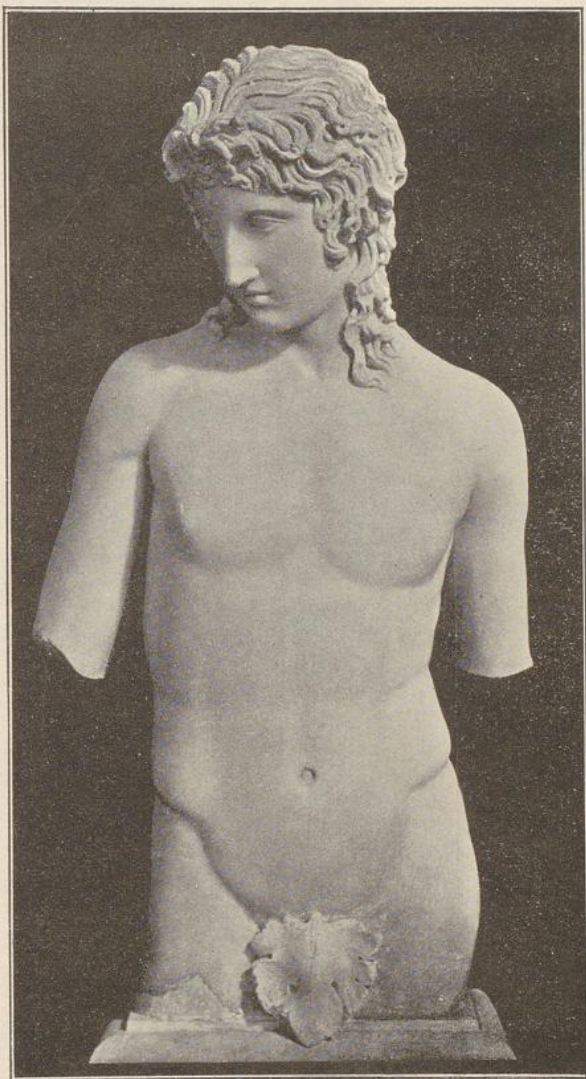


Fig. 223. Grostorf. Vatikan. Nach Praxiteles?





Fig. 224. Satyr (nach Praxiteles?). Kapitol.



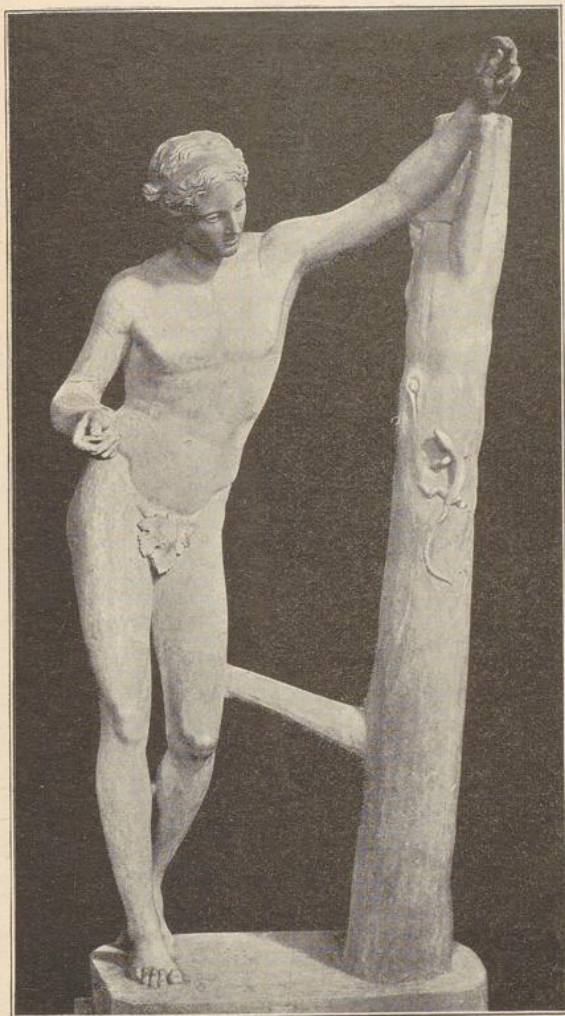


Fig. 225. Apollon Sauroktonos von Praxiteles. Vatikan.

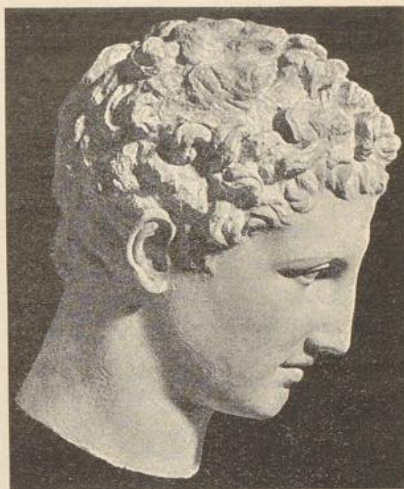


Fig. 226. Kopf des Hermes von Praxiteles.

Zeuxis und Parrasios, dann des Apelles übergeht und auf die vollendete Schönheit der Einzelercheinung, auf die täuschende Wahrheit, auf die Steigerung des pathetischen Ausdruckes zielt. Die Entwicklung der Poesie, insbesondere der durch Euripides veränderte Charakter der Tragödie erklären die Wandlung vollkommen.

In den Ruhm der Herrschaft teilen sich in diesem Zeitraume vor allen Skopas und Praxiteles. Der bedeutend ältere der beiden, Skopas, kein Attiker, sondern aus einer parischen Familie stammend und zunächst im Peloponnes, dann auch in Attika thätig, fand Besteller und Bewunderer in der

ganzen griechischen Welt, daher auch die Verbreitung und die Zahl seiner Werke so groß war. Zu den berühmtesten gehörten: Apollo im langen Gewande, wie er die Saiten der Kithara schlagend einhergeht, eine Schöpfung, von der eine effektvolle selbständige Umbildung aus hellenistischer Zeit in der Statue des Vatikan (Fig. 218) vorliegt; eine nackte Aphrodite, eine rasende Bakchantin, ein Zug Poseidons mit Thetis, Achilles und einer Schar von Tritonen und Nereiden u. a. Von den Giebelgruppen am Tempel zu Tegea, den Skopas in seinen jüngeren Jahren gebaut und geschmückt hat, sind nur spärliche Reste zu Tage gekommen. Die Anordnung der Giebelbilder, die kalydonische Eberjagd und der Kampf des Telephos mit Achill, ist ganz flüchtig von Pausanias beschrieben worden. Das Fragment eines Eberkopfes und zwei jugendliche Köpfe, von denen der eine, schmerzvoll ausblickend, mit stark gewölbten Stirnbuckeln, tiefliegenden Augen, kräftigem Rinne (Fig. 219, 220), gut mit den Angaben über die Kunstweise des Skopas stimmt, sind alles, was wir davon besitzen; es hat aber genügt, um seinen Stil genauer kennen zu lernen und in einer Reihe anderer Werke wiederzuerkennen.



Der jüngere, Praxiteles aus Athen, der noch die Zeit Alexanders des Großen erlebte, entwickelte gleichfalls eine erstaunliche Fruchtbarkeit und einen unermüdlichen Eifer, die Ideale Aphrodites, des jugendlichen Apoll und des Eros zu verkörpern. Ein Münzbild (Fig. 222) belehrt uns über die Gestalt seines berühmtesten Werkes, der Aphrodite von Knidos, welche die Phantasie aller folgenden Geschlechter bannte, wie sie das höchste Entzücken der Zeitgenossen hervorgerufen hatte. Zahlreiche Venusstatuen (u. a. im vatikanischen Museum, in München), werden auf das Muster der knidischen Aphrodite zurückgeführt. Sie haben auch mit ihr

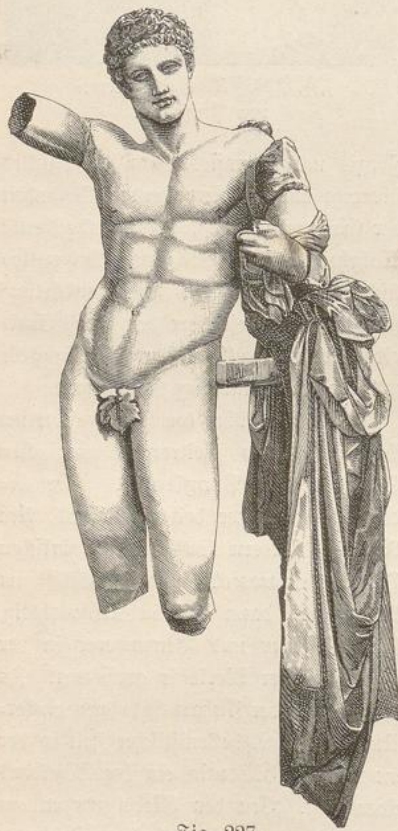
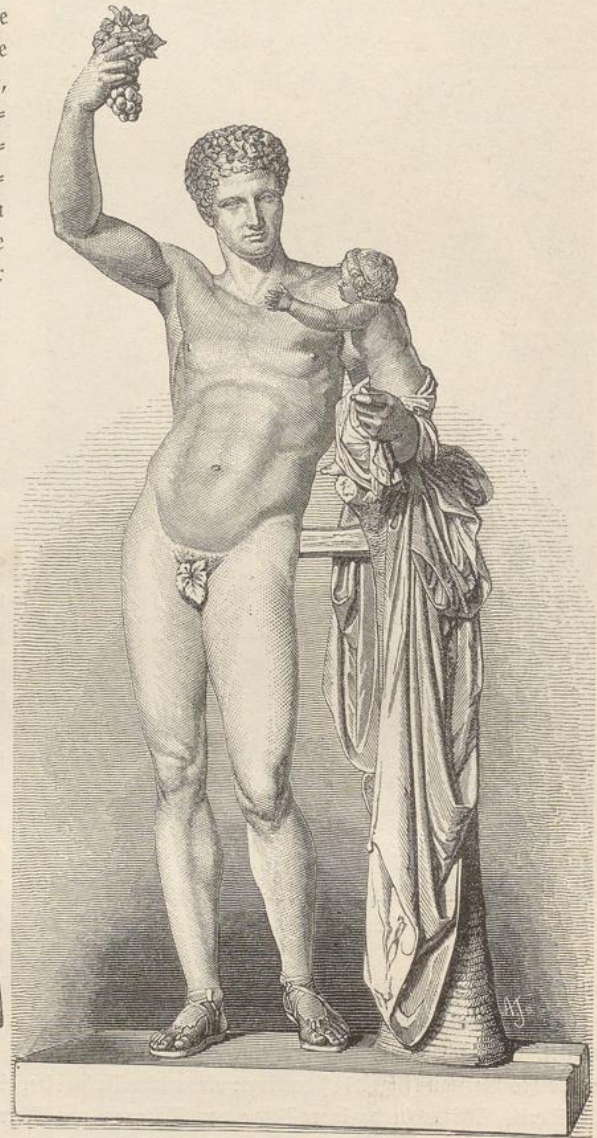


Fig. 227.



Torso des Hermes von Praxiteles. Olympia. Fig. 228. Schapers Restauration des Hermes von Praxiteles.

das Grundmotiv gemeinsam, zeigen die Göttin, nachdem sie das (in der vatikanischen Kopie [Fig. 221] besonders schöne) Gewand abgelegt, in das Bad steigend, offenbaren aber in der Behandlung der Körperformen wenig von den an Praxiteles gerühmten Eigenschaften; nur von dem Kopfe haben sich bessere Exemplare erhalten. Dasselbe gilt von dem Eros im Vatikan,



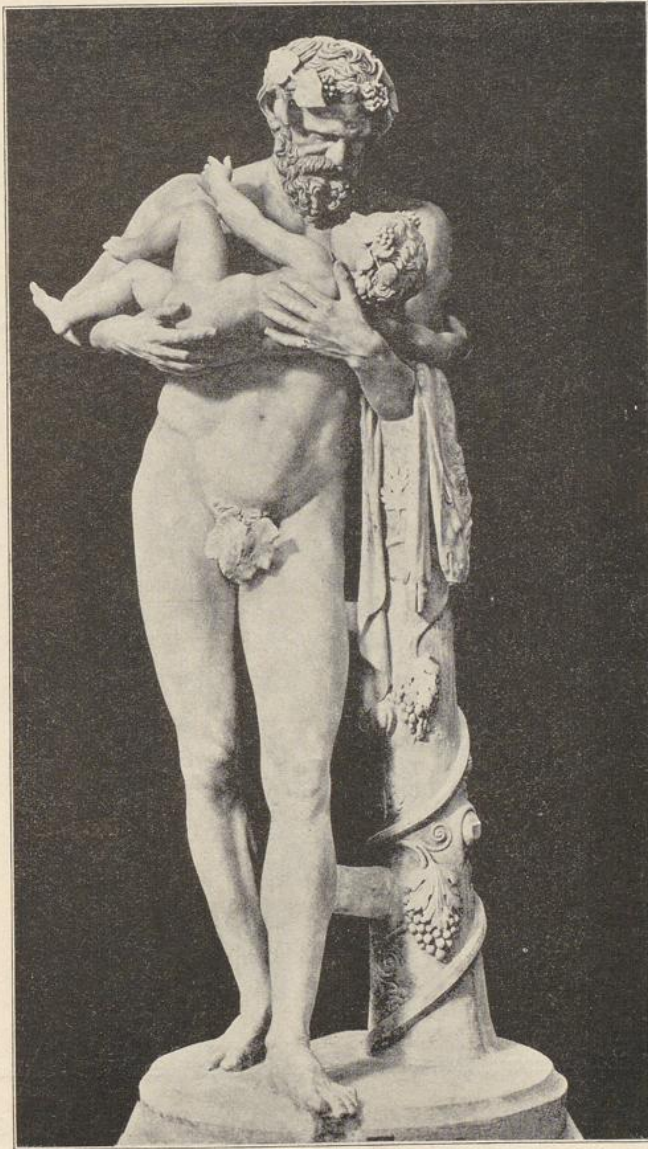


Fig. 229. Silen mit dem Bacchuskinde. Louvre.



der von vielen Forschern für eine Nachbildung des Thesepischen Eros gehalten wird; im Kopfe (Fig. 223) mit dem anmutig träumerischen Zuge prägt sich eine höhere Künstlerkraft aus. Auch der ruhende Satyr im Kapitol (Fig. 224) wird auf ein praxitelisches Original zurückgeführt. Die häufige Wiederholung der Statue, deren schönstes Exemplar (Louvre), aus den palatinischen Ausgrabungen stammend, sich nur als Torso erhalten hat, läßt allerdings auf ein berühmtes und überaus beliebtes Original schließen. Die Grazie, die Praxiteles seinen jugendlichen Gestalten



Fig. 230. Ganymed, vom Adler emporgetragen. Nach Leochares. Vatikan.

vor allen Künstlern einzuhauchen verstand, wird am besten durch den Apollon Sauroktonos, den Eidechsentöter (Fig. 225), versinnlicht. Der hinter einem Baumstamme halbversteckte Jüngling laußt auf die schnell vorbeihuschende Eidechse, um sie mit dem in der Rechten bereit gehaltenen Pfeile zu töten. Verwandte Formen zeigt die Statue des Apollino in Florenz, der sich an einen Baumstamm anlehnt, die Rechte über den Kopf gelegt hat und behaglich ausruht.

Wir haben es in allen diesen Werken mit Schilderungen der geheimnisvollen Reize des Jünglingsalters zu thun, das in unbestimmter Sehnsucht hinträumt, der natürlichen Heiterkeit



einen Zug süßer Schwermut beimischt. Das unschuldig ahnungsvolle Wesen spricht sich auch in den weichen, von aller bestimmten Schärfe und Kraft entfernten Formen aus. Mit dieser Wandlung des Formenideales hängt eine Aenderung in der Komposition zusammen. Die Stützen zur Seite der Figuren dienten bisher meistens als Notbehelf. Jetzt werden die Pfeiler, Baumstämme



Fig. 231. Niobe. Florenz.

und sonstigen Stützen mit in die Darstellung gezogen. Durch das Anlehnen an den Baumstamm kommt in die Stellung der Figur etwas Schmiegsames, ein weicherer Rhythmus, als treffliche Ergänzung zu den weichen feinen Formen des Körpers.

Während wir uns früher mit zum Teil zweifelhaften Nachbildungen von Originalarbeiten griechischer Bildhauer begnügen mußten, ist durch die Ausgrabungen in Olympia ein bereits von



Pausanias erwähntes Originalwerk des Praxiteles zu Tage gekommen (Fig. 226, 227, 228). An einen Baumstamm lehnt der jugendliche nackte Hermes, in fein abgewogener Bewegung der kräftigen Glieder und mit gewinnender Heiterkeit des Ausdruckes. Den einen Arm hat er hoch gehoben und hält, wie eine Restauration mit richtigem Sinne ahnte und ein pompejanisches Gemälde beweist, dem kleinen Dionysos, den er auf dem anderen Arme trägt, neckend eine Traube vor. Dem Hermes von Olympia reiht sich gegenständlich, nur in den Formen viel realistischer behandelt, der (spätere?) Silen mit dem kleinen Dionysos an (Fig. 229). Silen stützt sich auf einen mit Reben behangenen Baumstamm und blickt auf seinen Schützling, den er sorgsam in den Armen wiegt, gemüthlich herab. Daß Kephisodot und Praxiteles so nahe verwandte Motive

liebten (auch Kephisodot hatte einen Hermes mit dem kleinen Dionysos gebildet, vgl. auch Fig. 215), ist gewiß keinem bloßen Zufall zuzuschreiben, gehört vielmehr zu den wenigen noch verfolgbareren Beispielen, zufolge deren der Sohn die Kunstweise des Vaters weiter entwickelt.

Neben Skopas und Praxiteles treten die übrigen Künstler der attischen Richtung mehr in den Hintergrund. Doch stammt von einem jüngeren Künstler, der zum Kreise der Skopas gehörte, Leochares, das bronzene Original der vatikanischen Gruppe: Ganymed, vom Adler emporgetragen (Fig. 230), an der nicht allein die Anmut der Glieder gefällt, sondern auch die Kühnheit, die Bewegung des Schwebens mit plastischen Mitteln wiederzugeben, ähnlich wie in Paionios' Nike, Bewunderung erregt. Neuerdings hat man Leochares nicht ohne Wahrscheinlichkeit auch die Erfindung des Apoll vom Belvedere zugeschrieben.

Von den Einzelstatuen wendet sich die Betrachtung zu den Gruppenbildern, teilweise mit architektonischen Werken unmittelbar verbundenen Skulpturen, die als Zeugnisse der attischen oder verwandten Kunst des 4. Jahrhunderts dienen. Ihnen allen steht die Niobegruppe voran, von deren Original man schon im Altertume nicht wußte, ob es Skopas oder ob es Praxiteles zuzuschreiben sei. Die uns erhaltene Gruppe wurde im Jahre 1583 in Rom mit mehreren anderen



Fig. 232. Fliehende Niobide. Vatikan.

Statuen ausgegraben und ist gegenwärtig in Florenz aufgestellt. Von einzelnen zu ihr gehörigen Statuen giebt es noch mehrere, darunter viel schönere Exemplare. Es ist bis jetzt weder gelungen, alle zu der Gruppe gehörenden Figuren vollständig aufzufinden, noch die ursprüngliche Aufstellungsweise zu erraten. Gegenstand der Darstellung war die von Apollo und Artemis an Niobe vollzogene Strafe dafür, daß sie Leto gegenüber sich ihres größeren Kinderreichtums gerühmt hatte. Apollo und Artemis rächen die Beleidigung der Mutter, indem sie (in dem Kunstwerke gewiß unsichtbar) mit Pfeilschüssen die vierzehn Kinder der Niobe töten. Die Gruppe zeigt einzelne Niobiden bereits tot am Boden liegen, andere brechen zusammen, sind



in die Kniee gesunken oder wenden sich zu hastiger Flucht. Ein Bruder ist bemüht, die verwundete Schwester in seinen Armen aufzufangen und mit seinem Gewande zu decken; einen Knaben sucht der Hausflave, der Pädagog, vor dem Verderben zu retten, indem er ihn an sich zieht und schützend die Rechte auf seine Schulter legt; das jüngste Töchterlein endlich hat sich in den Schoß der Mutter geflüchtet (Fig. 231), in deren Kopfe, wie namentlich das bessere Exemplar in der Sammlung Yarborough in England zeigt, der Künstler den pathetischen Ausdruck am großartigsten verkörpert hat. Im tiefsten Seelenschmerze ringt die Mutter; innig und fest schmiegt sie das Kind an sich, zu dessen Schutze sie, wie das Gewand zeigt, herbeigeeilt war. Sie weiß, daß keine Rettung möglich, und blickt mit stummer Anklage zu den grausamen Göttern empor. Neben der im Vatikan bewahrten fliehenden Niobide (Fig. 232) erscheint Niobe auch künstlerisch als das hervorragendste Glied der ganzen Gruppe. Die früher überwiegende Meinung, daß das Werk auf Skopas zurückzuführen sei, findet in den Skulpturen von Tegea keine Stütze. Ein verwandter Ursprung wird bei einem aus Rom stammenden und in der Münchener Glyptothek bewahrten Relieffries angenommen. Poseidon mit Amphitrite, in einem von Tritonen gezogenen Wagen sitzend, werden in festlichem Hochzeitszuge von ihrem Gefolge über die Wellen geleitet. Seekentauren, Nereiden auf Seerossen reitend, deren Zügel Croten halten, alle von rauschender Lebenslust erfüllt, schließen das Brautpaar ein (Fig. 233). So phantastisch wie die Tiergestalten gehalten sind, so natürlich erscheinen alle Bewegungen, so rein sind die Formen der Gewänder und der nackten Körper gezeichnet. Man möchte darin einen Nachklang der großen Seegruppe des Skopas finden. Zweifellos der attischen Schule gehört endlich der Fries an, der das nach einem musischen Wettstreite 334 v. Chr. errichtete Siegesdenkmal des Hysikrates schmückte (Fig. 234). Thyrrhenische Räuber, die Dionysos fangen wollten, werden auf sein Geheiß von Satyrn gezüchtigt, in Delphine verwandelt. Während in der Mitte des Frieses der jugendliche Gott, behaglich zurückgelehnt, mit dem Panther (nicht Löwen) tändelt, vollziehen die Satyrn mit Baumästen und Fackeln die Strafe an den Seeräubern, von denen einzelne bereits die Verwandlung in Delphine zeigen. Das Relief ist ganz leicht, mit einem Anfluge von Humor komponiert und ausgeführt. In diesem Falle, wie noch in mehreren anderen, z. B. dem Relieffschmucke der vorderen Bühnenwand im Dionysostheater zu Athen, einem kauern den Silen und



Fig. 233. Vom Hochzeitszuge des Poseidon und der Amphitrite. München, Glyptothek.





Fig. 234. Relieffries am Lysistratesdenkmal.



mehreren dem Bakchuskreise angehörigen Gestalten, ferner in den schönen Grabreliefs (Fig. 235 u. 236, s. auch Fig. 168 S. 98) belehrt uns der Standort über den Ursprung. Der attische Stil prägt sich in ihnen auf das deutlichste aus.

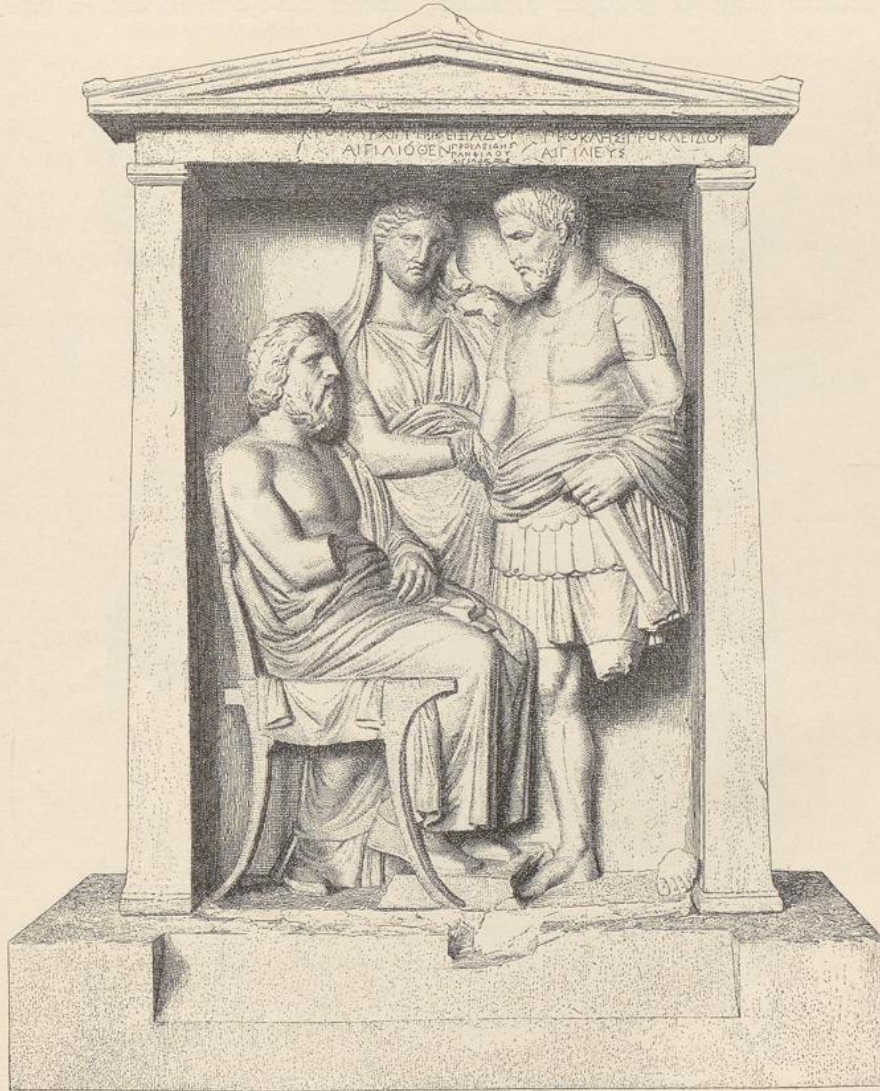


Fig. 235. Attisches Grabrelief des Prokles und Prokleides. Athen.

Attische Künstler waren aber auch in der Fremde thätig. So wanderte Skopas mit drei Genossen nach Halikarnassos, wo Königin Artemisia ihrem Bruder und Gatten Mausolos nach dessen Tode (350 v. Chr.) gemäß orientalischer Sitte ein Prachtdenkmal errichtete. Während die Quadriga, die einfach porträtmäßig aufgefaßte Statue des Mausolos und einige andere der zahlreichen Rundwerke — Menschen und Tiere — vielleicht heimischen Künstlern, wie Pythis, als



Aufgabe zufielen (besonders bewundernswürdig ist die Kolossalstatue eines persisch gekleideten Reiters), schufen jene attischen Bildhauer die Reliefs, die als Doppelfries den Unterbau, ähnlich wie am Nereidenentmal, umspannten. Zahlreiche Reste, vorwiegend Amazonenkämpfe darstellend, sind in das britische Museum gekommen. Die Amazonen, einzelne unter ihnen zur Erhöhung des sinnlichen Reizes in geschlitzten Gewändern, kämpfen bald zu Rosse, bald zu Fuße und



Fig. 236. Grabmal des Dexileos (gest. 394). Athen.

zeichnen sich wie ihre Gegner durch die größte Mannigfaltigkeit der Bewegungen aus. Sie wenden sich rückwärts auf dem Pferde sitzend zur Flucht, greifen an, weichen aus, decken sich mit dem Schilde, stürzen verwundet und besiegt zu Boden. Die Komposition zerfällt in einfache Gruppen von zwei bis drei Personen; die einzelnen Gestalten, in hohem, oft untergeschnittenem Relief gehalten, atmen in Bewegung und Ausdruck ein im höchsten Maße leidenschaftlich erregtes Leben. Unterschiede in Komposition und technischer Behandlung sind wohl vorhanden, doch reichen sie schwerlich



aus, den Anteil der verschiedenen Künstler zu bestimmen; einige der schönsten Platten (Fig. 237) scheint der Fundort dem Skopas zuzuweisen. In der Anlage des Mausoleums klingt die orientalische Kunstfittre nach, noch deutlicher spricht die alte Tradition aus dem plastischen Schmucke des Artemistempels in Ephesos. Als die Jonier an Stelle des von Herostrat angezündeten Tempels (356 v. Chr.) einen neuen prachtvollen Bau errichteten, umgaben sie den



Fig. 237. Vom Friesse des Mausoleums zu Halikarnassos.

unteren Teil mancher Säulenschäfte mit einem Reliefbande, offenbar in Nachahmung alter Erzbeschläge, die übrigens schon das Artemision aus der Zeit des Krösos mit Marmorreliefs vertauscht hatte. Das am besten erhaltene, im britischen Museum bewahrte Fragment (Fig. 238) wird auf die Abmetsage bezogen und Atkestis zwischen dem geflügelten Todesgenius (Thanatos) und Hermes darin erkannt.



## d. Lysippos und seine Schule, Porträt- und Genreplastik.

Auch im 4. Jahrhundert herrscht zwischen der attischen und peloponnesischen Kunst ein merklicher Gegensatz, wenn auch die Unterschiede sich abschleifen, die Richtungen sich mischen und das Ziel größerer Naturwahrheit beiden Schulen gemeinsam ist. Haupt der letzteren Schule ist Lysippos aus Siphon, der Umbildner des Zeusotypus, wovon in der Otricoli-Büste (vgl. Fig. 191) das bekannteste Beispiel vorliegt. Er war als Meister im Erzgusse, als Vollender des Heraklesideals berühmt und von Alexander dem Großen mit Vorliebe beschäftigt. Zahlreiche Bildnisse soll er von dem großen Könige geschaffen haben. Außer der inschriftlich beglaubigten Büste im

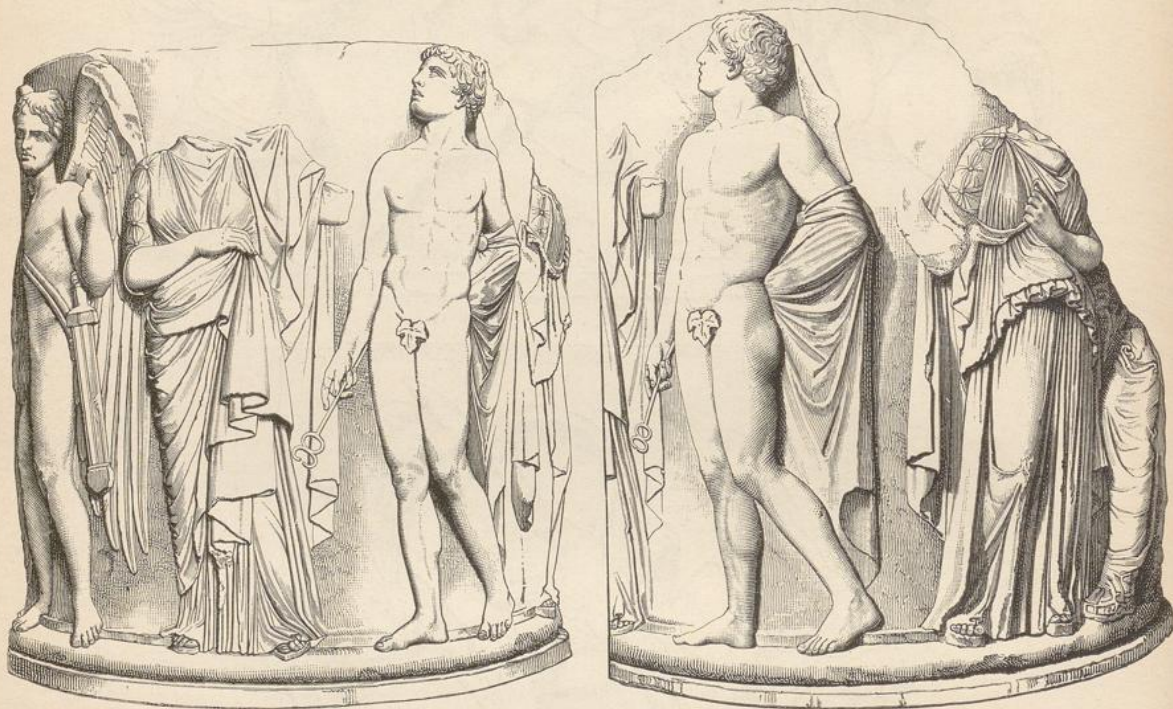


Fig. 238. Relief einer Säule vom Artemision zu Ephesos. London.

Louvre (Fig. 239), die durch ihre Verwandtschaft mit dem Apoxyomenos den größten Anspruch auf Lysippischen Ursprung hat, werden ohne hinlänglichen Grund eine Büste im britischen Museum, sicherer eine schöne Statue in der Münchener Glyptothek als Bildnisse Alexanders bezeichnet; letztere führt man mit großer Wahrscheinlichkeit auf Leokares zurück. Eine sichere Kenntnis des Lysippischen Stiles verschafft uns der Apoxyomenos im Vatikan (Fig. 240): ein Jüngling reinigt sich mit dem Schabeisen von dem Staube des Ringplatzes. Die Statue ist eine Kopie des in Erz ausgeführten Originals von Lysipp. Die Gestalt ist individueller gefaßt, als es ältere Meister liebten. Die Kunst, selbst ruhige Stellungen von elastischer Bewegung durchströmen zu lassen und gewöhnliche Beschäftigungen durch die Schönheit der Formen zu adeln, die gepriesene Eleganz des Meisters, ist hier auf das höchste entwickelt. Gegen Polyklet's Kanon gehalten erscheinen am Apoxyomenos die Verhältnisse schlanker, der Oberleib kürzer, der Kopf kleiner. Das



Haar ist leichter und freier behandelt, in der Modellierung auf die Mitwirkung von Licht und Schatten Rücksicht genommen. Die Verwandtschaft der Kopf- und Körperform berechtigt zur Annahme, daß auch der sitzende Ares mit dem Gros zu seinen Füßen in der Villa Ludovisi (Fig. 241), den manche dem Skopas zuschreiben, aus der Schule Lyfippos stamme.

In unserem Statuenvorrat erscheint die von den großen Meistern des 4. Jahrhunderts eingeschlagene Richtung zahlreich und glänzend vertreten. Sie hat auch der einschmeichelnden Reize eine reichere Fülle als die strengere ältere Weise, und erfreute sich deshalb eines längeren Nachlebens bis in die römischen Zeiten. Nichts ist natürlicher und auch berechtigter, als der Versuch, die einzelnen Werke dem Kreise des einen oder anderen Meisters

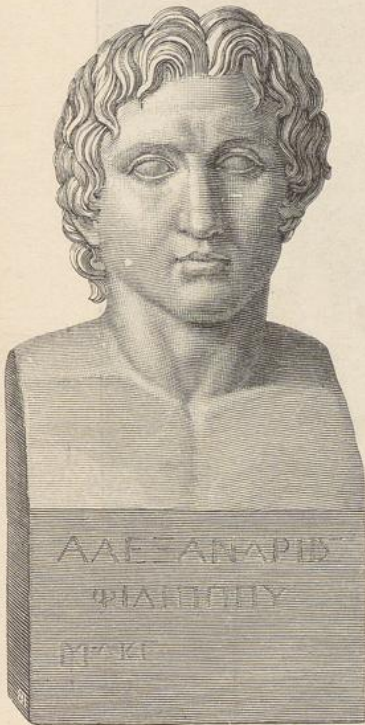


Fig. 239. Alexander der Große. Paris, Louvre.

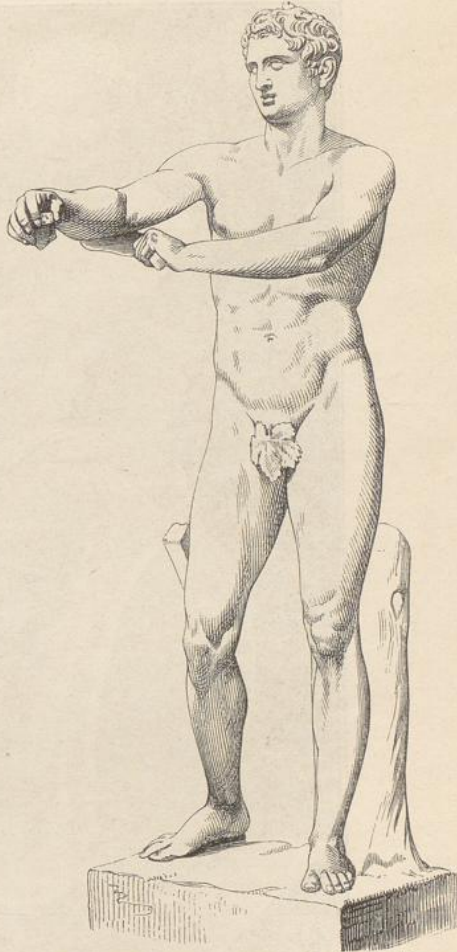


Fig. 240. Apoxyomenos. Rom, Vatikan.

einzuordnen. Er wird auch, je mehr sich die Forschung vertieft und je häufiger sich die glücklichen Funde wiederholen, immer bessere Früchte tragen. Vorläufig mahnen zwei Umstände noch zur Vorsicht. Gilt die Voraussetzung unbedingt, daß jeder hervorragende Künstler und jede Schule an einem bestimmten Typus der Gestalten, an bestimmten Maßgesetzen unverbrüchlich festhielt? Darf die Warnung eines unserer feinsinnigsten Altertumskenner, des ehrwürdigen Welcker, vergessen werden: Wie unermesslich reich an Kunst und trefflichen Künstlern Griechenland gewesen, wird bei solchen Vermutungen nicht genug erwogen? Selbst ob ein Typus im vierten oder dritten Jahrhundert geschaffen wurde, läßt sich nicht immer mit Sicherheit



behaupten, da die Periode Alexanders des Großen keineswegs plötzlich mit den künstlerischen Ueberlieferungen brach.

Von einem Schüler Syssipps, der im 3. Jahrhundert wirkte, von Eutykides stammt das bronzene Original der die Stadtgotttheit Tyche von Antiochien mit dem Flusse Drontes darstellenden Statuette (Fig. 242). Auch bei dem ausruhenden Hermes in Neapel, einer

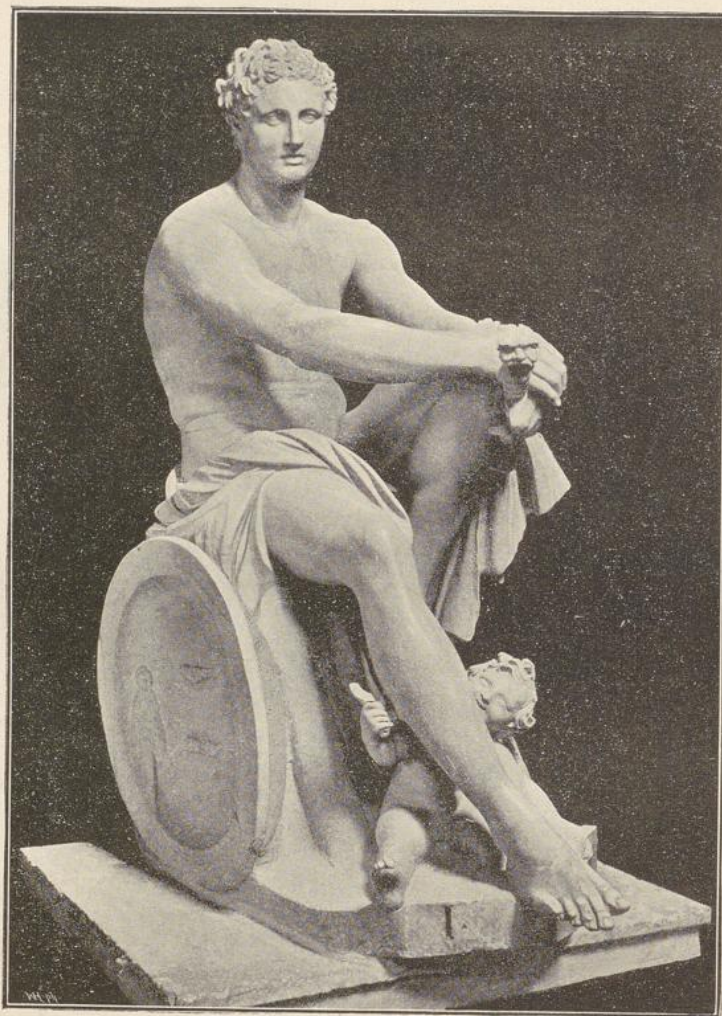


Fig. 241. Hermes Ludovisi. Rom.

der schönsten Erzstatuen des Altertums (Fig. 243), spricht alles für die Einordnung in den syssippischen Kreis. Dagegen erscheint die Ableitung der knidischen Demeter von Praxiteles, wenn auch sehr wahrscheinlich, so doch nicht gegen jeden Zweifel gefeit. Die Göttin, in faltige Gewänder gehüllt, sitzt in einem Polsterstuhl und blickt mit leiser Wehmut der ihr entrissenen Tochter nach (Fig. 244). Die Andeutung mütterlicher Würde und einer schmerzlichen Empfindung hebt nur die vollendet reine Formenschönheit. Dem praxitelischen Typus rückt der



Schlafgott (Hypnos) nahe, der nackte Jüngling, mit leicht gesenktem Kopfe vorbeihuschend, aus einem Horn Mohnsaft träufelnd, der sich in mehreren Nachbildungen (Brit. Museum, Madrid) erhalten hat. Ihm gesellen sich hinsichtlich der Kunstart der Knieende sog. Niobide in München und eine neuerdings in Subiaco zum Vorschein gekommene Jünglingsstatue zu. Dagegen

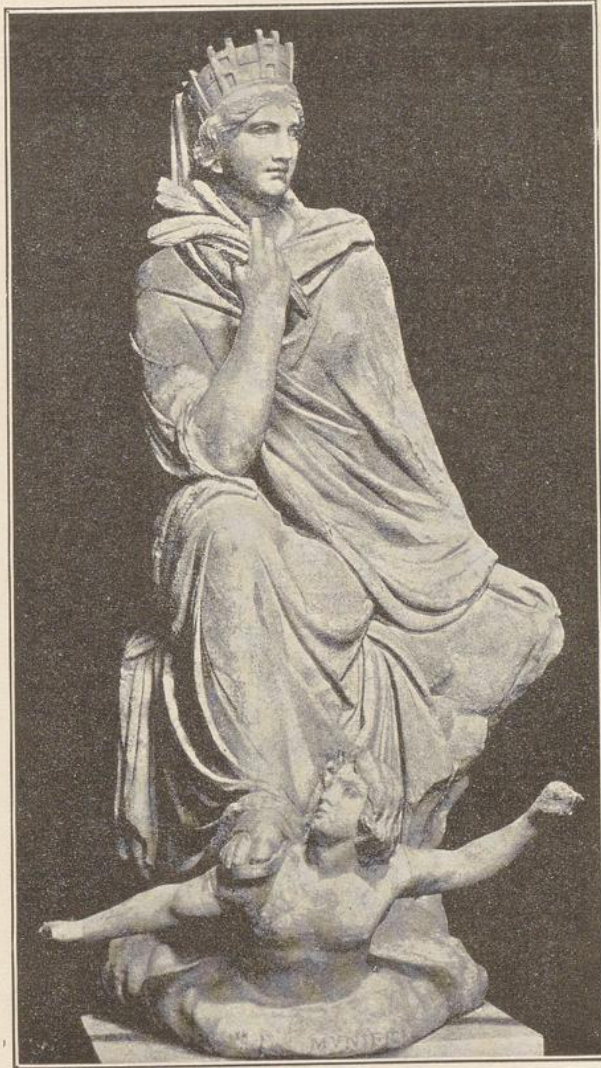


Fig. 242. Tyche von Antiocheia. Nach Gutschides. Vatikan.

wird der nackte Bronzeknabe in Berlin, welchem die Haltung der restaurierten Arme den Namen des betenden Knaben verliehen hat, mit dem Stile Syssipps in Verbindung gebracht.

In dem Entwicklungsgange der griechischen Plastik ist es tief begründet, daß die Porträtkunst erst spät zur Vollendung gelangte. Die plastische Kunst ging von dem Typischen, allgemein Menschlichen aus, und die sorgfältigste Beobachtung der Natur diente wesentlich nur dem Zwecke, die Gesetzmäßigkeit und ideale Schönheit der menschlichen Erscheinung zu erfassen und



zu verkörpern. Daher umwehte auch die PorträtDarstellungen, die mit der Zeit, wo die individualisierende Richtung im Staatsleben zur Herrschaft kam, mehr in den Vordergrund des Kunstlebens traten, im ganzen immer noch ein idealer Hauch. Freilich fehlte es nicht an Ausnahmen. Die aufkommende Sitte, Lebenden Statuen zu errichten, führte zu einer realistischeren Darstellungsweise, als deren Hauptvertreter Demetrios und Silanion genannt werden. Von letzterem sind die Bildnisse Platons und Sappho's noch nachweisbar, die eine treue unmittelbare Lebenswahrheit verraten. Eine größere Anlehnung an die Wirklichkeit der Er-

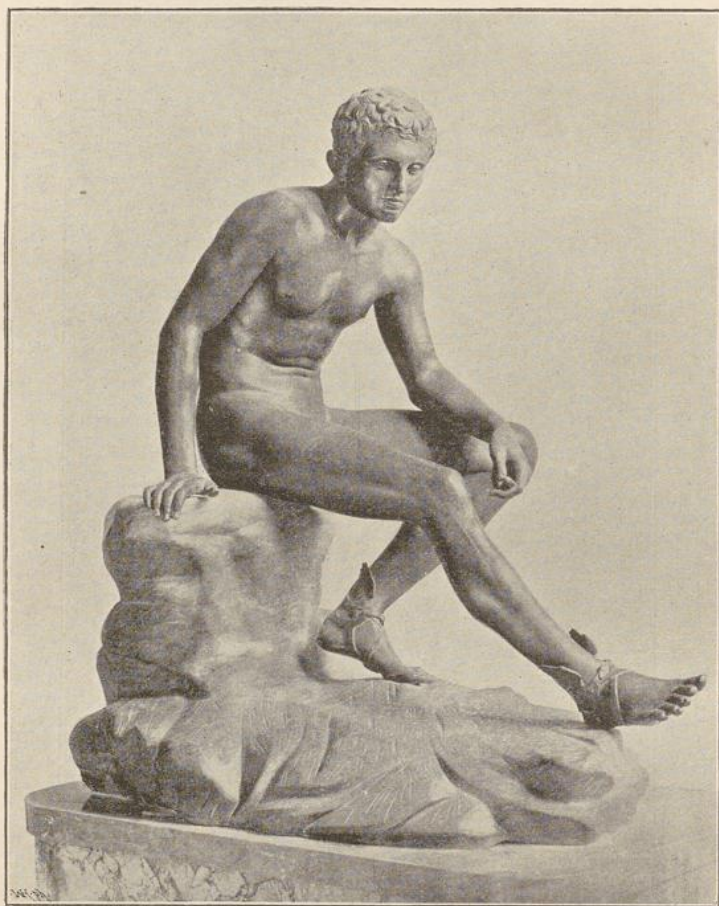


Fig. 243. Ruhender Hermes. Bronzefigur. Neapel.

scheinung ist auch den Bildnissen mehr idealer Richtung eigen. Zu den glänzendsten Beispielen griechischer Porträtskulptur gehört die bei Terracina in unserm Jahrhundert gefundene Statue des Sophokles im Vatikan (Fig. 245). In fester, ruhiger Haltung, mit eingestemmtm linken Arm, das Haupt leise erhebend, bietet die Gestalt das Bild eines geistig hochstehenden, körperlich schönen, eines vollkommenen Mannes. Das Gewand ist unten in großen Massen vereinigt, über der Brust fein und klar gegliedert.

Ob auch schon dieser Periode oder erst einer späteren Zeit mehrere der berühmtesten Genrefiguren, Darstellungen aus dem Alltagsleben, angehören, bleibt vorläufig unentschieden.



Der Dornauszieher aus Bronze im Kapitol, welcher auch im tieferen Mittelalter wiederholt zur Nachbildung reizte, zeichnet sich besonders durch die einfach naive Wahrheit aus. Von einem Künstler aus der hellenistischen Zeit, Boethos, wurde der oft nachgebildete Knabe mit der Gans gerühmt. Als weiteres Beispiel kann die Knöchelspielerin (Fig. 246) dienen. Daß



Fig. 244. Knidische Demeter. Brit. Museum.



A. J. del. sc.

Fig. 245. Sophokles. Rom, Lateran.

übrigens Genrebilder bereits im vierten Jahrhundert beliebt waren, haben neben anderen That-  
sachen die Ausgrabungen in Tanagra bewiesen. Seit dem Jahre 1873 wurde in dieser böoti-  
schen Stadt, der Heimat der Dichterin Korinna, eine Reihe von Gräbern eröffnet, unter deren  
mannigfachem Inhalte, wie Amuletten und Schmuckgeräte, kleine bemalte, aus Thon gebrannte  
Figuren und Gruppen die größte Aufmerksamkeit erregten. Die Terracotten von Tanagra





Fig. 246. Die Knöchelspielerin. Berlin.



Fig. 249. Pädagogische Scene.

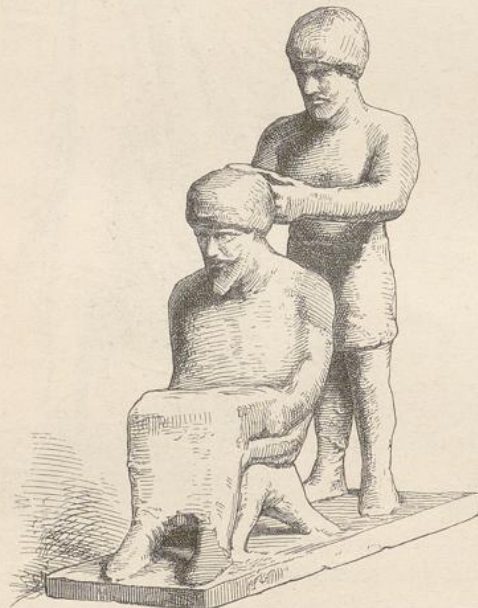


Fig. 248. Der Haarschneider.

Fig. 247, 248, 249 Terrakotten  
aus Tanagra.



Fig. 247. Frauenstatuette.



sind seitdem vielbegehrte Schätze aller Sammlungen geworden. Sie gehören nicht alle ein und derselben Zeit an und besitzen nicht alle gleichen Wert. Ihre Größe beträgt im Durchschnitt 15—25 Centimeter; sie sind in Hohlformen gepreßt (daher öfter mehrere Exemplare einer Figur vorkommen), mitunter noch nachmodelliert und mit einem feinen Ueberzuge versehen. Auf diesen



Fig. 250. Nike von Samothrake, auf einem Schiffe stehend. Louvre.

wurden nach dem Brennen die Farben aufgetragen, unter denen ein helles Blau, ein zartes Rosa am beliebtesten scheinen. Wir haben es mit Produkten des Kunsthandwerkes, mit Schöpfungen einer Provinzialkunst zu thun. Um so wichtigere Schlüsse können daraus gezogen werden. Sie kennzeichnen am besten den Charakter der griechischen Volkskunst und belehren uns über das Maß des Einflusses der vornehmen großen Kunst auf die weiteren Kreise. In der Behandlung

Springer, Kunstgeschichte. I.



der Gewänder zeigt sich, wie allgemein verbreitet plastischer Sinn war, und in dem Ausdrucke und der Zeichnung, bei aller Flüchtigkeit der Arbeit, eine sichere Beherrschung der Formen. Mit den einfachsten Mitteln ist stets, was der Künstler wollte, vollkommen deutlich, selbst mit einem Anfluge von zierlicher Anmut oder lustigem Humor wiedergegeben. Außer selten vorkommenden Göttergestalten, für die die altertümlichen Typen festgehalten wurden, fesseln uns besonders die weiblichen Gewandfiguren (Fig. 247) und die aus dem Volksleben herausgegriffenen Gestalten,



Fig. 251. Relief aus Neu-Elion. Berlin.

wie der Haarkünstler (Fig. 248), die Bäckerin, der Pädagog (Fig. 249), der Straßenjunge, der sich auf einem Felsstück oder einem Altar niedergelassen hat und in seliger Bedürfnislosigkeit das Dasein genießt. Reiche Fundgruben für Terracotten aus späterer Zeit sind auch die Trümmerstätten Kleinasien's, wie Ephesos, Smyrna, Myrina, Magnesia, sowie Sicilien und Großgriechenland.



## e. Die hellenistische Periode.

Die Wandlungen im griechischen Staatsleben nach Alexanders Tode (323 v. Chr.) schneiden auch in die Kunstthätigkeit scharf ein. Die hellenistische Kultur hat ihren Schauplatz riesig erweitert und herrscht in Aegypten wie in Asien an allen Höfen der neuerrichteten Reiche (Diadochen). Darüber aber mußte sie natürlich ihre ursprüngliche, auf das kleine Hellas berechnete ideale Höhe und zugleich, bei dem massenhaften Verbrauch von Kunstwerken, die frühere Feinheit einbüßen. Schon die Aufgaben, die vielfach den griechischen Künstlern gestellt werden, lassen den Einbruch orientalischer Sitten ahnen: Leichenwagen, Staatsschiffe u. s. w. Die Kunst dient häufiger als sonst flüchtigen, augenblicklichen Zwecken. Ueberhaupt hemmen die politischen Ereignisse der Gegenwart die fast feierliche Ruhe des Geistes, welche die alten hellenischen Geschlechter auszeichnete. Die historischen Thaten brauchen nicht mehr in den mythischen Kreis zurückversetzt zu werden, um auf diese Art eine ideale Verklärung und das Anrecht auf künstlerische Verkörperung zu erlangen. Sie werden oft unmittelbar vor die Augen gebracht. Mit dem Realismus der Auffassung geht ein derberer Formensinn Hand in Hand. Er prägt sich aus in der Vorliebe für das Leidenschaftliche, Pathetische, für Schilderungen gräßlichen Leidens, gewaltiger Kraftanstrengungen. Daneben steigt der Wert, der auf kostbare Stoffe, auf die Arbeiten in edlen Metallen, auf die Steinschneidekunst gelegt wird.

Von den zahlreichen statuarischen Werken, die sich aus der hellenistischen Periode erhalten haben, läßt sich bei einzelnen die Zeit ihrer Schöpfung ungefähr bestimmen. Die Nike von Samothrake (Fig. 250) verherrlicht den Seesieg, den Demetrios bei dem cypriischen Salamis, 306 v. Chr., über Ptolemäos erröcht. Die schlanke jugendliche Göttin schreitet hastig, den Sieg verkündend, voran, den Gang gleichsam in Flug verwandelnd. Der Wind drückt das Gewand fest an die Glieder, so daß diese durchscheinen und jenes nur vorn zwischen den Beinen sich faltig preßt, hinten aber einen flatternden Wausch bildet. Der Vergleich mit der Nike des Päonios (Fig. 184) zeigt die gesteigerte Leidenschaft der Bewegung, die stärkere Lebhaftigkeit der Empfindung



A.J. del. sc.

Fig. 252. Pallas Justiniani. Vatikan.



und die raffinierte Behandlung des Gewandes. Helios mit den vier Sonnenrosen, eine von Schliemann in Ikon aufgefundenene Metope (Fig. 251), stammt erst aus dem zweiten Jahrhundert. Die Grenzen des strengen Reliefstiles erscheinen nicht mehr genau eingehalten, die Pferde sind so gruppiert, daß die nächste Wendung sie dem Beschauer gegenüber stellen muß. Können wir bei anderen Werken die Zeit ihrer Schöpfung nicht bestimmen, so rechtfertigt doch der Stil ihre Einordnung in die hellenistische Periode, die übrigens bis in die Jahre der römischen Herrschaft über Griechenland hineinragt. Wie die Zeusbüste von Otricoli, so dürfte auch die Minerva Giustiniani (Fig. 252) ein Beispiel bieten, in welcher Weise ältere Götterideale verjüngt werden. Dort ist es der enge Anschluß an das Dichtervort, hier die Behandlung des Gewandes, die Gegensätze in der Faltenführung, die die Entstehung der Bilder in jüngerer



Fig. 253. Schlafende Ariadne. Vatikan.

Zeit bekunden. Auch der sog. barberinische Faun in München, der nach reichlichem Trunke friedlich schläft und behaglich alle Glieder streckt, ein griechisches Originalwerk, muß wegen der derberen Naturwahrheit in das dritte Jahrhundert versetzt werden. Welcher Gegensatz zwischen diesem Schläfer und der schlummernden Ariadne (Fig. 253), deren Seele auch jetzt noch von leiser Sehnsucht erregt wird, nach Dionysos, der sich bereits naht. Sie ruht mit übergeschlagenen Beinen auf einem Felsen, und stützt mit der linken Hand den Kopf, während sie den rechten Arm über den Kopf gelegt hat. Das Kleid hat sich etwas verschoben und ist zum Teil vom Oberkörper herabgeglitten.

Während Ariadne uns in mythische Kreise führt, das Eindringen eines stärkeren sinnlichen Reizes auch in diese Darstellungen lehrt, lenkt eine andere sitzende Frau unseren Blick in die reale Welt. Je seltener griechische Frauenporträts sind, desto dankbarer müssen wir dem Schicksale sein, daß sich gerade dieses Muster vornehmer Frauenschönheit (Fig. 254) erhalten hat. Die



Statue (der Kopf vortrefflich von Launiz ergänzt) wurde 1824 in Rom aufgefunden und dem Museum Torlonia einverleibt. In einem Lehnstuhle, unter dem ein gewaltiger Molosserhund Wache hält, sitzt die Dame mit lässig gekreuzten Füßen, den einen Arm auf die Lehne stützend, während die andere Hand auf dem Schoße ruht. Sie ist in ein Doppelgewand mit leicht fließenden Falten gehüllt. Welche Persönlichkeit durch diese majestätische Gestalt verherrlicht wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls fällt die Schöpfung des Werkes, in dem die Römer das natürliche Muster für die Schilderungen ihrer Kaiserinnen begrüßten, in die alexandrinische Periode. So bietet auch diese Statue ein Beispiel des allmählichen Ueberganges aus der hellenistischen in die griechisch-römische Kunstwelt.

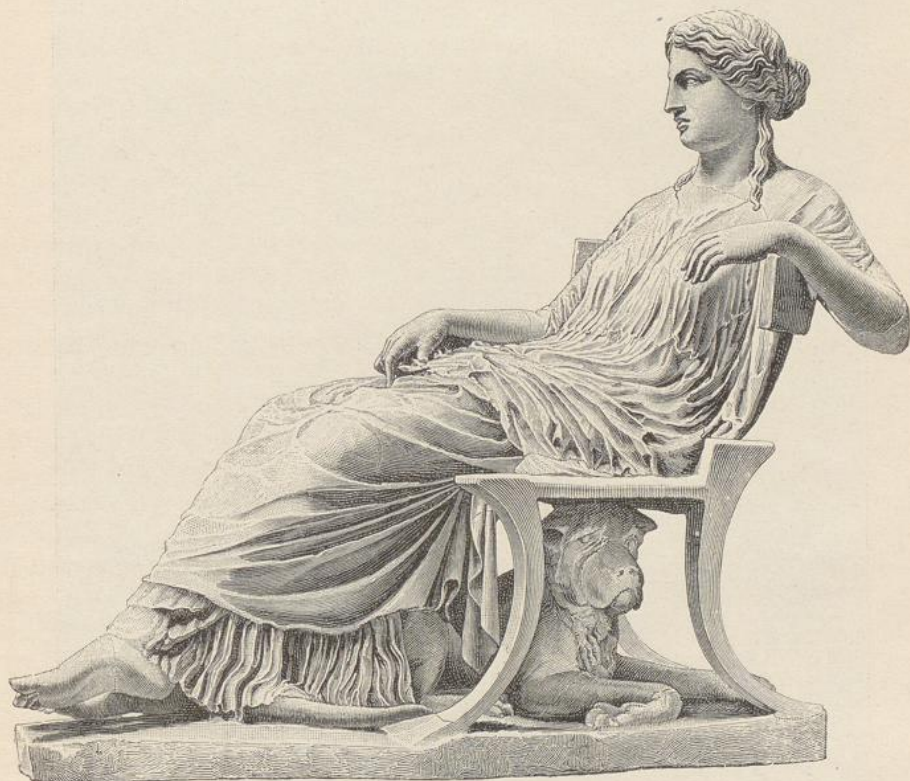


Fig. 254. Sitzende Griechin. Museum Torlonia in Rom.

An die Kämpfe mit den Kelten im 3. Jahrhundert, die den Griechen so viele künstlerische Anregungen boten, erinnert, wenn eine oft gebilligte Vermutung das Richtige trifft, eine der berühmtesten Statuen des Altertums: der Apollo vom Belvedere (Fig. 255). Als die Gallier unter Brennus' Anführung 279 v. Chr. sich anschickten, Delphi zu plündern, soll ihnen Apollo selbst entgegengetreten sein. Zum Andenken an diese Rettung des Heiligtums wurde die Statue des Gottes aufgestellt, mit den von Homer entlehnten Zügen, wie Apollo durch die vorgehaltene Aegis die Achäer vom Kampfe gegen Troja zurückschreckt. Eine Bronzestatuetten, dem vatikanischen Apoll ähnlich, im Besitze Stroganoffs in Petersburg, zeigt dieses Motiv und führte auf den Gedanken, auch im Apoll vom Belvedere den aegischschüttelnden Gott zu erblicken. In dieser Weise hätten wir den an der Statue abgebrochenen und neu hergestellten linken Arm zu



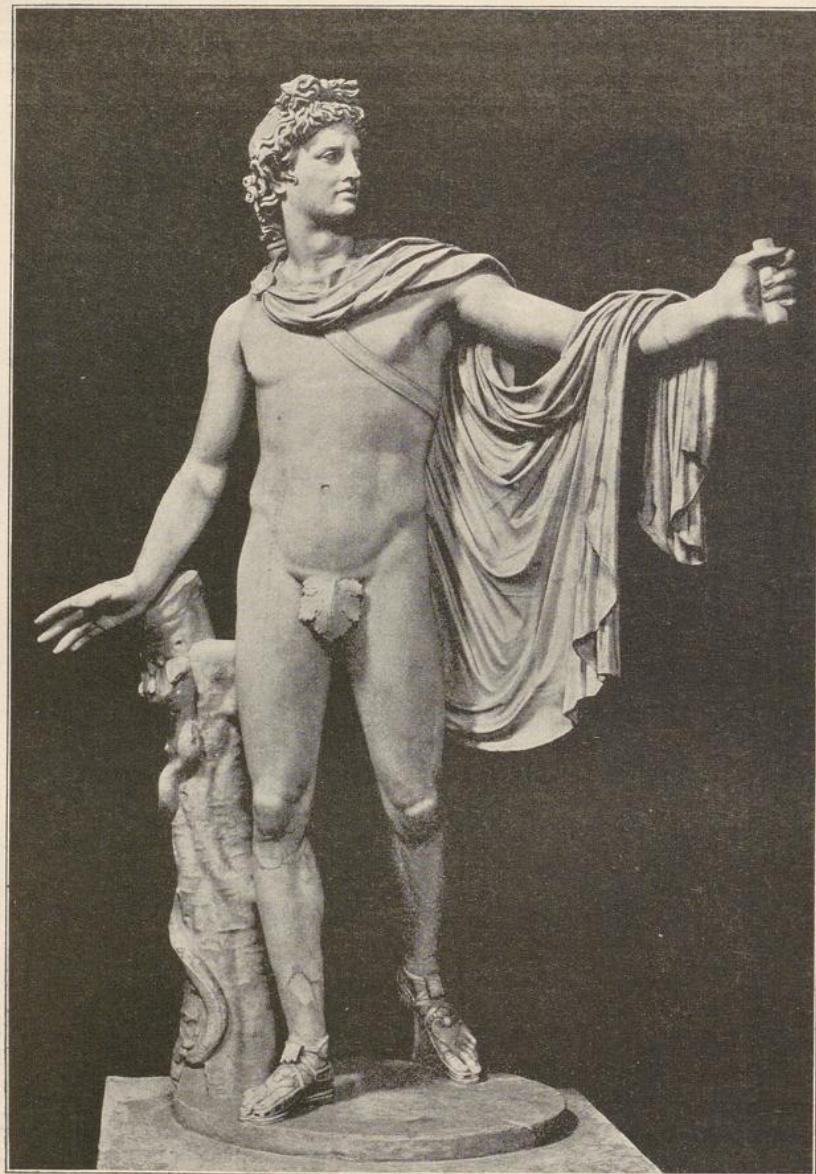


Fig. 255. Apollo vom Belvedere. Vatikan.





Fig. 256. Diana von Versailles. Louvre.



ergänzen. Es soll allerdings nicht verschwiegen werden, daß diese Auffassung neuerdings vielen Widerspruch erfahren hat; man möchte den Apollo höher hinauf, etwa in die Nähe des Leokhares, versetzen. Als Gegenstück zu ihm wollen manche die Diana von Versailles, Artemis als Jägerin (Fig. 256), gelten lassen, die auch in der That in den schlanken Verhältnissen, in der Modellierung der Beine eine große Verwandtschaft mit dem Apollo vom Belvedere hat. Sind beide Werke gleichzeitig? Gewiß sind beide keine Originale. In einem 1866 zu Rom aufgefundenen Kopfe (in Basel) glaubt man das Mittelglied zwischen dem Apollo vom Belvedere und



Fig. 257. Aphrodite von Melos. Bruststück. Louvre.

seinem Originale zu besitzen. Er zeigt eine größere Einfachheit, einen individuelleren Charakter. Aus großer Unsicherheit, sowohl in Bezug auf die künstlerische Ableitung, wie hinsichtlich ihrer ursprünglichen Stellung konnte eine zweite gleich berühmte Schöpfung, die Venus von Melos (Fig. 257 u. 258), bisher noch immer nicht gehoben werden. Seit der Auffindung der Statue, 1820, in einer Höhle auf der Insel Melos, ist der Thatbestand in einzelnen Punkten (Zugehörigkeit der Basis mit dem Künstlernamen u. a.) verdunkelt geblieben und dadurch die Deutung erschwert worden. War Venus mit Ares ursprünglich zu einer Gruppe verbunden? hielt sie einen Apfel in der



Hand? faßte sie mit beiden Händen einen Schild? oder stand dieser als Trophäe auf einem Pfeiler neben ihr? Unanfechtbar erscheint nur die stolze Schönheit der Göttin, die vollendete Wiedergabe des weichen, schwellenden Fleisches im nackten Oberkörper. Auch über die Zeit, in welcher die Statue geschaffen wurde, kann kaum noch ein Zweifel herrschen, nachdem aus kleinasiatischem Boden einzelne einen ähnlichen Typus wiedergebende Köpfe (Kopf von Pergamon im Berliner Museum, Kopf von Tralles im Wiener Museum) ausgegraben wurden. Sie ist eine Schöpfung der hellenistischen Periode. Damit ist freilich über das Alter der Originalerfindung noch nicht abgesprochen.

Aus Athen werden uns mehrere Künstlernamen berichtet und auch an Werken, die athenischen Ursprung verraten, wie z. B. Porträtstatuen und Porträtköpfen, fehlt es nicht. Doch ist die Kunstthätigkeit im großen Stile mit der politischen Bedeutung der Stadt erloschen. Dagegen entfaltet sich ein reiches Kunstleben in Alexandria, am Hofe der Ptolemäer. Die Kräfte werden hier freilich vielfach zur Schöpfung flüchtiger Dekorationen verschwendet. Der Malerei, die in der Zeit nach dem peloponnesischen Kriege und noch später in Jonien große Triumphe feierte und in Zeuxis und Parrhasios, Apelles und Protogenes ihre berühmtesten Vertreter besaß, scheint die Gunst der Zeitgenossen sich in reichem Maße zuzuneigen. Doch ging auch die Plastik nicht leer aus. Man geht gewiß nicht irre, wenn man das in mehrfachen größeren und kleineren Wiederholungen erhaltene Original der Nilgruppe (Fig. 259) nach Alexandria versetzt. Sechzehn muntere Kinder (Vertreter der 16 Ellen, um die der Strom anschwillt) benützen den Leib des alten Vaters Nil als Tummelplatz ihrer Lust. Sie klettern an ihm empor, sitzen ihm



Fig. 258. Aphrodite von Melos. Louvre.

auf Schulter und Beinen, umkreisen ihn spielend, ohne daß er sich in seiner behaglichen Ruhe stören läßt. In dieser Weise hätte das ältere Künstlergeschlecht den mächtigen Flußgott nicht dargestellt. Es klingt jetzt offenbar ein neuer Ton an. Das Behagliche, Fröhliche, was dem Auge Freude bereitet, die Phantasie nicht aus dem Gleichgewicht bringt und die Seele nicht tief erschüttert, spricht am meisten an. Der Schmuck des privaten Daseins wird wie immer in Zeiten gesunkener Volkskraft von der Kunst am heftigsten begehrt. Dann



ist aber auch der Schritt zur Schilderung des privaten Lebens selbst rasch gemacht und liegt dessen künstlerische Verklärung durch liebevolle Ausmalung aller Einzelheiten nahe. Genrehafte Züge, eine idyllische Auffassung, wie sie schon im Nil hervortritt, tauchen auf. Das in der altägyptischen Kunst reich vertretene idyllische Element konnte in der griechisch-ägyptischen Welt

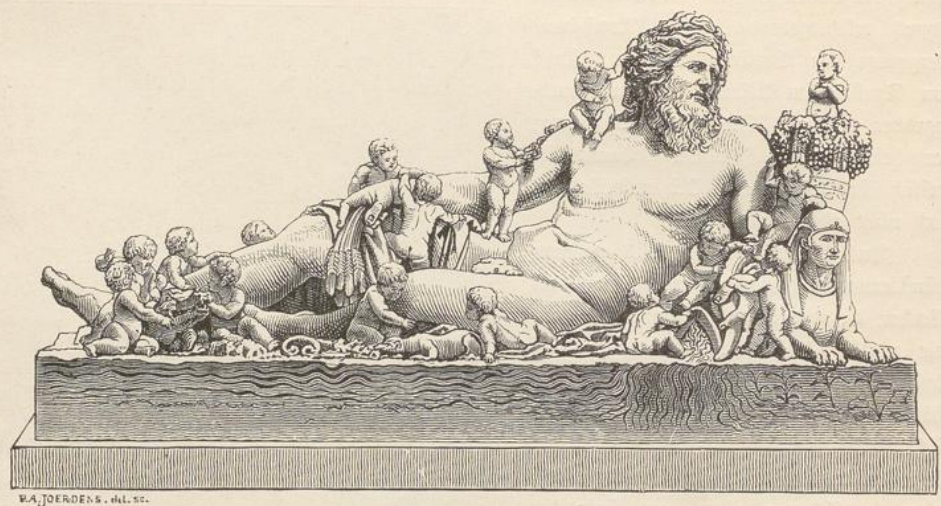


Fig. 259. Gruppe des Nil. Vatikan.

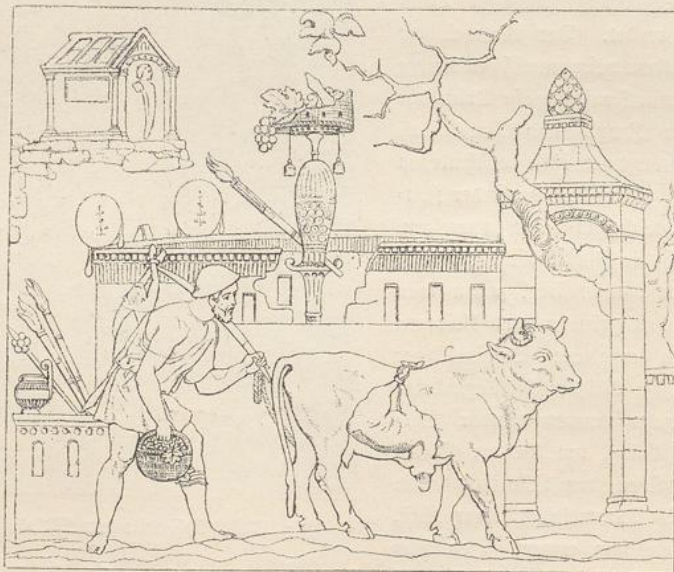


Fig. 260. Reliefbild: Landmann zur Stadt ziehend. München, Glyptothek.

am leichtesten wiederbelebt werden. So entstanden auf alexandrinischen Boden die offenbar als Schmuck der privaten Behausung dienenden Reliefbilder, die Tier Szenen, Hirten, Jäger, Bauern (Fig. 260) bei ihrer Beschäftigung u. s. w. schildern und auch schon, der malerischen Richtung der Zeit entsprechend, den Hintergrund durch Bäume und Architekturen landschaftlich beleben. Eine



andere Seite des alexandrinischen Wesens zeigt sich in bronzenen Genrefiguren, dem Leben der Weltstadt entlehnt, die eine ebenso scharfe Beobachtungsgabe wie eine starke Neigung zur Karikatur offenbaren.

Ähnliche Züge werden auch aus der Malerei der ägyptischen Griechen berichtet (vergl. oben bei Aegypten S. 23). Ihre scharfe Beobachtung und treue Wiedergabe der Wirklichkeit tritt, wenn auch in sehr verschiedenen Abstufungen des künstlerischen Könnens, in den zahlreichen auf Holz gemalten Bildnissen hervor, die neuerdings im Tajum zum Vorschein gekommen sind. Die dünnen Bretchen waren bestimmt, über dem Gesicht der Mumien in deren Umhüllung eingelassen zu werden und so die Züge der Verstorbenen festzuhalten. Teils mit Wachsfarben (enkaustisch), teils in Temperafarben, teils in gemischter Technik ausgeführt bieten sie überaus

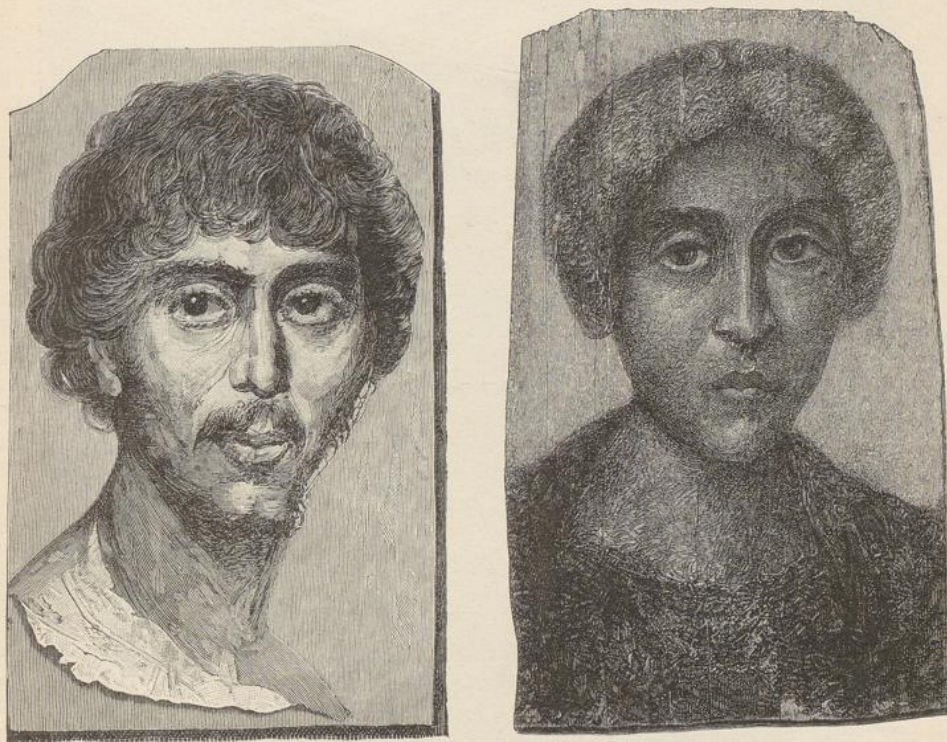


Fig. 261. Griechisch-ägyptische Mumienporträts.

lebensvolle Darstellungen von Männern und Frauen, von höchst individuellem Gepräge (Fig. 261); die besten unter ihnen können es an Schärfe der Charakteristik mit modernen Bildnissen aufnehmen.

Außer Aegypten hat namentlich Kleinasien das Erbe des attischen Ruhmes angetreten. So stand die künstlerische Thätigkeit der Insel Rhodos im zweiten und ersten Jahrhundert v. Chr. in hohem Ansehen. Zwei gewaltige Werke, die auf das Kolossale, Pathetische zielende Richtung der Schule bezeichnend, haben sich erhalten. Der sog. farnesische Stier schildert die Strafe, welche die Söhne der Antiope, Bethos und Amphion, an Dirke, der Quälerin ihrer Mutter, vollziehen. Der Schauplatz des Ereignisses auf dem Kithaeron in Böotien wird durch den kleinen Berggott und einen Hund und andere Tiere am Fuße des Felsens angedeutet. Die Gruppe ist nicht richtig restauriert, doch das Motiv, worauf die Wirkung beruht, der Gegensatz der hilflosen, vergebens um Gnade flehenden Dirke zu den erbarmungslosen Rächern ihrer gekränkten Mutter, ist deutlich zu erkennen. Ein zweites viel erörtertes Werk der rhodischen



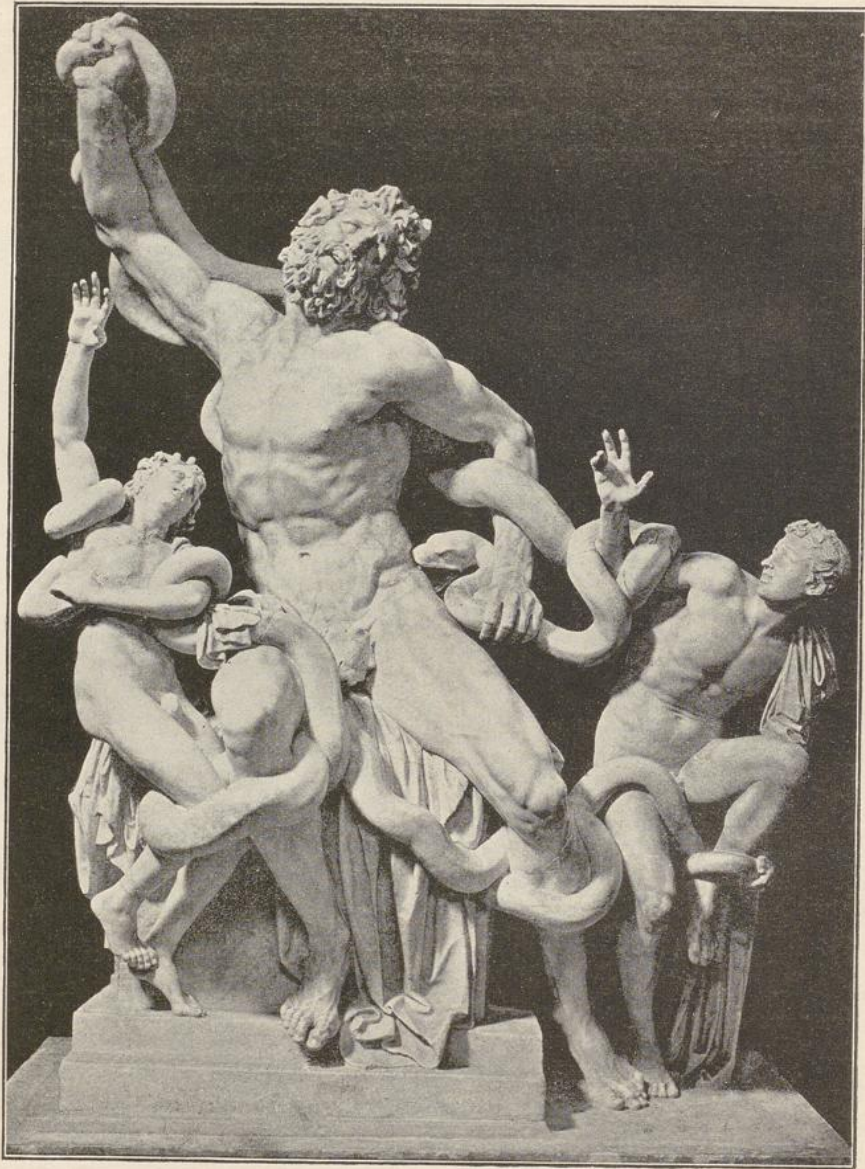


Fig. 262. Gruppe des Laokoön. Vatikan.



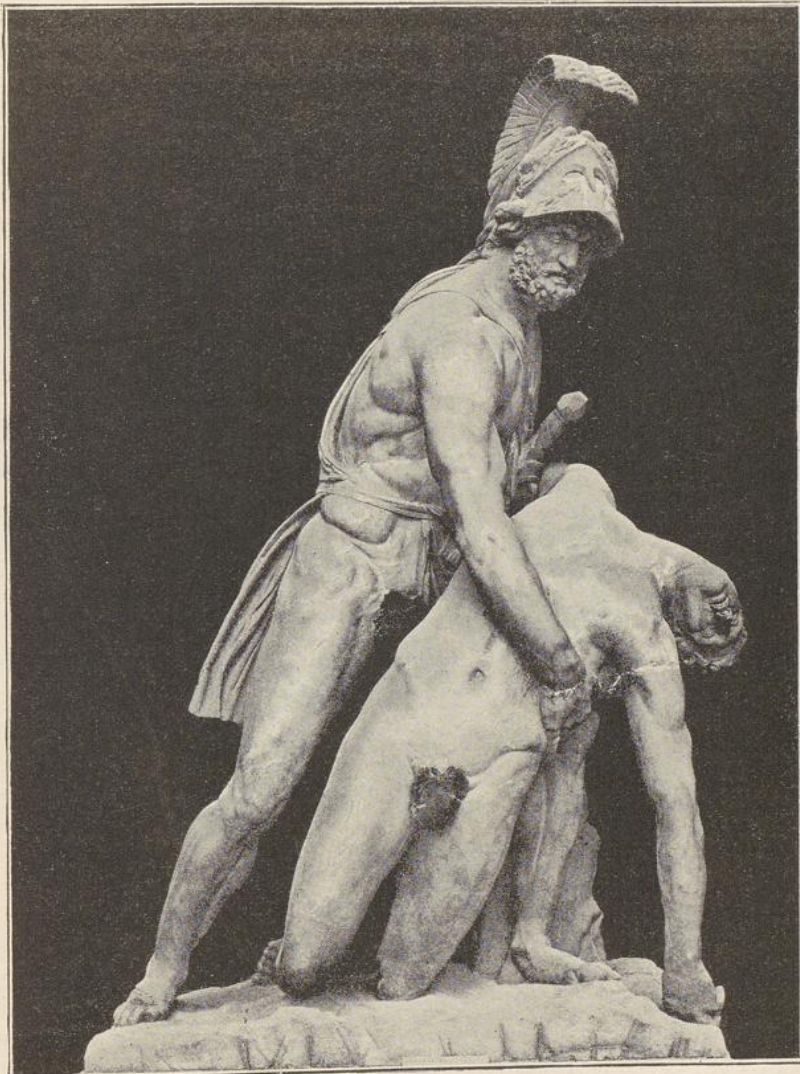


Fig. 263. Menelaos mit der Leiche des Patroklos. Florenz, Loggia dei Lanzi.



Schule, dessen Ursprung von manchen Forschern erst in die Zeit des Kaisers Titus verlegt, richtiger etwa dem 2. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben wird, ist die Laokoongruppe im Vatikan (Fig. 262). Sie wurde 1506 in Rom aufgefunden und übte auf die Renaissancekunst großen Einfluß. Zwei von Apoll gesendete Schlangen haben den Priester Poseidons und seine beiden jugendlichen Söhne umstrickt und bereits den Vater und den jüngern Sohn mit tödlichem Bisse verlegt, während der ältere Sohn noch bemüht ist, sich aus der Umwindung zu reißen. Wie der farnesische Stier, so geht auch der Laokoon wahrscheinlich auf Anregungen der tragischen Poesie zurück. Das offenbar berechnete der (pyramidalen) Komposition, die scharfe Zeichnung jedes einzelnen Muskels, die grelle Be-



Fig. 264. Schlafende Eriny's, sog. Medusa Ludovisi. Rom.

tonung des körperlichen Leidens sind Mängel, die bei dem Ueberblick der Entwicklung der griechischen Kunst stärker in das Auge fallen, als wenn man das Werk für sich betrachtet, an dem namentlich die Verbindung der drei Gestalten zu einer geschlossenen Gruppe und die Kontraste des Ausdruckes große Bewunderung verdienen. Wahrscheinlich gehört dieser Kunststrichung, vielleicht schon dem 3. Jahrhundert, das Original der sog. Pasquinogruppe an, Menelaos wie er die Leiche des Patroklos aus dem Schlachtgetümmel rettet (gewöhnlich Nias und Achill genannt). Wir besitzen von ihr Einzelköpfe und mehrere verstümmelte Nachbildungen, wie den Pasquino in Rom, die Gruppe in der Loggia dei Lanzi in Florenz (Fig. 263) u. a. Auch die sog. Medusa Ludovisi, richtiger als schlafende Eriny's gefaßt, mag hier ihren Platz finden (Fig. 264); mit dem Medusentypus, dessen veredelte Form wir in der Medusa Rondanini (München, Glyptothek) begrüßen, hat sie nichts gemein.



Hochgeschätzt waren die Künstler von Pergamon und auch vielbeschäftigt von den Königen Attalos und Eumenes, die ihre Siege über die in Kleinasien eingebrochenen Gallier durch ausgedehnte Kunstschöpfungen feierten. König Attalos I. stiftete auf der Burg von Pergamon an dem von Doppelhallen umgebenen Tempelhofe der Athena Polias als Weihgeschenk an die Götter Statuen und Statuengruppen, welche Szenen aus dem Kriege gegen die Galater schilderten. Die Namen einzelner Künstler haben sich auf den allein übrig gebliebenen Sockeln erhalten; ein Ehrenplatz unter ihnen scheint dem Epigonos zu gebühren. In welcher Weise die einzelnen Bildwerke gedacht oder geordnet waren, um schließlich einen einheitlichen Eindruck zu wecken, wissen wir nicht. Wir müssen es schon als Glück preisen, daß uns vereinzelt plastische Schöpfungen, offenbar Arbeiten der pergamenischen Schule, einen Einblick in die Auffassung und Kompositionsweise, die bei der Schöpfung des Weihgeschenktes waltete, gewähren. Im sog.

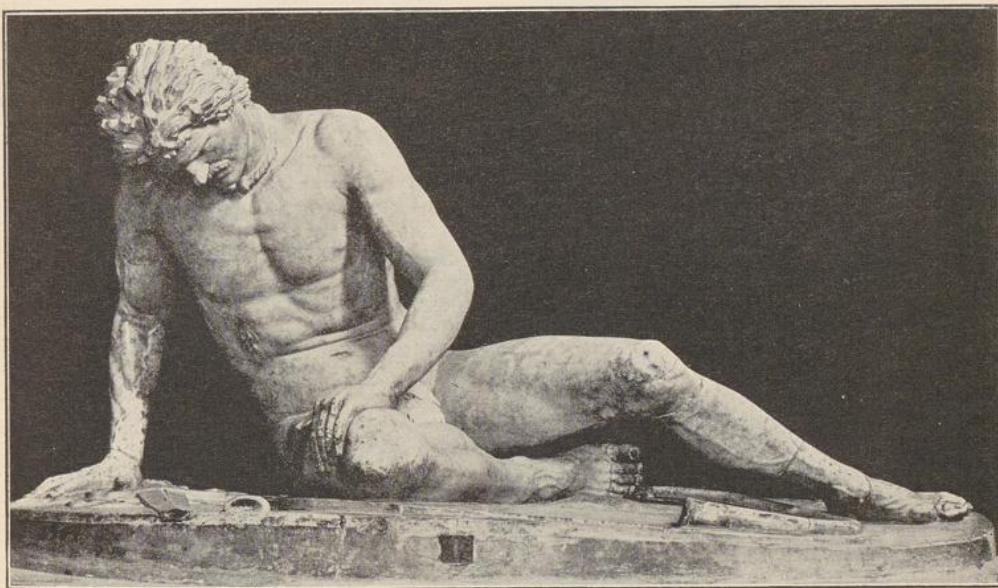


Fig. 265. Sterbender Gallier (sog. sterbender Fechter). Kapitol.

sterbenden Fechter im kapitolinischen Museum (Fig. 265) erblicken wir einen sterbenden auf den Schild niedergesunkenen Gallier; als solchen bezeichnen ihn die Waffen, das Halsband, die im Kopftypus, in Haar- und Barttracht, im Körperbaue deutlich ausgesprochene Rasse. Bewunderungswürdig sind die unverhüllte Wahrheit, die packende Kraft der Schilderung. Der gleichen Quelle entstammt die früher Arria und Paetus getaufte Gruppe in der Villa Ludovisi (Fig. 266). Ein Gallier hat, um sich und sein Weib der schimpflichen Gefangenschaft zu entziehen, diese getötet und stößt dann in wildem Troze sich selbst das kurze Schwert in die Brust. Auch die sog. Thusekda in der Loggia dei Lanzi in Florenz (Fig. 267), die schöne, in tiefen Schmerz verfunzene Barbarin, mag diesem Kunstkreise angereicht werden.

Aus gleichem Anlasse, in ähnlicher Form stiftete König Attalos ein Weihgeschenk auf der Akropolis zu Athen. Vier umfangreiche Gruppen von halblebensgroßen Statuen verherrlichten die siegreichen Kämpfe der Götter gegen die Giganten, der Athener gegen die Amazonen und Perfer, der Pergamener gegen die Gallier. Mythische und historische Kämpfe rücken dicht an-



einander, ein Zeichen der veränderten Anschauungen, die auch auf dem Gebiete der Kunst Einfluß gewannen. Von diesem athenischen Weihgeschenke des Attalos haben sich gleichfalls, in den Museen zerstreut, mannigfache Kopien erhalten. So erblicken wir im Museum zu Venedig



Fig. 266. Gallier sein Weib tödend (fog. Arria u. Paetus).  
Villa Ludovisi.



Fig. 267. Barbarin (fog. Thuselela).  
Florenz, Loggia dei Lanzi.

einen vollbärtigen Gallier in kurzem Gewande, der hart bedrängt auf das linke Knie gesunken ist und dem Angreifer das Schwert entgegenhält (Fig. 268); ebendort einen andern Gallier, der, bereits zum Tode getroffen, auf seinem Schilde liegt (Fig. 269). Andere Statuen getöteter



Amazonen, Giganten, kämpfender und gefallener Perfer bewahren die Sammlungen in Neapel, in Siz, im Vatikan.

Den ersten Platz im Kreise der Weihgeschenke nimmt der Riesenaltar auf der Burg von



Fig. 268. Gallischer Krieger. Vom Weihgeschenk des Attalos. Venedig.



Fig. 269. Toter Gallierhäuptling. Vom Weihgeschenk des Attalos. Venedig.

Pergamon ein, von König Eumenes II. (197—159 v. Chr.) als Siegestrophäe errichtet. Die von Humann und Bohn seit 1878 ausgegrabenen Reste bilden den Hauptschmuck des Berliner Museums. An dem Unterbaue, in den die zur Plattform führende Treppe einspringt (Fig. 158), zog sich ein mächtiger Fries, die Gigantomachie darstellend, hin; ein kleinerer Fries

Springer, Kunstgeschichte. I.



mit der Telephossage schmückte den Mittelraum der Plattform, auf dem sich der große Altar befand. Daß man zur Verherrlichung eines historischen, kaum vergangenen Ereignisses auf eine mythologische Szene zurückging, den Sieg über die Barbaren in dem vorbildlichen Siege der Götter über die Giganten feierte, erinnert an die Kunstsitte des älteren, auch des perikleischen Zeitalters. Und nicht dieses allein bringt die glänzendste Periode der hellenischen Kunst in Erinnerung. Sie klingt auch in der begeisterten Hingabe an die Arbeit, die sich nie genug thun kann, alles gleichmäßig liebevoll vollendet, in dem energischen Zusammenfassen der naturalistischen Züge zu geschlossenen Charaktertypen, in der breiten Behandlung des Nackten an. Auf der andern Seite führt uns die Gigantomachie von Pergamon in eine neue, ungeahnte Welt. Wir waren gefaßt, auf Schilderungen voll wuchtiger Kraft, packender Naturwahrheit und leidenschaftlich dramatischen Ausdruckes zu stoßen. Ueberrascht hat uns gleichwohl diese so völlig



Fig. 270. Hekategruppe des großen Frieses von Pergamon. Berlin.

überströmende, rauschende Lebensfülle, vollends unerwartet war der Einblick in die fast unbegrenzte erfinderische Begabung, die einen bisher unerhörten Kreis göttlicher Wesen aufbietet und ebenso aus den Gigantenfiguren spricht. Bis zum Phantastischen hat sich diese gesteigert. Wie kühn ist die Bildung der dreiköpfigen Hekate (Fig. 270), die mit ihren drei Armpaaren Angriff und Abwehr gleichzeitig übt, dabei von den Höllenhunden und Ares unterstützt. Großartig ist Zeus' siegreiche Macht dargestellt (Fig. 271), wie er mit Blitz und Megis drei Giganten zu Boden schmettert. Mit raffinierter Schärfe erscheint in der Schilderung der schlangenfüßigen, geflügelten Giganten die rohe elementare Naturkraft ausgeprägt; es fehlen aber andererseits auch nicht, wie z. B. in der Athenagruppe (Fig. 272), die man mit der Laokoongruppe in Zusammenhang gebracht hat, einfach menschliche, rührende Züge. Tiefer stummer Schmerz drückt sich hier in dem Kopfe des von einer Schlange umwundenen Giganten, wie in der aus dem Erdboden auftauchenden Gestalt der klagenden Gaa aus. Die Gigantomachie hat unser Urtheil über den Wert der Kunst in der Diadochenzeit wesentlich abgeändert. Es scheint, als ob die





Fig. 271. Zeusgruppe des großen Frieses von Pergamon. Berlin.



Fig. 272. Athenagruppe des großen Frieses von Pergamon. Berlin.



furchtbare Gefahr, die der hellenischen Bildung durch die Einbrüche der Barbaren, das Vorspiel der Völkerwanderung, drohte, die Lebensgeister der Griechen gewaltig angefaßt, ihre schöpferische Kraft neu geweckt und die Phantasie zu mächtigem Aufschwunge gehoben hätte.

Mehr durch den Gegenstand der Darstellung und die Herkunft des Künstlers als durch die Formengebung hängt mit der kleinasiatischen Kunst der Diadochenzeit der sog. borghesische Fechter im Louvre (Fig. 273) zusammen. Ein Krieger in weit vorgebeugter Stellung deckt sich mit dem Schilde gegen einen (unsichtbaren) Reiter, um im nächsten Augenblicke selbst zum Angriffe vorzugehen. Trotz der heftigen Bewegung der Gestalt und der Aufregung, die sich im Kopfe kundgibt, erblicken wir in der Statue doch zumeist nur eine Schaustellung der allerdings großen anatomischen Kenntnisse des Meisters, der sich inschriftlich Agasias aus



Fig. 273. Sog. borghesischer Fechter, von Agasias. Paris, Louvre.

Epheos nennt. Die Verherrlichung der Palästra, die von vielen schon in dieser Statue erblickt wird, tritt noch deutlicher in der Florentiner Ringergruppe, 1583 zusammen mit der Niobe in Rom gefunden, zu Tage. Glücklicherweise ist der Augenblick gewählt, wo der Sieg noch nicht völlig entschieden ist, die Spannung des Betrachters daher den höchsten Grad erreicht hat. Virtuöse Behandlung der Muskellagen erhöht den Reiz der kunstreichen Verschlingung der Leiber. Dem gleichen Gestaltentypus gehört auch die in Rom 1884 gefundene, schwerlich römische Bronze-Statue eines Faustkämpfers (Fig. 274) an, die mit unerbittlicher Wahrheit einen Helden der Arena wiedergibt, selbst die im Laufe der Zeit erlittenen Verstümmelungen an Nase, Mund, Ohren zu betonen nicht vergißt. Die Art der Auffassung ist ähnlich wie in dem zu Olympia gefundenen Bronzekopf eines Siegers (Fig. 275), einem wahren Prachtstück des Erzgusses und der Charakteristik; man sieht aber mit Staunen, welche Klasse von Leuten die Verherrlichung durch eine virtuos entwickelte Kunst in Anspruch nahm.



## f. Ausgang der griechischen Plastik.

Mit dem Untergange der staatlichen Selbständigkeit, mit dem Verluste des nationalen Stolzes stockt natürlich auch die innere Lebenskraft der griechischen Kunst; an äußerer Nüchternheit und vielfacher Beschäftigung der Künstler dagegen fehlt es ihr durchaus nicht. Weihgeschenke und Ehrenstatuen werden auch fernerhin gestiftet, auch die Bauhätigkeit ruhte nicht. Während

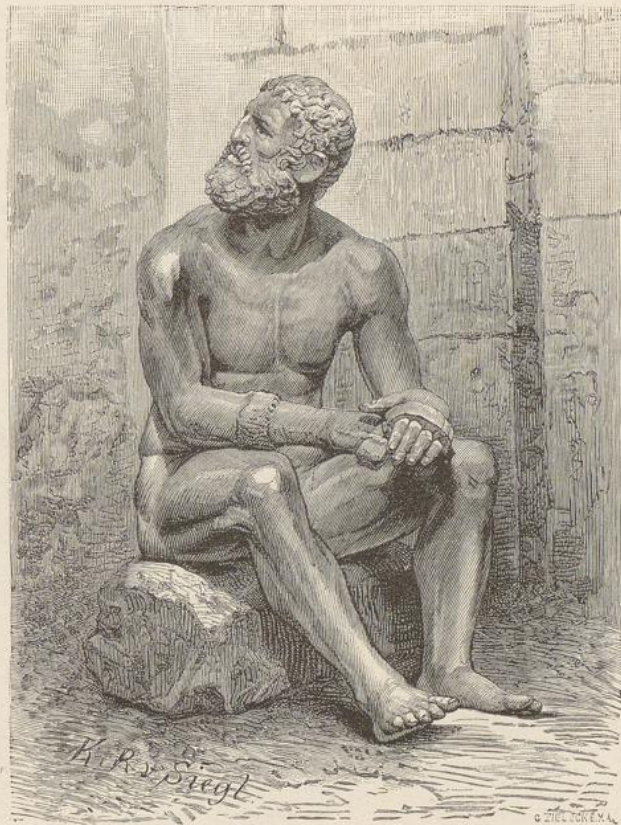


Fig. 274. Bronze statue eines Faustkämpfers. Rom, Thermensmuseum.

auf diesem Gebiete die Tüchtigkeit in der Lösung verwickelter konstruktiver Aufgaben (die der älteren griechischen Architektur fremde Wölbung gewinnt große Bedeutung) wie die Freude an dekorativer Pracht (Marmortäfelung der Wände) sich erhielt, wurde in einem Zweige der Skulptur deren Wirkungskraft noch gesteigert. Die malerische Auffassung, das landschaftliche Element drang in den Relieffstil ein und erzielte ganz neue, überaus prächtige Wirkungen, die an ähnliche Glanzleistungen der Renaissancezeit erinnern. Bei der Schöpfung idealer Gestalten dagegen wird die Abhängigkeit von der älteren Kunst gerade in den besten Leistungen dieser letzten Periode, die von der Mitte des 2. Jahrh. v. Chr. bis in die Regierung Hadrians reicht, deutlich fühlbar. Rom wird der Hauptmarkt für griechische Kunstwerke; griechische und gräcise-



rende Kunst findet in den kampanischen Städten willkommene Aufnahme und gutes Verständnis. Unser Denkmälervorrat stammt vorzugsweise aus Rom, aus den Kaiserpalästen, Thermen u. s. w.; die Ausgrabungen in Herculaneum und Pompeji füllen ein großes prächtiges Museum. Die Freude am Besitze griechischer oder gräcisierender Werke steigert sich in hohem Maße, seitdem die römische Bildung (schon in der letzten Zeit der Republik) auf Griechenland als ihr Muster zurückblickt und in dem Erwerbe griechischer Anschauungen und Kunstformen ihr höchstes Ziel findet. Die griechische Kunst wurde zum Ideal der römischen und nahm eine ähnliche Stellung ein, wie sie die italienische Kunst und Kultur des 16. Jahrhunderts gegenüber dem Norden

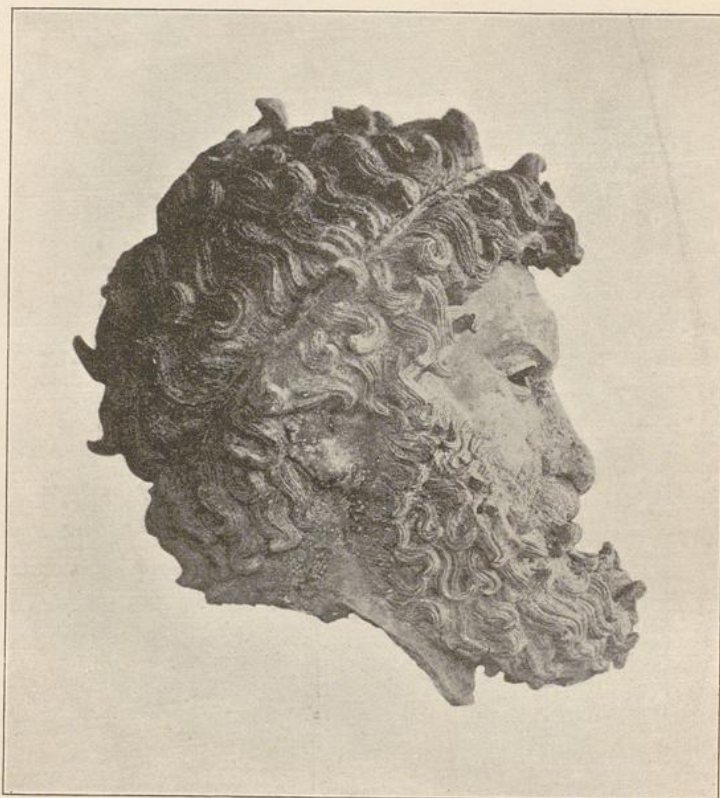


Fig. 275. Bronzekopf von der Siegerstatue eines Faustkämpfers. Olympia.

befas. In Rom arbeiteten zahlreiche griechische Bildhauer, aber auch in Griechenland gab es noch fruchtbare Werkstätten, insbesondere in Athen, so daß geradezu von einer neuattischen Schule des letzten vorchristlichen Jahrhunderts gesprochen werden kann. Mehrere der berühmtesten Antiken entstammen dieser letzten Periode griechischer Kunst, wie die mediceische Venus, früher in der Villa Medici in Rom, wohin sie aus dem Palaste des Kardinals Andrea della Valle gelangte, seit 1776 in der Tribuna der florentiner Galerie aufgestellt (Fig. 276). Die Göttin ist als Anadyomene dem Meere entstiegen gedacht, in zierlichen, feinen Formen modelliert. Das Haar war ursprünglich goldig gefärbt. Ehemals übermäßig geschätzt, wird sie gegenwärtig fast ebenso übertrieben geringgehalten. Sie steht doch dem Venusideale weit näher, als die noch sinnlicher wirkende Venus Kallipygos (wenn diese überhaupt mit Recht als Venus gilt),



oder die wohl nicht viel ältere kauernde Venus, die auf den bithynischen Künstler Dädalos zurückgeführt wird. Den Torso vom Belvedere, im Anfange des 16. Jahrhunderts in Rom aufgefunden, von Michelangelo und Winckelmann auf das höchste gepriesen, denkt man sich meistens so ergänzt, daß man nach einem Iysippischen Vorbilde in seine Linke eine Keule legt, auf die sich der ausruhende Herakles stützte, und in seiner Rechten einen Becher annimmt. Richtiger erscheint die Ableitung von dem Stile der hellenistischen Periode. Sicher geht auf Iysipp der farneische Herakles zurück (Fig. 278). In der auf den Rücken gelegten Hand hält er die Hesperiden-



Fig. 276. Mediceische Venus. Florenz.

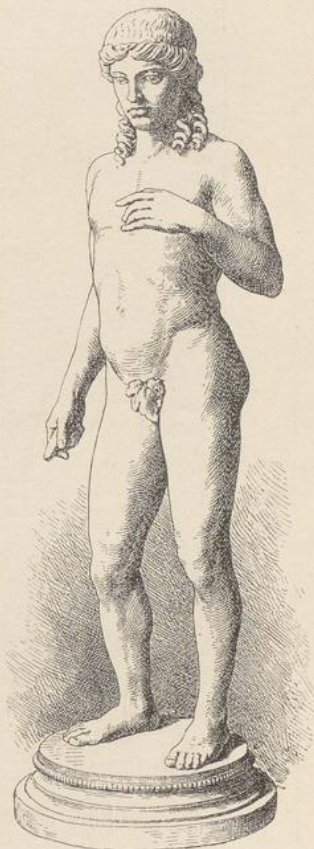


Fig. 277. Apollon, aus Pompeji.  
Erzstatue, Neapel.

äpfel, ist also am Ende seiner Laufbahn angelangt, ruht von den überstandenen Arbeiten aus, deren Mühe in dem gleichsam schwieligen Körper (geschwollene Adern und aufgetriebene Muskeln) sich ausprägt.

Die schöpferische Begabung der Künstler dieser Spätzeit ist in enge Grenzen gebannt. Gern wenden sie den Blick nach rückwärts, indem sie aus älteren Werken sich die Anregungen holen, Reliefs in Statuen verwandeln, von Gruppen einzelne Teile ablösen und selbständig setzen, oder einzelne Figuren mit verschiedenen Gestalten beliebig zu einer Gruppe verbinden.



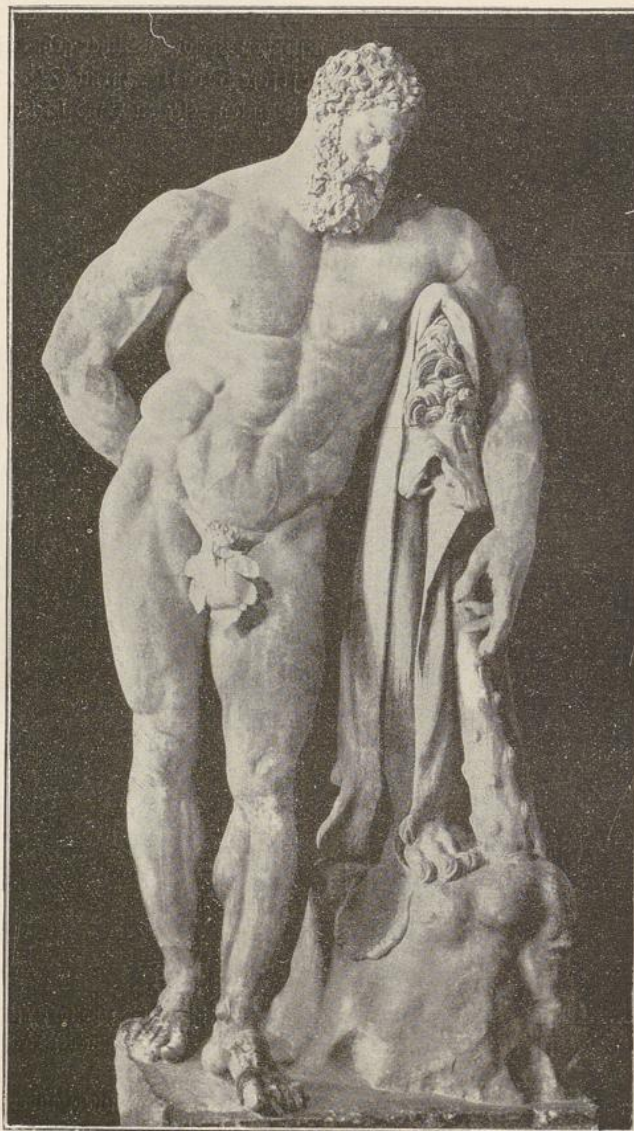


Fig. 278. Der farnesische Herakles. Neapel.



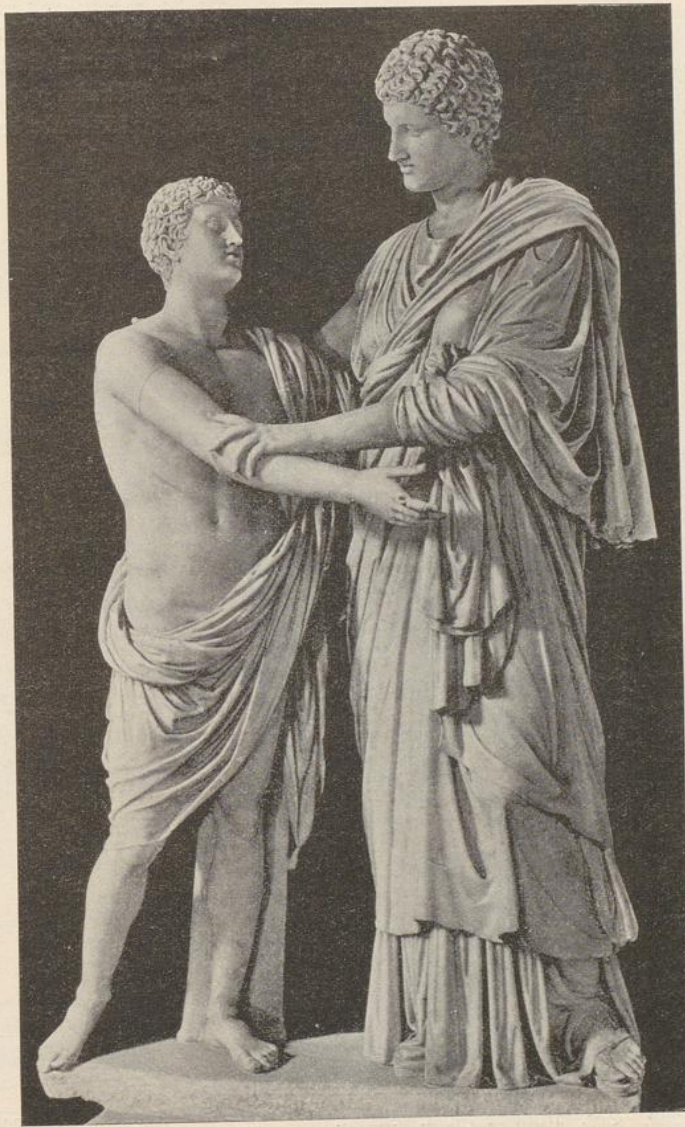


Fig. 279. Gruppe des Menelaos. Villa Ludovisi.



Nur auf diese Art begreifen wir die Wiederaufnahme der archaischen Kunst, die geradezu Modesache wird, und finden es erklärlich, daß von ernsteren, die Kunst auch theoretisch übenden Männern der Ruf nach Rückkehr zu der ruhigen, gemessenen Weise der Alten ertönt. Diese Rückkehr zur älteren strengen Weise soll die Schule des Pasiteles aus Unteritalien angestrebt haben, der 87 v. Chr. das römische Bürgerrecht erhielt, als Lehrer (Stephanos nennt sich seinen Schüler) und vielseitiger Künstler großes Ansehen genoß. Früher wurde der Apollo aus



Fig. 280. Sog. farnejsche Flora. Neapel.



A. J. del. sc.

Fig. 281. Antinous. Kapitol.

Pompeji (Fig. 277) auf seine Richtung zurückgeführt, doch ist dies ein Werk einer älteren Schule, nach dem Pasiteles seine Schüler Kopien anfertigen ließ. Die schöne Gruppe in der Villa Ludovisi (Fig. 279) ist jedenfalls von Menelaos, dem Schüler jenes Stephanos geschaffen worden. Sie wird als die Wiedererkennung und Begrüßung des Orestes durch seine Schwester Elektra oder des Aephtos durch seine Mutter Merope gedeutet, ist vielleicht aber nur



ein einfaches Grabmonument und stellt schlicht eine Abschiedsszene von Mutter und Sohn dar. Sie zeichnet sich durch eine Vertiefung der Empfindung und eine edle einfache Ruhe aus, die den meisten gleichzeitigen Werken abgeht, aber ganz wohl der klassischen Richtung entspricht, die gleichzeitig Horaz in der Poesie vertritt.

Neben dieser an älteren Idealformen sich auffrischenden Richtung tauchen auch Versuche auf, der Plastik durch Steigerung der sinnlichen Reize, durch ein anziehendes Spiel mit Kontrasten neue Wirkungen abzugewinnen und sie dadurch dem in Wohlleben und Ueppigkeit wachsenden Geschlechte anziehender zu gestalten. Naturalistischer im Ausdruck, koketter in Stellung und Bewegung werden nackte Frauengestalten (Venusbilder) geschildert, bei Gewandfiguren der Kleiderstoff so dünn und leicht dargestellt, daß die Körperformen durchscheinen. Die aus Goethes italienischer Reise bekannte Tänzerin im Vatikan und die kolossale farnesische Flora (Fig. 280) mögen als Beispiele dieser Tendenz gelten.

Noch einmal rafft sich im Zeitalter Hadrians die Phantasie griechisch gebildeter Künstler wenigstens zu einer Scheinschöpfung auf und macht in den Statuen und Reliefs (das bedeutendste in der Villa Albani) des schönen Lieblings des Kaisers, des in der Jugend verstorbenen Antinous den Versuch einer idealischen Porträtfigur (Fig. 281). Die göttliche Heiterkeit der ächten hellenischen Kunst ist verschwunden, auch im Schmerze keine Kraft. Ein schwermütiger, fast sentimentaler Zug bricht durch, gleichsam symbolisch das nahe Ende der antiken Kunstherrlichkeit andeutend. In anderer Weise macht sich der Niedergang des antiken Geistes und zugleich die Wiederannäherung an den Orient in der Vorliebe für kostbares, die technische Virtuosität herausforderndes Material geltend, z. B. in zwei Statuen des kapitolinischen Museums, von denen die eine in schwarzem Marmor (die Augen sind aus farbigen Steinen eingesetzt) einen Kentauren (mit dem Amor auf dem Rücken) darstellt, der im Gegensatz zu einem mürrischen von Amor gefesselten älteren Genossen fröhlich einhersprengt, während die andere, aus dem leuchtenden roten Marmor (rosso antico) gearbeitet, einen Trauben naschenden Satyr verkörpert. In der auf griechische Ideale zurückblickenden Richtung spricht sich übrigens nur eine Strömung der römischen Kunst aus. Eine zweite Strömung wird durch die italisch-römische Natur und Geschichte bestimmt.

