





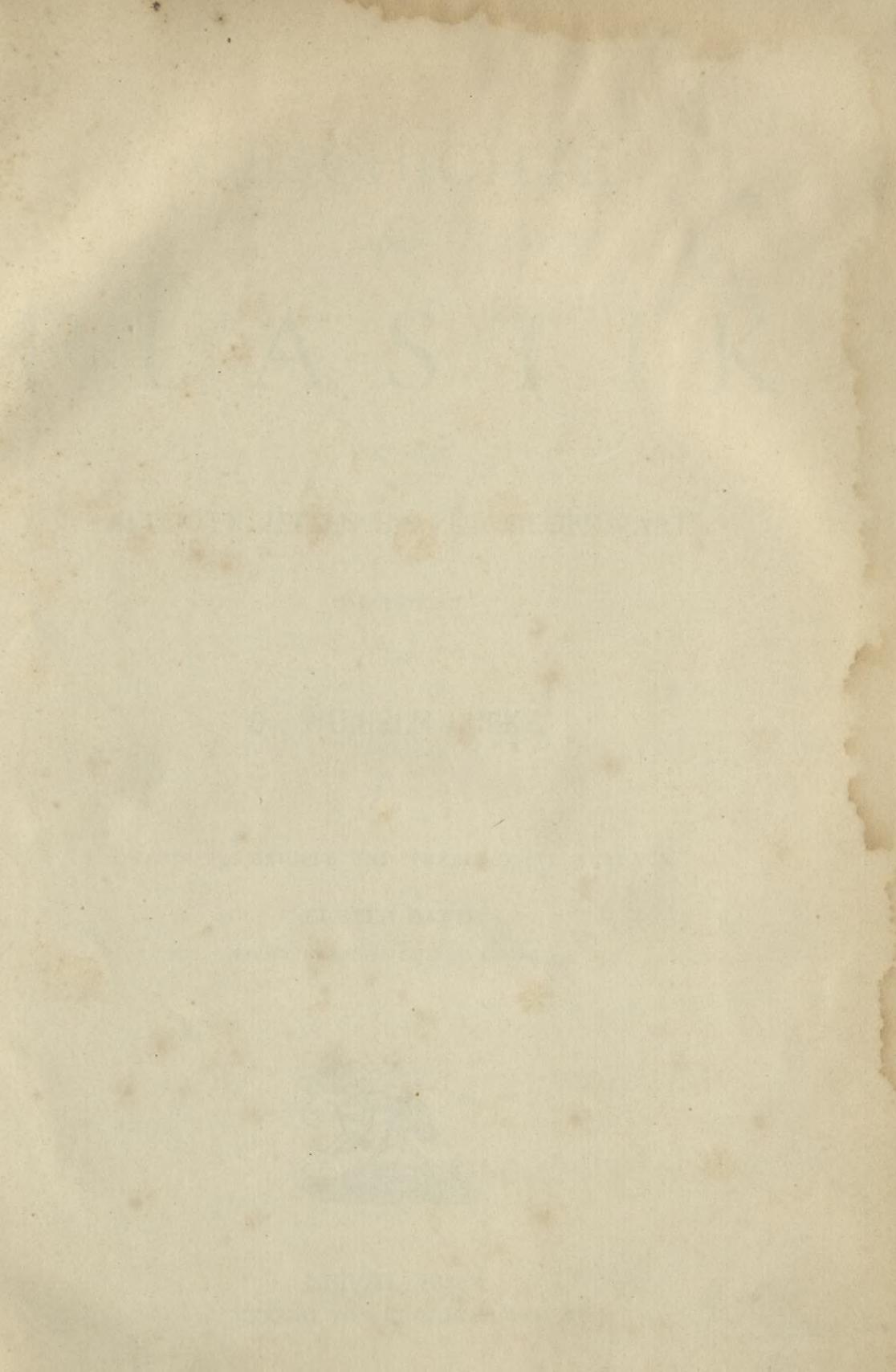
Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294785









GESCHICHTE  
DER  
P L A S T I K

VON DEN  
ÄLTESTEN ZEITEN BIS ZUR GEGENWART

DARGESTELLT

VON

DR. WILHELM LÜBKE.



Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

Erster Band.

Mit 277 Holzschnitt-Illustrationen.



LEIPZIG 1880.  
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

W 1/3  
351.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

115282



Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Akc. Nr.

4778/50

MEINEM FREUNDE

DR. HERMANN KESTNER

ZU

MÜHLHAUSEN IM ELSASS

IN ERINNERUNG AN DIE JAHRE 1845—1848.





## Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

---

*Es ist ein Versuch, den ich in diesem Buche nicht ohne Bedenken der Oeffentlichkeit übergebe. Was mich dazu ermuthigt, liegt in dem Umstande, das hiermit überhaupt zum ersten Male unternommen wird, eine Gesamtgeschichte der Plastik zu schreiben. Seit Jahren hatte ich den Plan dazu gefasst; seit Jahren zu Hause und auf Reisen dafür gesammelt. Wohl hätte ich mit dem Abschluss der Arbeit noch geraume Zeit zögern mögen, um manche Lücke in meinen Anschauungen auszufüllen; allein mittlerweile wären mir die alten Eindrücke leicht verblasst und hätten sich mit dem neu Gewonnenen kaum mehr zu frischem Flusse verbinden lassen. So unternahm ich denn, das Werk zu einem vorläufigen Abschluss zu bringen und das Publikum in den Mitbesitz des bis jetzt Gewonnenen einzuführen.*

*Nachdem uns für die gesammte Kunstgeschichte, seit dem ersten Aufbau derselben durch Kugler, eine fast unabhsehbare Fülle neuen Stoffes zugewachsen, und die Betrachtung des wechselseitigen Verhältnisses der Künste rüstig gefördert worden ist, bedarf es kaum erst des Beweises, wie viel andererseits an Kenntniss für's Besondere gewonnen werden muss, wenn man die einzelnen Künste aus dem Gesamtverbande löst und in getrennter Forschung ihrem Entwicklungsgange nachspürt. Für wichtige prinzipielle Fragen muss dies zur Vertiefung der Untersuchung und für den Ueberblick des Ganzen wieder zu neuen Gesichtspunkten führen. In dieser Ueberzeugung habe ich das Feld des plastischen Schaffens in's Auge gefasst, das mir eine solche gesonderte Betrachtung vorzugsweise zu bedürfen schien. Denn hier hat sich am längsten die ausschliessliche Schätzung der Antike aufrecht erhalten; und zwar mit gutem Grunde, weil in der antiken Sculptur ein absolut Vollkommenes erreicht ist, von dessen heitern Höhen man nicht gern zu den untergeordneten, minder allseitig befriedigenden Standpunkten der späteren Zeiten hinabsteigen mochte. Viel lockender war es dagegen, die Malerei zu gesonderter Betrachtung herauszuheben; denn hier konnte die Antike nicht durch den Vergleich die Bedeutung der späteren Schöpfungen in Schatten stellen, um so weniger, da der Geist des christlichen Zeitalters der Malerei förderlicher sein musste, und noch heute die allgemeine Vorliebe gerade dieser Kunst sich zuwendet. So wurde die Plastik der christlichen Zeiten stiefmütterlich behandelt und meistens*

nur mit einem halben Seitenblick über die Achsel angesehen. Wohl erschloß Schnaase in seiner meisterhaften Kunstgeschichte des Mittelalters die weiten neuen Perspektiven, welche die Bildnerei des 13. Jahrhunderts darbietet; wohl gab Burckhardt in seinem Cicerone in gedrängter, aber lebensvoller Darstellung eine Uebersicht über die Gesammtheit der italienischen Sculptur; wohl hatte Cicognara früher schon einen immerhin dankenswerthen Versuch gemacht, durch bildliche Darstellungen die Entwicklung der Plastik seines Vaterlandes anschaulich zu machen. Aber was dort für einzelne Abschnitte oder lokale Gruppen geschehen war, mußte consequent für die gesammten Leistungen dieses Kunstzweiges durchgeführt werden, wenn ein Ueberblick über das innere und äußere Verhältniß der verschiedenen Zeiträume gewonnen werden sollte.

Ein leitender Grundsatz war vor allem der, meine Darstellung in umfassendster Weise auf die eigene Anschauung der Denkmäler zu stützen, wo möglich überall selbst zu sehen und zu urtheilen. Dies ist mir denn für die orientalische und griechische Plastik durch das Studium des Britischen Museums, für die gesammte antike Kunst durch andauernden Aufenthalt in den Sammlungen Italiens, Deutschlands und Frankreichs, für die Denkmäler des Mittelalters und der neueren Zeiten durch ausgedehnte Reisen im südlichen und nördlichen Deutschland, in den meisten Theilen Frankreichs, in den wichtigsten Provinzen Italiens, endlich in nicht geringem Masse durch wiederholte Besuche im Glaspalast von Sydenham zu Theil geworden. In den meisten Fällen habe ich nach den Originalen oder doch nach Gipsabgüssen mein Urtheil bilden können.

Was ich seit Jahren gesammelt hatte, das habe ich nun zu einem Ganzen zu vereinigen gesucht, in welchem die Entwicklung der Ideen wie der Formen mir von gleichmäßiger Wichtigkeit war. Denn es bedarf wohl keines Beweises, daß eine wahre kunstgeschichtliche Betrachtung sich nur aus der Verschmelzung beider Elemente gewinnen läßt, die einander gegenseitig fordern und bedingen. Was aber ächte kunsthistorische Behandlung so schwierig und so selten macht, ist der Umstand, daß nicht bloß gelehrte Kenntniß, sondern auch angeborner und durch ununterbrochene Uebung geschärfter Blick für das eigentlich Künstlerische dazu erfordert wird. Ich wünsche nichts so sehr, als daß wenigstens Etwas von beiden Eigenschaften sich aus meiner Arbeit erkennen lasse.

Bei Beurtheilung der Darstellung bitte ich das Eine zu erwägen, daß von dem ganzen Reiche der Bildnerei nur für die antike Grenzmark genügende Vorarbeiten bereit lagen. Und da seit Brunn's trefflicher Geschichte der griechischen Künstler die griechische Plastik durch J. Overbeck eine so anziehende Darstellung erfahren hat, so hätte ich, weil ich im Ganzen und Großen mit dem Verfasser mich im Einklange befinde, am liebsten einfach auf dieses Buch verwiesen, wenn ich nicht doch in manchen Punkten abweichender Ansicht wäre, die sich großentheils da ergab, wo ich die eigene Anschauung der Originale voraus hatte. Meine Darstellung der neuesten Erwerbungen kleinasiatischer Kunst gehören namentlich hierher. Aber auch sonst habe ich aus den jüngsten Entdeckungen auf ägyptischem, orientalischem und griechischem Boden manches Wichtige meinem Buche einverleiben können.

Für die Kunst des Mittelalters hielt ich den Grundsatz fest, aus dem Wüste des lediglich antiquarisch Merkwürdigen das künstlerisch Werthvolle herauszuzeichnen. Daß ich damit das Verdienstliche rein archäologischer Forschung auch

*in diesem Kreise nicht in Frage stellen will, bedarf kaum der Versicherung. Ich hätte sonst nicht selbst so viel Zeit und Mühe mit ähnlichen Untersuchungen aufgewandt. Aber für die kunstgeschichtliche Darstellung sind andere Gesichtspunkte festzuhalten. Die Abschnitte meines Werkes, in denen die grossen Epochen der nordisch-mittelalterlichen Kunstblüthe geschildert sind, die Zeit vom 13. bis in's 16. Jahrhundert, werden hoffentlich beweisen, dass hier eine Menge neuen Stoffes für die Kunstgeschichte zu Tage geschafft worden ist. Bei einem Vergleiche mit den vorhandenen Darstellungen dieser Epochen dürfte sich ergeben, dass ich hier durch eine nicht unansehnliche Zahl bisher kaum bekannter oder nicht genügend erkannter Monumente manchen Baustein für die Geschichte der Plastik habe selbst herbeischaffen müssen.*

Zürich, am 5. Mai 1863.

---

### Zur zweiten Auflage.

*Für ein Buch wie das vorliegende hatte ich mir kaum so viel Erfolg zu hoffen getraut, dass ich Gelegenheit haben würde, die Arbeit in einer neuen Auflage durchzusehen und zu vervollkommen. Um so mehr bin ich erfreut, nach sieben Jahren doch diese Veranlassung erhalten zu haben. Alle urtheilsfähigen Stimmen der Kritik sind meinem Versuche anerkennend und ermuthigend begegnet, und ein ansehnlicher Theil des gebildeten Publikums hat mein Buch mit Antheil aufgenommen. Dies hat mich bestimmt, bei der neuen Auflage meine Arbeit einer gründlichen Durchsicht zu unterwerfen, frühere Lücken auszufüllen, Ungleichheiten der Behandlung zu beseitigen, überall nach Abrundung in Inhalt und Form zu streben. Vor Allem ist die Antike in umfassender Weise ungearbeitet und erweitert worden, wobei die Ergebnisse der neueren Forschungen ebenso sehr wie fortgesetzte eigene Studien an den Monumenten zur Verwerthung gelangten. Ein besonderer Abschnitt über die plastischen Kleinkünste des Alterthums ist hinzugefügt worden.*

*Für Mittelalter und neuere Zeit war im Ganzen weniger nachzuholen; doch ist besonders die italienische Plastik auf wiederholten Reisen von mir gründlicher durchforscht worden. Ueber die Casa Santa zu Loreto, über die Schulen Ober-Italiens und der Mark wird man manches Neue finden. Auch sonst fehlt es nicht an Zusätzen, Verbesserungen, Ergänzungen. Namentlich ist die Plastik der Gegenwart etwas eingehender geschildert worden, soweit mir dies in einer historischen Darstellung angemessen erschien.*

Stuttgart, im November 1870.

---

## Zur dritten Auflage.

Seit längerer Zeit war die „Geschichte der Plastik“ vergriffen und erheischte eine neue Auflage. Gehäufte andere Arbeiten ließen mich erst jetzt zu einer Durchsicht des Buches kommen, welche in vielen Theilen zu eingreifender Umgestaltung führte. Es versteht sich, daß die umfangreichen, epochemachenden Entdeckungen eines Schliemann und Di Cesnola, daß die Ausgrabungen in Olympia und Pergamos, daß so viele andere Ergebnisse unablässiger Forschung, welche die wichtigsten Parteen der antiken Kunstgeschichte betreffen und überraschende Aufschlüsse gebracht haben, gebührende Würdigung und Verwerthung erfahren mußten. Ebenso wurde der Abschnitt über die ägyptische Plastik einer neuen Bearbeitung unterworfen, welche der gesteigerten Bedeutung des ägyptischen Alterthums entspricht.

Für die späteren Epochen, namentlich für Mittelalter und Renaissance hielt ich auch jetzt den Grundsatz fest, nur das Hervorragende, für die Stylentwicklung Entscheidende herauszuheben. Mit leichter Mühe hätte sich hier das Material vermehren lassen; allein es wäre daraus nur Ballast für die Darstellung erwachsen. Historische Schilderung darf mit Statistik nicht verwechselt werden. Soll die Erzählung lebensvoll, anschaulich, fruchtbringend werden, so muß der Schriftsteller sich vor Ueberladung sorgsam hüten; das Geheimniß einer fesselnden Darstellung, welches so Wenigen gegeben ist, besteht in dem Taktgefühl, mit welchem man erkennt, wie weit die Phantasie des Lesers noch zu folgen vermag, wie lange sie frisch und angeregt erhalten werden kann.

Ueber die bedeutenden Erwerbungen des South Kensington-Museums, welche ich selbst neuerdings wieder zu prüfen verhindert war, hat mein Freund Jacob Burckhardt mir seine Notizen zur Verfügung gestellt, die ich dem Text unmittelbar einverleibt habe. Für diese große Förderung sage ich meinem verehrten Collegen auch an dieser Stelle herzlichen Dank.

Einige neue Abschnitte sind für die plastischen Kleinkünste hinzugekommen. Die Münzen des Mittelalters, die Medaillen und dazu Gehöriges aus den Epochen der Renaissance haben eine ihrem Verhältniß zur Gesamtkunst entsprechende Schilderung gefunden. Dagegen habe ich mich wohl gehütet, in die breiten Wege des Kunsthandwerks meine Darstellung auslaufen zu lassen. So wichtig dieses große Gebiet für die Praxis des Lebens ist, so unerläßlich seine Pflege namentlich in nationalökonomischer Hinsicht genannt werden muß, so streng muß man in der geschichtlichen Betrachtung alle diese Werke der Zweckmäßigkeit von den Schöpfungen der reinen hohen Kunst sondern. Nur da, wo Kunsthandwerkliches sich in die Sphäre freien Kunstschaffens erhebt, wo es sich zur reinen Kunst verklärt, hat es Anspruch auf Beachtung in einem Buche, welches nur der Kunst gewidmet ist.

Endlich habe ich darauf hinzuweisen, daß auch diesmal in noch viel ausgedehnterem Maße als früher die illustrative Seite mit Sorgfalt gepflegt worden ist. Man wird an Zahl wie an Güte die dem Text eingedruckten Abbildungen gegen die der früheren Auflagen ansehnlich gewachsen finden.

Julii 1880.

W. Lübke.

# INHALT.

	Seite
Einleitung. Wefen und Entwicklung der Bildnerel. . . . .	I
<b>ERSTES BUCH. Die orientalische Bildnerel.</b>	
<b>Erstes Kapitel.</b> Indien und feine Nebenländer. . . . .	11
<b>Zweites Kapitel.</b> Aegypten . . . . .	19
<b>Drittes Kapitel.</b> Mittel- und Vorderafien. . . . .	40
1. Babylon und Ninive . . . . .	40
2. Perfien . . . . .	56
3. Klein-Afien, Syrien und Cypern . . . . .	60
<b>ZWEITES BUCH Die griechifche Bildnerel.</b>	
<b>Erstes Kapitel.</b> Urfprung und Wefen der griechifchen Plaftik . . . . .	73
<b>Zweites Kapitel.</b> Erste Periode der griechifchen Plaftik. Bis zu den Perferkriegen	81
<i>Erfter Abfchnitt.</i> Bis zum Ende des 8. Jahrhunderts . . . . .	81
<i>Zweiter Abfchnitt.</i> Bis gegen Ende des 6. Jahrhunderts. . . . .	94
<i>Dritter Abfchnitt.</i> Bis gegen 470 v. Chr. . . . .	118
<b>Drittes Kapitel.</b> Zweite Periode der griechifchen Plaftik. Von der kimonifchen Zeit bis zum Ende des peloponnefifchen Krieges. . . . .	143
1. Der attifche Künftlerkreis. . . . .	144
2. Die Denkmäler von Athen . . . . .	163
3. Künftler und Kuntwerke im Peloponnes. . . . .	179
<b>Viertes Kapitel.</b> Dritte Periode der griechifchen Plaftik. Von der Befreiung Athens bis zum Tode Alexanders des Grofsen. . . . .	199
1. Die attifche Schule . . . . .	201
2. Die erhaltenen Denkmäler. . . . .	226
3. Die Künftler des Peloponnes. . . . .	247
<b>Fünftes Kapitel.</b> Vierte Periode der griechifchen Plaftik. Von Alexanders Tode bis zur römifchen Eroberung Griechenlands . . . . .	259
1. Die Schule von Rhodos . . . . .	262
2. Die Schule von Pergamos. . . . .	271

## DRITTES BUCH. Die alte Bildnerei Italiens.

	Seite
<b>Erstes Kapitel.</b> Die Bildnerei bei den Etruskern . . . . .	291
<b>Zweites Kapitel.</b> Die Bildnerei bei den Römern. . . . .	305
Erste Periode. Von der Eroberung Griechenlands bis Augustus . . . . .	307
Zweite Periode. Von Augustus bis Hadrian. . . . .	318
Dritte Periode. Von Hadrian bis zum Untergange des römischen Reiches . . . . .	330
<b>Drittes Kapitel.</b> Die antiken plastischen Kleinkünfte . . . . .	341
1. Die Münzen . . . . .	342
2. Die geschnittenen Steine . . . . .	352
3. Werke der Toreutik. . . . .	360

## VIERTES BUCH. Die Bildnerei des frühen Mittelalters.

<b>Erstes Kapitel.</b> Die altchristliche Epoche . . . . .	369
<b>Zweites Kapitel.</b> Die byzantinisch-romanische Epoche . . . . .	392
1. Das zehnte und elfte Jahrhundert . . . . .	394
2. Das zwölfte Jahrhundert. . . . .	407

---

Das Verzeichniß der Abbildungen sowie die alphabetischen Register werden an den  
2. Band angegeschlossen.

---

## EINLEITUNG.

### Wesen und Entwicklungsgang der Bildnerei.



Die Bildnerei hat mit der Baukunst den Stoff gemein. Beide formen ihre Werke aus dem Material der unorganischen Natur. Der gewachene Stein oder der Thon, das Holz und die verschiedenen Metalle dienen beiden Künsten zu ihren Erzeugnissen. Dadurch sind beide dem Gesetze der Schwere unterworfen. Ihre Werke bedürfen gleichermaßen des festen Ruhepunktes, in welchem sie gesichert auf dem Boden der Erde, daraus sie genommen sind, fußen können. In dem Werke der Baukunst verlangen wir die Herrschaft dieses Gesetzes klar und bestimmt ausgesprochen, weil das Bauwerk nichts Anderes ist als die künstlerische Verklärung des Gesetzes der Schwere. Die Architektur verfährt daher durchaus nach mathematischen, durch Rechnung festgestellten Formen, da es ihr darauf ankommt, die in aller festen Masse verborgene Gesetzmäßigkeit zur Erscheinung zu bringen.

Ueberein-  
stimmung  
mit der  
Baukunst.

Das plastische Werk hat ebenfalls demselben Gesetze sich zu fügen; dieses aber äußert sich in ihm nur gleichsam in zweiter Linie als ruhiges Gleichgewicht der Erscheinungen. Denn was beide Künste unterscheidet, ist der Gegenstand ihres Bildens. Während die Architektur das Schöne der unorganischen Natur in gesetzmäßiger Harmonie darlegt, hat die Plastik nichts Anderes zum Ziel als die volle körperliche Darstellung des beseelten organischen Einzellebens. Damit steht sie wie die Malerei in einem inneren Gegensatz zur Baukunst. Denn auch die Malerei beschäftigt sich wie die Plastik mit der Nachbildung der organischen Gestalt. Aber sie begnügt sich mit dem farbigen Schein derselben, welchen sie auf einer Fläche entwirft, indem sie durch Beobachtung der Gesetze der Perspektive in möglichst vollkommener Täuschung die wirkliche Erscheinung uns vorpiegelt. Die Bildnerei dagegen löst das organische Einzelleben aus dem Weltverbande, giebt ihm eine eigene Basis, fixirt es in einem Momente des Daseins und stellt es rund und in voller Körperlichkeit als Gegenstand des „tastenden Sehens“, wie Vischer treffend sagt, vor Augen. Dabei kommt es ihr darauf an, ihr Werk nach allen Seiten klar heraustreten zu lassen, daß von jedem Standpunkt aus sein Motiv verständlich sei, sich ebensowohl in harmonischem Fluß der Linien als schön, wie in Bestimmtheit der Bewegungen als deutlich zu

Unterschied.

erkennen gebe. Vollkommen wird dies nur in der für sich hingestellten Einzelgestalt erreicht; im höchsten Sinne ist daher die Statue Aufgabe der Bildnerei. Damit werden aber der Plastik sehr enge Grenzen gezogen. Wenig empfindet sie dieselben, so lange es sich nur um die einzige, allerdings erhabenste Aufgabe handelt, die Anschauungen des Volkes vom höchsten Wesen in vollen Gestalten auszuprägen. Das Götterbild giebt nur ein absolutes Sein, ist ganz getränkt vom geistigen Inhalt, den die religiöse Vorstellung ihm unterlegt, weist selbst die Auffassung eines Momentanen, sei es noch so bezeichnend, zunächst völlig ab. Allein auch da, wo die Bildnerei das Gedächtniß menschlicher Tüchtigkeit im dauernden Denkmal festzuhalten strebt, faßt sie weniger einen vereinzelt Augenblick, eine vorübergehende Erregung auf, ist vielmehr bemüht, ihr Abbild gleichsam gefättigt und erfüllt von den bleibenden Eigenschaften, auf denen die Geltung der Persönlichkeit beruht, hinzustellen.

Dennoch sucht sie bald dies enge Gebiet zu erweitern. Sie will nicht bloß den abgeschlossen in sich ruhenden Zustand des Individuums schildern; es erwächt ihr, namentlich wo sie mit der Architektur zusammentritt, die Aufgabe, auch die Beziehungen des Einzelnen zur Gesamtheit, sein Wirken und Handeln in der Zeit darzustellen. Sie will nicht bloß schildern, sondern zugleich erzählen. So muß sie denn zu einer Verbindung mehrerer Figuren, zur Gruppe greifen. Diese kann aber verschiedener Art sein. Verbindet sie sich mit der Architektur, z. B. zur Füllung eines Giebelfeldes oder eines Portalbogens, so wird sie stärker von den architektonischen Gesetzen berührt: sie muß vor Allem Symmetrie und Parallelismus befolgen. Die einzelnen Gestalten werden aber auf dem architektonischen Grunde sich klar von einander lösen; nur hat der Beschauer auf die Rückseite zu verzichten und mehr den Eindruck eines Reliefs zu erwarten. Oder die Gruppe besteht aus einer innigen Verbindung zweier, auch mehrerer Figuren, wie die Ringer in Florenz oder der Laokoon. Dann werden manche Theile einander decken und eine allseitige plastische Wirkung jeder Gestalt nicht zur Entfaltung kommen lassen: es wird eine mehr malerische Composition sich ergeben. Doch kann und muß sich auch hier das Ganze in seinem harmonischen Verbande zur rhythmisch bewegten plastischen Gesamterscheinung vereinen. Namentlich wird der Umriß der Gruppe durch geschlossene Gesammtform, durch harmonisches Gleichgewicht und abgerundeten Fluß der Linien sich dem plastischen Grundgesetz fügen.

Noch umfassender aber wendet die Bildnerei, wo ihr die geschichtliche Erzählung oder die Schilderung von Gesammtzuständen obliegt, das Relief an. Dieses ist offenbar aus der bloßen Zeichnung entstanden, die man nicht allein durch Farben, sondern mehr noch durch Austiefen des umgebenden Grundes kräftig hervorzuheben suchte. Es bleibt daher von der Fläche, daran es haftet, abhängig und verleugnet keinen Augenblick seine Verwandtschaft mit der Malerei. Aber diese malerische Freiheit, zu welcher das Relief neigt, bedarf vor Allem der strengen Beschränkung, wenn die Grenzen der Plastik nicht überschritten werden sollen. Zwar kann ein perspektivisches Zurückweichen im Raum durch die verschiedenen Abstufungen vom zartesten, fast nur gezeichneten Flachrelief (Basrelief) bis zum erhabenen, fast frei von dem Grunde gelösten Hochrelief (Hautrelief) annähernd wiedergegeben werden; aber die wichtigsten Hülfsmittel für solche Darstellungen, die Luftperspektive, die Vertheilung von Licht und

Schatten, von stärkeren und schwächeren Tönen muß der Malerei vorbehalten bleiben, und die Plastik hat sich mit einer bescheidenen Andeutung zu begnügen, will sie nicht ins Stylofe verfallen. Wo das Relief am reinsten sich den plastischen Gesetzen fügt, bei den Griechen, beschränkt es sich darauf, einen einzigen Plan anzunehmen und nur zwei Figuren neben einander darauf darzustellen. Bei den Römern und in der Renaissancezeit wie im Mittelalter weicht man von diesem Gesetze ab, gelangt aber zu malerisch überfüllten Darstellungen. Im Relief ist nun die Einheit der plastischen Composition nur in solchen Fällen gewahrt, wo wie in der Metope, am schmalen Grabpfeiler oder sonst an knapp umrahmter Stelle eine einzige Scene im Sinn der plastischen Gruppe sich aus wenigen, mit einem Blick zu erfassenden Figuren zusammensetzt. Bei längeren Streifen, wie an den Friesen der griechischen Tempel oder den Wandbekleidungen der assyrischen Paläste, wird die Schilderung zu einer continuirlich fortlaufenden, welche mit der Einheit des Orts auch die Einheit der Zeit und der Handlung aufgibt. Das plastische Gesetz kann sich hier also nur im rhythmischen Zuge des Ganzen aussprechen.

Was aus dem Kreise der Bildnerei ausgeschlossen bleibt, ist die Darstellung des vegetativen Lebens. Die Pflanzenwelt gehört nicht in die Reihe der mit freiem Willen, mit Selbstbestimmung ausgestatteten organischen Wesen. Baum, Strauch, Pflanze vegetiren nur, sind unfrei gebunden an die Scholle, in der sie wurzeln. Wo die Fähigkeit der Bewegung, der Ortsveränderung nach eigenem Antrieb fehlt, da ist für die Plastik kein Stoff. Und noch ein anderer Grund kommt hinzu: Die Gestalt jedes Pflanzenorganismus ist so reich an Einzelheiten, die neben und an einander gereiht sich frei gruppieren, eines das andere deckend und überschneidend, in dichte oder lockere Massen sich zusammenballend, daß die Plastik in dem Vielen vergeblich nach der einfachen bestimmten Form suchen würde, die allein zu voller Erscheinung von ihr ausgeprägt werden kann. Wo demnach ein Pflanzengebilde dem plastischen Werke als Zusatz zum Verständniß lokaler und anderer Beziehungen gegeben werden soll, da hat die Plastik auf ausführliche Schilderung zu verzichten und mehr eine symbolische Andeutung und Abbeugung als eine Nachbildung der vollen Wirklichkeit zu liefern. Solche Stylisirung ist aber auch überall da erforderlich, wo, wie es so häufig der Fall ist, die Vegetation ihre Formen zum Schmuck eines Bauwerkes herleiht. Da gilt es ebenfalls, aus der bunten Fülle des von der Natur in üppiger Triebkraft Erzeugten die wenigen wesentlichen Züge herauszulesen, welche den Charakter des Pflanzengebildes bestimmen und zum Styl des architektonischen Werkes passen. Die griechische Behandlung des Akanthus und anderer vegetativer Formen ist ein Muster für alle Zeiten; auch die romanische Kunst hat in ihrem Laubwerk etwas durchaus Stylvolles geschaffen. Weniger kann man das von der gothischen Ornamentik sagen, die sich dem Naturalismus bisweilen so stark hingiebt. Aus Alledem geht aber zur Genüge hervor, daß das vegetative Leben nur dienend, begleitend auftritt, als selbständiger Gegenstand der Darstellung aber von der Plastik zurückgewiesen werden muß.

Anders verhält es sich jedoch mit der Thierwelt. Hier bietet sich schon ein organisches Leben in ganzer Vollständigkeit dar, in klarer Ausprägung der Form, jedes Glied in einer Schärfe und Deutlichkeit seine Bestimmung und seine Beziehung zum Ganzen verrathend, daß der Bildhauer sich vorzüglich angezogen

Grenzen  
des Inhalts  
der  
Bildnerei.

Thierbilder.

fühlt, dem Gesetze der Natur mit formenfrohem Auge und nachschaffender Hand zu folgen. Aber auch hier wird sich aus dem plastischen Grundgesetz eine Beschränkung aufdrängen. Nur jene Thiere, an welchen die Natur selbst in einfachen übersichtlichen Zügen einen höheren Organismus ausgeprägt hat, und die also dem Menschen, sei es freundlich, sei es feindlich, nahe stehen, werden sich zur plastischen Darstellung eignen. Ja der Bildhauer wird in ihnen mit besonderer Freude die einfache Bestimmtheit des Naturlebens aufzufassen und zu schildern suchen. Dennoch wird er auf diesem Gebiete sich in dem engen Kreise rein sinnlicher Affekte beschränkt sehen, und so frisch und kräftig er aus erster Hand hier den Pulsschlag des nur von der Natur bedingten Lebens in seinem Begehren, Ringen und Kämpfen zu gewinnen vermag: eine höhere Intelligenz, ein Regen der selbstbewußten Seele wird nur als dämmernde Ahnung aus solchen Gebilden hervorschimern.

Darstellung  
des  
Menschen. So greift denn die Plastik zum höchsten Gebilde der Schöpfung, zum Menschen, um an ihm die vollkommene Schönheit organischen Lebens zu erreichen. Sie erforscht die Gesetze seines Baues, mißt die Verhältnisse der Glieder, entdeckt den innern Zusammenhang derselben und stellt in treuer Nacheiferung seine Gestalt rund und frei als lebendigen Organismus hin. Indem sie ihn so isolirt, muß sie darnach streben, ihn in höchster Vollendung, in vollkommener Schönheit aufzufassen. Sie sucht in ihm das „Ebenbild Gottes“, den Funken himmlischen Lebens, und da sie im Einzelnen, Zufälligen ihn vermißt, forscht sie nach ihm in der Gesamtheit und gewinnt aus denkender Vergleichung und Prüfung den Abglanz unsterblicher Schönheit, — der Gottheit Ebenbild. Man nennt das Idealisiren; man darf es eben so gut künstlerisches Schaffen nennen, denn ohne dies Streben nach dem Funken göttlichen Feuers giebt es nur geistloses Handwerk, nicht seelenvolle, geistathmende Kunst. In erster Linie ist daher die Aufgabe der Plastik das Göttliche, Heroische. In ihm sind die dunkeln Vorstellungen der Volksseele von einem über die irdischen Schranken hinausreichenden, erträumten Vollkommenen niedergelegt. Der Bildhauer, indem er diese Ahnungen zu verwirklichen sucht, giebt den höchsten Anschauungen einen plastisch bestimmten greifbaren Ausdruck.

Nacktheit. Die eigentliche Aufgabe ist daher, den Menschen in seiner vollen natürlichen Schönheit aufzufassen. Dadurch wird im strengsten Sinne die Nacktheit erfordert. Nur im unbedeckten Körper kann die vollendete Harmonie des Ganzen, die Schönheit sich offenbaren. Damit sind der Plastik strenge Grenzen gezogen. Sie wird nur in solchen Epochen und bei solchen Völkern ihr höchstes Ziel erreichen können, wo die Schönheit der ganzen menschlichen Gestalt allgemein empfunden, durch Naturanlage und günstige klimatische Bedingungen gefördert, durch gleichmäßige Uebung entwickelt, wo endlich die gesammte Ausbildung des Geistes und des Körpers in Uebereinstimmung gepflegt wird. Wo dagegen die Geistesbildung alles Andere überwuchert und wohl gar die Entfaltung körperlicher Kraft und Schönheit unterdrückt, oder wo ausschließliche Uebung einer bestimmten Seite der physischen Anlage, wie es durch fast jede handwerkliche Thätigkeit geschieht, den Körper unharmonisch entwickelt, da findet die Plastik nur bedingte Aufgaben.

f Kopf und  
Glieder. Wenn nun die volle Schönheit der menschlichen Gestalt zur harmonischen Erscheinung kommen soll, so wird aller übermächtige geistige Ausdruck des

Kopfes herabzustimmen, zu dämpfen fein, um nicht durch ungebührliches Vorragen in rein geistige Sphären einen Bruch zwischen dem Natürlichen und Geistigen zu verrathen. Wird doch der Kopf schon durch seine Stellung als das Oberhaupt und die Krone des Ganzen bezeichnet; um so weniger darf er geradezu in Gegensatz mit dem Uebrigen treten. In demselben Maaße wird dagegen der übrige Körper gleichsam vergeistigt, durch höchsten Ausdruck von Schönheit und Adel der Formen verklärt, so daß beide Theile einander freundlich entgegenkommen und zu inniger Gemeinschaft sich zusammenfügen. Nur bei dieser Auffassung ist das Gesetz plastischen Schaffens in seiner ganzen Schärfe und Reinheit bewahrt.

Die Kleidung als Erzeugniß höherer Gesittung, die den Menschen dem bloßen Naturzustande entzieht, wird nur dann als Ausdruck solcher Kulturverhältnisse für die Plastik verwendbar sein, wenn sie nicht den Körper völlig verbirgt, nicht seine Umrisse, seinen Gliederbau entstellt, sondern die Formen und den Organismus des Körpers, den Wohllaut seiner Bewegungen in edlem Faltenwurf nachklingen läßt, wenn sie sich ihm anschmiegt und von ihm ihr Gesetz empfängt, wie in der Musik die instrumentale Begleitung sich der Melodie, welche die menschliche Stimme ertönen läßt, anschließt. Mit andern Worten: nur wenn die Kultur die edle Anlage der Natur weiter entwickelt und achtet, nicht wenn sie dieselbe unterdrückt und entstellt, kann ihr Erzeugniß für die höchsten Zwecke der Plastik zur Verwendung kommen.

Wichtig, aber auch schwierig ist die Frage, wie weit die Farbe an der plastischen Erscheinung Theil haben dürfe. Wollen wir sie aus dem abstracten Wesen der Bildnerei beantworten, so werden wir sagen: diese ist die Kunst der reinen Form; jede Beimischung eines farbigen, also malerischen Scheins ist streng abzuschneiden. Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts bewegt sich wirklich die Plastik in diesen Bahnen und stellt sowohl in Marmor oder anderem Stein, wie in Holz und Elfenbein oder in edlen Metallen und in Erz ihre Schöpfungen ohne Farbenzuthat in dem von ihr gewählten Material dar. Aber die geschichtliche Betrachtung ergiebt ein anderes Gesetz. Wir wissen nicht bloß, daß das ganze Mittelalter, daß ebenso die Aegypter, Assyrier und das gesammte orientalische Alterthum ihren Bildwerken starken Farbenzusatz verliehen; auch die Griechen in ihrer besten Zeit haben Marmorstatuen bemalt, an Erzstatuen die Augen und andere Theile farbig eingefetzt, endlich an den bewunderten Goldelfenbeinkolossen ihrer Tempel das Zusammenwirken verschiedenfarbigen Materiales zum Gesetz gemacht. Solchem Vorgange gegenüber müssen wir uns dahin bescheiden, daß die aus Stylprinzipien geforderte absolute Reinheit der Form frei von malerischem Schmuck selbst in der Blüthezeit der Kunst bei dem plastisch begabtesten Volke der Erde nicht zur Anwendung gekommen ist. Wie jene griechischen Werke gewirkt haben, können wir nicht mehr ermitteln: aber das wenigstens läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß eine naturalistisch-malerische Wirkung, wohl gar eine Täufchung wie etwa in einem Wachsfigurenkabinet, nie beabsichtigt war, und daß durch gewisse Farbenzuthat das plastische Werk wahrscheinlich nur mit feiner architektonischen Umgebung in Uebereinstimmung gesetzt werden sollte. Jedenfalls haben die Griechen in ihren Bildwerken den höchsten Anforderungen plastischen Schaffens genügt.

Die  
christliche  
Auffassung.

Bei folch strenger Forderung wäre freilich die Geschichte der Bildnerei mit der antiken Welt zu ihrem frühen Ende gelangt; alles, was unter dem Einfluß des christlichen Geistes plastisch geschaffen worden, müßte dann als Abfall, als Zeugniß des Untergangs und der Entartung betrachtet werden, und nur was im Sinne der antiken Kunst gedacht ist, hätte Anspruch auf Geltung. In strenger Anwendung des Prinzips muß man allerdings so urtheilen. Um aber der christlichen Kunstepoche gerecht zu werden, darf man dann nicht vergessen, neben der Plastik auch der Malerei zu gedenken, in deren Schöpfungen sich der geistige Gehalt des christlichen Zeitalters voller und mächtiger ausprägt, und die eben deshalb erst durch das Christenthum ihre gänzliche Befreiung und höchste Vollendung gewonnen hat. Die durch Schönheit geadelte Sinnlichkeit, wie das klassische Heidenthum sie empfand, mußte mit dem Auftreten der spiritualistischen Lehre des Christenthums vergehen. Jene Idee hatte ihren Kreislauf von Gestaltungen erschöpft. Mit dem Christenthume kam das Individuum in seiner tiefen Innerlichkeit zu seinem Rechte. Körperliche Schönheit ward nun gleichgültig, selbst verachtet. Reinheit der Seele, Schönheit der Empfindung wurde das höchste Ziel der Darstellung. Von der körperlichen Form bedurfte man nur jenes täuschenden Schimmers, den die vom Licht umflossene Oberfläche der Gestalt auf die Netzhaut des Auges wirft. Damit trat die Malerei in ihre eigentliche Bestimmung. Ein Mehr von körperlicher Form, die Wirklichkeit der vollen lastenden Erscheinung wäre dem Aufschwunge der Psyche hinderlich gewesen. So konnte man die Plastik für befeitigt halten; ihre Rolle schien ausgespielt.

Die  
christliche  
Plastik.

Dennoch sucht sie bald auf dem verlorenen Gebiet ein bescheidenes Plätzchen wieder zu gewinnen. Sie kann es nur erreichen, indem sie auf ihre eigentlichten Aufgaben verzichtet. So fügt sie sich denn dem neuen Geiste, löscht die Erinnerung an die vollendete Schönheit menschlicher Form aus dem Gedächtniß und schreibt die geistige Bedeutung des Individuums, den Ausdruck der freigewordenen, erlösten Seele in ihr Programm. Es ist die selbstverleugnende Demuth, welche das Christenthum von Allen, auch von der Plastik verlangt. Und diese That der Entfagung belohnt sich; sie bringt der Bildnerei ein zweites Leben, neue nie geahnte Früchte. Im Kampfe mit der Ungunst der Zeiten und der geistigen Anschauung, in noch gefährlicherem Wetteifer mit der begünstigten, glänzend erblühten Schwester, der Malerei, erstarkt sie allmählich zu erfolgreicher Thätigkeit. Treu und geduldig strebt sie, in ihrem so viel ungünstigeren Materiale das Geistige, das Individuelle, das Seelenleben zu gestalten. Mit energischer Hand gräbt sie dem Marmor, prägt sie dem Erz die volle Schärfe charakteristischen Sonderwesens ein, wie die neue Weltordnung es hervortreibt, unendlich mannichfach und wechselnd. Sie überwindet selbst ihre angeborene Scheu vor dem Unschönen und weiß sogar dem Häßlichen durch entschlossene Behandlung den Stempel des geistig Bedeutenden, persönlich Anziehenden zu geben. Es kann nicht fehlen, daß sie auf dieser schmalen Bahn manchmal die Grenzen überschreitet, daß sie, in dem nothgedrungenen Wetteifer mit der Malerei, in das Gebiet der Schwesterkunst übergreift und mehr mit malerischen als mit plastischen Mitteln zu wirken sucht. Es giebt Epochen, wo eine völlige Verkennung ihrer Grenzen sie zu äußersten Ausschreitungen verleitet; wo sie in wilder Anarchie mit dem Meißel malt und dem geduldigen Steine die Ausburten einer unplastisch gewordenen Phantasie aufzwingt.

Gefahr des  
Verirrrens.

Gleichwohl gewinnt auch nach solchen Verirrungen, nach solchen krankhaften Fieberträumen die Plastik durch strenge Zucht die Gefundheit wieder. Sie befinnt sich der alten Gesetze, die einstmals ihre Richtschnur waren. Die schönerfüllten Gestalten der griechischen Götter werden wieder an's Tageslicht gezogen, ein Gegenstand der Bewunderung, der Verehrung, des Studiums. Aus ihnen strömt der Bildnerei Gefundheit und Klarheit zu, und indem sie ihren neuen Werken einen Abglanz jener ewigen Schönheit verleiht, indem sie der scharf ausgeprägten Form des charakteristisch Befonderen den Hauch des Idealen, Unvergänglichen vermählt, erreicht sie in neuer Weise das Ziel, in endlichen Formen das Walten des Unendlichen zu offenbaren.

Erneuerung  
der Plastik.

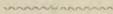
Der Styl, der aus solchen Vorgängen und Wandlungen hervorwächst, zeigt freilich bedeutame Unterschiede gegen den strengen plastischen Styl der Antike. Er legt weit größeren Nachdruck auf die Ausbildung des Kopfes und geht in den Zügen des Angesichtes jeder Linie, die ein charakteristisch Befonderes ausspricht, mit Sorgfalt nach. Was in den antiken Idealbildern vom Lächeln ewiger Schönheit umflossen war, das muß hier durch den lebendigen Widerschein der Seele, durch den Abglanz des individuellen Geistes verklärt werden. Der übrige Körper gilt nur noch als Träger des Hauptes, der aber selbst durch die verhüllende und entstellende Tracht den Ausdruck des Willens, die Bestimmtheit des Charakters, die Bedeutung der Persönlichkeit zu erkennen geben muß. Auch hierin liegt also der Nachdruck auf dem Geistigen, und dadurch allein wird der Bruch zwischen Geist und Natur vermieden, da es sich nirgends mehr um die Schönheit der körperlichen Form, sondern selbst im Gewande um die innere Physiognomie der befondern Zeit, das Charaktergepräge des einzelnen Menschen handelt. Wo sich nun so viel Zufälliges und Ungünstiges aufdrängt, da gelangt zu voller Bedeutung, was der Bildhauer aus dem Studium der Antike an Gefühl für Schönheit und Harmonie gewonnen hat. Kaum merklich für den oberflächlichen Beobachter wird seine Kunst dem scharfen Gepräge des Befonderen so viel Fluß und Rundung zu geben wissen, daß aus der Darstellung eines durch und durch charaktervollen Sonderlebens ein Nachhall idealer Schönheit im edlen Rhythmus dem sinnigen Beschauer wohlthuend entgegen klingt.

Neuer  
plastischer  
Styl.

Bei solcher Auffassung werden wir den späteren Entwicklungsgang der Bildnerei nicht schlechthin als Abfall und Entartung bezeichnen, sondern mit Aufmerksamkeit die denkwürdige Geistes that verfolgen, durch welche die Plastik aus ungünstigen Bedingungen und einer scheinbar feindlichen Weltanschauung ein neues Leben und selbständige Geltung für sich zu erringen wußte.



ERSTES BUCH.



DIE ORIENTALISCHE BILDNEREI.



## ERSTES KAPITEL.

### Indien und seine Nebenländer.



Die ausgedehnten Ländergebiete des östlichen Asiens waren schon in den frühesten Zeiten der Sitz einer hochentwickelten Kultur. In Indien, dem Wunderlande des Ostens, finden wir uralte Religionsysteme, phantastisch überchwänglich, wie die üppige Natur dort Alles gestaltet, und ihnen entsprechend eine Gliederung und Ordnung des ganzen Lebens, die Allen entgegengesetzt ist, was uns von den übrigen Völkern des Alterthums vorliegt. Jener ferne Osten kehrt dem übrigen Orient, soweit er mit der Geschichte der Griechen und Römer, und dadurch mit der Geschichte der Menschheit verflochten ist, den Rücken. Er hat von Anbeginn ein Stillleben für sich geführt, sich in eigenen, fest abgeschlossenen Kreisen entwickelt und bis auf den heutigen Tag eine Sprödigkeit dem Gesammtleben der übrigen Welt gegenüber behauptet, an welcher schon die Heldenkraft Alexanders scheiterte und an der in späteren Zeiten die gewaltsamsten politischen Umwälzungen fast spurlos vorübergegangen sind. Die Muhamedaner haben der Herrlichkeit der alten Brahmanenkaiser ein Ende gemacht: die Religion Brahma's ist unerschüttert geblieben. Die Engländer haben Ostindien durch List und Gewalt unterjocht; aber das Leben der Hindu haben sie nicht aus den uralten Geleisen zu bringen vermocht. Ebenso vergeblich schlugen die Wellen europäischer Kultur seit Jahrhunderten gegen die Bollwerke der chinesischen und japanesischen Civilisation. Alles prallt an der Festigkeit und Hartnäckigkeit asiatischer Lebensordnungen ab. Unveränderliche Stabilität ist dem Dasein jener großen östlichen Völkerfamilien seit ältesten Zeiten her aufgeprägt. Nicht das Christenthum, nicht die Kanonen, nicht die überlegene Geistesbildung der Europäer vermögen etwas über sie. Die Völker des mittleren und vorderen Asiens, die Aegypter selbst sind vom geschichtlichen Strom ergriffen und in die wechselvollsten Schicksale fortgerissen worden. Die mächtigsten Reiche, die festesten Lebensordnungen sind dem Untergang anheimgefallen. Ostasien scheint diesem unablässigen Wechsel gegenüber die starre Festigkeit unabänderlichen Beharrens vertreten zu sollen.

Kultur  
Ostasiens.

Stabilität.

In diesem Gegensatz gegen alle anderen Kulturvölker liegt für uns die Berechtigung, jene Völker des fernsten Ostens an die Spitze unserer Kunstbetrach-

Stellung der  
Denkmale.

tung zu stellen. Obwohl neuere Forschung die Denkmale jener Länder in eine viel jüngere Zeit gerückt hat, als sie früher dem staunenden Auge des Reisenden erschienen, müssen sie doch, eben jener Unveränderlichkeit des ostasiatischen Geistes wegen, als Zeugen einer viel älteren Gesittung und Kunstbildung gelten. Dafür spricht auch der Charakter ihrer architektonischen Anlagen. In erster Linie handelt es sich hier von den Werken Indiens. Sie sind fast ohne Ausnahme — so weit uns ein Urtheil zusteht — gottesdienstliche Denkmale. Die religiösen Anschauungen beherrschen im Leben der Hindu Alles, das Größte wie das Kleinste. Sie weisen schon vor der Geburt den Menschen einer bestimmten Kaste zu, zeichnen ihm unabänderlich seinen Lebensgang vor, machen ihn zum willenlosen Werkzeuge in einer unerbittlichen Weltordnung. Bezeichnend genug, daß die einzige geistige und geschichtliche Bewegung, die wir in Indien kennen, eine religiöse gewesen ist. Sie knüpft sich an das Auftreten Buddha's, dem die Noth des in dumpfem Elend seufzenden Volkes so zu Herzen ging, daß er eine tröstlichere Lehre, eine reinere Gottesverehrung an die Stelle des phantastischen brahmanischen Aberglaubens setzte. Aber auch der Buddhismus, so edel und rein er ursprünglich gedacht war, entging nicht den verderblichen Einflüssen des alten unausrottbaren Wahnes; und wie in Indien die unverwüthliche Triebkraft der Natur alle gewaltigsten Schöpfungen der Menschenhand immer wieder mit ihren Schlinggewächsen überwuchert, so erstickt die Phantastik des indischen Geistes immerfort alle reineren, klareren Anschauungen.

Phantastik. Die Werke der Bildnerei haben unter solcher Sinnesrichtung am meisten zu leiden. Keine Religion hat je solchen Schwulst verworrener, mystischer Vorstellungen zu Tage gefördert, wie die der Brahmanen. Der Charakter des Volkes neigt mehr als der irgend eines anderen Stammes zum weichen In sich Verfincken, zu grübelndem Brüten. Das Tieffinnige schlägt sofort in's Verschrobene um. Aus den Träumen dieser abenteuerlichen Phantastik ist ein Götterhimmel hervorgegangen, dessen Gestalten jeder plastischen Darstellung zu spotten scheinen. Die göttlichen Wesen werden durch widernatürliche Häufung der Glieder (vergl. Fig. 1), der Köpfe, Arme und Beine den gemeinen Menschen gegenübergestellt. So hat der Gott Ravana zehn Köpfe und zwanzig Arme; Brahma und Vishnu werden mit vier, Siva mit vier oder fünf Köpfen dargestellt, letzterer auch wohl mit einem Kopfe, der dann aber mit drei Augen versehen ist. Bisweilen erhält Vishnu einen Löwen- oder Eberkopf, Ganesa sogar einen Elephantenkopf; endlich giebt es dreiköpfige Gestalten, welche nichts Geringeres als die indische Dreieinigkeits (Trimurti), Brahma, Siva und Vishnu, bezeichnen.

Was also uns als Monstrum erscheinen würde, gilt dort für einen Gott. Wie tief ist die Stufe des Bewußtseins, die nur im Widernatürlichen, Verzerrten, Monströsen das Göttliche zu erkennen vermag! Und wie soll vollends die Bildnerei an der Hand einer solchen Religion sich zu höheren Gestalten aufschwingen! Langlès giebt in seinen Denkmalen indischer Kunst\*) die Copie von einer Zeichnung eines Brahminen, aus der National-Bibliothek zu Paris, die besser als viele Worte den unplastischen Geist dieser religiösen Vorstellungen bezeichnet. Es ist die Darstellung der Geburt Brahma's. Vishnu liegt weichlich wie ein Weib auf einem Lotosblatt. Ringsum sieht man kleine Fische und zwischen ihnen einen

\*) *L. Langlès*, *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan*. Paris 1821. Fol. 2 Bde.

schwimmenden Menschen. Dies ist der Büsser Markandeya, der im Milchmeere umherschwimmt, um die Welt vom Untergange zu retten. Vishnu ist nackt und mit läppischer Zierrath geschmückt; er steckt nach Kinderart das linke Bein mit dem großen Zehen in den Mund. An seiner Nabelschnur ist der vielköpfige, vielarmige und vielbeinige Brahma befestigt. — Dies Beispiel der theologischen Vorstellungen brahmanischer Dogmatik möge genügen.

Fast ausschließlich sind es Gegenstände der Götterlehre, welche die indische Bildnerei beschäftigt. Eine schlichte Darstellung des wirklichen Lebens scheint fast gänzlich zu fehlen. Wie sollte auch die Kunst sich für die Erscheinungen

Gegenstände  
der  
Darstellung.

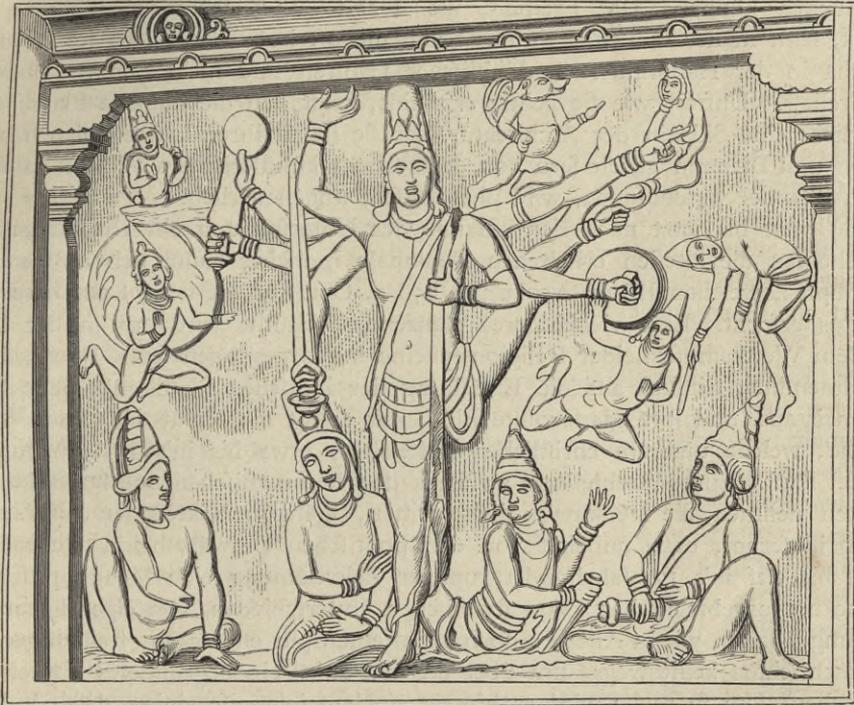


Fig. 1. Achtermige Göttergestalt. Mahamalaipur.

des umgebenden Daseins begeistern, da nach der Lehre der Brahmanen die Welt nur als ein Traum Brahma's oder ein Erzeugniß der Maya (der Täufchung) anzusehen ist, da ferner durch die Annahme einer endlosen Seelenwanderung der Werth eines jeden Geschöpfes zu einem illusorischen wurde! Ebensovienig ist auf diesem Boden mytisch-speculativen Taumels das frische Leben einer historischen Kunst zu erwarten. Nur ausnahmsweise erzählt man uns von solchen Werken, die aus einer klaren, reineren Atmosphäre geschöpft sind. Doch dürfen wir hier nicht unterlassen, ausdrücklich auf die Mangelhaftigkeit und Unzuverlässigkeit unserer Quellen hinzuweisen. So viel von der Pracht und der fabelhaften Großartigkeit indischer Werke erzählt worden, so gering ist in kunstkritischer Hinsicht der Werth der meisten Mittheilungen. Es fehlt uns selbst an genügenden Abbildungen, die jenen Mangel zu ersetzen vermöchten. Schon aus diesem Grunde

Mangelhafte  
Berichte.

ist daher weder eine genaue stylistische Würdigung, noch eine kunstgeschichtliche Darstellung der indischen Plastik bis jetzt möglich. Wir haben uns lediglich auf gewisse allgemeine Bemerkungen zu beschränken.

Tempel-  
schmuck.

Die große Masse indischer Bildwerke finden wir als Reliefs an den Fäçaden der Grottentempel und am Aeußeren der Pagoden. Diese Werke einer überschwänglich üppigen Architektur sind oft mit Sculpturen völlig übersponnen. Ebenso häufig werden letztere im Innern, an Nischen, Kapitälern und Gesimsen angebracht. Die brahmanischen Tempel übertreffen an Reichthum und phantastischer Wildheit die buddhistischen Heiligthümer, obwohl in späterer Zeit auch der Buddhismus sich einer glänzenderen Ausstattung seiner Denkmale nicht hat verschließen können. Das Freibild, die höchste und eigentlichste Leistung der Plastik, fehlt in der indischen Kunst. Selbst die oft kolossalen Bilder des sitzenden Buddha in der Hauptnische buddhistischer Grotten sind nicht Statuen, sondern Hochreliefs. Unfrei, wie sie geistig erscheint, zeigt sich die indische Plastik auch äußerlich: eine Sklavin der Architektur, der sie in all ihren Launen dienen muß; Herrin und Dienerin gleich fern von geläutertem künstlerischem Wollen, in mystischem Taumel verschlungen, wild phantastisch, ungeheuerlich.

Zeitstellung  
ind. Kunst.

So weit bis jetzt nach dem Stande der Untersuchung ein Urtheil gestattet ist, scheinen die ältesten erhaltenen Denkmale indischer Kunst sich an den Sieg zu knüpfen, welchen König Açoka um 250 v. Chr. für die neue Lehre des Buddhismus erfocht. Eine vielseitigere, glänzendere Blüthe wird erst in der Folge aus dem Wettkampfe beider Religionsysteme hervorgegangen sein. Den größten, bestimmendsten Einfluß auf die Entfaltung der indischen Plastik übt jedoch der Brahmaismus, und ihre glanzvollste Blüthezeit erlebt die Kunst der Hindu in der Epoche, welche unserem christlichen Mittelalter, etwa bis in's 13. Jahrhundert, parallel läuft. Eine Mittelstellung zwischen den brahmanischen und buddhistischen Werken nehmen die Denkmale einer dritten, späteren Sekte, der Jaina's, ein. Gewiß ist ferner, daß, unbeirrt von den politischen Umwälzungen, die indische Kunst bis tief in's 17. Jahrhundert unserer Zeitrechnung eine Menge prächtiger Werke hervorgebracht hat. Von stylistischen Unterschieden, von eigentlicher Entwicklung können wir in Alledem doch kaum eine Spur entdecken; freilich genügen die Nachrichten keineswegs, um über diesen Punkt ein begründetes Urtheil auszusprechen. Um so mehr wird es hinreichen, beispielsweise einige der namhaftesten Denkmale hier zu erwähnen.

Reliefs von  
Sanchi.

Zu den frühesten Werken indischer Plastik mögen die zahlreichen Reliefdarstellungen gehören, welche die Portale eines großen Tope d. h. buddhistischen Grabhügels zu Sanchi in Centralindien schmücken\*). Es sind Kriegsscenen in geschichtlich realistischer Schilderung, nüchtern und treu, doch lebendig in chronikartigem Erzählerstyle vorgeführt. Man sieht Züge Bewaffneter, die Anführer zu Roß, Andere auf Elephanten reitend, dabei Fußvolk mit Schilden, Lanzen und Bogen. Mit großer Anschaulichkeit wird die Belagerung einer Stadt geschildert. Die Angreifer haben sich vor den Mauern gefammelt, suchen sich zu decken und mit Pfeilschüssen die Besatzung zu vertreiben. Aber ebenso lebhaft wird die Verteidigung geführt. Hinter den Zinnen der übereinander in mehreren Kreisen sich erhebenden Mauern zeigen sich die Belagerten, Steine und Felsblöcke auf die An-

\*) J. D. Cunningham, im Journ. of the asiat. soc. of Bengal T. XVI, II p. 739.

greifer niederschleudernd. Auch in den gedeckten Pavillons hochragender Thürme sieht man Gestalten der Belagerten, obwohl diese sich mehr als Zuschauer zu verhalten scheinen. — Der historische und klar realistische Geist dieser Darstellungen weicht so sehr von den übrigen Werken indischer Kunst ab, hat vielmehr eine so nahe Verwandtschaft mit den Bildwerken assyrischer Denkmale, daß es schwer wird, hier nicht an einen — allerdings vereinzelt — Einfluß westasiatischer Kunst zu glauben. Wurde durch besondere Ereignisse die politische Lethargie der Indier vorübergehend aufgerüttelt, so daß ein Funke geschichtlichen Lebens in sie kam und sie zu Werken veranlaßte, die ihrem sonstigen Fühlen so fremd sind? Wir wissen es nicht. Wir vermögen nicht einmal zu sagen, ob wirklich diese Werke von Sanchi so vereinzelt dastehen in dem großen indischen Denkmalkreise. Einstweilen können wir sie nur als Ausnahmen von der Regel betrachten.

Was außerdem von bildnerischen Werken der Indier bekannt ist, gehört dem religiösen Anschauungskreise. Hier sind vor Allem aus der älteren buddhistischen Zeit mehrere Kolossalbilder Buddha's zu erwähnen. Man findet solche auf Ceylon, gegen 90 Fuß hoch, andere, noch gewaltigere, bis zu 120 Fuß Höhe im äußersten Westen Indiens, an einer Felswand zu Bamian. Letztere hatten eine aus Stuck angefertigte Gewandung, die indeß gegenwärtig stark beschädigt ist. Was dort durch die Größe erstrebt ist, sucht man in anderen Fällen durch Vervielfältigung zu erreichen. Am Haupttempel zu Boro-Budor auf der Insel Java zählt man in den Nischen, welche das ganze Aeußere beleben, vierhundert solcher Buddhagestalten. Wir werden an diesen Bildern schwerlich die zweiunddreißig Zeichen vollendeter Schönheit und die vierundachtzig Zeichen körperlicher Vollkommenheit entdecken, welche Buddha's feurige Lobredner in den Legenden an ihm aufzuzählen wissen; noch wird ihr Anblick so gewaltig auf uns wirken, daß wir mit den übrigen Ungläubigen vor ihnen in Ohnmacht fallen, wie dieselben Legenden wollen. Diese und die zahlreichen anderen Buddhabilder, welche die Tempelnischen füllen, zeigen den göttlich verehrten Weisen sitzend, meist mit orientalisch untergechlagenen Beinen, im Ausdruck tiefen Verfunkenseins. Die träumerische, schlaffe, weltabgezogene Stimmung des speculativen Brütens liegt schwül und dumpf auf diesen Gebilden ächt asiatischer Passivität.

Buddha-  
bilder.

Nur ausnahmsweise scheinen im indischen Denkmälerkreise Darstellungen eines kraftvoll oder leidenschaftlich bewegten Lebens sich zu finden. So sieht man in einer der gefeierten Grotten von Ellora einmal den Siva sechsarmig, den Bogen spannend auf seinem Wagen zur Verfolgung eines feindlichen Dämons dahinstürmen; ein anderes Mal in derselben Grotte den achtarmigen Bhadra in ähnlich kraftvoller Bewegung sich zum Kampf anschicken. Menschenschädel bilden den schmückenden Saum seines Gürtels; mit einer der vier rechten Fäuste hält er eine menschliche Gestalt an den Beinen gepackt, eine andere steckt, durchbohrt, an dem Schwerte, das eine seiner linken Hände schwingt.\*) Noch leidenschaftlicher ist eine Anzahl von Relieffcenen in etwas derbem Styl, an einer Felswand des denkmalreichen Mahamalaipur (Mahavellipore) an der Coromandelküste: hier vor Allem bemerkenswerth ein Kampf, als dessen Heldin Durga, die Ge-

Bewegte  
Scenen.

\*) Diese und andere Darstellungen, offenbar stark verschönert, im zweiten Bande der Transactions of the Royal Asiatic Society.

mahlin Siva's, erscheint. Als kühne Löwenreiterin, achtarmig, wohlbewaffnet, verfolgt sie einen kolossalen fliehenden Dämon, der ihrem Gefchoß zu entfliehen sucht. Ringsum ein Gewimmel von liegenden, laufenden, hockenden Figuren, darunter Bogenschützen und Kämpfende aller Art: ein wildes Durcheinander, lebhaft und bunt genug, aber ohne Klarheit und künstlerische Ordnung.

Götterleben.

Doch, wie gefagt, nur selten unterbrechen solche Szenen der Gewalt das dämmernde Traumleben indischer Bildwerke. Die Götter werden meistens in thatenloser Ruhe, im träumenden Genießen dargestellt. Alle Gestalten haben etwas Weiches, Weibliches, Verschwommenes. Das Schönheitsideal, wie es in den weiblichen Figuren uns entgegentritt, ermangelt jeder schärferen Bestimmtheit, jeder markigen Bezeichnung der Formen. Ein treffendes Beispiel giebt die Ge-



Fig. 2. Indische Göttin der Schönheit. Bangalore.



Fig. 3. Relief aus einem Tempel zu Mahalapur.

stalt der Göttin der Schönheit von der Pagode zu Bangalore (Fig. 2): üppige Glieder, mit gezierter Bewegung in den Hüften sich wiegend, dazu ein wunderlicher Putz, an jedem Fingerglied ein Ring. Aehnlich eine Göttin vom Indratempel zu Ellora, die breit und fett auf einem Elephanten im Schatten eines Baumes thront. Die sitzende Stellung ist überall die vorzüglich beliebte. Dabei wird in orientalischer Weise das eine Bein heraufgezogen oder auf beiden untergeschlagenen Beinen gehockt.

Das organische Gefüge des Körpers, das Knochengerüst, das Geflecht der Muskeln und Sehnen verschwindet unter der Hülle einer zerfließenden Ueppigkeit (Fig. 3). Was auf markige Festigkeit, auf Thatkraft und Bestimmtheit des Willens hinweist, ist völlig unterdrückt: nur zu passivem Genußleben, zu dämmerndem Träumen sind diese Gestalten befähigt. Fast willenlos, wie die Blume sich auf ihrem Stengel schaukelt, wie das Blatt sich im Winde bewegt, muthen sie uns

an. Bezeichnend genug werden in der Dichtung die Arme Sacontala's mit biegsamen Stengeln verglichen. Ein stumpfes Lächeln, gleichgültig und stereotyp, liegt auf den Zügen dieser Gestalten (Fig. 4).

Wohl mag man geltend machen, daß ein Zug von naiver Anmuth die besseren dieser Werke erfüllt, allein diese Anmuth ist keine geistig belebte, keine von Gedanken oder Willenskraft durchhauchte; sie läßt sich höchstens mit der Lieblichkeit der Blumen des Feldes vergleichen: das Reich sittlicher Selbstbestimmung hat keinen Theil daran. Wo eine höhere göttliche Kraft versinnlicht werden soll, vermag man dies nicht durch geistigen Ausdruck zu erreichen, sondern versucht durch jene Häufung der Glieder oder durch phantastische Verbindung von Thier-

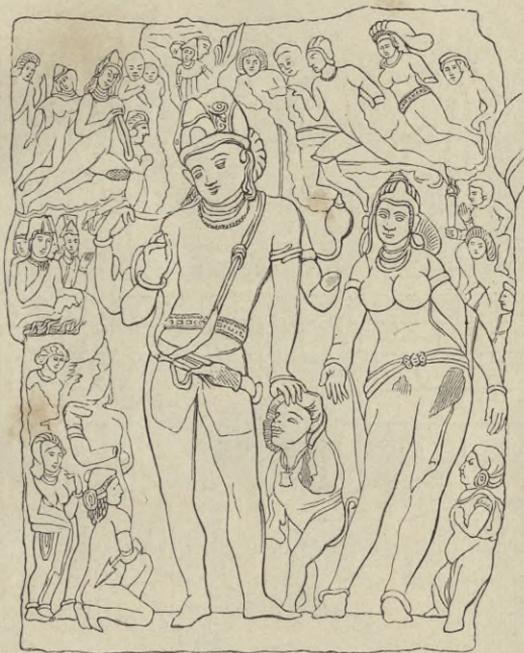


Fig. 4. Siva und Parvati. Relief von Elephanta.

köpfen und Menschenleibern eine bedeutfame Wirkung zu erzielen. So sieht man am Kailasa zu Ellora den vierarmigen Siva sitzend, seine Gemahlin Parvati wie ein Kind auf dem Schooße haltend; zu seinen Füßen liegt der Ochs Naudi und auf beiden Seiten sind andere phantastische Gestalten ihm beigegeben. In einem anderen Tempel von Ellora, der Dumar-Leina-Grotte (Fig. 5), führt ein Relief eine Gottheit vor, die mit ihren zehn Armen die vorkragenden Steinschichten einer Mauer unterstützt: eine Darstellung, die sich mit mancherlei Aenderungen mehrfach wiederholt.

Das Mitgetheilte mag genügen, um von dem Charakter indischer Bildnerei eine Vorstellung zu geben. Man sieht beim Uebersehen ihrer zahlreichen Werke bald, daß, so lange im Volke der naiv gläubige Sinn noch lebendig war, die Kunstgebilde bei aller Phantastik oft einen milden, fast liebenswürdigen Ausdruck von Harmlosigkeit und Weichheit gewinnen. Nachdem jedoch die schöpferische

Entwick-  
lungsgang.

Kraft sich bei den Indern überlebt hat, vermag sie nur noch in äußerlicher Wiederholung dogmatisch erstarrter Formen sich auszuspochen. Nichts aber wird so widerwärtig, wie eine altersschwach gewordene Symbolik, eine vertrocknete Phantastik.

Für diesen Zustand sind besonders die Kunstwerke der Länder bezeichnend, welche von Indien ihre Religion und ihre Kultur erhalten haben: China und Japan. Wenn aber bei den Indern die Phantasie alle Geistesanlagen überwuchert,

Chinesische  
und japan.  
Kunst.

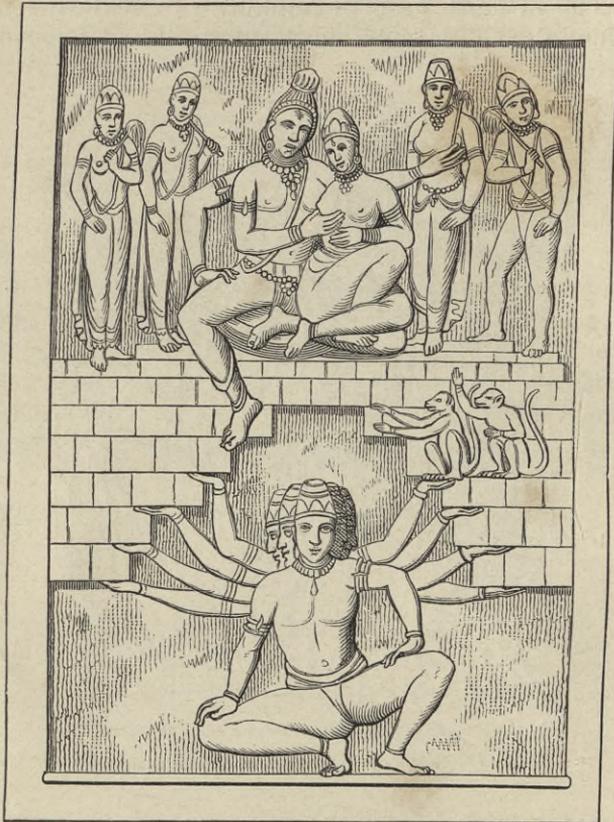


Fig. 5. Ramah und Seta. Relief von Ellora.

so herrscht in China und Japan der Verstand ebenso einseitig vor. Eine praktische, verständige, man möchte sagen, altkluge Auffassung regelt dort das gesammte Leben und giebt der Kunst ihre Richtung. Daher ist die technische Vollkommenheit der meisten dortigen Erzeugnisse eben so hoch entwickelt, wie ihr geistiger Gehalt niedrig, ihr Schönheitsfönn beschränkt und selbst verzwickert erscheint.

Bronze-  
arbeiten.

Alle diese Wahrnehmungen lassen sich vorzüglich an den massenhaften Bronzewerken machen, in deren Hervorbringung, neben Indien, Java und Pegu, die Chinesen und Japanesen große Meisterschaft erlangt haben. Man findet in europäischen Schlössern und Museen solche Arbeiten in großer Menge. Zunächst

sind es kleine Götzenbilder, phantastisch und geschmacklos bis in's Aberwitzige und Fratzenhafte; daneben allerlei abenteuerliche, fabelhafte Thierbilder. Besonders beliebt sind darunter die Schildkröten, die mit einem langen, wunderlichen Büfchelschweif versehen werden. So weit hier die Naturformen einfach nachgebildet sind, überrascht uns eine treue und oft lebendige Auffassung des wirklichen Lebens in Thier- und Pflanzengestalten. In anziehender Weise tritt dies bisweilen bei japanesischen Gefäßen hervor. Namentlich findet man eine Gattung von Leuchtern, deren schlanker Schaft durch den schwächtigen Körper eines hochbeinigen und langhalsigen Wasservogels vertreten wird. Während das storchartige Thier über eine Schildkröte hinwegschreitet, deren breite Masse dem Gefäß als passender Fuß dient, hält es im Schnabel eine eben ausgerupfte Wasserpflanze, die mit langen Ranken sich um den Hals des Thieres windet und mit ihrem weit geöffneten Blumenkelche dem aufzusetzenden Lichte die Unterlage bietet. Wo aber dieser Naturalismus verlassen wird, da verfällt die japanische Kunst bei ihren Geräthbildungen in allerlei Unschönheit. Die Becher, Räuchergefäße und Vasen sind plump und schwerfällig, breit und platt ausgebaucht, die Profile schwulstig und die Gliederung roh; dazu kommen widerwärtige, fast gepenslich wirkende Fratzen als ungefälliger Schmuck.

Gefäße und  
Geräthe.

Schon hier gemahnt es uns an die Grenzen, die dem orientalischen Kunstgeiste gesteckt sind. Ein Aufschwingen in's Reich freier Schönheit ist ihm ver sagt. Er haftet entweder an der naturalistischen Nachahmung, oder fällt in zügellose, selbst fratzenhafte Ueberchwänglichkeit. Unfähig, sich zu geistiger Freiheit zu erheben, bleibt er ein Sklave der Natur und seiner eigenen Phantastik.

## ZWEITES KAPITEL.

### Aegypten.



rüher als irgend ein anderes Volk haben die alten Aegypter ihre geschichtliche Existenz in bleibenden Monumenten ausgeprägt. In stolzer Abgeschlossenheit erblühte an den Ufern des Niles eine reiche, selbständige Kultur, deren Beginn in Zeiten hinaufreicht, welche in allen anderen Ländern von undurchdringlichen Nebeln der Sage verhüllt sind. Nirgendwo auf der Welt ist so früh der Sinn für geschichtliches Leben erwacht; nirgends hat derselbe in grauer Urzeit sich so nachdrücklich in machtvollen Werken verkörpert. Wenn bei den Indern die mystisch-speculative Lebensanschauung selbst in späten Tagen noch alle Spuren historischen Daseins wie mit den üppigen Schlingpflanzen eines Urwaldes in märchenhafte Dämmerung hüllt, so tritt bei den Aegyptern dreitausend Jahre vor Beginn unserer Zeitrechnung das Streben nach scharf bestimmter Ausprägung der geschichtlichen Verhältnisse in einer vollkommen ausgebildeten Kunst zu Tage. Jene Kunst, die damals im unteren Aegypten die Denkmale von Memphis, die

Alter der  
äg. Kultur.

Pyramiden und die Felsengräber schuf, ist in jeder Art der Technik bereits hochentwickelt, ihrer Ziele und ihrer Ausdrucksmittel vollkommen mächtig, das Endergebnis einer in unbekannte Vorzeit hinaufreichenden Kultur.

Charakter  
der  
Aegypter.

Dieser Grundzug ägyptischen Wesens wurzelt in einer dem indischen Charakter geradezu entgegengesetzten Geistesanlage. Während sich dort, im fernen Osten, das Interesse der realen Gestaltung des Lebens abkehrte, ruht bei den Aegyptern aller Nachdruck auf fester, scharfer Erfassung der Wirklichkeit. Wohl mag schon in der Urzeit die Beschaffenheit des Landes diesen in der Stammesart begründeten Sinn gepflegt und gefördert haben. Galt es ja, sich gegen die Ueberschwemmungen des Niles in dem flachen Uferlande durch Dämme zu sichern, sodann durch Kanalbauten und Wasserbehälter den verheerenden Ueberfluß der Gewässer zu einem segensbringenden umzuwandeln. In solchen Stromniederungen bei fortgesetztem Kampfe mit den Elementen werden die schlummernden Geisteskräfte zur Energie, zu thätigem Eingreifen und Gestalten des äußeren Lebens wachgerufen: Muth, Ausdauer, Scharffinn, alle Fähigkeiten des Verstandes werden auf's Höchste gesteigert.

Staatsleben.

So bei den alten Aegyptern. Hier war keine Zeit zu nabelschauender Hinduträumerei; hier kein Raum für weltverachtende Askese. Alles mußte sich tummeln, schaffen und wirken, mußte unter einheitliche starke Führung sich schaaren und in feste staatenbildende Verbindung sich ordnen. Daher tritt hier die Lebensform des orientalischen Despotismus zuerst in geschichtlich durchgebildeter Gestalt vor uns auf; daher finden wir hier ein uraltes Staatsleben mit streng gegliederter Abstufung der Gesellschaft, einheitlich, stark, graniten wie die Denkmale, die von ihm zeugen.

Weltlicher  
Charakter  
der Kunst.

Bei vorwiegend contemplativen Völkern, wie die Inder, stehen die Götter im Mittelpunkte; bei praktischen, handelnden Nationen, wie die Aegypter, erobert der Mensch diese Stelle. Das profane Leben, die Geschichte des Staates, das heißt dort des Herrschers, wird Gegenstand der Darstellung; sie inspirirt die Künstler, sie bedeckt mit ihren tausendfältigen Einzelheiten die Denkmale. Das überirdische Leben wirft nur einen Widerschein auf das diesseitige Dasein, die Göttergestalten treten fast nur in ihrer Beziehung auf das Leben der Pharaonen hinzu; in der Ausprägung übermenschlicher Wesen mischen mythologisch umgebildete Anschauungen von den Naturereignissen des Landes (Isis, Osiris) sich mit einem alten Thierkultus und geben den geringen Spuren von Phantastik, die in den sonst so nüchtern verständigen Charakter der Aegypter eingemischt sind, Anlaß zu erschöpfender Ausprägung.

Geschichtliche  
Epochen.

Aber auch diese Götterdarstellungen gehören einer verhältnißmäßig jüngeren Zeit an: die älteste Epoche der ägyptischen Kunst kennt sie noch kaum, wie auch der Kultus der Pharaonenmacht in den frühesten Werken noch nicht hervortritt. Dies sind die Zeiten des »Alten Reiches«, welches die ersten vierzehn Manethonischen Dynastien umfaßt und bis um 2100 vor Christo dauert. Damals blühte die Kultur hauptsächlich in Unterägypten, wo Memphis, zeitweilig auch Tanis die Residenz der Pharaonen bildete. Die Hauptmonumente der dritten Dynastie sind die ältesten aller Pyramiden, die von Saccara und Dschur, während die vierte Dynastie in den Riesenbauten der drei Pyramiden des Chufu, Schafra und Menkeres ihren Höhepunkt erreicht. Zahlreiche Grabgrotten aus derselben Epoche, welche das Pyramidenfeld von Memphis bedecken, geben lebendigen Be-

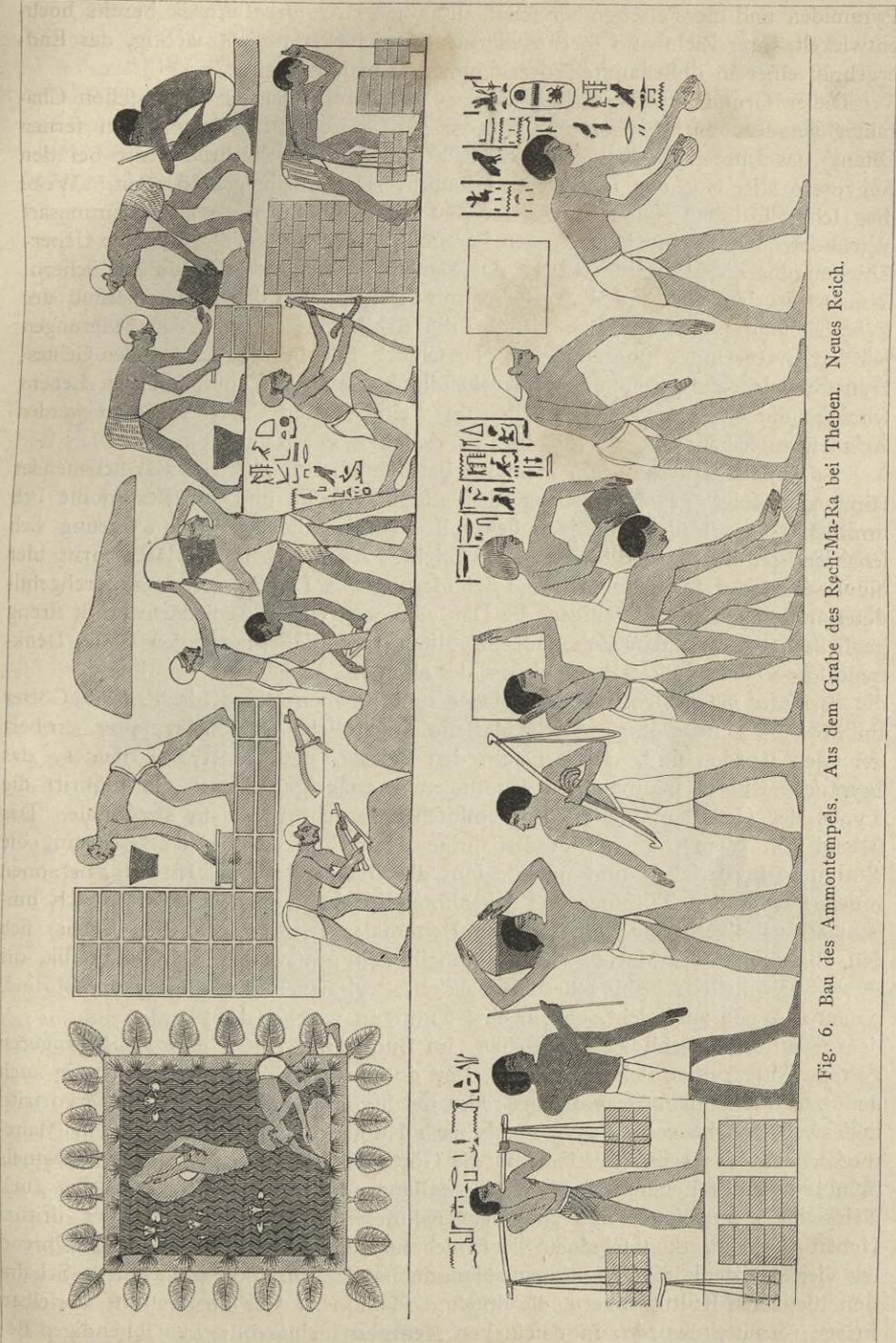


Fig. 6. Bau des Amnontempels. Aus dem Grabe des Rēch-Ma-Ra bei Theben. Neues Reich.

griff von der Bildnerei jener Epoche. Der Charakter dieser ältesten Werke ägyptischer Plastik, der sich ebenfowohl in ausgedehnten Reliefs wie in einzelnen Statuen ausgesprochen hat, ist der einer schlichten, nüchternen Wiedergabe der Wirklichkeit. Die einzelne Persönlichkeit wird mit schärfster Porträtähnlichkeit hingestellt. In den Reliefs lernen wir die Zustände eines friedlichen Kulturlebens kennen, welches von kriegerischen Gelüsten noch gar nicht ergriffen scheint. Solcher Art ist eine aus späterer Zeit stammende Darstellung in der Grabkapelle des Rech-Ma-Ra zu Theben, wo der Bau des Ammontempels geschildert wird. Wir heben daraus eine jener Szenen heraus (Fig. 6), wo semitische Arbeiter beim Bereiten der Ziegel und Errichten der Mauern in mannichfacher Thätigkeit geschildert werden, während die Aufseher mit ihren Stöcken dabei sitzen oder stehen. Wie lebendig illustriren solche Bilder die Schilderungen von den Mühen der Kinder Israels unter pharaonischer Herrschaft! Bis in die Zeiten der sechsten Dynastie reichen die Zeugnisse einer lebendig betriebenen Kunstthätigkeit; dagegen scheinen die vier folgenden Dynastien uns keine Spuren ähnlichen Schaffens hinterlassen zu haben: eine Leere, die sich vielleicht aus Katastrophen erklären läßt, welche damals den Staat von Memphis betroffen haben mögen. Ein neuer Aufschwung erfolgt gegen Ausgang der elften Dynastie und führt im Lauf der zwölften zu einer nicht minder lebensvollen Blüthe, die sich in den Grotten von Beni-Hassan und ihren Bildwerken ausspricht. Auch hier ist das Augenmerk der Kunst noch auf treue unbefangene Schilderung des Lebens gerichtet; doch sind die Beziehungen mannigfaltiger, die Darstellungen reicher gegliedert.

Hykfos. Um 2100, zu den Zeiten der zwölften Dynastie, macht der Einfall eines semitischen Hirtenvolkes, der Hykfos, der alten Herrschaft von Memphis ein Ende; die Eroberer lassen sich im Delta nieder und erheben die Stadt Tanis zu ihrer Residenz, wo neuerdings durch Mariette ansehnliche Denkmäler jener Epoche gefunden worden sind. Diese liefern den Beweis, daß die Hykfos sich die altägyptische Kultur sammt ihren Kunstformen anzueignen verstanden; doch der Typus der Gestalten, ein asiatisch-semitischer, weicht von dem ägyptischen auffallend ab. Nach etwa fünfhundertjähriger Herrschaft werden die Hykfos durch Tuthmes III vertrieben und nun beginnt die Glanzepoche des Neuen Reiches, welches unter den Tuthmes und Amenhoteps, weiter unter Seti I, Ramses II und seinen Nachfolgern seine glanzvollsten Denkmäler errichtet. Theben bildet jetzt den Mittelpunkt der Macht, die sich nun in den großartigen Tempelanlagen mit ihren Säulenhallen, Sphinxalleen, Obelisken, Pylonen und Kolossalstatuen in imposanter Weise ausspricht. Es ist eine Kunst, in welcher das Pharaonenthum mit dem asiatisch ausgebildeten Hofleben, im Bunde mit einem aufs Höchste gesteigerten Götterkultus sich offenbart. Der durch Priesterherrschaft gefestigte und gestützte orientalische Despotismus redet machtvoll aus dieser unabsehbaren Denkmälerwelt, welche ganz Aegypten bis nach Nubien hinauf bedeckt. In den Bildwerken tritt das religiöse Element, die Götterdarstellung, neben die ausführliche Schilderung des Lebens der Herrscher. Glänzende Jagden, breite Ausmalung der Kriegsthaten zu Wasser und zu Lande nehmen das ganze Interesse in Anspruch. Neben diesen Werken scheinen die schlichten Reliefs des Alten Reiches eine Zeit friedlicher Hirtenkönige zu athmen. Dieser neue Geist mag durch die Berührung mit den asiatischen Kulturvölkern, die durch die Hykfos, später durch die Eroberungskriege vermittelt wurde, in das Leben Aegyptens eingedrungen sein. Er macht

sich, wie G. Ebers fein bemerkt\*), »nicht bloß in den Werken der Sculptur, sondern auch bei den phantastischen, reich gegliederten Riesenwerken der Baumeister, der geschmückteren Form der Rede, der Vertiefung der religiösen Empfindung und der mit der üppigsten Einbildungskraft ausgestatteten Unsterblichkeits- und Götterlehre bemerkbar.« Die Gestalten, die im Alten Reich breit und gedungen waren, werden schlanker, eleganter; ein neues Proportionsgesetz wird



Fig. 7. Ophris-Lunus-Thot. Bronzestatue des Louvre. Neues Reich. (Gaz. des beaux-arts.)



Fig. 8. Prinzessin Naï. Holzstatue des Louvre. XXVI. Dyn. (Gaz. des beaux-arts.)

zum unmittelbaren Ausdruck neuer Anschauungen. Großartige Monumentalität verbindet sich mit einer Sorgfalt und, wo es am Platze ist, mit einer Zierlichkeit der Durchbildung, die dieser Epoche das Gepräge einer edlen Renaissance verleihen. In jedem Material und jeder Größe weiß diese Kunst Vollendetes zu schaffen; das härteste Gestein, Granit und Diorit, behandelt sie ebenso meisterlich in den kolossalsten Statuen, wie sie die zierlichsten Goldarbeiten, Schmuckfachen aller Art mit buntfarbigen Schmelzwerken hervorbringt und in der Behandlung

\*) Aegypten II, 56.

der Bronze (vgl. Fig. 7) technisch Unübertreffliches leistet. Mit der neunzehnten Dynastie beginnt ein abermaliger Verfall der Kunst, Zeichen einer erschlafften, durch Berührung mit dem weichlichen Orient herabgefunkenen Civilisation. Erst das factische Königshaus unter Psammetich bringt mit der sechsundzwanzigsten Dynastie eine neue Renaissance, deren Werke zwar an Großartigkeit die der früheren Epochen nicht erreichen, aber an Feinheit und Eleganz sie übertreffen. Abermals macht sich dabei ein neuer, noch mehr zum Schlanken, Graziösen neigender Canon der Proportionen geltend. Eins der anmuthigsten Werke dieser Spätzeit ist die



Fig. 9. Sitzendes Ehepaar aus der XXVI. Dynastie. Glyptothek zu München.  
(Nach Photographie.)

Alabaster-Statue der Königin Ameniritis im Museum zu Bulak; ein Werk von ähnlich naivem Reiz bewahrt das Museum des Louvre in der Holzstatuette der Prinzessin Naï (Fig. 8). In diesen Gestalten contrastirt die natürliche Lebendigkeit des Ausdrucks, die individuelle Frische des Kopfes fetsam mit der Gebundenheit der Bewegung, welche die Hände und Füße beherrscht. Dieselben Gegensätze verrathen sich in einem Denkmal der Glyptothek zu München, das man der gleichen Epoche zuschreiben darf (Fig. 9). Es stellt in der bei den Aegyptern beliebten Weise ein Ehepaar neben einander sitzend dar, in den breiten individuell aufgefaßten Köpfen liegt eine gewisse gemüthliche Ruhe ausgesprochen, die durch

die conventionelle Haltung des Körpers allerdings den Eindruck von Befangenheit macht.

Die ältesten Werke der ägyptischen Plastik\*) finden sich in den ausgedehnten Gräbergrotten, welche die Pyramiden des alten Memphis umgeben. Als Denkmale aus den Zeiten der vierten Dynastie sind sie ein Beweis von der hohen Entwicklung, welche die Bildnerei der Aegypter schon im Beginn des dritten Jahrtausends vor Christo erreicht hatte. In ausgedehnten Flachreliefs bedecken sie die Wände der Grabkammern und der mit denselben verbundenen Räume. Die Gestalten treten in mäßig erhobenem Umriß aus der Fläche hervor und gewinnen eine kräftigere Wirkung nur dadurch, daß sie vollständig mit lebhaften Farben bemalt sind, die nun beinahe fünf Jahrtausende hindurch ihre ursprüngliche Frische bewahrt haben. In dieser bunten Farbenpracht erinnern die Darstellungen an den Glanz orientalischer Teppiche, wie denn ohne Zweifel dieser flache unentwickelte, der Malerei nahestehende Reliefstyl aus einer Nachbildung der Teppich-

Gräber von  
Memphis.

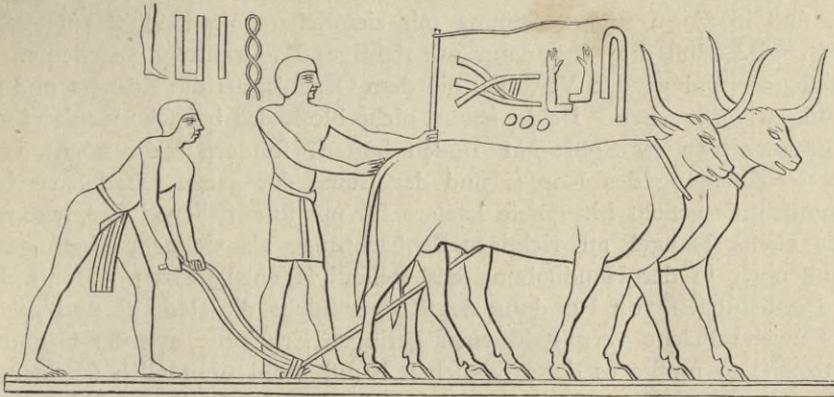


Fig. 10. Relief aus den Gräbern von Memphis. Altes Reich.

wirkerei hervorgegangen ist. Die Gegenstände dieser Reliefs bewegen sich um die Person und die Thätigkeit der Verstorbenen, in welchen man aus den reichlich beigefügten Hieroglyphen-Schriften vornehme Beamte, Prinzen und Prinzessinnen jener alten Memphisdynastie erkennt. Die Gestalten der Verstorbenen werden mit einem gewissen Nachdruck in größerem Maaßstabe vorgeführt. Sie sind umgeben von zahlreichen Darstellungen kleinerer Dimension, in denen ihr Besitz an Herden und anderem Gut sammt allen Beziehungen und Beschäftigungen des wirklichen Lebens mit großer Lebendigkeit geschildert ist. (Fig. 10). Die Thätigkeiten des Ackerbaues, der Schiffahrt und Viehzucht wechseln mit Szenen der Jagd und des Fischfangs; diesen schließen sich Vorgänge des häuslichen Lebens, frohe Gast-

\*) Zur Gesch. der ägypt. Plastik vgl. die bei aller Kürze mit Meisterhand entworfene Skizze von G. Ebers in seinem Aegypten. II, 51 ff. Dazu A. Rhoné, l'Egypte à petites journées. Paris 1876. — Emile Soldi, la sculpture Egyptienne. Paris 1876. — Duranty in der Gazette des beaux arts, Tom. XVII u. XIX. — Rougé's Katalog der ägypt. Sammlungen des Louvre u. Mariette-Bey's Katalog des Museums von Bulak-Cairo. — Abbildungen ägyptischer Plastik in der Description de l'Egypte, Antiquités. — R. Lepsius, Denkmäler aus Aegypten etc. — Gau, Alterthümer von Nubien. — Kosselini, Mon. dell' Egitto etc.

mahle und gefellige Unterhaltungen an, und endlich machen Darbringungen von Opfern den Einfluß des religiösen Lebens klar.

Styl der Reliefs. Alles dies wird mit großer Treue und Ausführlichkeit, aber auch voll Frische und Lebendigkeit erzählt; die Absicht des Künstlers geht genau auf dasselbe hinaus, was ein gewissenhafter Chronist bei seinen Aufzeichnungen erstrebt: sorgfältige und klare Ueberlieferung des Wirklichen. Daher athmen diese Darstellungen eine gewisse Frische und Unbefangenheit, die aber bei dem gänzlichen Mangel einer höheren Absicht, einer idealen Auffassung nicht frei von Nüchternheit ist und bei aller Lebenswahrheit doch auch die Trockenheit einer bloß realistischen Darstellung nicht verleugnen kann. Dem entspricht die ganze Art der Behandlung. Schon die Anordnung beweist den Mangel eines organisirenden ideellen Principis und die damit verbundene unbedingte Hingabe an die Architektur. Teppichartig in buntem Gewimmel, ohne Rücksicht auf Composition breiten sich die Bilder aus.

Menschen-gestalten. Die menschlichen Gestalten, die ein etwas gedrücktes, schweres Verhältniß zeigen, sind in Form und Bewegung mit ziemlichem Verständniß aufgefaßt, in einzelnen wird selbst die Muskulatur mit richtiger Beobachtung angedeutet. Um so auffallender sind gewisse Verstöße, die dem Organismus des Körpers und seiner Bewegung widersprechen. Dahin gehört nicht bloß, daß bei schreitenden Figuren beide Füße mit ganzer Sohle am Boden haften, sondern mehr noch, daß bei scharfer Profilstellung des Kopfes und der Beine der ganze Oberkörper in der Vorderansicht dargestellt ist. Diese letztere für uns so auffallende Anomalie scheint weniger einem Mangel an richtiger Beobachtung, als vielmehr einer gewissen Unbeholfenheit in der Handhabung des Reliefstils anzugehören. Denn da bei diesen Darstellungen von Rundung der Körper nicht die Rede ist und dieselben nur als zweite Fläche vermittelt einer geringen Erhebung aus der Grundfläche hervortreten, so mußte es der ägyptischen Kunst wohl unmöglich scheinen, von dem breiten Oberkörper der menschlichen Gestalt durch die Profilstellung eine genügend klare Vorstellung zu geben. Der ägyptische Künstler hatte eine klare und im Wesentlichen richtige Anschauung von jedem einzelnen Theile, nicht aber vom Ganzen der menschlichen Gestalt, denn dazu fehlte ihm die Beobachtung der Perspective. Wie hätte er also bei seinem Standpunkt es aufgeben mögen, beide menschliche Arme vollständig und in ihrer Verbindung mit dem Rumpfe vorzuführen! Auf Deutlichkeit und Richtigkeit ging sein ganzes Streben, und da er letztere nur in mechanischem, nicht in höherem organischem Sinne auffaßte, so führte dies zu einem faktischen Fehler, von welchem die ägyptische Kunst in ihrem ganzen historischen Verlaufe sich nicht zu befreien vermocht hat. Ein schlagender Beweis dafür, daß diesem äußeren Mangel eine innere geistige Schranke zu Grunde liegt.

Kopf-bildung. Die Köpfe zeigen den ägyptischen Typus in bestimmter und klarer Ausprägung (Fig. II\*): niedrige Stirn und flachgedrückten Schädel, schmales langgeschlitztes Auge mit niedrig geschwungener Augenbraue, langgezogene, schnabelartig gebogene Nase, sinnlich volle, üppige Lippen und kurzes, aber festes Kinn. Allein auch hierbei begnügt sich die Darstellung mit Wiedergabe der äußern

\*) Zur Veranschaulichung des ägyptischen Kopfes geben wir ein Reliefbild aus der Glanzepoche des Neuen Reiches.

Form; nirgends ist eine Spur befehlten Ausdrucks, geistigen Lebens. Starr und gleichförmig verhalten sich die Gefichter, als ob sie mit dem zu ihnen gehörigen Körper nichts zu schaffen hätten, weder in Freude noch in Leid zu ihm gehörten.

Am glücklichsten sind in diesen Werken die Thiere behandelt. Da es hier nicht auf Darlegung eines geistigen Lebens ankommt, sondern die frische Beobachtung des äußeren Gebahrens für eine lebendige Darstellung ausreicht, so ist der ägyptische Kunstgeist diesem Theile der Aufgabe am ersten gewachsen. So erfreuen denn gerade die Schilderungen des Thierlebens durch kräftige und naive Darstellung der Wirklichkeit; die Heerden der Rinder, Ziegen, Esel und Schaaf, die schlanken Windhunde, die den Menschen begleiten, das Wild, auf welches er Jagd macht, das Alles ist mit überraschendem Verständniß und feiner Beobachtung geschildert.



Fig. 11. Aegyptische Reliefköpfe aus dem Neuen Reich. Theben.

Ein anderes Werk des frühesten ägyptischen Alterthums, inschriftlich von Schafrä, dem Chephren Herodots, zugleich mit der zweiten Pyramide erbaut, doch schon von Cheops begonnen, ist der berühmte Sphinxkoloß im Gräberfelde von Memphis. Die Kunst hat hier einen natürlichen Felsen zum Riesenleibe einer Sphinxgestalt von 172 Fuß Länge umgebildet. Es ist ein mit ausgestreckten Tatzen ruhender Löwe, dessen Leib ein colossaler Manneskopf bekrönt. Diese fremdartig phantastische Verbindung, sowie die Riesenhaftigkeit des Werkes sprechen dafür, daß hier für einen höheren geistigen Inhalt ein bedeutsamer Ausdruck gewonnen werden sollte. In der That ist der Sphinx ein Symbol für die Sonne im Moment ihres Aufganges, wie die Bezeichnung »Horus am Horizont« beweist. Mit dem Staunen über das Gigantische der Anlage, mit der Bewunderung vor der Energie und der Kühnheit der Ausführung mischt sich die charakteristische Wahrnehmung von den geistigen Schranken, welche auch dieses Werk bekundet. Denn auch hier wird, wie bei den Indern, in echt orientalischem Sinne das geistig Bedeutende durch fremdartige phantastische Formverbindung und durch übergewaltige Massenhaftigkeit zur Erscheinung gebracht.

Thier-  
figuren.

Sphinxkoloß  
von  
Memphis.

Endlich kommen in jener ältesten Zeit der Pyramidengräber von Memphis mehrfach Beispiele wirklicher Freisculptur vor, deren Betrachtung erst ein vollständiges Bild vom Umfange der damaligen ägyptischen Plastik gewährt. Es sind dies sitzende Statuen der Verstorbenen, in Granit oder anderem schwer zu bearbeitendem Gesteine mit unübertrefflicher Vollendung des technischen Verfahrens gearbeitet. Bei diesen Werken erscheint der Kopf in voller Ausprägung individueller Züge, obwohl dieselben bei aller Verschiedenheit auf den gleichen nationalen



Fig. 12. Hockende Statue eines Ammon-priesters. XIX. Dyn. Glyptothek in München. (Nach Photographie.)

Grundtypus zurückweisen. So überraschend es aber ist, die ägyptische Kunst schon so früh zu portraittwahrer Darstellung gelangt zu sehen, so erscheint es doch noch auffallender, daß dennoch von hier aus der Schritt zu geistiger Charakteristik nicht gefunden wird. Man bleibt bei feinstem Beobachten und schärfstem Ausprägen aller Besonderheiten der äußeren Form stehen, ohne die Geheimnisse des inneren Lebens zu berühren. Noch größere Gebundenheit zeigt der übrige Körper, der sitzend, kauern oder hockend die Arme fest an den Leib geschlossen, die Füße in strenger Parallel-Stellung zusammengezogen, erscheint. Manchmal sind sogar die einzelnen Körperformen so wenig ausgeprägt, daß das Ganze wie ein ungefügter Steinblock ausieht, in dessen Oberfläche nur ganz allgemeine Andeutungen der Hauptformen einer menschlichen Gestalt ausgeführt sind. Solcher Art ist eine aus der Glanzepoche des Neuen Reiches stammende, in Kalkstein ausgeführte Statue der Glyptothek zu München (Fig. 12), welche Bakenchons, Priester und ersten Propheten des Ammon, unter Ramses II c. 1400 v. Chr. Oberbaumeister der Thebais, darstellt. Man kann die feierliche Ruhe eines ganz in inneres Betrachten zurückgezogenen Zustandes nicht prägnanter ausdrücken.

Zu den tüchtigsten Werken jener Frühzeit gehören die sieben Kolossalstatuen Schafra's, die Mariette in dem zum Riefensphinx gehörenden Tempel ausgegraben und in das Museum von Bulak übertragen hat. Aus dem härtesten Diorit meisterlich gearbeitet, zeichnen sie sich durch großartige Strenge des Styles aus. (Fig. 13.) Unerbittlicher Ernst liegt in der herben Kraft dieser Gesichtszüge mit ihrem scharf betonten individuellen Schnitt, die durch den zu beiden Seiten breit sich über die Schultern legenden Kopfschmuck an monumentaler Wucht noch gewinnen. Die feierliche Haltung des streng, aber tüchtig gezeichneten Körpers, die an den Leib geschlossenen nervigen Arme, die parallel gestellten Beine erhöhen noch den Eindruck unnahbarer Herrschergewalt. In ein noch höheres Alterthum

scheint das Doppeldenkmal eines königlichen Würdenträgers Sepa und seiner Gemahlin Nefa hinaufzureichen, welche man im Louvre sieht. Breitschulterig stehen beide mit großen Köpfen und schweren Perücken da, der Mann auf feinen Stab gestützt, mit dem linken Fuß etwas vortretend, die Frau in steifer Parallelstellung



Fig. 13. Statue Schafrä's.  
Museum zu Bulak. (Gaz. des beaux-arts.)



Fig. 14. Holzstatue eines Beamten.  
Museum zu Bulak. VI. Dynastie. (Nach Soldi.)

der Beine, er mit einem Schurz, sie mit einem eng anschließenden langen Rock bekleidet. Die Arbeit ist noch ziemlich ungeschickt und schwerfällig und darf wohl als Erzeugniß einer sehr frühen Periode, etwa der dritten Dynastie, in Anspruch genommen werden. Weit trefflicher und entwickelter zeigt sich ein ähnliches Doppeldenkmal im Museum zu Bulak, welches bei der Pyramide von Meidun gefunden wurde und den Prinzen Ra-Hotep mit seiner Gemahlin Nefert

fitzend darstellt: sie mit großer Perücke, er kurz geschoren, die jugendlichen Köpfe von ansprechend offenem Ausdruck. Auch dieses Werk rührt noch aus der Zeit vor den Erbauern der großen Pyramiden, da es unter dem König Snefru entstanden ist.

Während diese Arbeiten einen streng gebundenen monumentalen Charakter haben, der die Entfaltung des Individuellen in Schranken hält, sind nun aber einige Werke aus jener Frühepoche zu verzeichnen, in welchen die ägyptische

Genrehafte  
Portrait-  
bilder.



Fig. 15. Statue eines Schreibers, im Louvre. Altes Reich. (Gaz. des beaux-arts.)

Kunst, von architektonischem Banne befreit, sich ihrem Hange nach scharfer Charakteristik rücksichtslos überläßt und portraitmäßige Einzelbilder hinstellt, die in Unmittelbarkeit des Lebens eine völlig genrehafte Realistik erreichen. Mehrere derselben sind in Sykomorenholz ausgeführt und haben durch völlige Bemalung, ja durch Einfsetzen krySTALLENER Linsen für die Augen eine fast unheimliche frappante Lebendigkeit erhalten. Dahin gehört im Museum zu Bulak die zu Saccara gefundene Holzstatue eines Beamten aus der sechsten Dynastie, von solcher Realistik, daß bei der Ausgrabung die Arbeiter in dem alten rundköpfigen Herrn, der auf seinen Knotenstab gestützt einherschreitet, ihren Dorfschulzen zu sehen vermeinten. (Fig. 14.) Ein Torfo einer anderen männlichen Holzstatue, von dem-

felben Fundort und ebendort aufbewahrt, zeigt uns die nicht minder individuelle Gestalt eines jüngeren Aegypters, mit mächtiger Perücke und intelligentem Ausdruck des bartlosen Antlitzes. Auch die kleinen Figuren von Wäscherinnen, die mitten in der Arbeit am Boden hockend dargestellt sind, in demselben Museum, zeugen von derselben naiven Frische der Auffassung. Das Prägnanteste vielleicht ist aber die Figur eines mit untergeschlagenen Beinen am Boden sitzenden Schreibers im Louvre (Fig. 15), dessen ältliches gefurchtes Gesicht den Ausdruck einer merkwürdig gespannten und doch ruhigen Intelligenz verräth. Die scharfe Bestimmtheit, die herbe Trockenheit der Behandlung erinnert an den unbittlichen Realismus, der sich in den Portraitbildern der italienischen Frührenaissance oft so gebieterisch ausdrückt. Eine andre männliche Büste im Louvre, ebenfalls aus dem Alten Reich, verräth wieder, wie ausschließlich es dieser Kunst,



Fig. 16. Von einer altägyptischen Stele der XIII. Dynastie.  
Glyptothek in München. (Nach Phot.)

mit Befeitigung jeder Empfindung für höheren Styl, Idealismus oder Schönheit, auf scharfes Herausarbeiten des individuell Charaktervollen zu thun war. Vom Relieftyl dieser Zeit geben wir noch ein Beispiel an einer etwa dem Ende des Alten Reichs angehörenden Stele der Glyptothek zu München. (Fig. 16.) In weißem Sandstein mit großer Sorgfalt ausgeführt, zeigt sie in dem kurzen gedrungenen Verhältniß der in feinem Flachrelief ausgeführten Figuren die Herrschaft des älteren ägyptischen Kanons. Die Darstellungen sind typisch für unzählige andere Denkmäler ähnlicher Art, welche als Gedächtnißmale Verstorbener errichtet sind. In der oberen Reihe sieht man einen vornehmen Aegypten, der in den Inschriften als Stadtcommandant, Befehlshaber der Bogenschützen und Inspector der königlichen Bauten bezeichnet wird, nebst seiner Gemahlin vor einem mit Opfergaben beladenen Tische sitzen, welchem ein Mann mit einem Thierchenkel, ein andrer mit einem Vogel und zwei Frauen in der Geberde der Unterwürfigkeit nahen. Darunter eine ähnliche Darstellung, welche dem Sohne jenes hohen Beamten gilt. Die fernere Schilderung des zahlreichen Hausstandes der reich begüterten Familie

ist weiter unterhalb und auf der rechten Nebenseite des Denkpfilers durchgeführt. Das vorschriftsmäßig Conventionele in der Haltung sämmtlicher Figuren beweist, wie streng die Regeln eines äußerlichen Ceremoniells die ägyptische Kunst beherrschen. Dem Schluß des Alten Reiches gehört endlich die Kolossalstatue König Sevekhotep's III im Louvre und das gewaltige Bruchstück einer Granitstatue Sefurtefens I im Museum zu Berlin, größtentheils freilich moderne Ergänzung. Eben dort sieht man noch manche Arbeiten aus den verschiedenen Epochen des Alten Reiches, darunter mehrere hochalterthümliche Reliefs aus den Grabkammern bei Memphis, besonders aber eine kleine sitzende Statue des königlichen Prinzen Hemten, die in die III. Dynastie hinaufreicht, also zu den frühesten Denkmälern ägyptischer Kunst gehört. Aus buntem Granit gearbeitet, läßt sie jene schweren, gedrungenen Verhältnisse erkennen, welche jener Urzeit eigenthümlich sind.

Aus der Hykfoszeit sind nur wenige plastische Werke auf uns gekommen, genügend jedoch, um den Beweis zu führen, daß die Kunst und Kultur der Aegypter sich auch bei den Eroberern eingebürgert hat. Dahin gehören vier mächtige aus Diorit gearbeitete Sphinxfiguren, durch Mariette aus den Trümmern von Tanis ausgegraben, jetzt im Museum zu Bulak. Die Auffassung und Behandlung schließt sich der ägyptischen an, nur die Löwenmähne ist ein eigenthümlicher Zusatz und der Charakter der Köpfe ein fremder, semitischer. Dasselbe gilt von einer in Granit ausgeführten ebendort befindlichen Gruppe zweier männlicher Figuren, welche die Hände auf einen Opfertisch legen. Außerdem läßt sich nur noch eine Büste in der Villa Ludovisi zu Rom und ein Denkmal im Louvre zu Paris in diese Zeit setzen.

Denkmäler  
des Hykfos.

Verhältniß  
zur Natur.

Ehe wir zur Betrachtung der Denkmäler des Neuen Reiches übergehen, haben wir zuvor die Frage zu erörtern, in wie weit ein Bewußtsein vom natürlichen Organismus in den ägyptischen Statuen zur Geltung kommt. Die Plastik der Aegypter zeigt schon in ältester Zeit ein überraschend klares Verständniß der menschlichen Gestalt, welches offenbar auf scharfer Beobachtung beruht und von bedeutender Uebung des künstlerischen Auges getragen wird. Was der Blick dann sicher erfaßt hat, das weiß die Hand mit feltner Gewandtheit wiederzugeben und selbst aus dem härtesten Gestein sauber und scharf hervorzubilden. Allerdings wird dies Vermögen durch die Monotonie der Aufgaben erheblich gefördert. Die statuarische Plastik der Aegypter verzichtet von vorn herein auf jeden Ausdruck von Leben und Bewegung. Unnahbar in feierlicher Ruhe, in steifer Haltung, den Blick starr vor sich richtend, die Arme fest an den Leib geschlossen, sitzen die Tausende von ägyptischen Statuen wie in traumartiger Stille da. Diese fast unheimliche Ruhe steht in scharfem Gegensatz zu der naiven Lebendigkeit der Reliefdarstellungen und beweist, daß hier etwas Anderes, Höheres, Ideales bezweckt sei. Ist es nun das instinktartige Bewußtsein, daß nur wahrhaft geistig freie Wesen, ohne ihrer Würde etwas zu vergeben, sich in unmittelbarer Bewegung dem Impulse der Seele hingeben dürfen? Gewiß ist, daß in dieser ägyptischen Statuenwelt die todtenähnliche Ruhe den Eindruck mühsam bewahrter Würde und Feierlichkeit macht. Nur der unfreie Geist, dem wahrhaft menschliche Bildung abgeht, sucht in äußeren ceremoniellen Satzungen die Aufrechthaltung seiner Würde. So ist bei den ägyptischen Statuen Alles äußerlich, typisch, conventionell. Diesem Verhältniß muß sich auch die künstlerische Durchführung beugen. Die Plastik, die einen bedeutenden Anlauf genommen hat zu naturge-

mäßer Auffassung der Formen, bleibt auf halbem Wege stehen. Wohl legt sie den Körper in großartigem Sinn mit kräftiger Betonung des organischen Gefüges, mit scharfer Markirung seines Knochenbaues und der Muskelbildung an; aber unter der Hand erstarret ihr das frisch pulfirende Leben, vertrocknet der harmonische Fluß der Glieder in leeren Schematismus; conventionelle Rücksicht im Bunde mit religiösem Ceremoniell und höfischer Etikette wirft über die Gestalten die Fessel architektonischer Regelmäßigkeit, und in diesem Banne erstickt die Seele bildnerischen Schaffens. Daher vermag bei den Aegyptern aller Scharfblick des künstlerischen Auges nicht zu einer wahrhaft freien, geisterfüllten Schöpfung durchzudringen. Durch diese strenge Gebundenheit erweisen die ägyptischen Statuen sich als Werke ohne innere Selbständigkeit, die nur im unlöslichen Verbande mit der Architektur ihre volle Bedeutung gewinnen. Die Museen Europa's, namentlich zu Paris, London, Berlin, Turin bieten in ihren ägyptischen Werken zahlreiche Belege für dies Verhältniß. Dies Architektonische freilich ist in jenen Werken mit feierlicher Macht zur Erscheinung gekommen. Doch fehlt es auch in der späteren Zeit nicht an einzelnen mehr privaten Werken, in welchen die unbefangene Natürlichkeit der ältesten Schöpfungen sich lebensvoll äußert. Als Beispiel geben wir eine in grünem Basalt ausgeführte Büste aus der ägyptischen Epoche, im Louvre zu Paris befindlich. (Fig. 17.)

Die Unfähigkeit der ägyptischen Kunst, aus jener Gebundenheit zur Freiheit sich zu erheben, bedingt ihren Mangel an wahrhaft geschichtlicher Entwicklung. Wir begreifen daher, wenn erzählt wird, daß bei den Aegyptern ein mathematischer Kanon für die Darstellung der menschlichen Gestalt zur Anwendung kam. Zwar wurde derselbe mehrmals im Laufe der Zeiten einer Veränderung unterworfen, weil das Streben vom Schwereren zum Leichterem, vom Gedrückten zum Schlanken dem Schönheitsfinn des Menschen eingeboren ist; aber da man nur die eine Formel mit der andern vertauschte, so blieb der Geist der Plastik bei aller scheinbaren Verschiedenheit wesentlich derselbe, und deshalb können wir von einer innern Entwicklung der ägyptischen Kunst nicht reden. Im Gegentheil dürfte man eher einen allmählichen Rückschritt behaupten, da der großartige Naturalismus der frühesten Werke in seiner Frische von den Arbeiten der spätern Epochen nicht erreicht wird und vielmehr in einen äußerlichen Schematismus sich verliert. Selbst die durchgreifendsten geschichtlichen Umwälzungen, wie sie der Einfall der Hyksos aus Asien mit sich brachte, vermochten den Charakter der ägyptischen Kunst nicht umzugestalten.



Mangel an  
Entwicklung.

Fig. 17. Basaltbüste aus der ägyptischen Epoche. Louvre. (Gaz. des beaux-arts.)

Fig. 18. König Ramses II. mit seinen Söhnen erobert eine Bergfestung. Kammer des Grottenbaues zu Abu-Simbel. XIX. Dynastie.



Was jene Kunst des Alten Reiches von Memphis begonnen hatte, das zeigt sich in den Denkmälern des Neuen Reiches und seiner Hauptstadt Theben in verwandtem Sinne aufgenommen und fortgesetzt. Nur reicher, glänzender, vielgestaltiger werden jetzt die Werke, und ihre Bilderchrift verherrlicht in erster Linie das Leben und die Thaten der göttlich verehrten Pharaonen. Jetzt erst entwickelt sich auch der ganze vielgestaltige Olymp der ägyptischen Götterwelt zu einer vorher kaum geahnten Mannichfaltigkeit.

Die Blütezeit des Neuen Reiches umfaßt die Epoche vom sechzehnten bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts vor Christo. Aber auch die folgende Zeit bis zu den Ptolemäern herab fährt in der Anlage großartiger Monumente und in weiterer Ausschmückung der früheren fort; ja selbst bis in die Zeit römischer Herrschaft bewahrt die ägyptische Kunst in zäher Ausdauer, wenn auch mit gewissen Wandlungen des Stils, ihr streng nationales Gepräge. Die größte Fülle von Denkmälern vereinigt das alte hundertthorige Theben, dessen Hauptgebäude nach den heutigen Orten Karnak, Luxor, Medinet-Habu und Kurna benannt werden. Aber auch weiter aufwärts bis nach dem oberen Nubien erstreckt sich in dieser Zeit die Herrschaft der ägyptischen Kunst. Die Felsentempel von Abu - Simbel

(Ipsambul), von Girscheh, von Wadi Sebua schließen sich in Großartigkeit und Reichthum den Werken der unteren Lande würdig an.

In allen diesen Werken, deren Ausdehnung und architektonische Massenhaftigkeit schon Bewunderung erregen, hat die Bildnerei unermüdlich und unerschöpflich über ein Jahrtausend lang als treue Chronistin den Lebensgang der Pharaonen

Scenen aus dem Leben der Herrscher.



Fig. 19. Ramés II., seine Feinde tödtend. Abu-Simbel. XIX. Dynastie.

begleitet und ihr privates und öffentliches Dasein, ihre Thaten im Frieden und im Kriege, ihr Leben auf der Jagd und zu Hause in unabsehbaren Bilderreihen mit staunenswerther Geduld geschildert. Um den Herrscher dreht sich Alles; seine Gestalt überragt durch kolossalen Maaßstab alle übrigen Figuren. Er stürmt auf seinem Kriegswagen in die Schlacht und wirft das pygmäenhafte Geschlecht seiner Feinde im bunten Gewimmel zu Boden. Oder er sprengt, wie Ramfes II in dem

schönen Relief von Abu-Simbel (Fig. 18), von feinen Söhnen begleitet gegen eine Bergfestung an, deren Besatzung bei seinem Nahen von Schreck ergriffen die Vertheidigung aufgibt und um Gnade bittet. Ein anderes Mal sieht man ihn von seinem Kriegsschiffe aus eine ganze Flotte feindlicher Fahrzeuge in den Grund bohren und in die Flucht treiben. Wieder ergreift er dann einen besiegten am Boden knieenden Völkertamm beim Collectivschopf, um ihn mit einem Schlage der hochgeschwungenen Streitaxt zu vernichten (Fig. 19). Dann sehen wir ihn in feierlicher Würde unter einem Baldachin thronen, um die Huldigungen und Tribute unterworfenen Völkerschaften zu empfangen. Alles kommt hier dem Bildner darauf an, so deutlich und bestimmt wie möglich zu erzählen und besonders die verschiedenen Rassen der Tributpflichtigen treu zu charakterisiren.



Fig. 20. Profilköpfe von einem Relief der XIX. Dynastie. (Nach Soldi.)

Wie oft erkennen wir in diesen langausgedehnten Zügen, die in vielen Reihen übereinander die Wände bedecken, neben vielen andern Stämmen, neben den Söhnen der Wüste, den Arabern, Nubiern, den schwarzen Gestalten Abyssiniens die scharf markirten Physiognomien der Kinder Israel. Wovon die ältesten Urkunden der Menschheit uns erzählen, das steht hier in lebensfrischen Bildern so bestimmt und schlagend vor uns, als wäre es gestern geschehen. Das ganze Leben der Aegypter ist mit einer Umständlichkeit und Anschaulichkeit geschildert, die nichts Lückenhaftes, nichts Dunkles zurückläßt. Die reichen Farben, mit welchen alle diese Werke bemalt sind und von denen unsere Fig. 18 eine Andeutung giebt, steigert noch den frappanten Eindruck dieser Schilderungen. Dabei bewährt die ägyptische Kunst eine hohe Begabung für individuelle Auffassung, die allerdings schon an den Werken der ältesten Zeit mit staunenswerther Schärfe sich erkennen ließ. Wir geben als Beispiel von der Mannigfaltigkeit der Gesichtstypen eine Anzahl von Profilen aus einem Relief der XIX. Dynastie. (Fig. 20.)

Fragen wir aber nach dem höheren geistigen Gehalt dieser Darstellungen, so steht derselbe in keinem Verhältniß zu ihrem unermesslichen Umfange. Zwar fehlt es nicht an einer gewissen Lebendigkeit und Frische; besonders bei Szenen des Kampfes (Fig. 21) und der Jagd sind Menschen und Thiere oft in kühner Bewegung mit Glück durchgeführt, namentlich die schlanken, feurigen Streitrosse voll sprühender Energie und voll Schwung im gestreckten Laufe geschildert. Aber alle Motive der Gestalten und ihres Gebahrens erscheinen schon früh fast unänderlich festgestellt und wiederholen sich bei allen nachfolgenden Herrschern in unerschütterlicher Monotonie und Tautologie. So wird in dem öden Einerlei alle individuelle Charakteristik, deren doch sonst die ägyptische Kunst in so hohem Grade fähig ist, zurückgedrängt, und die Kunst überläßt lediglich den überall bei

Inhalt dieser  
Werke.

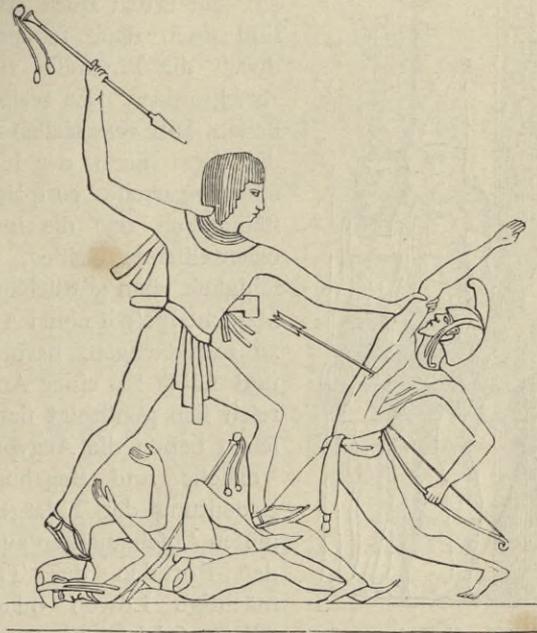


Fig. 21. Kampfszene. Relief von Theben.

geschriebenen Hieroglyphen, Namen und Thaten der einzelnen Herrscher besonders zu unterscheiden. Die künstlerische Phantasie hat nur geringen Theil an der Ausführung dieser Werke, deren trockne Nüchternheit kaum durch einen Zug neuer Erfindung unterbrochen wird. Selbst der Umstand, daß die höhere Bedeutung der königlichen Person lediglich durch kolossalen Maaßstab ausgedrückt wird, ist bezeichnend für die Phantasielosigkeit, die den Mangel an geistiger Belebung durch Hyperbeln ersetzen muß. Eben so wenig kann hier von Compositionen in künstlerischem Sinne die Rede sein, da alle Darstellungen ohne Unterschied über die äußeren und inneren Wände, selbst über Säulen, Pfeiler und Architrave ausgestreut sind. Architektur und Sculptur fließen hier noch unauflöslich zusammen, und die letztere stürzt sich blindlings auf jede passende oder unpassende Fläche, welche erstere ihr bietet.

Götter-  
gestalten.

In dieser Fülle von Bildwerken treten nun in bedeutenderer Weise die Gestalten der ägyptischen Götter hervor; aber sie sind nicht um ihrer selbst willen, sondern nur der Herrscher wegen da, damit anschaulich werde, wie diese unter der Obhut himmlischer Mächte stehen und sammt ihrem Haufe den Göttern gedient haben. Meistens werden die Opfer dargestellt, mit welchen die Pharaonen die Götter geehrt haben; oder man sieht allerlei mystische Weihhandlungen, in denen die Götter ihren Segen über den Fürsten ausgießen. Die Gestalten der Götter unterscheiden sich von den menschlichen nur dadurch, daß sie statt des Menschenhauptes Thierköpfe tragen (Fig. 22 u. 23). Nicht bloß Widder und Hund, Wolf, Kuh und Löwin müssen ihre Köpfe der Charakteristik der Götter

leihen, sondern selbst Vogelköpfe werden ähnlich verwendet. So phantastisch dies auf den ersten Blick erscheint, so wenig sind doch diese seltsamen Verbindungen durch die Phantasie zu flüchtigem Leben verschmolzen. Es bleibt bei einer äußerlichen, roh materiellen Zusammensetzung, die denn auch der hier waltenden Anschauungsweise entspricht. Wieder bestätigt sich uns die innere Schranke des orientalischen Geistes, der in seiner Unfähigkeit, dem göttlichen Wesen in befeelter Menschengestalt einen Ausdruck zu leihen, zu fremdartigen, barocken Verbindungen und selbst zu einer Anleihe beim Thierreich sich genöthigt sieht. Für das Thierleben haben die Aegypter eine besondere Vorliebe und Begabung, die mit der Bedeutung der Thiergefalt in ihren religiösen Anschauungen zusammenhängt. An den Portalen der Tempel lagern oft mächtige Löwen oder Widder; ganze Alleen solcher Figuren in Doppelreihen führen bisweilen zum Tempel hin. Feines

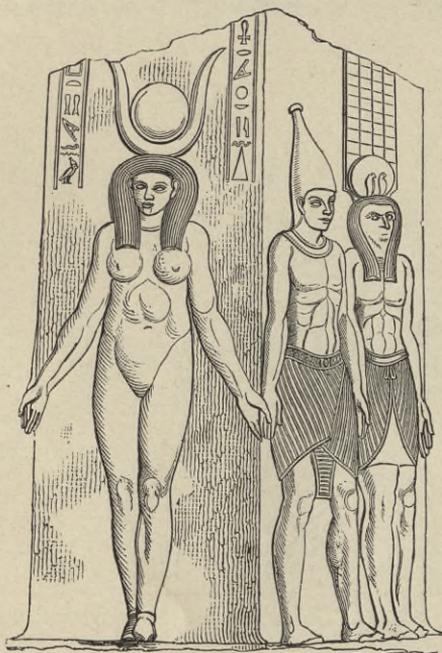


Fig. 22. Pfeiler von Karnak.

Naturgefühl verbindet sich in diesen Werken bewundernswürdig mit dem strengen Gesetz architektonischer Stylistik; feierliche Ruhe waltet in dem edlen Schwunge der Linien und erhebt solche Gebilde zum Vorzüglichsten, was der ägyptische Meißel geschaffen. Die Basatlöwen am Fuße der Capitolstreppe zu Rom, die Granitlöwen im British Museum zu London, die riesigen Widdergestalten im Museum zu Berlin und anderwärts sind charaktervolle Beispiele dieser Gattung.

Was die künstlerische Technik all dieser Darstellungen betrifft, so bleibt dieselbe durchaus auf dem Niveau der früheren Werke stehen. Das Relief schreitet weder zu größerer Rundung und Modellirung, noch zu freierer Belebung vor. Die Wirkung dieser prächtig bemalten Werke geht nach wie vor über die von Wandmalereien kaum hinaus. Wohl ist dagegen einer andern Gattung des Reliefs zu gedenken, die häufig an die Stelle des vorher beschriebenen tritt. Es sind das die von den Griechen als Koilanaglyphen, von den Franzosen als «basrelief en

Thier-  
figuren.Stylistische  
Behandlung.

creux» bezeichneten Darstellungen, die wir Hohlreliefs nennen könnten. Bei ihnen werden die Figuren in die Fläche hinein vertieft und die Ränder ringsum erhöht stehen gelassen. Obwohl dies Verfahren dem des eigentlichen Reliefs entgegengesetzt ist, bleibt die Wirkung dabei ungefähr dieselbe, da hier wie dort die Umriffe an der einen Seite durch einen Schatten sich bemerklich machen müssen, übrigens aber in beiden Gattungen auf jede feinere Modellirung der Form verzichtet wird.

Endlich ist noch der Vorliebe für Kolossalgestalten zu gedenken, die der ägyptischen Kunst durch alle Epochen anhaftet. Ganze Alleen von riesigen Sphinx- oder Widderbildern führen oft zum Eingange der Tempel hin. An der Façade hüten gewaltige Gestalten sitzender Pharaonen den Eingang; am größeren Felsen-

Kolossal-  
arbeiten.

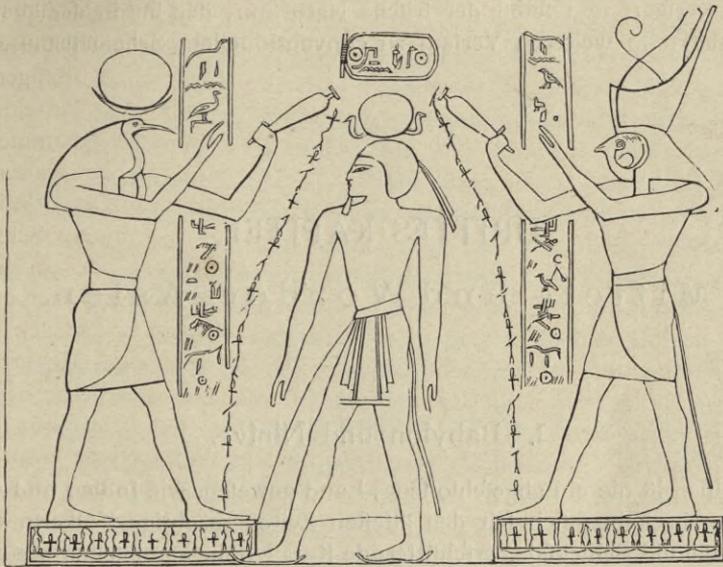


Fig. 23. Ramses III. zwischen Thot und Horus. Theben.

tempel zu Ipfambul (Abu Simbel) erreichen die vier sitzenden Gestalten Ramfes des Großen die Höhe von 65 Fuß, während ebendort an dem kleineren Tempel sechs Standbilder desselben Fürsten und seiner Familie von 35 Fuß Höhe sich befinden. Das weltberühmte Memnonsbild auf dem Felde der Kolosse bei Medinet Habu erreicht sogar eine Höhe von 79 Fuß; endlich findet man in den Höfen der Tempel unzählige überlebensgroße Priestergestalten in feierlichem Ernst an die Vorderfläche der Pfeiler gelehnt. In all diesen Werken wird man nicht bloß die Unermüdlichkeit und Gewandtheit des ägyptischen Meißels, sondern auch oft die energische und großartige Behandlung der Formen bewundern, aber in geistiger Hinsicht zeugt die Monotonie in der Wiederholung derselben Gestalt und derselben Stellung, die typische Unbeweglichkeit der bildnerischen Schöpfungskraft von demselben Mangel eines höheren Lebens, einer freieren Entwicklung. Stereotyp und monoton ist auch hier der Charakter der ägyptischen Kunst.

Faßt man die unabsehbare Menge des in der Plastik von den Aegyptern <sup>Refultat.</sup> durch Jahrtausende hindurch Geleisteten in's Auge, so wird man die auffallende

Wahrnehmung machen, daß trotz so langer glänzender Uebung doch keine Entwicklung zur freien Kunst sich Bahn gebrochen hat. Wie der gesammte orientalische Geist, so ist auch der ägyptische unfrei durch alle Zeiten geblieben. Daher lösen sich die einzelnen Künste nicht von einander ab, sondern sind an die Architektur mit unzerreißbaren Banden gefesselt. Die Plastik ist nur zur Decoration da, hat also ihre Existenz nur innerhalb des Rahmens der Architektur; ja so weit geht hier noch die Vermischung aller Künste, daß das flache bemalte Relief sich kaum von der Wandmalerei unterscheidet. Eine nothwendige Folge dieses Verhältnisses ist, daß die ägyptische Kunst ein für sich bestehendes plastisches Werk kaum je hervorgebracht hat; selbst die kolossalen Statuen, die sie zahlreich schafft, sind nur mit Rücksicht auf ein architektonisches Ganzes als integrierender Theil desselben hingestellt. So bleibt denn durch alle Zeiten der Hauch geistiger Freiheit dieser Kunst verlagert, und selbst der frische Naturfinn, der ihr in der ältesten Zeit eigen ist, erfarrt im weiteren Verlauf zu conventionellem Schematismus.

## DRITTES KAPITEL.

### Mittel- und Vorder-Asien.

#### I. Babylon und Ninive.

Historische  
Umriffe.



Mittelasien ist nie ein abgeschlossenes Land gewesen, wie Indien und Aegypten. Vielmehr haben sich seit den ältesten Zeiten mächtige Völkerbewegungen, wechselnde Schicksale, erschütternde Katastrophen auf jenen weiten Gebieten in rascher Folge gedrängt. Die ältesten Staatenbildungen begegnen uns an den Ufern der beiden Ströme Euphrat und Tigris, in dem weiten Alluvialbecken Mesopotamiens. Aus grauer Vorzeit ragt die Herrschaft des alten Babylon mit fast mythischen Umrissen in die geschichtliche Epoche hinein. Das Erbtheil seiner Macht geht gegen Ende des zweiten Jahrtausends vor Chr. auf das am oberen Stromlaufe des Tigris gelegene Ninive über, das etwa nach vierhundertjähriger Herrschaft dem Neubabylonischen und Medischen Reiche weichen muß. Mit Beginn des sechsten Jahrhunderts erheben sich die Perfer zu Alleinherrschern der gesammten Lande vom Indus bis zu den westlichen Grenzen Assyriens, breiten sich über ganz Vorderasien, Syrien und Aegypten aus und drohen selbst der griechischen Freiheit den Untergang, bis auch sie der welterobernden Kraft Alexanders zum Opfer fallen.

Ueberreste  
der  
Denkmale.

Wie diese große Ländermasse durch gemeinsame Schicksale verbunden ist, so eint sie auch das Band einer innerlich verwandten Kultur. Zwar sind nur spärliche, vereinzelte Trümmer ihrer glänzenden Blüthe übrig geblieben; zwar hat die Hand der Geschichte alle jene Riesenstädte mit so gänzlicher Zerstörung heimgesucht, daß erst neuerdings ihre zerrissenen Ueberbleibsel aus den Schutthügeln mühsam an's Tageslicht gezogen werden konnten: dennoch dürfen wir

den Versuch wagen, aus dem wenigen Erhaltenen einen Schluß auf das Untergegangene zu machen und die zerstreuten Züge zu einem Lebensbilde jener großartigen Kultur zu verbinden.

Für ein solches Unternehmen haben erst die Ausgrabungen eine Unterlage geschaffen, die anfangs von dem französischen Consul Botta, dann nachdrücklicher und umfangreicher von der englischen Regierung durch Layard und zuletzt in durchgreifender Weise durch den französischen Consul Place in den am oberen Tigris der jetzigen Stadt Moful ungefähr gegenüberliegenden Schutthügeln veranstaltet worden sind.\*) Man hat an diesen Orten die Hauptpaläste Ninive's und anderer damit nahe zusammenhängender Orte aufgedeckt. In architektonischer Hinsicht nur spärliche Resultate bietend, haben diese Nachgrabungen für die Bildnererei der alten Assyrer die umfassendste Ausbeute gewährt. Der Charakter jenes Volkes, namentlich das Leben seiner Herrscher im Frieden und im Kriege, tritt uns darin mit größter Lebendigkeit entgegen. Auf den ersten Blick ist eine durchgreifende Aehnlichkeit mit dem Wesen der Aegypter auffallend.

Die Aehnlichkeit beider beruht auf verwandter Charakteranlage, auf ähnlichen Lebens- und selbst Landesverhältnissen, auf dem daraus entwickelten gleichartigen Gepräge ihres staatlichen Daseins. Beide Völker sind durch die Beschaffenheit ihrer Flußthäler schon zeitig zu strenger Arbeit für Gewinnung einer tüchtigen Bodencultur angehalten worden; beiden hat sich aus diesen Grundverhältnissen ein praktischer, verständiger Sinn, ein festgeordnetes Staatswesen in der dem Orient eigenen Form des Despotismus und ein Interesse an monumentaler Gestaltung und Fixirung der äußeren Thatfachen ihres geschichtlichen Daseins ergeben. In Assyrien finden wir daher wie in Aegypten den ganzen Umfang plastischer Darstellungen dem Leben und den Thaten der Herrscher gewidmet; ja die Denkmale von Ninive zeigen sogar noch ausschließlicher als die Werke Aegyptens den König als alleinigen Mittelpunkt aller bildnerischen Schilderung, obwohl wir, bei der sporadischen Beschaffenheit unserer Kenntniß, daraus keine zu weit gehenden Schlüsse ziehen dürfen. Auch hier ferner werden Götter und göttliche Wesen wie in Aegypten nicht für sich allein bedeutend hingestellt, sondern nur in ihren Beziehungen zum Herrscher aufgefaßt. Mit einem Worte: derselbe historisch nüchterne Chronikengeist scheint die assyrische wie die ägyptische Plastik zu beherrschen, dasselbe phantastische Auskunftsmittel bei Darstellung überirdischer Gestalten hier wie dort hinzutreten. Erst bei näherem Zusehen werden wir inne, daß neben dieser großen Aehnlichkeit des Grundtones doch ebenso durchschlagende Verschiedenheiten sich überall herausstellen. Suchen wir uns dieselben klar zu machen.

Aus den Schutthügeln von Nimrud, Khorfabad und Kujjundschik sind ausgedehnte palastartige Anlagen zu Tage getreten, von denen jedoch nur das untere Geschoß erhalten ist. Sie stellen sich als unregelmäßige Complexe vieler ver-

\*) *Botta et Flandin*, monument de Ninivé. Paris 1849. fol. — *Layard*, the monument of Nineveh. London 1849. fol. — *Ders.*, Nineveh and its remains, ebend. Deutsch von Meißner. Leipzig 1850. — *Ders.*, a popular account of discoveries of Nineveh; ebend. Deutsch von Meißner. Leipzig 1852. — *Ders.*, Fresh discoveries etc. London 1835. fol. — *Victor Place*, Ninivé et l'Assyrie, avec des essais de restauration par *F. Thomas*. Paris 1865 ff. 2 Vols. Fol. — *G. Rawlinson*, the five great monarchies etc. London 1862. 2 Vols. 8. — Zur Uebersicht: *Vaux*, Nineveh and Persepolis. London. Deutsch von Zenker. Leipz. 1852.

Ausgrabungen

Verwandtschaft mit Aegypten.

Die ausgegrabenen Denkmäler.

chiedenartiger Räume dar, von denen die größten und wichtigsten schmalen galerieartigen Sälen gleichen. Alle diese Räume sind im Innern mit mehreren Reihen von großen Alabafterplatten bekleidet, deren Flächen mit Reliefdarstellungen völlig bedeckt sind. Sie bringen das Leben der assyrischen Herrscher in einer Ausführlichkeit vor Augen, welche den ägyptischen Monumenten in nichts nachsteht, an Lebendigkeit und Natürlichkeit sie aber bedeutend übertrifft. Besonders beliebt scheinen die Jagdszenen gewesen zu sein, die immer von Neuem und mit lebendigem Interesse geschildert werden. Man sieht den König, von seinem Gefolge begleitet, wie er vom leichten zweiräderigen Wagen herab dem Büffel und dem Löwen nachsetzt. Meistens liegt ein Thier, mit Pfeilen bedeckt und aus mehreren

Jagdszenen.



Fig. 24. Kopf von Nimrud.

Wunden blutend, bereits am Boden hingestreckt, während sein Gefährte wutherrfüllt den Wagen anfällt und von dem rasch sich zurückwendenden Könige den Todespfeil empfängt. Solche Szenen, die uns daran erinnern, daß die assyrischen Könige rechte Nachfolger des fabelhaften Nimrod waren, sind mit aller Anschaulichkeit, voll Leben und Bewegung geschildert. Die menschlichen Gestalten, ein kurzer, gedrungener, zu orientalischer Fleischfülle neigender Stamm, der einen scharfen Contrast mit den schlanken, feingliederigen Aegyptern bildet, sind, ebenfalls im Gegensatz zu jenen, mit langen schweren, engan anschließenden Gewändern bekleidet, die durch reiche Borten und Franzen sowie durch andern Schmuck prächtig verziert werden. Die Köpfe der Assyrer, voll und derb mit stark gebogenen Habichtsnasen, üppigen Lippen, stark vortretendem Kinn, haben langes Haupthaar und noch längere Kinnbärte, die gleich dem Haupthaar in Reihen regelmäßiger, steifer Löckchen geordnet sind (Fig. 24). Alles dies ist dem ägyptischen Brauche entgegengesetzt. Die nackten Arme und Beine sind überaus nervig, derb und muskulös, wobei die Angabe der Knochen und Muskeln mit Verstandniß, aber meist in etwas übertrieben scharfer Weise durchgeführt wird. So unterscheidet sich die assyrische Kunst schon in den ältesten Werken von der ägyptischen durch größere Kraft, Fülle und Rundung des Reliefs, durch frischere Auffassung der Natur und energischere Schilderung des Lebens, entbehrt aber dagegen das feinere Stylgefühl, das strengere architektonische Gesetz jener. Dies muß zunächst in einer Verschiedenheit des Charakters, des Verhältnisses zur Natur und des künstlerischen Sinnes begründet sein; sodann aber wirkte ohne Zweifel die losere Beziehung zur Architektur und das geschmeidigere Material des leicht zu bearbeitenden Alabasters bestimmend ein.

Kriegsszenen.

In andern Szenen begegnen wir dem Herrscher bei seinen kriegerischen Unternehmungen. An der Spitze seines Heeres zieht er auf Eroberungen aus, setzt mit ihm über einen breiten Fluß, wobei er sammt seinem Kriegswagen und seinem

Bogenträger auf einem von Männern gezogenen und von Ruderern bewegten Nachen Platz nimmt, während die an den Zügeln gehaltenen Pferde hinterher



Fig. 25. Belagerung. Nimrud.

schwimmen, und die Krieger mit Hilfe von Schwimmblafen das Ufer zu erreichen suchen. Sodann kommen Belagerungen thurmreicher, zinnengekrönter Berg-

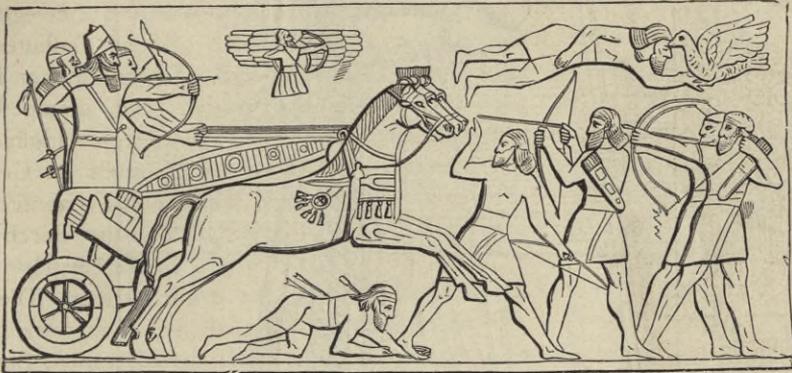


Fig. 26. Assyr. König im Kampf. Nimrud.

festungen, die von zahlreichen Kämpfern tapfer vertheidigt werden (Fig. 25.). Sturmböcke und Widder werden den Mauern genähert und mit Erfolg zur Zer-

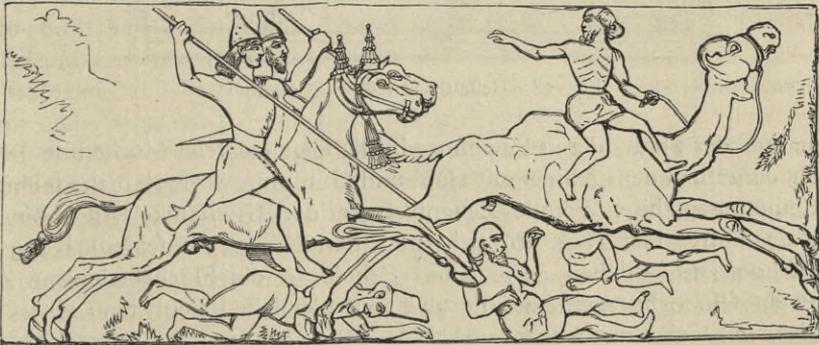


Fig. 27. Reitergefecht. Nimrud.

störung verwendet, hinter Bollwerken geschützt steht der König, neben ihm der mit dem Schild ihn deckende Schildträger, und sendet seine tödtlichen Pfeile auf

die Feinde. Hierbei wie in allen ähnlichen Situationen sieht man, daß die assyrische Kunst gleich der ägyptischen eine nüchterne Deutlichkeit zum Hauptziel ihrer Darstellung macht; denn die Sehne des Bogens und selbst bisweilen die Pfeile, die in Wirklichkeit die Linien des Gesichts durchschneiden müßten, sind unterbrochen, um die Gestalt in ganzer Integrität klar vorzuführen. In seltsamem Widerspruch damit steht die Sitte, die in Keilschrift-Charakteren den Bildwerken beigegebenen Erklärungen in ununterbrochenem Reihenzuge unbekümmert über alle Theile der Figuren hinlaufen zu lassen (vergl. Fig. 28 u. 29). Dann folgt



Fig. 28. Gestalt des Königs. Nimrud.

die Einnahme der Stadt, deren Bewohner in die Gefangenschaft fortgeführt werden, oder sich demüthig dem König mit Hab' und Gut unterwerfen; nicht selten legen dabei Reihen gefählter Feinde Zeugniß von der Grausamkeit der Sieger ab. Wieder ein andres Mal (Fig. 26) sieht man den König auf seinem Kriegswagen die fast schon zum Flichen gewendeten Feinde in die Flucht schlagen. Neben ihm schwebt sein Schutzgeist, der Feroher; hart daneben sieht man einen todten Feind, dem ein Geier die Augen aushackt. Im Gegenfatze zur ägyptischen Kunst, die bei solchen Szenen den Herrscher in kolossaler Größe Alles überragen läßt, waltet auch hier eine mehr realistisch nüchterne Schilderung, der indeß der Ausdruck des Lebens und der Bewegung trefflich gelingt. Dasselbe gilt von einer

anderen Scene, wo gewaffnete Reiter im vollen Jagen zur Verfolgung eines feindlichen Dromedarreiters dahinsprengen. (Fig. 27.) Der wilde Zug stürmt schonungslos über Gefallene und Verwundete dahin.

Aber auch an friedlichen Scenen ist kein Mangel. Wir sehen den König in der Mitte seiner Hofleute und Leibwachen in reichem Prachtornat, mit Geschmeide bedeckt, in der Rechten das Scepter haltend, feierlich einhererschreiten. (Fig. 28.) Beide Füße haften wie bei den Aegyptern mit ganzer Sohle am Boden, und trotz der Profilstellung der ganzen Gestalt ist auch hier der Oberkörper, wenn auch nicht so auffallend wie in der ägyptischen Kunst, in der Vorderansicht gehalten. In der Umgebung des Königs bemerken wir nun auch Gestalten phantastischer Art, geflügelte Menschenfiguren mit Adlerköpfen, die uns lebhaft an die Personification ägyptischer Gottheiten erinnern (Fig. 29). Andere haben über das Menschenhaupt den Kopf eines Fisches gezogen, dessen übriger Leib ihnen gleich einem Mantel lang über den Rücken herabfällt. Weiter finden wir den König auf prachtvollem Throne sitzend, in der erhobenen Rechten die Trinkschaale haltend. Diener mit Sonnenschirmen, Fächern, mit dem Bogen und Köcher des Königs, bewaffnete Leibwachen umgeben ihn, und Musiker mit harfenartigen Instrumenten ergötzen sein Ohr. Wieder ein anderes Mal ertheilt der thronende König ganzen Reihen von tributdarbringenden Unterthanen Audienz.

So bewegt sich Alles um das Leben und die Thaten des Königs, selbst die phantastischen Gestalten der Mythologie. Was letztere betrifft, so haben wir dem bereits Erwähnten noch Einiges hinzuzufügen. Mehrfach begegnet uns in den Denkmälern Assyriens jene menschliche Gestalt mit einem Adlerkopf und vier gewaltigen Flügeln. Eine andere eben so phantastische Zusammenstellung zeigt einen Mann mit gehörntem Löwenkopf, einer aus Vogelfedern bestehenden Mähne und großen Vogelkrallen statt der Füße. Dann wieder finden wir eine geflügelte Mannesgestalt, im Lauf einen geflügelten gehörnten Löwen verfolgend, der mit riesigen Vogelbeinen und Federmähne ausgestattet ist (Fig. 30). Die assyrische Kunst geht offenbar in solchen barocken Phantasiegebilden viel weiter als die ägyptische, aber sie stättet dieselben auch mit einer solchen Lebensfülle aus und bildet die heterogenen Theile so plastisch ineinander, daß die Phantasie sich kaum mehr an der Unwahrscheinlichkeit stößt. So ist in der letzterwähnten Darstellung der verfolgte halb vogelartige Löwe so lebendig geschildert, wie er im Fliehen aufrecht auf den Füßen schreitend sich nach seinem Feinde umblickt, daß an seiner Existenzfähigkeit kein Zweifel bleibt. Dagegen hat freilich die assyrische Kunst keine Schöpfung von solcher mythisch feierlichen, architektonisch großartigen Ma-



Fig. 29. Geflügelte adlerköpfige Gestalt. Nimrud.

Phantastische Gestalten.

Hofleben

jestät hervorgebracht, wie die Aegypter in ihrer Sphinx. Doch kommt dieser letztern ein anderes Gebilde assyrischer Plastik im Eindruck ziemlich nahe. Dies sind die kolossalen menschenhäftigen und geflügelten Stier- oder Löwengestalten, welche als Portalwächter an den Eingängen der assyrischen Paläfte aufgestellt wurden (Fig. 31). Auf beiden Seiten der Thoröffnung treten sie in kräftigem Relief aus einer die Wand bedeckenden Riefenplatte hervor. Da ihre Vorderseite fast frei aus der Wand vorspringt, in der Seitenansicht das Thier aber in lebhaft schreitender Bewegung dargestellt ist, so führte die nüchtern verständige Auffassung der Assyrer dazu, den Thieren drei vordere Füße zu geben, was für beide Ansichten, sowohl die vordere wie die seitliche, ziemlich organisch durchgeführt wird.



Fig. 30. Relief von Nimrud.

Die mächtigen Formen dieser Thiere, die energische Ausprägung ihrer Muskeln und Sehnen, die imponirende Würde des mit der hohenpriesterlichen Tiara bedeckten Manneshauptes vereinigen sich zu feierlichem Gesamteindruck. An einem Eingange hat man statt dieser Phantasiegestalten riesige Löwen von zwölf Fuß Länge und entsprechender Höhe als Portalwächter gefunden. Auch diese schreiten lebhaft bewegt, machtvoll und in derber kräftiger Behandlung und machen durch den weit geöffneten Rachen noch mehr den Eindruck furchterregender Wächter.

Die bisher geschilderten Werke gehören den ältesten bekannten Denkmälern assyrischer Kunst an, wie sie im Nordwest-Palaste zu Nimrud sich ausgeprägt hat\*). Die Erbauung dieses Palastes wird einem König Assurnasirpal zugeschrieben, dessen Regierung man in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts v. Chr. (886—859) setzt. Die mächtige, kraftvolle, noch vielfach herbe Behandlung der Bild-

\*) Abbildungen in *Layard, The monuments of Nineveh*. Fol. London 1849.

werke entspricht recht wohl solcher Frühepoche. Bemerkenswerthe Wandlungen des Styles machen sich nun aber bei den spätern Denkmälern Assyriens geltend und bieten uns zum ersten Mal das Bild einer wirklichen inneren Entwicklung. Zunächst folgt im Laufe des achten Jahrhunderts der Erbauer des Palaftes von Khorfabad (Hafir-Sargon), als welcher König Sargon (Dur-Sarrukin 722—705) bezeichnet wird. Daran schließen sich die Werke von Kujjundschik, die seinem Nachfolger Sanherib (705—681) und dessen Enkel Assurbanipal (668—626) ihren Ursprung verdanken, wogegen Afarhaddon (681—668) zu Nimrud zum Theil aus dem Material des Centralpalaftes von Tiglath Pilefar II. (745—727) den Südwestpalaft auführte und Assuridilili (625—606) ebendort seinen bescheidenen Südost-



Fig. 31. Geflügelte Portalfigur. Nimrud.

palaft, das jüngste Werk assyrischer Kunst, errichtete. Eine genaue vergleichende Betrachtung dieser wichtigen Werke ist uns dadurch ermöglicht, daß die Sculpturen von Nimrud und Kujjundschik im Britischen Museum zu London, die von Khorfabad im Museum des Louvre zu Paris der öffentlichen Anschauung dargeboten sind.

Die Bildwerke von Khorfabad\*) schließen sich in Großartigkeit der Anlage und strenger Energie der Behandlung den älteren Werken von Nimrud an, gehen aber zugleich in größerer Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Motive mehrfach über jene hinaus. Noch in strenger Auffassung zeigt eine Reliefplatte im Louvre zwei schreitende Männergestalten. Das Relief, nachdem es durch starke und plötzliche Rundung sich hervorgehoben hat, bleibt fast unverändert in der gleichen Fläche; doch zeugen die scharf ausgeprägten Armmuskeln sowie die Hautfalten

Bildwerke  
von  
Khorfabad.

\*) Abbildungen in *Botta et Flandin* und bei *V. Place* a. a. O.

am fetten Halbe von derselben scharfen Naturbeobachtung, die wir schon zu Nimrud fanden. Dabei ist alles, was zum Kostüm gehört, mit zierlich steifer Genauigkeit ausgemeißelt. Bei einer andern schreitenden Figur mit Bogen und kurzem Rock sind die Arme trefflich gerundet und mit lebendigem Naturfönn durchgebildet, ebenso auch die Beine, obwohl hier Knie und Wadenmuskeln übertrieben scharf und hart nach Art des ältern Styles ausgearbeitet sind. Man sieht deutlich,

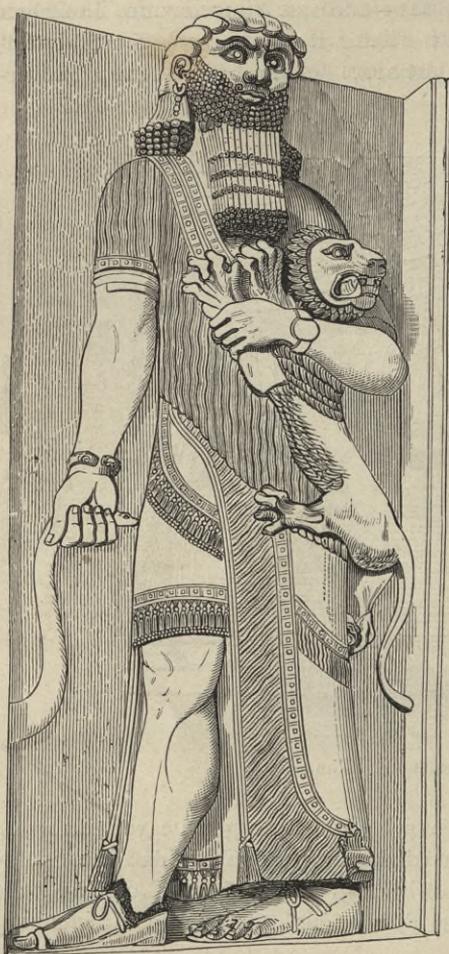


Fig. 32. Relief von Khorfabad.

wie die Künstler von Khorfabad sich ernsthaft bemühen, aus der strengen Gebundenheit alterthümlichen Styles sich zu freierem, flüssigerem Formenvortrag zu entwickeln. Dafür ist auch die mächtige Gestalt eines Löwenbändigers bezeichnend, die in starkem Rundrelief aus der Fläche hervortritt (Fig. 32). Der Mann hält im nervigen Arm einen jungen Löwen fest an sich gepreßt; der Ausdruck des Löwen ist ein lebendiger Protest gegen die unbehagliche Lage: voll drastischer Bewegung stößt er die Zähne und rollt die funkelnden Augen. Hier wie bei den übrigen Thiergestalten sind namentlich an den Beinen und Köpfen die Muskeln sorgfältig und energisch charakterisirt. Die kolossalen schreitenden Portalwächter zeigen die Grofsartigkeit und Machtfülle ihrer älteren Genossen von Nimrud (Fig. 33). Bei den Reliefs der Löwenjagd sind die Thiere ganz vortrefflich aufgefaßt, mit großem Verständniß ihres Baues, ihrer Bewegungen, ihres leidenschaftlichen Ausdrucks.

Wenn die Werke von Khorfabad den Uebergang vom alterthümlich-strengen zu einem freieren Styl bezeichnen, so ist letzterer im Palaste von Kujjundschik völlig zur Herrschaft gelangt. Zwar bleibt auch hier der Umfang des Stoffgebietes, der Inhalt und die geistige Bedeutung desselben unverändert. Die assyrischen Künstler müssen sich darauf beschränken, wie ihre

Vorfahren vor Jahrhunderten schon gethan, Leben und Thaten ihrer Fürsten zu verherrlichen. Aber während die Ideen sich im alten engen Kreise begrenzen, hat die Beobachtung der Natur an Schärfe, Umfang und Feinheit, die Darstellung an Fluß, Frische und Mannigfaltigkeit, die Charakteristik an Fülle individuellen Lebens so bedeutend gewonnen, daß ein Fortschritt sich überall glänzend bekundet. Dabei hat die Kunst von ihren früheren Vorzügen nichts eingebüßt, als etwa die düstere gewaltfame Großartigkeit der bedeutamsten Hauptgestalten; für diese hat sie die

geschmeidige, keineswegs schwächliche Anmuth eines bewegteren Styles, besonders aber in vielfach neuen Anschauungen und prägnanten Motiven den vollen Reichtum einer frei gewordenen Phantasie eingetauscht. Doch bedarf dies Wort einer Beschränkung, um Mißverständnisse abzuwenden. Alle diese gerühmten Vorzüge begrenzen sich fast ausschließlich auf das Gebiet der Thierwelt. Die menschliche Gestalt verharrt in der alten typischen und conventionellen Befangenheit, und bei aller Begabung ist es den Künstlern der letzten assyrischen Blüthezeit nicht gelungen, den Bann zu durchbrechen, der im Orient die Darstellung des innerlich bewegten freien Menschenlebens vereitelt. Die Thiere der spätyrischen Kunst sind an Adel des Baues, an Kraft und Anmuth der Bewegungen, ja selbst an ergreifender Tiefe des Ausdrucks den Menschen weit überlegen. Man darf aber auch hier nicht vergessen, daß die ältesten Werke von Nimrud in ihrer derberen,

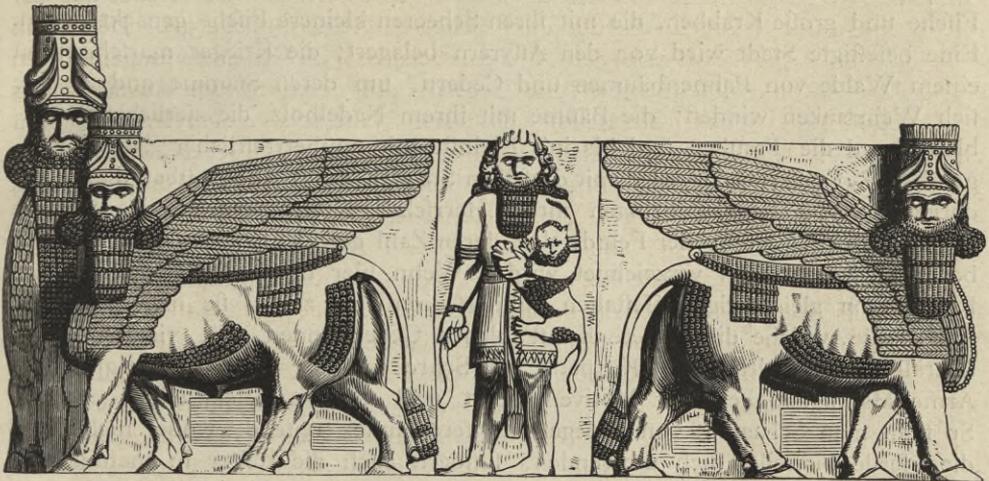


Fig. 33. Portalbekleidung von Khorabad.

schärferen, einfacheren Weise auch für die Thierbehandlung die Basis der späteren reichen und feinen Entwicklung bilden.

Selbst unter den Sculpturen von Kujjundschik haben wir noch zwei verschiedene Zeiträume zu unterscheiden. Der frühere wird mit dem Namen des Sanherib, welcher um 705 die Regierung antrat, bezeichnet; der spätere, zugleich der Schlußpunkt assyrischer Machtenfaltung, bezieht sich auf dessen Enkel, den jüngeren Sardanapal, oder Assurbanipal, der bis 626 lebte. Die Denkmäler aus der Zeit Sanherib's sind meist in Alabaster wie die früheren, diejenigen aus der Zeit seines Enkels in einem härteren Kalkstein ausgeführt. Jene sind bei aller Zierlichkeit etwas hart behandelt und nicht von der vollendeten Weichheit und Schönheit der letzteren. An Reichthum und Mannigfaltigkeit der Anschauung mögen sie einander ebenbürtig sein. Auch hier ist, wie gesagt, das Leben des Herrschers ausschließlich Gegenstand der Darstellung; seine Jagden, seine Kriegszüge, sein Privatleben sind mit unermüdlicher Ausführlichkeit geschildert. Das Alles fanden wir auch schon zu Nimrud. Aber während dort das Relief sich in einer gewissen Knappheit bewegt, mit wenigen kräftigen Zügen, die ohne merkbare Veränderung immer wiederkehren, ist in Kujjundschik Alles reicher, leben-

Zwei  
Epochen.

diger ausgeführt und mit einer unerfchöpflichen Fülle neuer Einzelzüge ausgestattet. Der wortkarge, etwas stereotype Chronist von Nimrud wird in Kujjundschik zum orientalischn redseligen Erzähler von Jagd- und Kriegsgeschichten, der in seine Berichte Alles aufnimmt, was eine vielseitige, scharfe Beobachtung des Lebens ihm an genrehaften Details geliefert hat. So wird die Schilderung hier zu einem farbenreichen, in aller Breite und Fülle durchgeführten Bilde des Lebens, das um so frischer wirken mußte, da ursprünglich theilweis eine kräftige Kolorirung bei allen assyrischen Sculpturen die Wirkung verstärkte.

Kampfbilder.

Durchmustern wir zunächst die Kampffcenen, so finden wir kein Ende in Betrachtung des Reichthums, mit welchem die ganze Wirklichkeit vor uns aufgerollt wird. Eine Reihe von Platten stellt, wie es scheint, einen Kriegszug Sanheribs in das südliche Babylonien dar. Die Gegend ist genau charakterisirt, das sumpfige Marschland durch zahlreiches Schilf angedeutet; im Strome schwimmen Fische und große Krabben, die mit ihren Scheeren kleinere Fische gepackt halten. Eine befestigte Stadt wird von den Assyrern belagert; die Krieger marschiren in einem Walde von Palmenbäumen und Cedern, um deren Stämme und Zweige sich Weinranken winden; die Bäume mit ihrem Nadelholz, die zierlichen Weinblätter und die Trauben sind bis in's Kleinste mit unübertrefflicher Zartheit ausgeführt. — Dann wieder wird mit derselben Sorgfalt der Triumph über die Feinde dargestellt. Die Krieger bringen ihrem Herrscher als schreckliche Siegeszeichen die abgehauenen Köpfe der Feinde dar, deren Zahl gewissenhaft von einem Schreiber auf ein Täfelchen verzeichnet wird. Wenn hier und in ähnlichen Scenen Reihen von gleichartigen Gestalten aufmarschiren, so zeigen sie nicht mehr die Monotonie, welche die frühere Kunst solchen Gegenständen gab; vielmehr wird überall in der Haltung des Körpers, im Schreiten oder in der Bewegung der Arme Mannigfaltigkeit der Motive erstrebt und oft mit vielem Glück erreicht. So sieht man Schaaren von Kriegern hintereinander reitend, wobei nicht bloß die Pferde bisweilen sich umwenden, sondern auch die Reiter in mannigfache Wechselbeziehung zu einander gebracht sind. — Ueberaus lebendig ist die Darstellung eines Sieges Assurbanipals über die Völkerchaft von Sufiana; besonders auffallend erscheint dabei die unverkennbare Lust, mit welcher eine ebenso zierliche als sorgfältige Meißelführung im Schildern von Grausamkeiten schwelgt. Man sieht haufenweis übereinander geschichtet die todten Leiber der Feinde, größtentheils mit abgechnittenen Köpfen. Der Künstler hat nicht ermangelt, Geier hinzuzufügen, die den Leichen Augen und Nasen auspicken oder sich an ihren Schenkeln, Hüften oder Zehen vergreifen. Dicht daneben herrscht noch Fluchtgetümmel; wild bäumen sich in kühner Bewegung die Rosse der Fliehenden, andere stürzen sich mit gewaltigem Satz in den Fluß, dessen Wirbel Mann und Roß mit fortreißen. Neben den Fischen und Krabben sieht man im Wasser zahlreiche ertrinkende oder schon todte Menschenkörper, die vom Ufer aus noch mit Pfeilschüssen verfolgt werden. Hart neben enthaupteten Leichen führt der Strom im graufigen Verein Lebende dahin, die sich durch Schwimmen zu retten suchen. Die Pferde machen die verschiedensten Anstrengungen, sich gegen den Strom zu halten; sie suchen sich aufzurichten, zu schwimmen, sich weiter zu schleppen und fallen endlich, von Wunden und Strapazen entkräftet, sterbend auf den Rücken. Es ist eine edle Raçe (Fig. 34) mit kurzem schlankem Körper, gebogenem Hals, klugem feurigem Kopfe, kurz, in allem nahe Verwandte der allerdings noch edleren und

schöneren, weil durch griechische Kunst und Kultur entwickelten Rosse des Parthenonfrieses.

Ein freundlicheres Bild gewähren die großen Bau-Unternehmungen der Herrscher, vielleicht die Geschichte der Errichtung desselben Palastes, welchen diese Werke einst schmückten. Zahlreiche Arbeiter, in Geberden und Stellungen voll mannigfaltigen Lebens, in mehreren Reihen übereinander, sind bemüht, einen riesigen Portalstier auf einem durch Rollen bewegten Schlitten zum Palaste zu transportiren; andere sieht man beschäftigt, einen Erdwall als terrassenartigen Unterbau eines Gebäudes zu errichten; überall treiben Aufseher zu fleißiger Thätigkeit an. Wieder andre helfen mit Hebebäumen beim Transport der Stiere,

Schilderung  
von  
Bau-Unter-  
nehmungen.



Fig. 34. Diener mit Pferden. Kujjundschik.

oder tragen Baumaterial den steilen Hügel hinauf; eine Gruppe kommt mit Sägen, Aexten und Schaufeln zur Arbeit, eine andre fährt Bauholz auf zweirädrigen Wagen heran. Mit alledem begnügt sich der Künstler noch nicht: er muß uns auch die Naturumgebung seines Bauplatzes schildern. Wir sehen den Tigris nicht bloß belebt von Fischen, Schlangen und Krabben, denen ein Fischer mit der Angel nachstellt, sondern es deuten auch Flöße und Boote auf lebhaften Flußverkehr hin. Im Schilddickicht des Ufers birgt sich ein Hirsch mit seiner Kuh, und unfern davon gewahrt man eine Bache mit ihren Jungen, deren eins an ihr faugt.

Herrscht hier überall frische Fülle des Lebens, so haben doch die Jagddarstellungen auch jetzt den höchsten Werth. Wenn in den ältesten Werken von Nimrud nur einige Hauptmotive sich unablässig wiederholen, so waltet hier eine unerfchöpfliche Mannigfaltigkeit. Auch dehnt sich das Jagdrecht nicht bloß auf Löwen und Büffel, sondern auf wilde Pferde, Gazellen und Hirsche aus. Große Netze werden gestellt, welche die geängsteten Thiere zu durchbrechen suchen.

Jagdfeenen.

Im Hinterhalt lauert der König mit feinem Köcherträger und sendet rastlos einen Hagel von Pfeilen auf die Thiere. Die Künstler lieben auch hier eine Menge von Einzelszenen nebeneinander zu drängen, und der Raum wird von ihnen ohne Rücksicht auf perspectivische Behandlung oder architektonische Ordnung ganz willkürlich verwendet. Während bei den bisher betrachteten Darstellungen auf die landschaftliche Ausmalung der Scenerie große Sorgfalt verwendet wurde, erscheint es bei den Jagdszenen dem Bildhauer von Kujjundschik zweckmäßiger, gar keine Andeutung des wirklichen Bodens zu geben, sondern die Gruppen der Thiere nach Belieben über- und nebeneinander auf der Fläche auszubreiten. Besonders anmuthig und reizend sind die Gazellen geschildert: halb schüchtern, halb zutraulich schreiten sie vorwärts, zwei Junge folgen treuherzig der Fährte der Mutter; da durchschwirren Pfeile die Luft, getroffen stürzt eins der Thiere rück-

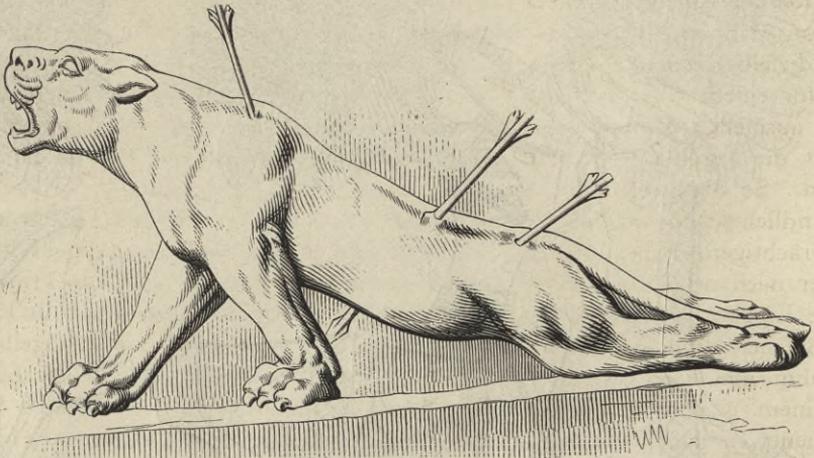


Fig. 35. Sterbende Löwin. Kujjundschik. (W. L.)

lings zu Boden, der Führer der Schaar blickt sich stutzend um, die übrigen wenden sich zu jäher Flucht.

Löwen-  
jagden.

Zu großartiger Wirkung, ja zu dramatischer Bedeutung steigern sich die Löwenjagden. Die königlichen Thiere sind in all ihrer majestätischen Gewalt und Schönheit unübertrefflich wahr geschildert, und ihr Kampf gegen die überlegene Macht des Menschen, der uns durch alle seine Stadien bis zum heldenmäßigen Unterliegen vorgeführt wird, gewinnt fast einen tragischen Ausdruck. Die Löwen sind die einzigen Heroen der assyrischen Kunst. Gewöhnlich aber werden sie uns nicht mehr in der Wildniß, sondern im Zwinger des fürstlichen Jagdgeheges gezeigt. Die Wärter ziehen die Riegel auf, und die gefangenen Könige der Wüste brechen mit Gebrüll hervor, ihren Feind suchend. Dort hält der Herrscher mit feinem Gefolge auf klugen, feinen, elastischen Rossen. Der Löwe duckt sich zum Sprunge, und Roß und Reiter stehen wie gebannt, des Angriffs gewärtig. Unvergleichlich wahr und lebendig sind nun die folgenden Szenen geschildert, die stets mit dem Untergange des herrlichen Thieres enden. Dort hat sich der Löwe mit Blitzeschnelle auf das Pferd gestürzt und sich in dessen Hals eingekrallt; aber vom Könige gewaltig an der Kehle gefaßt, empfängt er im Nu den

Todesstoß. Ein anderer Löwe stürzt mitten im Sprunge, von einem Pfeile durch den Kopf getroffen, zu Boden und streckt verendend die Glieder. Solche Scenen werden mit immer neuen Aenderungen stets lebenswahr und ergreifend vorgeführt. Da liegt ein todter Löwe auf dem Rücken und senkt die gewaltigen Tatzen; dort streckt eine Löwin die mächtigen Glieder im Todeskampfe und reckt sich mit brechender Kraft halb empor, mit einer Wahrheit des Ausdrucks, daß man das Schmerzensgebrüll zu hören glaubt und von Mitleid ergriffen wird. (Fig. 35.) Ein anderer Löwe hebt todeswund den Fuß und leckt sich die Tatze, wobei diese in der perspectivischen Darstellung der Unterfläche meisterhaft behandelt ist; dort schleppt ein dieser prächtigen Thiere sich mit letzter Anstrengung fort, aber man sieht, daß mit dem Blutstrom, der aus seinem Schlunde hervorbricht, das Leben entflieht. Solcher Züge ließen sich noch manche nicht minder treffende anführen. — Dann erleben wir die Heimkehr von der Jagd. Rasche Maulthiere, mit Netzen und anderem Jagdzeug bepackt, schreiten in der Mitte der Jäger. Es folgt ein Zug von Männern, welche die getödteten Löwen auf ihren Schultern tragen. Sie legen dieselben vor dem Könige nieder, der mit seinen Trabanten sie erwartet und, vor einem Altar stehend, über die am Boden hingestreckten Thiere eine Libation ausgießt. Musiker schlagen dazu die Harfe, während die Jäger mit aller Gewalt die Jagdhunde zurückreißen müssen, die sich auf das Wild zu stürzen drohen. So ist überall Leben und Bewegung.

Endlich sehen wir denn auch den König, wie er von seinen Thaten ausruht. Auf prächtigem Lager, über welches kunstreich gewirkte Decken gebreitet sind, liegt er nach orientalischer Sitte nachlässig hingestreckt und setzt die Trinkschaale an die Lippen. Auf zierlich geschnitztem Sessel sitzt ihm gegenüber die Königin, ihm Bescheid tuend, vielleicht das einzige Mal, daß uns eine Frauengestalt (mit Ausnahme bei Gefangenen und fremden Völkern) auf assyrischen Reliefs begegnet. Auf einem nicht minder reich geschmückten Tische liegen des Königs Waffen; ein Diener ist daneben aufgestellt, dem Herrscher Kühlung zuzuwehen. Nichts ist vergessen, der Scene einen gemüthlich idyllischen Charakter zu geben: Cedern und Palmen, durch üppige Weinranken verbunden, bilden eine schattige Laube über der Gruppe, und selbst die Bäume sind mit Vögeln belebt, deren einer auf eine benachbarte Heuschrecke lauert, um ihr dasselbe Schicksal zu bereiten, das eben dicht daneben ein andres dieser Thierchen durch einen zweiten Vogel erfährt. Daß endlich von einem Baumzweige ein abgehauenes Menschenhaupt herabhängt, kann die Gemüthlichkeit des orientalischen Herrschers nicht stören, eher vielmehr erhöhen.

Die letztbeschriebene Scene ist vielleicht das Eleganteste, Feinste, Zierlichste, was der assyrische Meißel hervorgebracht. Der Schmuck der Geräthe und Gefäße, der Sessel, Tische und des Lagers ist bis in's Kleinste mit einer an zarteste Elfenbeinschnitzerei erinnernden Miniaturarbeit durchgeführt. Man sieht, wie die assyrische Kunst mit Vorliebe in's Genrebild ausläuft. Wir haben von diesen späteren Werken deshalb mit folcher Ausführlichkeit reden müssen, weil sie bis jetzt nirgends eine gebührende Würdigung erfahren haben und, dem größeren, werthvolleren Theile nach, noch durch keine Veröffentlichung bekannt gemacht sind. \*)

\*) Eine Anzahl der Reliefs von Kujjundschik hat *Layard* in seinem Werke: *A second series of the monuments of Nineveh* (Fol. London 1853) veröffentlicht; es fehlen aber noch die schönsten und reichsten Platten, die man den neueren Ausgrabungen der Herren *Rassam* und *Loftus* verdankt.

Erst durch ihre genauere Betrachtung stellt sich die merkwürdige Wahrnehmung heraus, daß die assyrische Kunst während der ganzen Epoche ihres Blühens, soweit wir dieselbe verfolgen können, eine nicht unbedeutende künstlerische Entwicklung vom strengen, gebundenen, einfachen Styl der Frühzeit zum freieren, reicheren, feineren der Schlußperiode durchgemacht hat, darin also sowohl der ostasiatischen wie der ägyptischen Kunst entschieden überlegen ist. Die Ursache dieser auffallenden Erscheinung ist gewiß in dem offenen Sinn für die Natur, in dem lebendigen Anschließen an dieselbe zu suchen. Bei den Indern, wo das geistige Auge sich mehr nach innen als nach außen wandte, wurde die Kunst durch den Mangel an ruhiger Beobachtung in's Form- und Maaßlose gelockt; bei den Aegyptern, wo eine verständige Betrachtung des Wirklichen den Kunstfönn schon früh auf eine gesunde Bahn geführt hatte, erstarrte der Fortschritt bald in den unbeugbaren Forderungen conventioneller Gefetze und vermochte nicht ferner



Fig. 36. Kampfcene. Kujjundschik.

durch fortgesetzte frische Beobachtung des Lebens und Aufnahme neuer Motive sich vor der geistlosen Wiederholung schematischer Typen zu retten. Daß dagegen die assyrischen Künstler nicht müde wurden, zu lernen, Auge und Hand zu üben, erkennt man aus manchen äußeren Verbesserungen, die sie nachmals einföhrten. So finden wir in Kujjundschik nirgends mehr die Rücksichtslosigkeit der älteren Zeit, die ihre Keilschriftreihen unbekümmert über die dargestellten Figuren hinziehen ließ; ebenso wird nicht mehr die Bogensehne, die vor dem Gesichte des Schützen sich zeigen muß, unterbrochen, sondern ruhig durchgeführt (Fig. 36). So finden wir überall neue, richtigere Beobachtungen verwertet, ja selbst manche perspectivische Verkürzungen mit Glück in einem maaßvollen, aber zierlich durchgebildeten Relief zur Erscheinung gebracht.

Was aber bei so unleugbaren Vorzügen die Schranken der assyrischen Kunst ausmacht und ihr deßhalb den Stempel orientalischer Gebundenheit aufdrückt, das ist der Mangel an Stylgefühl und, was damit zusammenhängt, die Unfähigkeit zur eigentlich künstlerischen Composition. Sie weiß noch weniger als die ägyptische ihre Darstellungsmittel so zu ordnen, daß sie in festem architektonischem Rahmen

einer Idee den entsprechenden, harmonischen Ausdruck verschaffen könnte. Dennoch steht sie gleich der ägyptischen in engem Verbande mit der Architektur, ist nichts weiter als Decoration gegebener Flächen und vermag sich aus diesem Banne so wenig wie die gesammte Kunst des Orients zur Freiheit und Selbständigkeit zu erheben. Aber auch der lose Zusammenhang mit dem Bauwerke giebt sich in ihr dadurch zu erkennen, daß sie nicht zu einer rhythmisch-architektonischen Composition vorschreitet. Nur die Anordnung der Portalfiguren macht eine Ausnahme, sowie die bisweilen auftretende Darstellung zweier stehenden oder knieenden Priestergestalten, welche in strengem Parallelismus ein ornamentales Gebilde, den sogenannten Lebensbaum, zwischen sich einschließen. Dies überaus fruchtbare Motiv ist sogar in die griechische Kunst übergegangen und hat dort mancherlei Variationen erfahren. Auch in der Tempeldecoraion von Jerusalem spielt eine verwandte Composition ihre bedeutfame Rolle. Aus all diesen Schranken ergibt sich aber für die assyrische Plastik, daß sie wohl das naturbedingte Leben zu schildern vermag, und zwar je näher der Natur, desto glücklicher im Gelingen, also vorzüglich im Thierleben; — aber der Mensch in seiner geistigen Freiheit und Herrlichkeit liegt außerhalb ihres Gebietes, weil der Orient ihn überhaupt nicht kennt. Daher kommt es auch, daß selbständige Statuen in dieser Kunst ebenfowenig gefunden werden wie in der ägyptischen. Die unbedeutenden vereinzeltten Werke dieser Art, welche man in Nimrud und neuerdings in Khorfabad entdeckt hat, gehörten ebenfalls zur architektonischen Decoration und bezeugen durch ihre schwerfällige Plumpheit und das geringe Lebensgefühl, wie fern die assyrische Plastik von dem Versuch war, die menschliche Gestalt für sich selbständig aufzufassen.

Architektonische Gebundenheit.

Mangel an Statuen.

Schließlich haben wir noch einiger vorzüglicher Werke der plastischen Kleinkünste zu gedenken, deren das Britische Museum eine ansehnliche Sammlung aus den Nachgrabungen von Nimrud und Kujundschik erworben hat. Zunächst eine Anzahl von bronzenen Gewichten verschiedener Größe, sämmtlich mit assyrischen und phönizischen Schriftcharakteren bezeichnet, also Zeugnisse des Handelsverkehrs beider Völker. Sie beweisen, daß die Bewohner von Ninive auch für die zum täglichen Gebrauch dienenden Geräthe eine kunstgeadelte Form verlangten; denn ohne Ausnahme haben sie die beliebte Gestalt eines liegenden Löwen, an dessen Rücken die ringförmige Handhabe für den Gebrauch befestigt ist. Die Thiere sind mit ebenso feinem Naturgefühl, wie mit Sinn für architektonische Haltung durchgeführt. Weiter liefern zahlreiche bronzene Schalen den Beweis von der hohen Vortrefflichkeit assyrischer Erzbildneri. Theils zeigen sie auf den spiegelglatten Flächen bloß eingeritzte Ornamente, dann aber auch getriebene Reliefdarstellungen von schreitenden Löwen, sowie von Jagdszenen. Einmal sieht man geflügelte Löwen mit Adlerköpfen und Sphinxgestalten, die nicht mit dem assyrischen Diadem, sondern mit dem Pschent, der Kopfbedeckung ägyptischer Herrscher, geschmückt sind. Sie deuten gleich anderen kleineren Kunstwerken, namentlich Elfenbeinarbeiten mit Emaillefüllung in Gold und Blau, auf einen Einfluß Aegyptens, welches zwanzig Jahre lang (672—652) unter assyrischer Botmäßigkeit stand, und dessen hochalterthümliche Kultur den asiatischen Ländern für die verschiedensten Gattungen künstlerischer Technik Lehrerin und Vorbild gewesen sein wird.

Kleinere plastische Werke.

## 2. Persien.

Geschichtliches.

Als das kräftige Bergvolk der Perfer aus seiner Abgeschlossenheit in den Vordergrund der Geschichte trat, um auf mehrere Jahrhunderte, von Cyrus bis Alexander, die Herrschaft im mittleren und vorderen Asien bis tief nach Aegypten hinein zu erwerben, hatte es allem Anscheine nach zu einer selbständigen Kunstblüthe sich noch nicht erhoben. Mit

der Herrschaft erbe es daher die glänzend entwickelte Kultur und Kunst der Euphratländer. Aber selbst jenseits dieser engeren geographischen Grenzen holte die persische Kunst sich mancherlei Motive, die sie mit den heimischen asiatischen Formen zu einem neuen, in seiner Gesamtwirkung originellen Ganzen zu verschmelzen wußte.

Wenn diese, man darf sagen, eklektische Richtung der persischen Kunst sich vorzüglich in den glänzenden Werken der Architektur, in den Palästen von Persepolis und den Grabfacades der Königsgrüfte auspricht, so tritt doch auch in der Plastik eine verwandte Richtung deutlich genug hervor. Wir würden freilich eine umfassendere Anschauung und Würdigung dieser Verhältnisse haben, wenn die Schutthügel der alten persischen Residenz Susa bei dem heutigen Schusch und so manche andere Trümmer der persischen Hauptstädte eine gründliche Durchforschung erfahren hätten. Einstweilen sind wir auf eine geringe Anzahl von Denkmälern beschränkt, die uns eine nach allen Seiten hin ausreichende Schilderung jener Kunst schwerlich gestatten. Wir müssen uns



Fig. 37. Perferkönig. Relief von Murghab.

begnügen, aus wenigen Resten eine andeutende Skizze des Charakters der persischen Plastik zu versuchen.

Reste von Pasargadae.

Unter den erhaltenen Denkmälern\*) nehmen die der ehemaligen Residenz Pasargadae in der Nähe von Murghab an Alter den ersten Rang ein. Sie gehen theilweise, nach dem Zeugnisse von Inschriften, noch auf die Zeiten des Begründers der persischen Monarchie, des älteren Cyrus (559—530 v. Chr.), zurück. An

\*) Abbildungen in *Ker Porter, Travels in Georgia, Persia etc.* Fol. London. — *Coste et Flandin Voyage en Perse etc.* Fol. 5 Vol. Paris. — *Texier, Description de l'Arménie, de la Perse etc.* Fol. 3 Vols. Paris.

einem Pfeiler eines palastartigen Gebäudes sieht man die Reliefgestalt eines schreitenden Mannes (Fig. 37). Er trägt das lange, reich befranzte, enganschließende Gewand, welches wir bei den assyrischen Herrschern kennen gelernt haben; an die Schultern fügen sich, ebenfalls nach Vorbildern von Ninive, vier mächtige Flügel, die sich vor und hinter der Figur paarweise ausbreiten und bekanntlich auch auf die Cherubingestalten der Israeliten übertragen worden sind; das Haupt aber ist von zwei großen Hörnern und einem jener hohen, phantastischen Aufsätze bekrönt, die man bei den ägyptischen Pharaonen findet. Die seltsame Mischung bietet einen auffallenden Beweis für die Fähigkeit und Neigung der Perfer, Kulturelemente verschiedener Völker aufzunehmen. Sollte die Gestalt wirklich den großen Eroberer bezeichnen, wie die in der Nähe befindliche Inschrift, „ich bin Cyrus, der König, der Achämenide“, zu bezeugen scheint, so wäre damit die ägyptische Krone schwer in Einklang zu bringen, da erst Kambyses Aegypten eroberte. Wir müssen es also dahingestellt sein lassen, ob wir hier ein Bild des Cyrus vor uns haben.

Bedeutendere Reste bietet die Ebene von Merdascht, an deren terrassenförmig aufsteigender Grenze sich die Trümmer des Königspalastes von Persepolis erheben, im Volksmunde „die vierzig Säulen“ (Tschihil-minar) oder „der Thron Dschemschids“ (Takt-i-Dschemschid) genannt. Sie verdanken ihre Entstehung den Regierungen des Darius Hytaspis und des Xerxes, jenem kurzen Zeitraum eines halben Jahrhunderts (521—467 v. Chr.), welcher den Höhepunkt der persischen Macht bezeichnet. Auf einer Terrasse, zu welcher prachtvolle Doppeltreppen von Marmor emporführen, sind noch jetzt unter wild zerstreuten Trümmern einzelne kolossale Marmorfäulen und Bruchstücke von Pfeilern und Umfassungsmauern erhalten. Wo irgend eine geeignete Fläche sich bietet, hat die plastische Kunst sie mit Reliefs geschmückt. So sehr diese nun in den Grundzügen auf assyrische Vorbilder zurückzuführen sind und einzelne Gestalten sogar direct von dorther entlehnen, so herrscht doch ein völliger, fast gegensätzlicher Unterschied darin, daß bei den Perfern keinerlei Schilderung geschichtlicher Vorgänge sich findet, obwohl auch ihre Plastik ausschließlich der Verherrlichung des Königthums gewidmet ist. Anstatt aber den Herrscher in seinen Thaten auf der Jagd und im Kriege zu schildern, wie die Aegypter und Assyrer es gemacht, wird



Ruinen von Persepolis.

Fig. 38. König, ein geflügeltes Ungeheuer tödtend. Persepolis.

das Königthum nur im feierlichen Pomp öffentlicher Huldigungen oder in der Prachtentfaltung seines Privatlebens geschildert. Demgemäß wird der Charakter der Darstellung zu ruhig würdevollem Ernst, zu gemessen ceremonieller Haltung abgedämpft. Dies geschieht selbst in der einzigen Kampfszene, in welcher der König handelnd auftritt: einer offenbar symbolisch gemeinten Reliefdarstellung, auf welcher der Herrscher in ruhiger Sicherheit ein drohend auf ihn zuschreitendes Ungethüm bezwingt (Fig. 38). Das Thier, vermuthlich der Repräsentant feindlicher dämonischer Gewalten, zeigt eine uns schon von Ninive her bekannte Gestalt: Löwenleib mit Flügeln und einer Federmähne, die über dem gebogenen Halbe wie ein Kamm emporfarrt; der Kopf ist, wie es scheint, mit drei Hörnern gekrönt, an deren einem der König das Ungeheuer ergreift. Die größere Lebendigkeit, welche letzteres an den Tag legt, beweist, daß für die Thierdarstellung auch den Persern die frischere Beobachtung nicht abhanden gekommen ist. Noch energischer gewahrt man das an einer anderen, ebendort befindlichen Reliefscene, wo ein gewaltiger Löwe, diesmal ohne allen phantastischen Zusatz, mit ganzer Wucht über ein sich bäumendes Thier, das fabelhafte Einhorn, herfällt, um es zu zerfleischen. Dies Einhorn ist nichts Anderes, als ein Stier, der statt eines Hörnerpaares mitten vor der Stirn ein einzelnes großes Horn trägt. Die dramatische Bewegung beider Thiergehalten erinnert eben so sehr wie die kraftvolle Ausprägung der Muskulatur und die conventionelle Stylistik ihres Haarschmuckes an Kopf, Hals, Weichen und Schweifbüschel an assyrische Abstammung. Noch unmittelbarer springt dasselbe Verhältniß der Ableitung in die Augen bei zwei gewaltigen menschenhäuptigen, geflügelten Stieren, welche die Pfeiler des ehemaligen Hauptportales schmücken. Nur darin weichen sie von ihren assyrischen Vorgängern ab, daß der Künstler ihnen das überzählige fünfte Bein weislich genommen hat.

Scenen des Hoflebens.

Was außerdem noch von Darstellungen zu finden ist, schildert den König sammt seinem reichen Hofstaat und den tributdarbringenden Gesandtschaften seiner untergebenen Völker. Gleich beim Hinaufschreiten empfangen uns, an den Treppenwangen in flachem Relief ausgemeißelt, die Leibwachen des Königs, und ganze Reihen Tributdarbringender begleiten uns. So mögen zu Darius und Xerxes ehemals die zitternden Völkerdeputationen des weiten Reiches an feierlichen Huldigungstagen diese breiten, sanft ansteigenden Marmorstufen hinaufgezogen sein, ehrfurchtsvoll gefenkten Hauptes, wie die Relieftafeln sie heute noch zeigen. Auch den Herrscher selbst können wir uns deutlich vergegenwärtigen, denn man sieht ihn auf dem Relief einer Pfeilerwand des Palastes, würdevoll einherschreitend, das Scepter in der Hand; hinter ihm tragen zwei Trabanten den Sonnenschirm und den Fächer. Die Gestalten sind eleganter, ruhiger, milder als die der assyrischen Kunst. Die lang herabwallenden Gewänder hüllen den ganzen Körper ein und geben dem Künstler nirgend Veranlassung, seine Naturstudien an nackten Armen und Beinen wie zu Ninive zu erproben. Der sanfte Hauch einer stillen, milden Feierlichkeit liegt über dem Ganzen ausgebreitet. Man würde darin einen Zug zum Idealen vermuthen können, wenn irgend sonst der Inhalt dieser Darstellungen sich über das Niveau der einfachen Wirklichkeit zu erheben vermöchte. Wichtig ist auch, daß an Stelle der zwar reich geschmückten, aber engen und schweren assyrischen Tracht ein weites, leichtes, faltenreiches Gewand tritt, das zwar noch in etwas monotonen Parallellinien gezeichnet ist, darin aber

die Bewegung nicht ungeschickt ausklingen läßt. Obwohl zunächst die getreue Nachbildung der persischen Tracht zu dieser Aenderung führte, so wird sich doch kaum verkennen lassen, daß ihre Behandlung nicht ohne die Vorbilder griechisch-ionischer Kunstwerke Kleasiens diese besondere Ausprägung erhalten haben mag. Auch hier finden wir die Perfer wie überall fremden Kultureinflüssen zugänglich.

Das mannigfaltigste Interesse gewähren endlich die Züge der Tributdarbringenden (Fig. 39). Sie sind nach den einzelnen Völkern in Gruppen geordnet, so daß in klarem, flachem Relief die Gestalten nacheinander prozessionsartig aufmarschiren. Jede Sondergruppe wird von einem bewaffneten Perfer geleitet, der den Vordermann der ihm anvertrauten Abtheilung an der Hand führt. Dadurch erhält die ganze Scene etwas patriarchalisch Gemüthliches. Die einzelnen Völker sind durch ihre Tracht und Gesichtsbildung von einander deutlich unterschieden. Ein stiller Ausdruck, eine unterwürfige Haltung sind Allen gemeinsam. Sie bringen die Erzeugnisse ihrer Länder: die Einen, die wir nach ihren langen, engen Gewändern für Assyrer zu halten geneigt sind, haben Felle, kostbare Teppiche —

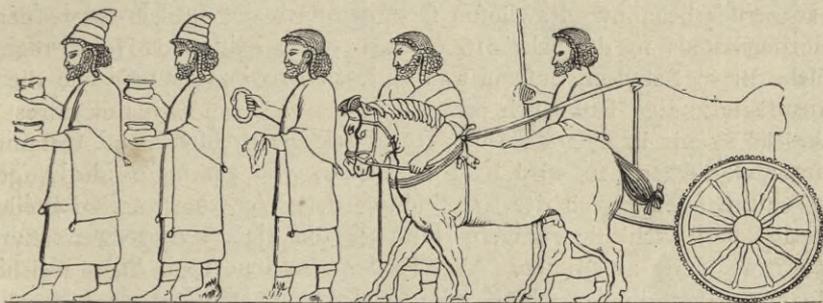


Fig. 39. Tributdarbringende. Relief von Persepolis.

den alten Ruhm mesopotamischen Kunstfleißes —, gewaltige Widder und jene zierlichen Gefäße, die wir durch die Ausgrabungen von Nimrud kennen. Andere bringen majestätisch einherwandernde Rinder, wieder Andere Prachtgeräte, Armbänder, Zweigespanne mit kräftigen, feurigen Pferden, die an die assyrische Race erinnern. Die menschlichen Gestalten halten sich ziemlich einförmig, die Thiere dagegen zeigen elastische und lebensvolle Bewegung. —

Außer diesen merkwürdigen Darstellungen finden sich vereinzelte Reliefbilder an den Felswänden der Königsgräber von Persepolis. Sie enthalten stets über einer Säulenstellung sammt Gebälk ein von vielen Menschenfiguren emporgehaltenes bühnenartiges Gerüst, auf welchem der König in feierlicher Haltung vor einem Feueraltare dem Lichtgeiste Ormuzd, gemäß der reinen Lehre Zoroasters, seine Verehrung darbringt. Diese Scenen athmen noch merkbarer den stillen, würdevollen Geist der übrigen persischen Denkmale. Bemerkenswerth ist die Gestalt des Feroher, d. h. des Schutzgeistes, der hier wie überall über dem Könige schwebt: eine mit Flügeln und Vogelschwanz verfehene, in einem Ringe gehaltene menschliche Figur. Man findet sie auch auf assyrischen Monumenten.

Endlich haben wir eines wichtigen Denkmals Erwähnung zu thun, das unter allen persischen Bildwerken allein einen bestimmt ausgesprochenen geschichtlichen Vorgang schildert. An einer hohen, steil aufsteigenden Felswand bei Behistan

Königsgräber.

Relief zu Behistan.

oder Bifutun im heutigen Kurdistan, an der alten Heerstraße, die von Babylon gen Osten führte, ist dreihundert Fuß hoch über dem Boden mit staunenswerthem Aufwand von Kraft und Kühnheit ein großes friesartiges Reliefbild ausgehauen. Es stellt einen Perferkönig mit zwei Begleitern dar, der den Fuß auf einen am Boden liegenden Feind setzt. Der König hält in der einen Hand den Bogen und hat die andere wie in drohender Bewegung erhoben. Denn ihm gegenüber sieht man neun menschliche Gestalten, alle in verschiedener Tracht, aber in derselben Haltung, die Hände auf dem Rücken zusammengebunden, außerdem sämmtlich durch ein Seil, das die Hälfe umschlingt, an einander gefesselt. Ueber dem König schwebt der Feroher. Die Ausführung des kolossalen Werkes soll zum Theil an Feinheit und Sorgfalt den Arbeiten von Persepolis gleich kommen; nur die Gefangenen seien flüchtiger behandelt. Durch zahlreiche beigefügte Inschriften werden wir belehrt, daß wir den großen Erneuerer des Reiches und Wiederhersteller der Zoroasterlehre, Darius Hystaspis, vor uns haben, der über verschiedene mit Namen bezeichnete Rebellen triumphirt. Der gefährlichste Empörer ist der unter seinen Füßen liegende Magier Gomates, in der Geschichte unter dem Namen des falschen Smerdes bekannt. Rawlinson setzt demnach die Entstehung dieses merkwürdigen Denkmals in das Jahr 516 v. Chr., jenen Zeitpunkt, wo Darius nach Dämpfung der in Babylon, Susiana und anderen Provinzen ausgebrochenen Empörungen einer kurzen Ruhe sich erfreute.

Verhältnis  
zur assyr.  
Kunst.

Vergleichen wir in einem raschen Rückblick die persische Sculptur mit ihrer Mutter, der assyrischen, so wird bald ersichtlich, wie ein mehr ideales Streben, ein fast gemüthvoller Hauch der Empfindung den Werken von Persepolis eigen ist. Damit hängt auch die ruhigere Haltung, die klarere Anordnung, die stylvollere Durchbildung zusammen. Aber in dem Streben nach stiller Würde und Gemessenheit opfert die persische Kunst zu viel von jener frischeren, lebensvolleren Beweglichkeit der assyrischen Plastik, als daß es möglich geworden wäre, jene zu einer höheren, inhaltvolleren Erscheinung zu entwickeln. Um den Grund davon einzusehen, müssen wir uns erinnern, daß die Perfer nur die Erben und die Abschließler der mittelasiatischen Kultur waren, und daß sie zu schnell dem allgemeinen Schicksale des Orients, der Erschlaffung, verfielen. Und schließlich sollte und konnte es einmal dem Despotismus des Orients nicht beschieden sein, dem Menschengeschlechte die freie, ebenso lebenswahre als stylvolle Kunst zu schenken. Was persischer Kunstgeist erfinden und persische Künstlerhand ausführen konnte, das gipfelte in der Verherrlichung des „großen Königs“; darüber hinaus gab es keine Idee. Während aber in Persepolis die Bildner des vergötterten Xerxes die Wände und Pfeiler des Palastes schmückten, der das Sinnbild aller Herrlichkeit des ungeheuern Perferreiches sein sollte, schickte sich in Griechenland das Volk der Hellenen an, den orientalischen Despotismus in seine Schranken zurückzuweisen, Europa die Unabhängigkeit zu retten und in der Freiheit die Grundlage für jene höchste Kunst zu schaffen, für welche die gesammte alte Kultur des Orients nur eine Vorbereitung gewesen war.

### 3. Klein-Asien, Syrien und Cypern.

Die vorderasiatischen Gebiete sind von jeher der Tummelplatz der verschiedensten Völkerstämme gewesen. An den vielfach ausgebuchteten Küsten siedelten

Verschiedene  
Einflüsse.

sich schon im hohen Alterthume Colonieen an, zu welchen die meisten benachbarten Nationen von allen Seiten ihr Contingent stellten. Sodann kreuzten sich hier die Einflüsse phönizisch-babylonischer und ägyptischer Kultur; selbst in dem Kampfe der hin und herwogenden Eroberungen fiel mancher Keim der Entwicklung auch des künstlerischen Lebens in den empfänglichen Boden. Aber eine gemeinsame Kultur von durchgreifend eigenartigem Gepräge sollte vor dem siegreichen Vordringen der entwickelten griechischen Kunst diesen Gegenden verfaßt bleiben. In der That finden wir nur sporadische Spuren vereinzelter Einwirkungen, die ohne tiefere Folgen geblieben zu sein scheinen.

In Klein-Asien kommt zunächst ein hochalterthümliches Zeugniß von der Herrschaft und dem Einflusse Aegyptens in Betracht. In der Nähe von Smyrna beim Dorfe Nymphi (Fig. 40) sieht man an einer Felswand die Kolossalgestalt eines Herrschers, in flachem Relief gearbeitet.\*) Das Haupt bedeckt die ägyptische Krone, in den Händen hält er Lanze und Bogen; das starke Schreiten auf vollen Sohlen, die breite, in der Vorderansicht gegebene Brust und der ganze Bau des Körpers erinnern an die Werke der Aegypter, wengleich die Ausführung an Feinheit den Arbeiten des Nillandes beträchtlich nachsteht. Auch in Galatien läßt sich ähnlicher Einfluß bei einem Bildwerke in der Gegend des heutigen Fleckens Uejük nachweisen: an zwei gewaltigen Portalpfeilern sind kolossale Harpyien, Vögel mit Löwenklauen und ägyptifizirenden Menschenköpfen dargestellt.\*\*)

Auch in Syrien findet man Spuren ägyptischer Kunst. An der uralten Heerstraße, die sich dort am Meeresstrande hinzog, jener Straße, die auch das Heer Alexanders nach Aegypten führte, sind nördlich von Beyrut an der Mündung des kleinen Flusses Nahr-el-Kelb an hoher Felswand mehrere Reliefdarstellungen ausgemeißelt, in welchen man Siegesdenkmale des großen Ramses zu Ehren der Götter Ammon, Ra und Phtha erkannt hat. Als später die assyrische Macht die Pharaonenherrschaft verdrängt hatte, wurden an derselben Stelle neben

Aegyptisches  
in  
Klein-Asien.



Fig. 40. Relief von Nymphi.

Aegyptisches  
in Syrien.

\*) Texier, Asie Mineure II, p. 132.

\*\*\*) Ebenda, I. p. 224, Abbild. im Text. Noch in muhamedanischer Zeit kommt die beliebte Harpyie hier an einer Grabfäçade zu Nigdeh in Cappadocien vor. Ebenda II. p. 95.

den ägyptischen Reliefs assyrische zur Bestätigung dieses geschichtlichen Ereignisses angebracht, die ebenfalls noch vorhanden sind und nach Rawlinson's Erklärung sich auf den Sohn des Erbauers von Khorfabad beziehen.\*)

Perfisches in  
Klein-Asien.

Kehren wir nach Klein-Asien zurück, so begegnen uns ferner zahlreiche Spuren persischer Kunst. Zunächst kommt mehrmals die in Persepolis vorhandene Reliefdarstellung eines Löwen vor, der einen Stier besiegt, nur daß hier dem Stier die phantastische Charakteristik des Einhorns fehlt. Ueberraschende Aehnlichkeit mit jener Gruppe von Persepolis hat das Relief im Giebelfelde eines Grabes zu Myra\*\*), dessen Façade zwar in ionisch-griechischen Formen erbaut ist, was aber die Erbauer nicht gehindert hat, über den Kapitälern der Pilaster Löwenköpfe anzuordnen und auch darin eine Reminiscenz an orientalische Behandlungsweise zu geben, die gern für die Charakteristik architektonischer Formen Thiergestalten verwendet. Wenn sodann an einem Grabe zu Aizani zwei Löwen dargestellt sind, die sich einen Hirsch streitig machen; oder wenn ebendort am Profkenion des Theaters ein Jagdfries mit Hirschchen, Hunden, Ebern und wieder mit einem Löwen, der über einen Stier herfällt, zu sehen ist\*\*\*), so beweist das, wie lange sich dort die älteren orientalischen Kunsttraditionen erhalten haben.

Denkmäler  
von  
Pterium.

Unter die alterthümlichsten Denkmäler des Landes sind sodann die ausgedehnten Felsreliefs zu zählen, welche bei dem heutigen Flecken Bogas-Koei in Galatien sich erhalten haben, und in denen man Ueberreste der alten Stadt Pterium zu erkennen glaubt.†) Es sind zwei Züge von je dreizehn Reliefgestalten, in einem derben, kräftigen, dabei ziemlich rohen Styl dargestellt. Die eine Reihe hat Schnabelschuhe, Hofen, kurze Gewänder und hohe spitze Hüte; nur drei bärtige Greise an der Spitze des Zuges sind mit längeren Gewändern ausgestattet. Einige tragen Keulen, Andere wunderlich gestaltete Embleme oder verschiedene Waffen. Man erkennt in ihrer Tracht genau das von Herodot (VII, 64) beschriebene Kostüm der Saker. In monotoner Wiederholung sind sie alle mit fast tanzartig bewegtem Schritt dicht aneinander gereiht. Die andere Gruppe, stämmige, breite Gestalten, in langen Gewändern mit niedrigen Diademen, sind offenbar Frauen. An der Spitze jeder Gruppe schreiten, durch viel größeren Maaßstab ausgezeichnet, die Häupter; der Sakeranführer setzt seine Füße auf die Nacken dreier Männer; die ihm entgegentretende Fürstin steht auf einer Löwin. Phantastische Embleme feltfamster Art verstärken noch das Räthselhafte, Fremde der Darstellung, in welcher wahrscheinlich ein Heirathsbündniß zwischen dem Fürsten und der Fürstin verschiedener Stämme verherrlicht ist. Der künstlerische Charakter ist bei aller Rohheit ein entschieden altasiatischer, am meisten durch babylonisch-persische Denkmale bedingt. Auf ähnliche Anregungen deutet denn auch ein ebendort befindlicher Marmorfessel, an dessen Seitenwänden zwei Reliefgestalten von Löwen, ähnlich den Portallöwen zu Nimrud, angeordnet sind.††)

Den selben Styl erkennt man endlich an dem im Jahre 1861 bei dem Flecken Hoiadja, neun Stunden südwestlich von Angora, dem alten Ancyra, entdeckten

\*) A Commentary on the cuneiform inscriptions of Babylonia etc. by *Rawlinson*. London 1850.

p. 70.

\*\*) *Texier*, a. a. O. III. p. 225.

\*\*\*) Ebenda, I. pl. 37 für die erstere, pl. 45 und 46 für die zweite Darstellung.

†) Ebenda, pl. 75—79. Vergl. *Gerhard's Archäolog. Ztg.* Jahrg. XVII. p. 49 ff.

††) *Texier*, I. p. 82.

Relief von  
Ghiaur-  
Kalé-si.

Felsrelief. Es findet sich links neben dem Eingang einer uralten festungsartigen Ruine, welche die Bewohner der Gegend Ghiaur-Kalé-si nennen.\*) Das Mauerwerk besteht aus einem gewaltigen Gefüge polygoner Blöcke; die Sculpturen zeigen in stark vorspringendem Relief zwei kolossale schreitende Männergestalten von etwa neun Fuß Höhe. Beide haben dieselbe Bewegung und dieselbe Kleidung, nur ist der vordere jugendlich und bartlos, während sein Gefährte einen langen auf die Brust herabfallenden Bart trägt. Die Köpfe bedeckt eine spitze Tiara, von welcher ein breiter Nackenschirm auf die Schulter sich legt. Ein kurzer, nicht ganz bis an das Knie reichender, von einem Gürtel umschlossener Rock umfängt die kräftig unteretzten Gestalten. An den Füßen zeigen sich die Schnabelschuhe, welche auch an den Reliefs von Nymphi und Boghas-Koei vorkommen. An der Seite trägt Jeder ein kurzes breites Schwert. Beide Figuren sind kräftig ausschreitend auf vollen Sohlen geschildert; der linke Arm ist stark gebogen, so daß die geballte Faust, die Etwas zu halten scheint, sich gegen den Körper drückt; die Rechte dagegen ist erhoben und nach vorn fast in emphatischer Gebärde ausgestreckt. Das ganze Gepräge der Figuren deutet auf den Einfluß assyrisch-persischer Kunst.

Wichtiger sind die neuerdings in zahlreichen Ueberresten nachgewiesenen Zeugnisse phönizischer Kunst, welche aus einer eklektischen Aufnahme und Verarbeitung babylonisch-assyrischer und ägyptischer Motive sich einen eigenen Mischstyl schafft. Die Phönizier, die schon im zweiten Jahrtausend vor Chr. an dem schmalen Küstenstrich Syriens und auf den benachbarten Inseln anläßig sind, waren von den großen Dynastien Afiens und Aegyptens so umklammert, daß ihnen nur eine maritime Entwicklung übrig blieb. Zu dieser mochte der unternehmungslustige, kühne und verschlagene semitische Stamm ohnehin durch Naturanlage vorbestimmt sein. So übernehmen sie denn die wichtige Rolle der Vermittler, welche die hochentwickelte Kultur des Ostens den westlichen Völkern übertragen. Schon bei Homer erscheinen die „sidonischen Männer“ als besonders kunstreich; ihre Purpurweberei, Glasfabrikation, Metallarbeit wird hochgepriesen, obgleich Vieles an den durch sie ausgeführten Waaren babylonischen und ägyptischen Ursprungs war. Jedenfalls sind sie es gewesen, die an alle Gestade des Mittelmeeres bis über die „Säulen des Herkules“ hinaus die ersten Keime eines höheren Kunstlebens verpflanzten. Was uns neuerdings von ihren eigenen Denkmälern bekannt geworden ist, trägt das Gepräge einer mehr internationalen als streng nationalen Kunst; es setzt sich in eklektischer Weise aus Motiven babylonisch-assyrischen und ägyptischen Styles zusammen.\*\*)

Phönizische  
Kunst.

Dahin gehören zunächst einige entschieden ägyptisirende Werke, jetzt im Museum des Louvre zu Paris aufbewahrt. Es sind Sarkophage in mumienartiger Form.\*\*\*) Der eine, bei Sayda entdeckt, von schwarzem Marmor ganz in ägyptischem Style, jedoch die Gestalt in unnatürlichem Verhältniß breit und plattgedrückt, wird inschriftlich als König Esmunazar von Sidon bezeichnet; die vier

Phönizische  
Sarkophage.

\*) Vgl. *Revue archéol.* 1865. Tom. II mit Abbildung.

\*\*) Vgl. *F. C. Movers*, das phönizische Alterthum. Berlin 1849. — *E. Gerhard*, über die Kunst der Phönizier, *Schriften der Akad. d. Wissensch.* Berlin 1846. — *E. Renan*, *Mission an Phénicie*. 4. u. Fol. Paris 1864 ff.

\*\*\*) Abbild. in *Longpérier*, *Musée Nap.* III, pl. 16. 17.

anderen, von weißem Marmor, bei Sidon, Byblos und Tortose in Phönizien gefunden, behalten die ägyptische Mumienform bei, verbinden damit aber in den Köpfen das Gepräge griechischer Kunst, der eine noch in streng alterthümlichem Ausdruck, die übrigen im Charakter des freientwickelten Styles: Beweise, daß sich hier noch in später Zeit ägyptische Anklänge mit griechischen Einflüssen kreuzten.

Weit umfassendere Aufschlüsse über die Kunst der Phönizier haben die Ausgrabungen gebracht, welche der amerikanische Consul di *Cesnola* durch zehnjährige mühevollen Arbeit seit 1866 auf der Insel Cypem zu Tage gefördert hat.\*) Diefem ebenso unverdrossenen wie glücklichen Forscher ist es gelungen, viele Taufende von Gräbern, zum Theil aus dem hohen Alterthum, aufzudecken und mehrere Tempel mit ihren Schätzen aus dem Schutt hervorzuziehen. Seine Ausbeute ist größtentheils in das Metropolitan-Museum von New-York übertragen worden, einiges ist nach Berlin und nach London in's Brit. Mus. gelangt, welches außerdem manches Cyprische aus den Funden von R Hamilton Lang besitzt. Die Summe dessen, was *Cesnola* gefunden, repräsentirt eine Kunstentwicklung, die mehr als ein Jahrtausend zu umfassen scheint, und deren primitivste Leistungen in zahlreichen Thonvasen bestehen, geschmückt mit jenen rein linearen Mustern von Zickzacks, Rauten, Schachbrett, von Spiralen, Kreislinien, Rosetten, von denen die ersteren auf die uralten Techniken des Flechtens und Webens, die letzteren auf Metallarbeit zurückzuführen sind. Das Figürliche, welches sich damit zuweilen verbindet, ist von primitivster Rohheit; dies, sowie die menschlichen Köpfe, welche manchmal den oberen Abschluß der Vasen bilden, erinnert an die von Schliemann in Troja und Mykenae gefundenen Arbeiten. Dann kommen die Epochen, in welchen die ägyptische und asiatische Kunst auf die phönizische einwirkt, und endlich entwickelt sich daraus die griechische Kunst, von der namentlich manche Werke streng archaischen Styles sich gefunden haben. Die Lage der Insel in der tiefen Ausbuchtung zwischen Syrien und der weit vorspringenden kleinasiatischen Ländermasse machte sie zu einem Kreuzungspunkte, wo die orientalische Kultur mit der beginnenden griechischen zusammentraf. Sie bildet die Brücke zwischen dem Orient und dem Abendlande; denn schon früh wurde sie an ihrer südlichen und östlichen Küste von den Phöniziern colonisirt, während an ihrem Nordrande sich griechische Einwanderer niederließen.

Für die Würdigung der cyprisch-phönizischen Kunst kommen zunächst hauptsächlich die zahlreichen Steinskulpturen in Betracht, welche *Cesnola* in dem von ihm ausgegrabenen Tempel von Golgoi, aber auch an anderen Orten der Insel gefunden hat. Die rein ägyptische Form begegnet uns wieder an mehreren Sarkophagen in Mumiengestalt, namentlich zwei weiblichen von Amathus und Citium, deren Köpfe jedoch ein griechisches Gepräge tragen; hauptsächlich gilt dies von dem Denkmal zu Amathus. Besonders reich war die Ausbeute im Tempel von Golgoi, wo mehrere Hunderte von Statuen aus Kalkstein gefunden wurden, die allem Anschein nach in dicht gedrängten Reihen an den beiden Langwänden der Cella im Innern aufgestellt gewesen waren. Und zwar fanden sich auffallenderweise die im phönizischen Styl gearbeiteten an der einen, die im griechischen

Cyprische  
Denkmäler.

Cyprische  
Steinplastik.

\*) Cyprus, its ancient cities, tombs and temples, by General *L. Palma di Cesnola*. London 1877. 8<sup>o</sup>. Mit zahlreichen guten Abbildungen in Holzschnitt. — Deutsch mit mancherlei Zusätzen bearbeitet von *Ludw. Stern*, mit einleitendem Vorwort von *G. Ebers*, Jena 1879. 8.

an der andern Seite vertheilt. Dieser auffallende Umstand findet offenbar darin seine Erklärung, daß wir es hier durchgängig mit Votivbildern zu thun haben, welche von Einzelnen in den Tempel gestiftet wurden. Daher die Ungleichheit des Maaßstabes und der Ausführung; daher auch die strenge Sonderung nach den Nationalitäten, denn die griechischen Einwohner hielten auch im Tempel sich zu-

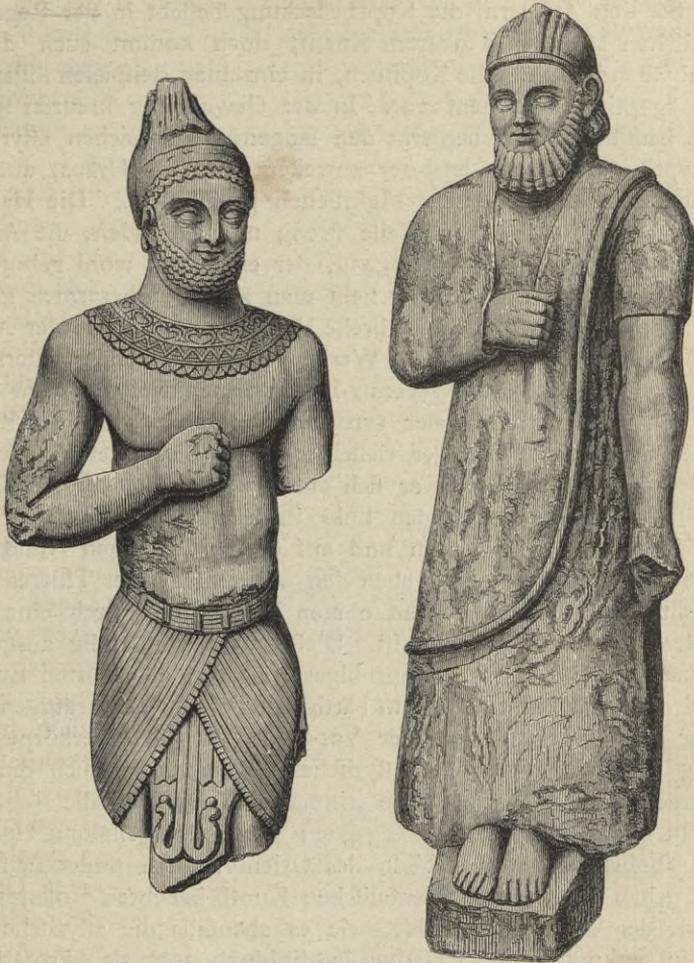


Fig. 41 u. 42. Statuen von Golgoi. (Nach Doell.)

fammen, und ebenso verfahren ihrerseits die Phönizier. Arier und Semiten finden wir also schon hier in scharfem Gegensatz geschieden. Wir haben es zunächst mit den phönizischen Statuen zu thun und stützen uns dabei sowohl auf die reichhaltige von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Petersburg herausgegebene Publikation von Doell\*), als auch auf das neuerdings erschienene Werk

\*) *Joh. Doell*, die Sammlung Cesnola, mit 17 Steindrucktafeln. Schriften der Petersburger Akad. der Wissensch. XIX. Nr. 4. St. Petersburg 1873. Fol.

Cesnola's. Die Statuen von Golgoi sind zum Theil von kolossalem Maaßstab, mehrentheils jedoch in Lebensgröße, andere unterlebensgroß. Es sind männliche und weibliche Figuren, von ausgeprägt semitischer Kopfbildung, die mit ihren vollen Formen, der gebogenen Nase, den üppigen Lippen am meisten an assyrische Gestalten erinnern. Doch kommt auch ein feinerer Typus vor, der dem ägyptischen nahe steht. Der Bart und das Haupthaar, wo solches sich zeigt, ist kraus gelockt wie bei den Assyrern, die Kopfbedeckung besteht in der Regel aus einer hohen, konischen Mütze mit oberem Knauf; doch kommt auch das auf den Nacken herabfallende ägyptische Kopftuch, in einzelnen Beispielen sogar eine Nachbildung des ägyptischen Pschent vor. In der Gewandung kreuzen sich ebenfalls verschiedene Einflüsse; man bemerkt den langen, faltenreichen assyrischen Rock und den ägyptischen Schurz, letzterer zuweilen mit dem Uräus, auch wohl mit einem Medusenkopf und anderem Figürlichen geschmückt. Die Haltung dieser Statuen ist in echt orientalischer Weise streng und gebunden, die Arme fest an den Leib geschlossen, meist herabhängend, der eine auch wohl gebogen und mit einem Attribut in der Hand. Häufig sieht man an den Oberarmen goldene Reife in Spiralen, auch werden manchmal breite Halsketten nach Art der Aegypter angedeutet. Eins der hervorragendsten Werke ist eine kolossale Priesterfigur, in der man die Darstellung der bärtigen Venus hat erkennen wollen; nicht minder bedeutend ist ein ebenfalls kolossaler tyrischer Herakles, mit einer Keule in der linken Hand. Noch merkwürdiger vielleicht ist die Basis dieser Statue, auf welcher Herakles dargestellt ist, wie er sich anschickt, die Rinder des Geryon wegzutreiben.\*) Man sieht den Helden links in kolossaler Gestalt auf einer postamentartigen Erhöhung vorschreiten und auf den dreiköpfigen Hund des Hirten Pfeile entsenden, von denen einer eben den oberen Hals des Thieres durchbohrt. Letzteres sieht man rechts in einem oberen Felde, das durch eine horizontale Linie von dem unteren abgetrennt ist. Dieses wird vollständig ausgefüllt durch die Darstellung der Herde, die in unruhiger Haft von dem Hirten Eurytion fortgetrieben wird. Dieser ist mit seinem bärtigen Kopfe, seiner kräftigen Muskulatur und mit der Mischung zwischen der Vorderansicht des Oberkörpers und der Profilstellung der Beine ein völlig assyrischer Typus; aber auch die mit lebendigem Naturgefühl geschilderte Herde erinnert auffallend an die Reliefs von Kujundschik. In anderen Bildwerken begegnen uns Sphinxgestalten, Harpyien, Chimären und ähnliche Phantasiegebilde des Orients; auch findet sich auf einem Fußschemel neben den in der orientalischen Kunst beliebten Rosetten das Relief eines Löwen, der ein Rind zerreißt, wie es ebenfalls die assyrische Kunst öfter darstellt. Ein Sarkophag von Amathus hat Sphinxfiguren als Akroterien, auf den Seiten aber Darstellungen von Wagenzügen; wiederum in orientalischer Weise, auf den Schmalseiten die viermal wiederholte nackte Gestalt der Venus von gedrungenen und üppigen Formen, andererseits ebenfalls viermal die verkrüppelte Zwerggestalt des gnomenhaften phönizischen Vulcanus Pataecus.

Neben diesen wichtigen Werken der Steinskulptur sind nicht minder bedeutende Schätze von Metallarbeiten, namentlich von goldenen und silbernen Schmuckstücken, Geräthen und Gefäßen zu Tage gekommen. Die größte Aus-

Cyprische  
Goldarbeit.

\*) *Cesnola*, deutsche Ausg. Taf. 23 u. 24; vgl. *Ceccaldi* in der *Rev. archéol.* 1872 pl. 21; *Doell*, a. a. O. Taf. XI. Nr. 763.

beute lieferte der Tempel von Curium, dessen unterirdische Schatzkammer Cesnola aufzudecken das Glück hatte. Es fanden sich dort viele Hunderte von goldenen und silbernen Ringen, mit Siegeln, die in Jaspis, Onyx, Sardonyx, Achat geschnitten sind und zahlreiche Beispiele assyrischen, ägyptischen und phönizischen Mischstyles, aber auch merkwürdige altgriechische Werke enthalten. Die Ergebnisse für das Studium der antiken Gemmenkunde sind von großer Bedeutung. Man findet einmal in Keilschrift den Namen Arva-Ista, Sohn des Ilu-Beled, Diener des Gottes Narani-Sin, den man als Zeitgenossen des Sargon von Khorfabad kennt. Eine andere Gemme trägt in ägyptischen Hieroglyphen den Königsnamen von Thutmes III. Dazu kommen zahlreiche goldene Schmucksachen, zum Theil von hoher Vollendung, Armbänder, mit Rosetten geschmückt oder in Löwenköpfen endigend, kostbare Halsketten, aus Granatäpfeln zusammengefügt, mit Blütenknospen und geöffneten Lotoskelchen besetzt, mit Medusenmasken und anderem figürlichen Schmuck ausgestattet, Goldreifen mit Spiralen und Kreifen, Ohrgehänge in ähnlicher Weise decorirt, mit Sphinxen, Masken u. dergl., Armbänder in Form geflochtener Schnüre und mit zierlichen Schließen ausgestattet. Auf einem Armband liest man den Namen des Königs Eteandros von Paphos, wahrscheinlich desselben, welcher nach einer assyrischen Inschrift im British Museum mit anderen cyprischen Fürsten an Efarhaddon (672 v. Chr.) Tribut entrichtete.

Neben diesen Schmucksachen kommen mehrere silberne Schalen vor, welche in getriebener oder gravirter Arbeit mit figürlichen Darstellungen bedeckt sind. Auch diese Werke zeigen denselben gemischten Styl, der den cyprischen Denkmälern eigen ist. Das schönste und reichste dieser Werke ist eine Schale von Curium, welche in drei concentrischen Kreifen Darstellungen enthält, die diesen eklektischen Styl am vollständigsten verrathen (Fig. 43). Im Mittelfelde sieht man, wie eine vierflügelige Männergestalt, oben und zur Seite vom Feroher begleitet, einem aufrechtstehenden Löwen den Todesstoß versetzt: ein an persische und assyrische Vorbilder erinnerndes Motiv. Das zweite Feld enthält Darstellungen von Thieren: ein weidendes Pferd, Stiere friedlich, oder mit einander kämpfend, eine Kuh mit dem saugenden Kalbe, einen Löwen, der einen Menschen niedergeworfen hat, zwei Männer auf der Löwenjagd, endlich eine ruhende Sphinx. Der äußere Kreis zeigt in wiederkehrender Anordnung je zwei phantastische Thierfiguren um ein Blumenornament gruppiert, das dem heiligen Baum der Assyrer entspricht. Außerdem sieht man den Kampf eines ägyptisch gekleideten Mannes mit dem geflügelten Greifen, einen ähnlichen mit der Pharaonenkrone geschmückten Krieger, der eine knieende Völkerschaft beim Schopf ergreift, um ihr den Todesstreich zu versetzen, dabei der ägyptische Gott Harmachis. Man bemerkt bald, daß alle diese Darstellungen ganz willkürlich zusammengewürfelt sind. Was bei Aegyptern und Assyrern symbolische Bedeutung hatte, ist hier rein dekorativ verworther. Eine andere Patera aus Curium zeigt zwei Kreise von Palmbäumen, unter welchen Hirfche, Hindinnen und Vögel ruhend dargestellt sind. Auch das Fragment einer prächtigen silbernen Schale aus Amathus ist mit Darstellungen ähnlich gemischten Styles geschmückt, zu welchen sich noch griechische Elemente gefallen (Fig. 44). Die geflügelten Sphinx und Scarabäen, sowie das auf der Lotosblume sitzende Kind, ferner die Göttinnen Isis und Nephthys gehören dem ägyptischen Anschauungskreise, während die Priestergestalten zu beiden Seiten des Lebens-

Silberne  
Schalen.

baumes in Kleidung und Attributen halb ägyptisch, halb assyrisch sind. Dasselbe gilt zum Theil von den Kriegern zu Pferd und den Bogenschützen, welche in dem äußeren Kreise eine Festung belagern, während die Speerträger ebendort griechisches Kostüm zeigen. Minder ausgesprochenen Styles sind an der linken Seite die Männer, welche Bäume fällen. In demselben Grabe wurde ein Bronzechild mit Thierdarstellungen gefunden, besonders Kämpfe des Löwen mit dem



Fig. 43. Silberne Schale von Curium. (Nach Cesnola.)

Stier enthaltend, die wieder assyrisch sind. Dagegen macht eine andere silberne Schale aus Golgoi, jetzt im Museum zu Berlin, mit den schwimmenden Männern und Fischen, den Festzügen zu Wasser und zu Lande, wobei geschmauft und musiziert wird, mit den Formen der Barken und Wagen sammt ihren Geräthen, den Papyrusstauden und Lotusblumen einen durchaus ägyptischen Eindruck. Genau denselben Mischstyl finden wir nun auch auf mehreren in etruskischen Nekropolen gefundenen Werken: dahin gehört eine silberne Schale (Mon. dell' Inst. IX. tav. 44) mit Lotusblumen und einem König, der die am Boden knieenden Feinde am gemeinsamen Schopfe faßt, um sie zu enthaupten; ähnliche ägypt-

tifizierende Darstellungen enthält ein silberner Milchkrug aus Praeneste (ebenda X. tav. 33); ferner eine Silberchale mit derselben Scene, sowie mit Schiffen, auf welchen man Göttergestalten, geflügelte Skarabäen und die auf der Lotosblume sitzenden Kinder sieht; endlich eine ähnliche Patera, die in ihrem Gemisch ägyptischer und assyrischer Figuren genau den cyprischen entspricht (ebenda X. tav. 31. 32). Auch die im Mus. Gregor. I. Taf. 63—66 abgebildeten silbernen Becher und Schalen, die einem Grabe von Caere entflammen, gehören in die Reihe dieser orientalisirenden Gefäße, während die ebendort gefundenen Bronzeschilde, Becher u. dergl. (daf. Taf. 10. 11. 18—20) nicht so ausgesprochen phönizisch sind. Es kann sonach wohl kein Zweifel sein, daß wir hier Werke phönizischen Exports

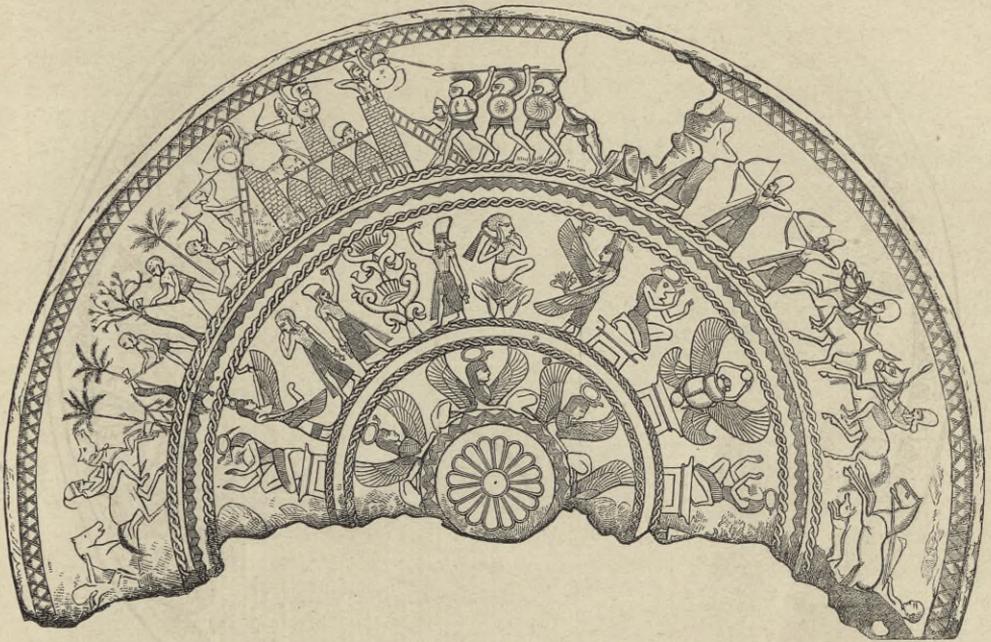


Fig. 44. Silberne Schale aus Amathus. (Nach Cesnola.)

und wohl auch Ursprungs vor uns haben. — Von assyrischem Gepräge wieder, aber in sehr roher und alterthümlicher Behandlung ist eine Bronzeschale aus Idalium mit der Darstellung eines Tanzes vor einer thronenden Göttin. Sechs Frauen haben sich an den Händen gefaßt, während drei andere mit Flöte, Lyra und Tambourin dazu aufspielen, und eine Priesterin zwischen einem Altar und einem Tisch mit Weihegefäßen steht. Man sieht aus alledem, daß die Phönizier als echtes Handelsvolk kosmopolitisch die ihnen bekannten fremden Formen aufnahmen und ziemlich willkürlich bei ihren Kunstwerken verwendeten. Die nationalen Style der Assyrer und Aegypter werden bei ihnen zu einem internationalen, eklektischen Mischstyl.



ZWEITES BUCH.



DIE GRIECHISCHE BILDNEREI.



## ERSTES KAPITEL.

### Ursprung und Wesen der griechischen Plastik.



Die tiefeingreifende Umwälzung, welche in der Geschichte unter dem Namen der „dorischen Wanderung“ bekannt ist, gab der griechischen Nation den Anstoß zu jener großartigen Entwicklung, die ihr für immer die unbefrundene Stellung des ersten Kulturvolkes der Welt anweist. Indem das rauhe Bergvolk der Dorer von Norden her wie ein Keil in die Bevölkerungen von Hellas und Peloponnes eindrang, alle Stämme in Bewegung brachte, die Mehrzahl der Ionier auf die Inseln und die Küste von Kleinasien zurückwarf und überall durch die Reibung verschiedener Stammescharaktere den Funken eines kräftigen neuen Lebens hervorrief, wurden die alten Kulturverhältnisse erschüttert und durchbrochen, ehe sie in orientalisch-dampfhafte übergehen konnten. Fortan beginnt das Leben des griechischen Volkes wie von neuer Grundlage aus sich umzugestalten; ohne in allen Punkten mit der Vergangenheit zu brechen, gewinnt es einen Ausdruck von Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit, erringt es das Gepräge höchster Freiheit und reinsten menschlicher Bildung, die ihm die Bedeutung klassischer Vollendung für alle Zeiten verschaffte. Im Gegensatze zum Orient, wo über weite Länderstrecken sich eine erdrückende Monotonie der Kultur ausbreitet, entfaltet sich in Griechenland auf eng umgrenztem, aber vielfach gegliedertem Raum eine Fülle individuellen Lebens, als dessen Pole der dorische und der ionische Stamm anzusehen sind.

Die dorische  
Wanderung.

Wie nun Alles nach Freiheit und Selbständigkeit strebt, fallen die alten Alleinherrschaften in Nichts zusammen, und aus dem Sturze der Tyrannis erhebt sich in jugendlicher Kraft eine Reihe von freien Staatsverfassungen, die bei mannigfacher Abstufung von der Aristokratie bis zur reinen Demokratie der Welt zum ersten Male das merkwürdige Schauspiel eines zu unumschränkter Geltung gelangten Volkswillens gewähren. Auf dem Boden dieser Freiheit erwuchs jene höhere, reinere Sitte, die mit ihrem milden Hauche jede Erscheinung griechischen Lebens adelt. In den orientalisch-despotischen, wo der König und der Priester unbeschränkt herrschten, konnte nur eine äußerliche Satzung das Leben regeln; daher auch in allen ihren Kunstwerken die strenge Norm rein conventioneller Vorschriften. Bei den Griechen erst erblüht im Lichte der Freiheit eine wahrhafte

Neue  
Staats- und  
Lebens-  
formen.

Sittlichkeit, die mit ihrem feelenvollen Ausdruck Alles durchgeistigt, was von Künstlerhand geschaffen ist.

Bei einem solchen Volke mußte die Bildnerei einen ganz andern, neuen Inhalt gewinnen. Nicht bloß bei den Orientalen, sondern selbst noch bei den Vorfahren der Griechen im heroischen Zeitalter drehte sich alle höhere künstlerische Thätigkeit um die Verherrlichung des Herrschers. Sie konnte daher keinen höheren idealen Inhalt haben, denn wo Einer herrscht und alle Anderen blindlings gehorchen, da wird jede Thätigkeit nur von äußerer Nothwendigkeit, nicht vom inneren Antriebe einer freien Empfindung in Bewegung gesetzt. Anders bei den Griechen der geschichtlichen Zeit. Sie erst gewinnen der Kunst einen ewigen idealen Inhalt, denn bei ihnen ist die Plastik nur die Verklärung des eignen Volksgeistes. Dieser Volksgeist hat seine höchsten Schöpfungen in den Gestalten der Götter ausgeprägt: nicht eine geschlossene Priesterkaste, wie bei den Orientalen, hat die Gottesbegriffe festgestellt, sondern die dichterische Phantasie der Nation, verkörpert in den unsterblichen Gefängen Homers, hat die lebensvollen Gebilde des griechischen Olympos an's Licht gerufen. Homer hat den Griechen ihre Götter geschaffen, wie die Alten sagten. Das heißt: der dichtende Volksgeist hat aus seinen sittlichen Anschauungen die Gestalten der Götter gebildet.

Will man das Verhältniß der griechischen Kunst zu ihrer orientalischen Vorgängerin richtig würdigen, so giebt eine Vergleichung ihrer Mythologie mit der des Orients wichtige Fingerzeige. Ohne hier in Einzelnes einzugehen, brauchen wir uns nur der bekannten Thatfache zu erinnern, daß die Griechen mit allen jenen Göttergestalten, die aus dem Orient zu ihnen gelangt sind, eine völlige Umprägung vorgenommen haben. Mit einem Worte: aus mythischen Natursymbolen haben sie lebensvolle Vertreter sittlicher Begriffe und Anschauungen gemacht. Wenn die Gottheiten des Orients in's Phantastische hinübertreten, weil die Priester durch mystisch Ungeheuerliches dem unfreien Volke imponiren mußten, so werden bei den Griechen die Götter zu idealen Vertretern höchster menschlicher Eigenschaften, und das freie Volk schafft in ihnen sich die leuchtenden Vorbilder alles Dessen, was ihm selbst als schön und gut erscheint. Kam in Aegypten, Assyrien, Persien die Bildnerei über das Gebiet einer genrehaften oder chronikartigen, also durchaus äußerlichen, trocknen Geschichtsdarstellung nicht hinaus, so wird erst bei den Griechen die Plastik zur hohen Idealkunst. Unter den Orientalen zeigten allein die mit den Griechen stammverwandten Inder jenen, allen indogermanischen Völkern vielleicht vom Urbeginn eingepflanzten Ideal Sinn: allein bei ihnen artet die Göttergestalt in wilde phantastische Mißbildung aus, weil auch ihnen die Freiheit des sittlichen Lebens und damit die Klarheit der plastischen Anschauung mangelt. Wenn daher ohne Zweifel die Griechen in der ältesten Zeit die Anfänge der Kunst aus dem Orient erhalten haben, so bezieht sich das hauptsächlich auf die Uebertragung gewisser Techniken, namentlich der Erzplastik, Thonbildnerei und Weberei. Mit diesen drangen zuerst auch die Formen des Orients bei ihnen ein, gerade so wie das christliche Abendland bis ins elfte und zwölfte Jahrhundert die Werke byzantinischer Kleinkunst zuerst nachahmte, bis sich daraus ein eigener Styl entwickelte. In demselben Sinne empfangen die Griechen auch ihr Alphabet von den Semiten, und bekanntlich haben die griechischen Buchstaben ähnliche Benennungen wie z. B. die hebräischen. Aber schon die Form der Buchstaben gestalteten sie nach eigenem Schönheitssinne um;

Inhalt  
der griech.  
Plastik.

Verhältniß  
zum Orient.

Religion.

die Sprache aber, für welche sie das fremdher entlehnte Alphabet anwendeten, zeigt keine Spur von semitischem Einfluß, ist rein griechisch. So dauerte es auch nicht lange, bis in der Kunst die orientalischen Spuren völlig abgestreift waren.

Aber noch in anderen, nicht minder wesentlichen Punkten erscheint die griechische Kunst der orientalischen entgegengesetzt: in ihrer Beziehung zur Natur. Der Orientale steht der Natur nicht frei und selbstbewußt gegenüber, sondern er ist von ihren Fesseln umstrickt, mag er von ihrer tropischen Ueppigkeit erdrückt oder von ihren übergewaltigen Lebensbedingungen, wie Aegypten vom Nil, in seiner ganzen Existenz abhängig sein. Daher in den bildnerischen Werken des Orients niemals eine völlig freie, vollendet edle Menschengestalt; vielmehr Herrscher und Sklaven allesammt in derselben befangenen, unlebendigen Art der Erscheinung, die eine innere Gebundenheit verräth; daher nur die Thierwelt, in welcher von geistiger Freiheit oder Unfreiheit nicht die Rede sein kann, in völliger Lebenswahrheit aufgefaßt. Erst der Grieche, vom Banne der Natur frei geworden, vermag dieselbe in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen, vermag die menschliche Gestalt in ihrer natürlichen Schönheit und in geistiger Freiheit hinzustellen. In ihrem Inhalt ganz ideal, beruht daher die griechische Plastik in ihrer Formgebung auf der Grundlage des Naturalismus. Weil aber der Inhalt auf die Form mächtig zurückwirkt, ist dieser Naturalismus von einer Größe und Hoheit des Sinnes getragen, die ihn niemals ins Kleine oder gar Niedrige ausarten läßt.

Verhältnis zur Natur.

Da die griechische Plastik vom Götterbilde ausgeht, so sucht sie in fortschreitender Entwicklung für diese höchsten Gestalten auch die höchsten Anschauungen des Schönen und Würdigen zu verwerthen. Wohl schafft sie in ihren Göttern eine Reihe von Charakteren; aber diese Charaktere wollen nicht mit dem Maaßstabe des menschlich Gewöhnlichen, individuell Zufälligen gemessen werden. Sie erheben sich vielmehr zu idealen Typen, in denen bestimmte Seiten des menschlichen Charakters nach der Verschiedenheit des Geschlechtes, des Alters, der Gemüthsart, Geistesanlage unvergleichlich groß und treffend geschildert sind. Ueberblickt man die Reihe griechischer Göttergestalten, so muß die Feinheit und Schärfe, mit welcher in ihr alle dem griechischen Bewußtsein denkbaren Abstufungen menschlicher Charaktere in mächtigen Gebilden ausgeprägt sind, in Erstaunen setzen. Die Wahrheit dieser Urtypen einer edlen und freigeborenen Menschheit ist so überzeugend, daß bis auf den heutigen Tag, nachdem längst die mythologische Geltung der Götter im allgemeinen Bewußtsein untergegangen, Jedermann in einem Zeus das Bild höchster erleuchteter Herrschermacht, in Apollon, Herakles, Athene, Artemis, Aphrodite die Personifikationen geisterfüllter jugendlicher Mannheit, kraftvollen Heldenthums, anmuthiger Weisheit, jungfräulicher Strenge, vollendeter Frauenschönheit erkennen muß. So ist es überall eine idealisirte Natur, die aus den Gebilden griechischer Plastik in geistvollen, großen Zügen zu uns spricht.

Gestalten der Götter.

Aus dem bisher Angedeuteten geht endlich noch ein anderer wichtiger Punkt hervor, in welchem die Bildnerei der Griechen von ihrer älteren orientalischen Schwester gründlich verschieden, ja ihr entgegengesetzt ist. Im Orient sahen wir die Plastik unmittelbar mit der Architektur, an ihr, durch und für sie sich entwickeln. Sie war von Anbeginn eine Sklavin im Hause der Herrin, deren Gesetze die ihrigen wurden und ihre eigene Unfreiheit für immer besiegelten. Ganz anders war es bei den Griechen. Ihre Plastik geht von dem Götterbilde aus, für

Verhältnis zur Architektur.

welches dann die Architektur ein schützendes Haus zu schaffen hat. Die gefammte orientalische Kunst hat es in ihrer selbständigen nationalen Existenz nie zu einer eigentlichen Statue gebracht, denn alle derartigen Gebilde sind ohne Ausnahme für die Architektur geschaffen und beweisen schon durch ihre Unfreiheit und Gebundenheit, daß sie nur als integrirende Theile von Bauwerken aufzufassen sind. Dagegen knüpft sich an das selbständige griechische Götterbild die ganze Entwicklung der hellenischen Plastik, die, von der strengen, noch unbelebten Holzpuppe ausgehend, durch Aufnahme eines geistvollen Naturalismus zu den erhabensten und freiesten Gebilden göttergleichen Menschenthums oder menschengleichen Götterthums sich empor schwingt.

Das Selbständige der griech. Kunst.

Wir können nun die vielfach erörterte Frage aufnehmen, in wiefern die griechische Kunst selbständig, in wiefern sie von der orientalischen abhängig gewesen sei. Nach dem bisher Angedeuteten sollte freilich kein Zweifel darübertreten können, daß die griechische Kunst nicht bloß äußerlich, sondern weit mehr noch innerlich von der gefammten orientalischen Kunst total verschieden, ja ihr geradezu entgegengesetzt ist. Dennoch fehlt es nicht an Solchen, die eine völlige Herleitung der jüngeren Kunst aus ihren älteren orientalischen Vorgängerinnen behaupten zu dürfen glauben. Wollen wir das Körnchen Wahrheit, das in dieser Annahme steckt, zu Tage bringen, so müssen wir scharf unterscheiden. Bei näherer Betrachtung werden wir dann sehen, daß zunächst von einer Einwirkung Aegyptens keine sichere Spur nachzuweisen ist. Was dagegen die alte babylonisch-assyrische Kunst betrifft, so kann kein Zweifel walten, daß die Griechen in der ältesten Zeit bedeutende Einflüsse derselben erfahren haben. In wiefern die Kultur des heroischen Zeitalters von jener asiatischen abhängig war, haben wir im geschichtlichen Ueberblick darzulegen. Aber wir wissen auch, daß mit der dorischen Wanderung ein neuer Geist in das Griechenvolk dringt, der einen Bruch mit dem Orient und ein selbständiges Hervortreten des eigentlich griechischen Wesens in Staatsform, Leben und Kunst hervorruft. Was man nun in der früheren Epoche vom Orient gelernt und gewonnen hatte: nicht bloß vielerlei technische Fertigkeiten, namentlich die Bearbeitung der Metalle, sondern auch den äußeren Charakter, selbst die künstlerische Form der Darstellungen, das hält man fest; aber aus der noch stark orientalischen Form ringt ein neuer, ein ächt hellenischer Geist zu Tage, der bald die verbrauchten überlieferten Typen als eine lästige Fessel sprengt und sich eine in allen Zügen eigenthümliche, selbständige Formensprache schafft. Das Verhältniß der griechischen Kunst zur orientalischen hat eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem der mittelalterlichen Kunst zur antiken. Auch die Kunst des christlichen Mittelalters war ursprünglich eine abgeleitete; sie empfing ihre Formen durchgängig von der alten römischen Kunst. Aber auch hier brachte im Laufe der Zeit der neue Geist es zu einem Bruche mit der Tradition, oder vielmehr — da solche Verhältnisse allmählich wuchsen, nicht plötzlich durch einen vereinzelt Willensakt geschaffen werden — es vollzog sich eine langsame, aber unaufhaltbar fortschreitende Umwandlung, auch diesmal am mächtigsten gefördert durch eine Art von Völkerwanderung, die Kreuzzüge, und was schließlich als Resultat dieser Kulturbewegung hervorging, die vollendete gothische Kunst, hatte ebenso vollständig die letzten Spuren antiken Einflusses abgestreift, wie die vollendete griechische Kunst die ihrer asiatischen Vorgängerin. So ist also in der Kunst der Hellenen nicht etwa die Vollendung der orientalischen, sondern im

strengsten Sinne des Wortes die Begründung einer durchaus neuen, selbständigen Kunst zu erkennen.

Faßt man nun das griechische Volk nach seiner Naturanlage näher ins Auge, so wird sich ein ganz ähnliches Verhältniß ergeben. In grauer Vorzeit aus dem Orient eingewandert, werden die Urahnen der Hellenen einen asiatischen Typus der ganzen Gestalt gehabt haben, wiewohl derselbe nicht sowohl den auf ägyptischen und ninivischen Denkmälern herrschenden semitischen, als vielmehr einen arischen Charakter gezeigt haben wird. In den ältesten Erzeugnissen griechischer Kunst, namentlich auf den alterthümlichen Vasenbildern sieht man wirklich noch nicht das griechische Profil, sondern einen Nachklang der sehr scharf vortretenden Formen asiatischer Gesichtsbildung. Selbst in den Aeginetenstatuen ist noch eine Spur jener älteren Form zu merken, obwohl sich daraus schon der bekannte Schnitt des griechischen Profils entfaltet. So können wir also in den Bildwerken die Entwicklung der hellenischen Race, ihr Fortschreiten aus dem allgemeinen asiatischen Völkertypus zu dem besondern griechischen Volkscharakter erkennen. Der stärkste Factor bei dieser Umgestaltung muß in der Naturbeschaffenheit Griechenlands und seines Klima's gesucht werden. Fern von tropischer Uebergewalt hat der milde hellenische Himmel alle Kulturkeime des hochbegabten Stammes geweckt, gefördert und zur Freiheit und edlen Menschlichkeit erhoben. Das Land selbst, hafereich, mit tief eingeschnittenen Buchten, durch zahlreiche Gebirgszüge in viele kleine selbständige Gebiete gegliedert, gewährt in seinen Umrissen und den Profilen seiner Berge ein wahres Muster plastischer Schönheit. Derselbe plastische Charakter drückt sich auch im Wesen des griechischen Volkes aus. Das Auge, welches beständig von klarer, durchsichtiger Atmosphäre umflossen ist und alle Formen bis in weite Ferne hin in ihrer ganzen Deutlichkeit und Schärfe, in dem unendlichen Reiz ihrer leisesten Linien Spiele stets in sich faugt, wird den höchsten Grad von Empfänglichkeit für die plastische Schönheit erhalten.

Und dieses für Schönheit so empfängliche Auge des griechischen Künstlers fand als nächsten Gegenstand der Betrachtung den von der Natur edel angelegten, durch Günst des Klima's entwickelten, durch Gymnastik gefühlten, durch freie Sitte geadelten griechischen Menschenschlag. Hier war Nichts mehr von dem gedrückten, befangenen Wesen der Orientalen; Nichts mehr von der geistlosen Monotonie ihrer Köpfe, der eckigen, unfreien Bewegung ihrer Glieder: sondern in hoher Harmonie leuchtete aus einem edlen freien Körper eine edelgeborene, freie Seele hervor. Dazu kam die griechische Tracht, die ebenso ein Resultat schöner Sitte war, den Körper zeigte, indem sie ihn verhüllte, in freiem Wurf seine Bewegungen ausklingen ließ und wie ein zweiter befeelter Körper das Wesen ihres Trägers deutlich verkündete. Was eine solche Anschauung dem Auge des Künstlers bedeute, vermag freilich unfre in Schneiderbarbarei verkommene Modewelt kaum mehr zu ahnen.

Nur bei den Griechen steht jedes Kulturelement in vollkommenem Einklange mit der Natur; nur bei ihnen ist jene Harmonie von Körper und Geist, aus deren gesundem Boden eine durchaus naturgemäße Kunst erblüht, in welcher die sittlichen Ideale des Volkes eine allgemein verständliche, allgemein hinreißende Ausprägung erhalten. Da ist kein künstlich geschaffener Conflict, da ist kein naturfeindlicher Spiritualismus: Alles ist einig, Alles die schöne, reine Blüthe wahrhaft menschlicher Bildung und deshalb unvergänglich und muftergültig für alle Zeiten.

Sind die Werke Indiens und Aegyptens, Assyriens und Perfiens wegen ihrer Befangenheit überwiegend Gegenstände eines kulturhistorischen Interesses, so gewinnt jedes Werk der Griechen eine ewige sittliche Bedeutung für die ganze Menschheit, weil hier zum ersten Male ein Volk bei selbständiger Ausbildung und treuem Festhalten seiner Nationalität sich zu einem Höhepunkte von Freiheit und Bildung aufschwingt, der es zum Lehrer und unerreichten Vorbilde für alle Zeiten macht. Das gilt ebenso von der Poesie und Baukunst, wie von der Plastik der Hellenen. Was aber den sittlichen Kern der griechischen Schöpfungen ausmacht, das ist jene höchste Forderung schönen Maaßhaltens, die religiöse Scheu vor dem Uebermuth, vor dem Ueberfahren des dem Menschen eingebornen Gesetzes. Diese Forderung kann nur der freie, selbstbewußte Mensch, nicht der klawisch unterdrückte an sich stellen, und so finden wir, von welcher Seite wir auch den Wunderbau griechischer Kunst betrachten, überall die Freiheit als seine Grundlage wieder. Aus dieser reinen ethischen Basis entfaltet sich denn jene Kunst, als deren Merkmale Winckelmann „Stille und Ruhe, eine edle Einfachheit und stille Größe“ bezeichnet.

Innere Geschichte. Wir begreifen nun, warum erst bei den Griechen eine wahrhafte innere Geschichte des künstlerischen Schaffens beginnt. Eine Entwicklung im eigentlichen Sinne giebt es nur da, wo Freiheit waltet, wo der Geist nicht in dogmatische Formeln eingezwängt, sondern seinem eigenen Gesetze hingegeben ist. Auch hier verfährt von Anbeginn seiner ächt nationalen Entwicklung der griechische Geist in freier Selbständigkeit. Schon die ältesten rohen hölzernen Idole der Götter, welche die Sage nicht selten vom Himmel fallen läßt, und die der kindlich fromme Sinn mit Kleidern und buntem Schmuck aufputzte, zeigen keine Beziehung zu fremden Vorbildern. Wir finden bei den Griechen niemals das Streben, göttliche Begriffe durch monströse Bildungen zu bezeichnen. Der vierarmige Apollo der Lakedämonier, die hundertbrüstige Artemis der Ephesier, die pferdeköpfige Demeter Melaina bei Phigalia sind Ausnahmen, die allerdings auf Reste einer alten asiatischen Ueberlieferung deuten. Gewisse phantastische Gestalten entlehnt die griechische Plastik dem Orient, allein sie drückt sie zu Nebenfiguren herab, die ihre bestimmte Stelle in lokalen Sagen erhalten. So die Sphinx, die Harpyien, die Greifen. Wo sie für gewisse Zwecke der Charakteristik Formen des Menschenleibes mit thierischen verbindet, da verfährt sie gerade in umgekehrtem Sinne wie die assyrische und ägyptische Kunst: sie behält den menschlichen Kopf bei und giebt nur dem übrigen Körper Thiergefalt. So bei den Kentauren, den Satyrn, den Giganten. Nur der Minotaurus bildet eine Ausnahme, die auf Kreta durch die Nachbarschaft Aegyptens ihre Erklärung findet. Wir begreifen, daß ein Volk, dem die höhere Bedeutung des Menschen als eines freien, sittlichen Wesens aufgegangen ist, den Kopf, den gedankenvollen Träger dieses geistigen Inhalts, über den Thierleib, nicht umgekehrt den Thierkopf als Herrscher über den Menschenleib setzen mag. Weiß die griechische Kunst doch selbst der Thiergefalt ein höheres Leben zu geben und einen Strahl von dem Adel ihrer Menschengestalten auf jene fallen zu lassen. Auch hier hält sie an ihrem Bildungsgesetze fest: die Natur in ihrer vollen Wahrheit so zu erfassen, daß das innere Gefüge des Organismus lebensvoll durch jede Linie der äußeren Form hervorschimere, zugleich aber den möglichst vollkommenen, schönen, harmonischen Ausdruck für jede Gestalt zu finden.

Ueberblicken wir nun die Reihe der Denkmäler, so gewahren wir bald, daß eine große Anzahl derselben, und darunter Werke der höchsten Bedeutung, sich als schmückende Theile des Tempelbaues darstellen. Aber wie weit ist die griechische Plastik entfernt von jener Abhängigkeit, welche die orientalische an die Architektur fesselt! Bei den Griechen läßt die bildende Kunst, nachdem sie für sich eine selbständige Entfaltung genommen hat, sich gleichsam von freien Stücken herbei, der Architektur als freundliche, schmückende Begleiterin sich anzuschließen. Sie ist nicht wie bei den Orientalen die Sklavin, die an allen Orten wohl oder übel ihre Hülfe darbiehen muß; sie ist vielmehr ein edler, freigeborener Gast, der durch seine Anmuth das Haus, das ihn aufgenommen, von freien Stücken und aus eigenem Herzensdrange schmücken will. Daher wird dem Gaste denn auch sorglich die Stätte bereitet; nicht mit der zudringlichen Dienstfertigkeit des gedankenlosen Leibeigenen der Architektur, wie im Orient, strömt er seine Gaben unterschiedlos über alle Flächen aus: sondern in sinniger Auswahl erhält die Metope, erhält der Fries seine Reliefs, das Giebelfeld seine Statuengruppen, das Dach selbst seine zierlichen Akroterien. So an bestimmten Raum gewiesen, in festem Rahmen gehalten, entfaltet die Plastik bei den Griechen, was sie bei den Orientalen nirgends vermochte: die Gabe der künstlerisch abgewogenen, rhythmisch bewegten, symmetrisch durchgebildeten Composition. Während im Orient die Plastik zu unterschiedlos mit der Architektur in Eins zusammenfloß, um etwas Anderes als eine conventionelle Nachbildung von Teppichwebereien zu erreichen, gewinnt bei den Griechen die Bildnerei in der Architektur an bestimmter Stelle einen zweiten idealen Boden und kommt nun, durch feinste Beobachtung der Gesetze des Gleichgewichts, des symmetrischen Aufbaues, zu einer freien Aufnahme jener inneren architektonischen Gliederung, die ihr erst die Entfaltung des höchsten Stylgefühls gestattet. Weit entfernt also, durch Hingabe an die Architektur von ihrem eigensten Wesen Etwas einzubüßen, gewinnt sie für dasselbe sogar eine höhere allseitige Vollendung.

Es bleibt uns nun nur übrig, auch von dem Material zu reden, dessen sich die Griechen zu ihren plastischen Werken bedient haben. Wie schon bemerkt wurde, sind die ältesten Götterbilder rohe Holzpuppen gewesen. An diese Technik der Holzschnitzerei knüpft sich offenbar in der Zeit höchster Blüthe die Herstellung der berühmten Goldelfenbeinwerke („chryselephantinen“ Statuen), die um einen hölzernen Kern so ausgeführt wurden, daß die nackten Theile in Elfenbein, die bekleideten in Gold sich darstellten. Die Augen wurden dabei, wie in manchen anderen Fällen, aus Edelsteinen geformt. Auch diese prunkvoll reiche Technik stammt ursprünglich aus dem Orient. Bisweilen hören wir, daß an derartigen Statuen die nackten Theile aus Marmor gebildet waren, eine Gattung, die man „Akrolithen“ nannte. Daneben aber drang schon früh, abermals durch den Einfluß des Orients, die Erzbearbeitung ein, die denn auch, zuerst in getriebener Arbeit (Sphyrelaton), nachher in glänzend ausgebildetem Erzguß für bildnerische Zwecke häufig in Anwendung kam. Als die Kunst sich dem Gipfel der Vollendung nahte, trat der edle weiße Marmor, an welchem Griechenland reich ist, für die plastischen Arbeiten in die erste Reihe; besonders der parische Marmor eignete sich wegen seines matten in's Goldige spielenden Lichtes und der fast durchsichtigen Porosität seines Kornes zu den Darstellungen lebenswarmer Menschengestalten.

Verbindung  
mit der  
Architektur.

Material.

Poly-  
chromie.

Uebersaus schwierig ist die Frage nach der Polychromie,\*) oder vielmehr nach dem Grade, in welchem bei den griechischen Bildwerken der Bemalung Raum gegeben wurde. Gewiß ist, daß an vielen Werken sich Reste farbiger Zierde an den Gewändern und ihren Säumen, den Schmucktheilen, ja selbst an den Augen von Marmorstatuen finden. Ebenso sind vergoldete Diademe, Kränze, Waffen, ja selbst goldig schimmernde Haupthaare keine Seltenheit. Ferner findet man an Erzstatuen die Augen mit Silber und den Stern darin durch dunkles Email oder durch funkelnde Edelsteine ausgelegt. Es ist keine Frage, daß alle diese Zuthaten einen Schritt ins malerische Gebiet bezeichnen, und daß die Griechen in ihrer besten Zeit solchen farbigen Schmuck an ihren Bildwerken häufig angewandt haben. Nun ist keine einzige Kunst jemals so abstrakt gewesen, daß sie nicht durch ein Hinübergreifen in das Gebiet verwandter Künste sich einen flüßigeren, mannigfacheren Lebensausdruck gesichert hätte: so wird man also auch der griechischen Plastik die gleiche Freiheit nicht verfahren dürfen. Wenn aber eine Partei moderner Kunstforscher so weit geht, den griechischen Statuen und Reliefs auch für die beste Zeit eine vollständige Bemalung zuzusprechen, so haben wir dagegen zu erwidern, daß solche Annahme weder durch schriftliche, noch durch monumentale Zeugnisse des Alterthums bestätigt wird, daß dagegen der Begriff der Plastik solchem völlig malerischen, auf Illusion ausgehenden Verfahren widerstreitet, und daß wir uns eine solche Verirrung von Seiten der Griechen nicht vorzustellen vermögen. Wenn in den ältesten Werken eine stärkere Anwendung der Farbe herrschte, so mag dies aus orientalischen Einflüssen und aus dem mangelhaften Vermögen der Plastik, die unwillkürlich zu malerischer Aushülfe ihre Zuflucht nehmen mochte, zu erklären sein: für die Zeit der vollendeten Blüthe war die griechische Plastik, im Vollbesitz ihrer hohen Meisterschaft, hinlänglich befähigt, Alles, was ihr am Herzen lag und in ihren Darstellungskreis fiel, ohne Aushülfe bunter Malerei zu höchstem Leben durchzubilden.

---

\*) Vergl. *Kugler's* Abhandlung über die Polychromie der griech. Archit. und Sculptur; neuer Abdruck, mit Zufätzen, in seinen *Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*. Stuttgart 1853. I. Bd. Dazu die verschiedenen Schriften *G. Semper's*.

## ZWEITES KAPITEL.

### Erste Periode der griechischen Plastik.

Bis zu den Perferkriegen.

#### Erster Abschnitt.

Bis zum Ende des 8. Jahrhunderts.



enn von der alten Kultur der Länder des Mittelmeeres die Rede ist, so steht uns sofort das glänzende Bild des Griechenthums vor der Seele, das mit feiner Gesittung und feiner Kunst in alle Buchten, an alle Gestade des weitgestreckten mittelländischen Wasserbeckens sich ausbreitete von den Säulen des Herkules bis über den Hellespont hinaus in die entlegensten Winkel des Schwarzen Meeres. Ehe aber der menschliche Geist diese unvergleichliche Höhe freier Bildung errungen hatte, ehe durch die Griechen die Gesittung des Abendlandes zur Weltherrschaft gelangte, blühte Jahrhunderte lang in diesem weiten Ländergebiet eine ältere Kultur, die auf den ersten Blick sich als ein Kind des Orients erweist. Um diese zu verstehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, daß aus dem fernen Osten in vorgeschichtlichen Zeiten jene großen Völkerstämme eingewandert waren, die sich nachmals im ganzen europäischen Westen ausgebreitet finden; daß die ältesten Denkmale europäischer Kultur, die Sprachen der Griechen, Römer, Germanen, den Zusammenhang mit dem Centrakulturstock des Orients nachweisen; daß endlich schon das Alterthum jene Gemeinsamkeit der Abstammung und der Bildung für die Küstenvölker Kleinasiens wie für die Griechen und Italiener in den Begriff des Pelasgerthums zusammenfaßte.

Aelteste Kultur.

Den alten Zusammenhang der Kultur der Mittelmeervölker mit der orientalischen nachzuweisen hatte aber bis vor Kurzem große Schwierigkeit. Nicht allein der Mangel an geschichtlichen Nachrichten hemmte auf diesem Pfade jeden Schritt: auch die Spärlichkeit der erhaltenen Denkmale einer Gesittung, die nachmals durch eine so viel glänzendere verdrängt wurde, hinderte das Entwerfen eines in sich abgerundeten Bildes. Erst die glänzenden Entdeckungen Schliemann's zu Troja und Mykenae, von denen später ausführlicher zu reden sein wird, sowie diejenigen

Einflüsse vom Orient.

di Cesnola's auf Cypern, welche oben (S. 64 ff.) besprochen wurden, haben unsere Denkmalkunde über jene Urepoche beträchtlich erweitert. Dennoch bedarf es noch weiterer Forschungen und Aufschlüsse, um zur vollen Klarheit in allen Punkten zu gelangen, zumal nicht zu leugnen ist, daß der bewegliche, auf rasche Entwicklung hindrängende Charakter dieser Gegenden sich als ein die klare Uebersicht flörendes Element geltend macht. Denn im Orient hatten wir es mit Binnenländern zu thun, deren Kultur sich in den Thälern der großen Ströme ziemlich abgeschlossen entfaltete: hier dagegen beschäftigen Völkerstämme unsere Aufmerksamkeit, die, durch weite Strecken vertheilt, die Buchten und Gestade des Meeres umäumen und dadurch fortwährend verschiedenen Einflüssen ausgesetzt sind. Da kommen die Phönizier auf ihren leicht gebauten Handelschiffen heran, durchschwärmen das ganze Mittelmeer, bringen die kunstvollen Erzeugnisse Aegyptens, Babylons und Syriens, suchen die für Bereitung ihrer kostbaren Teppiche und Prachtgewänder unentbehrliche Purpurschnecke, graben nach Kupfer, Eisen und Silber und werden nicht bloß die Verbreiter asiatischer Kunst, sondern regen auch zu selbständiger Kulturthätigkeit überall an.

Die Zeit Homers, Das poetisch verklärte Bild jener Vorzeit, welche die Griechen das heroische Zeitalter nannten, lebt unsterblich in den Gefängen Homers. Sie schildern uns jene ältere Civilisation in ihrer letzten, glänzendsten Entfaltung, und wenn wir von dem Sagenhaften und Mythischen der Vorgänge absehen, bleibt in der Schilderung der Zustände ein fester Kern übrig, der das Gepräge einer klar angeschauten und dichterisch dargestellten Wirklichkeit in allen wesentlichen Zügen erkennen läßt. Eine der wichtigsten Thatfachen ist die Uebereinstimmung der „Achäer“ und der klein-asiatischen Stämme in Sprache, Sitten und Religionsanschauung, wie sie in den Schilderungen des trojanischen Krieges unverkennbar hervortritt. Nicht minder zeigen die Zustände des staatlichen Lebens denselben Zuschnitt: überall die Herrschaft von Königen, die von einem ritterlichen Adelsgeschlecht umgeben sind; überall eine gemilderte Form des asiatischen Despotismus; überall der Herrscher im Glanz eines orientalischen Luxus, in Palästen, deren Wände von schimmerndem Erz, von Gold und Silber, Elektron und Elfenbein strahlen. Ganz so wird uns von den Alten die Herrlichkeit babylonischer und assyrischer, medischer und persischer Paläste geschildert. Wenn wir Homer mit so viel Vorliebe von den schönen Wagen mit dem reichgeschirrten Gespann, von den zierlich gearbeiteten Bettgestellen, den stattlichen Sesseln und Thronen, den schmuckvollen Waffen und künstlichen Teppichen erzählen hören, glauben wir da nicht die Reliefbilder von Ninive vor uns zu sehen? Verbinden wir damit den Eindruck der felsartigen Mauerbauten, welche noch jetzt den Boden Kleinasiens, Griechenlands und Italiens bedecken, Trümmer besetzter Königsburgen, überall auf steilen, unzugänglichen Höhen erbaut, Werke, welche schon den Griechen als vorhistorische, kyklopische Denkmale galten, so fehlt dem Bilde jener heroischen Zeit auch nicht die architektonische Beglaubigung. Suchen wir nun für die Anschauung der plastischen Künste einen festen Anhalt zu gewinnen.

Jene älteste griechische Kunst wird uns überwiegend als eine reiche, mannigfaltige Metallarbeit dargestellt.\*) Die Wohnungen, namentlich die Herrscher-

\*) Vgl. *H. Brunn*, die Kunst bei Homer und ihr Verhältn. zu den Anfängen der griech. Kunstgeschichte. Abh. d. k. bair. Ak. I. Cl. XII. Bd. 3. Abth.

paläste, haben erzbekleidete Wände; so bricht Telemach (Od. IV. 72) gegen seinen Gastfreund beim Anschauen der Wohnung des Menelaos in die bewundernden Worte aus:

„Schau das Erz ringsum, wie es glänzt in der hallenden Wohnung,  
Auch das Gold und Elektron, das Elfenbein und das Silber!“

Noch prachtvoller wird der Palaß des Alkinoos (Od. VII. 86 ff.) geschildert, der ebenfalls reich mit Erz und edlen Metallen geschmückt ist. An feiner Pforte stehen silberne und goldene Hunde, von Hephästos gebildet, den Saal des Königs zu bewachen. Wie erinnert dies an die Sitte des Orients, Thiergestalten als Portalhüter aufzustellen! Im Saale sind „goldne Jünglinge auf schön erfundenen Gestühlen“ als Fackelhalter angebracht. Nicht minder reich sind die Waffen, Rüstungen und Geräthe aller Art mit plastischen Zierden versehen. Das Wehrgehenk des Herakles (Od. XI. 610) starrt von goldenen Bildwerken, welche Thier- und Menschenkämpfe enthalten. Selbst die Mantelspange des Odysseus ist in Gold mit der Darstellung eines Hundes, der ein Rehkalb gepackt hält, geschmückt. Mehrfach werden prächtige Schilde erwähnt, vor Allem jener berühmteste Schild des Achilleus (Il. XVIII, 478 ff.), den Hephästos selbst arbeitet, und auf welchem in fünf concentrischen Abtheilungen Himmel, Erde, Meer, das Leben der Menschen im Frieden und im Kriege, in der Stadt und auf dem Lande, Hochzeitszug, Reigentanz und die Volksversammlung mit ihren Rechtshändeln, die Beschäftigungen der Jahreszeiten, Säen und Erndten, das friedliche Weiden der Heerde, Angriff zweier Löwen auf die Rinderheerde, dargestellt ist. Wer wird nicht aus dem Ueberblick über diese Schilderungen sofort erkennen, daß der Kreis der künstlerischen Anschauung hier derselbe geblieben, den uns die Werke orientalischer Kunst vorgeführt haben. Schilderung der Wirklichkeit des Lebens der Menschen- und Thierwelt ist der ausschließliche Gegenstand dieser Plastik. Vergleichen wir damit die Beschreibung von Schilde des Herakles, die uns ein bekanntes, dem Hesiod beigelegtes Gedicht liefert, so erkennen wir dort aus dem Umfange, daß sich bereits Szenen der Heroensage in den Kreis der Darstellung eindrängen, eine entschieden jüngere Entstehungszeit. Von dem Charakter dieser Werke ist uns freilich keine Anschauung geblieben; wenn wir aber die Thiergestalten, die Ornamente und die streifenartige Eintheilung der ältesten griechischen Vasen, die Behandlung der auf Cypern, aber auch anderwärts, besonders in Etrurien gefundenen silbernen Schalen und Bronzeschilde (vgl. S. 69) betrachten, so werden diese einen allgemeinen Rückschluß auf jene bei Homer geschilderten plastischen Werke gestatten, der wieder einen an asiatische Vorbilder erinnernden Styl unverkennbar vor Augen bringt.

Bildwerke  
bei Homer.

Diese Metallarbeit beruhte aber in der homerischen Epoche lediglich auf der Kunst des Treibens dünner Metallbleche, welche die Griechen als Empästik bezeichnen. Diese ist es denn auch, welche sich in glänzender Weise an den Schliemann'schen Funden sowie an den cyprischen Denkmälern bewährt. Vom Metallguß ist dagegen noch nirgends die Rede; er war eine weit spätere Erfindung. Neben jener vornehmsten Thätigkeit kommt dann auch die Schnitzkunst schon zu Ehren. Zierlich geschmückte Hausgeräthe sowohl wie Bilder der Götter gehen aus der Hand des Schnitzers hervor. Die Helden selbst verstehen sich bisweilen auf die Uebung dieser Kunst, und ein naiver Zug von patriarchalischer Sitten-

Empästik.

Schnitzerei.

Thon-  
bildner-  
erei.

Weberei.

einfalt ist es, wenn Odysseus mit eigener Hand sich fein kunstvolles Ehebett schnitzt. Solche Werke wurden dann häufig mit aufgehefteten Platten von Metall und Elfenbein geschmückt. Mit der Schnitzerei steht die Tischlerei in Verbindung, deren ebenfalls ausführlich und wiederholt gedacht wird. Aber auch die Thonplastik erlebt schon ihre Anfänge, denn die Kunst des Töpfers sammt der Thonscheibe ist in den homerischen Gedichten bekannt, und bei Hesiod bildet Prometheus die Pandora aus Thon. Endlich wird die Weberei schon in kunstvoller Weise getrieben, um die Gewänder und Teppiche, von denen man nach der Sitte des Orients mannigfache Anwendung machte, schmuckreich herzustellen.



Fig. 45. Bruchstücke von bemalten Vasen. Mykenä.  
(Fig. 45—53 aus Schliemann's Mykenä.)

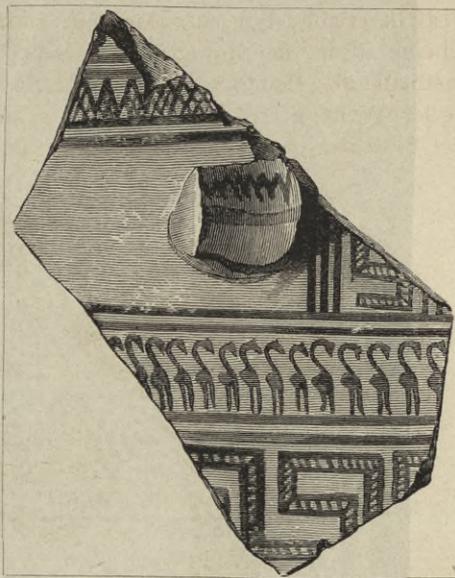
Sagenhafte  
Künftler-  
geschlechter.

Es fehlt auch nicht an sagenhaften Ueberlieferungen, denen als Kern ein reales geschichtliches Verhältniß zu Grunde liegt, und die jene Herleitung der Kunst und besonders der Metallarbeit aus Asien verbürgen. Wir erinnern nicht bloß daran, daß nach der Sage König Prötus Kyklopen aus Lykien zur Erbauung der Burgmauern von Tiryns kommen läßt; wichtiger für unsere Betrachtung erscheint die Ueberlieferung, welche die Werkzeuge und die einzelnen Zweige des technischen Verfahrens, die zur Metallbereitung gehören, in klein-asiatische Lokale verlegt. Die sagenhaften Künftlergeschlechter der Daktylen, unter denen der „Schmelzer“, die „Zange“, der „Ambos“ ihre besonderen persönlichen Repräsen-

tanten haben, wohnen im Gebiete von Troja am Ida; die Telchinen, die eben auch nichts Anderes als „Schmelzer“ bedeuten, und deren Kunst sogar die Götter ihre Werkzeuge verdanken, Pofeidon z. B. seinen Dreizack, haben ihren Sitz auf der Insel Rhodos.

Ueberraschende Aufschlüsse über die Kleinkünste jener Frühepoche haben uns, in Uebereinstimmung mit den Cyprischen Funden, die großartigen Entdeckungen Schliemann's zu Hisfariik und Mykenä gebracht.\*) Wir sehen gänzlich von der archäologischen Streitfrage ab, ob der verdienstvolle Forscher auf der Höhe von Hisfariik das homerische Troja gefunden hat: jedenfalls ist hier eine Stätte uralter Kultur aufgedeckt worden. Dahin deutet nicht bloß die Struktur der aus gewaltigen Steinblöcken zusammengefühten Stadtmauern mit einem Thurm und einem Doppelthor sowie den Ueberresten eines palastartigen Gebäudes, sondern deutlicher noch die Zeugnisse einer hochalterthümlichen bildnerischen Thätigkeit. Namentlich beweisen hier und in Mykenä die zahlreichen Thon-

gefäße jene primitive ornamentale Behandlung, die ihre Elemente aus den gradlinigen Verbindungen der Weberei und des Flechtens und aus den geschwungenen



Werke der Kleinkünste.

Fig. 46. Vafenbruchstück aus Mykenä.

Thongefäße aus Troja u. Mykenä.

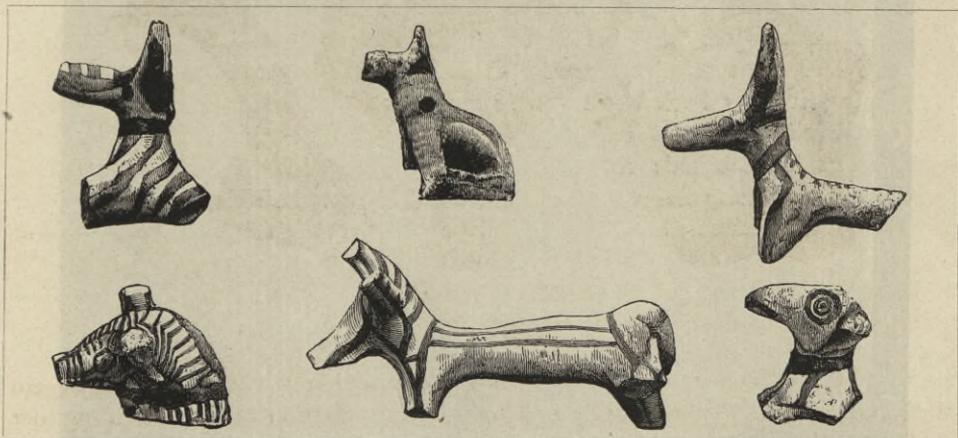


Fig. 47. Terrakotta-Idole. Mykenä.

Formen der Metalltechnik zusammenfügt (Fig. 45). Zickzacks, Rauten, Mäander u. dgl. wechseln mit Spiralen, Kreifen, Voluten und Rofetten. Wo figurliche

\*) Vgl. Dr. H. Schliemann, trojanische Alterthümer 1874. 8. u. Atlas troj. Alterth. 1874. 4. Leipzig, Brockhaus. — Derf., Mykenä; Bericht über meine Forschungen n. Entdeckungen zu Mykenä u. Tiryns. Leipzig 1878. 8.

Darstellungen sich damit verbinden (Fig. 46), erkennt man an dem rohen Unge-  
schick, daß die Phantasie und die Hand der Künstler für solche Aufgaben noch



Fig. 48. Grabstele aus Mykenä.

nicht geschult waren. Dasselbe gilt von den zahlreichen Idolen aus Terracotta,  
welche irgend eine Thierform mit mehr gutem Willen als Erfolg andeuten. (Fig. 47.)  
Aehnliche Werke primitivster Technik und Zeichnung sind auch sonst in Griechen-

land und Italien neuerdings gefunden worden; so in Athen manche Vafen alterthümlichsten Styls, mit eingeschnürten, schematischen Menschenfiguren in dichten Reihen, beide Arme in rechtwinkliger Haltung emporstreckend, mit ebenso lang-

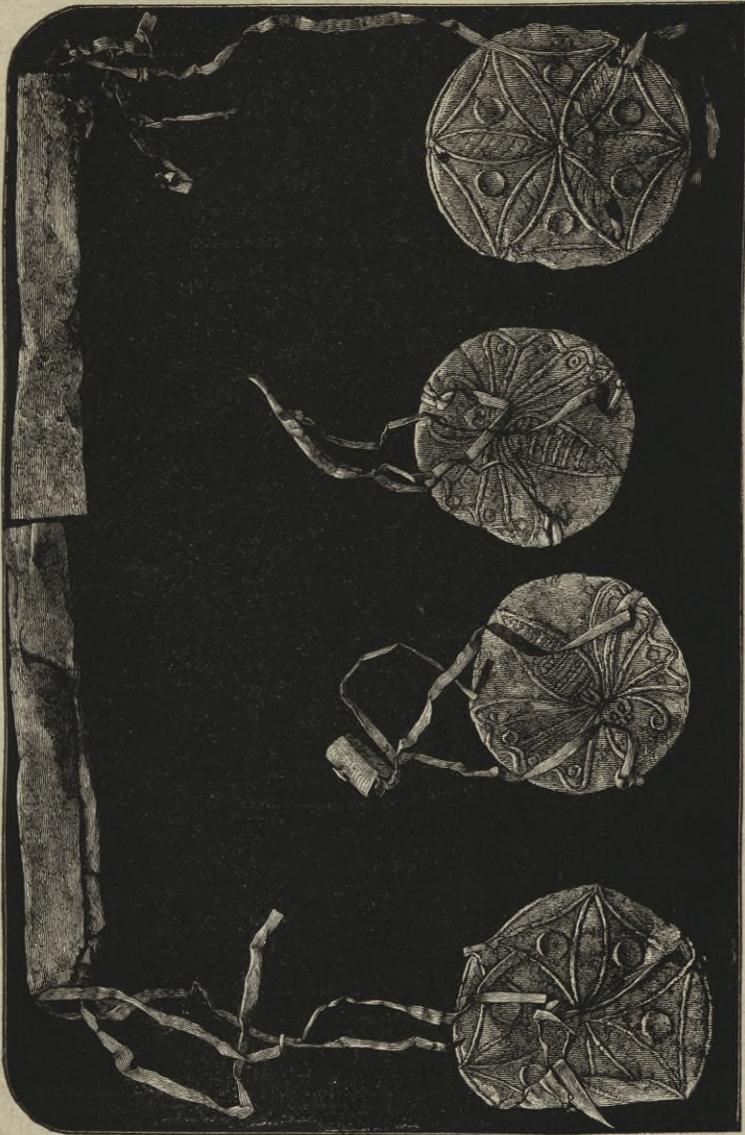


Fig. 49. Goldene Waagen aus Mykenä.

gezogenen Pferden von gleichmäßig kindlichstem Ungeschick der Zeichnung; dazu concentrische Kreise und Zickzacks als ornamentale Einfassung.\*) Noch alterthümlicher erscheinen Schalen und Gegenstände, die in Corneto gefunden wur-

\*) Ann. d. Inst. IX. tav. 39. 40.

Fig. 50. Diadem aus dem dritten Grabe zu Mykenä.



den, und deren Decoration vorwiegend aus ähnlichen linearen Elementen, untermischt mit Reihen von Vögeln, bestehen.\*)

Wichtiger ist eine Anzahl von Grabsteinen aus Kalkstein, deren Flächenverzierung hauptsächlich aus gewundenen, kreis- und spiralförmigen Linien besteht. Wir treffen hier wieder dieselben Grundzüge der Ornamentik, welche in den verschiedensten Ländern jener vorhistorischen Epoche, die man als Bronzezeit zu bezeichnen pflegt, gemeinsam sind.\*\*). Auch kommen Bruchstücke mit palmettenartigen Mustern vor, wie man sie schon früher an Säulenresten im sogenannten Schatzhaus des Atreus gefunden hatte. Zu diesen Elementen gesellen sich aber auf den verschiedenen Stelen einzelne figürliche Darstellungen, meistens Jagdszenen enthaltend, welche bei aller Rohheit doch eine gewisse Lebendigkeit und einen Fortschritt gegen die primitive Dekoration der Vasen verrathen (Fig. 48). Ein-

Grabsteinen  
aus  
Mykenä.



Fig 51. Goldener Becher aus Mykenä.

zelnes in diesen Werken (vgl. Schliemann, S. 58) erinnert an assyrische Darstellungen.

Derfelbe Sinn für lineare Verzierung beherrscht nun auch die überaus zahlreichen Metallarbeiten, welche Schliemann in Mykenä gefunden hat. In dem Verlangen, die nach Pausanias innerhalb der Mauern befindlichen Gräber des Atreus sowie des Agamemnon und der mit ihm ermordeten Gefährten aufzudecken, fand der scharfsinnige Forscher in der That fünf große in den Felsboden der Akropolis

Mykenische  
Metallwerke.

\*) Ebenda X. tav. 10—10d.

\*\*\*) Conze, in den Sitzungsberichten der phil.-hist. Classe der kais. Akad. d. Wissensch. zu Wien 1870 S. 505 ff. und 1873 S. 221 ff. will in diesen Formen eine ureuropäische, dem Norden besonders eigenthümliche erkennen. Man wird aber wohl weiter greifen und dieselben als gemeinsame ornamentale Ursprache der Menschheit bezeichnen müssen, die nur im Orient sehr früh durch eine andere, höhere Stufe verdrängt wurde. Wo dieselbe bis jetzt noch nicht nachgewiesen werden konnte, wird dies ohne Zweifel bei weiteren Nachforschungen gelingen.

ingehauene und ausgemauerte Gräber, in welchen er fünfzehn Leichen mit einer Anzahl von Goldmasken auf den Gesichtern und mit einem unermesslichen Schatz von goldenen Gefäßen und Geräthen, goldenen und silbernen Schmuckfachen aller Art, bronzenen Waffen, kupfernen und bronzenen Kesseln u. dgl. entdeckte. Ein sechstes Grab ist neuerdings auf derselben Stelle zu Tage gekommen. Alle diese Goldfachen namentlich sind in getriebener Arbeit mit linearen Mustern, mit Kreifen und Spiralen, Rosetten und Sternen, aber auch mit Zickzacks und anderen ähnlichen Formen bedeckt. Zunächst erwähnen wir über zwölfhundert Goldblätter, wahrscheinlich zur Befestigung auf den Gewändern der vornehmen hier bestatteten Personen bestimmt. Sie zeigen geschmackvolle Muster, welche meistens Sterne und Rosetten bilden; daneben kommen aber auch Blumenkelche und Blumenblätter vor, an den Rändern zierlich ausgezackt; bisweilen ist der Tintenfisch oder ein Schmetterling verwendet, doch stets in eigenthümlicher architektonischer Stylisirung. Im Uebrigen ist Figürliches dieser ganzen Ornamentik ziemlich fremd. Auch einige goldene Waagen, die sich im dritten Grabe befanden,



Fig. 52. Goldfigürchen aus Mykenä.

zeigen genau dieselbe Dekorationsweise (Fig. 49). Andere Goldblätter sind in Form von Kreuzen ausgebildet. Mehrfach finden sich Arm- und Halsbänder aus spiralförmig gewundenen Golddrähten zusammengesetzt. Die größte Pracht erreicht diese Dekoration an den Diademen und Kronen, deren breite Bänder mit Kreifen, Sternen und Rosetten in geschmackvoller Anordnung bedeckt sind. Die herausgetriebenen, in Kreise gestellten Buckel, welche dieser Art von Metallarbeit eigenthümlich sind, spielen dabei eine große Rolle. Das hier mitgetheilte Diadem (Fig. 50) ist über zwei Fuß lang und mit 36 ebenso geschmückten goldenen Blättern bekrönt. Auch die goldenen Becher und Kannen, welche zahlreich gefunden wurden, sind mit ähnlichen Ornamenten von Sternen und Rosetten bedeckt (Fig. 51). Sie gemahnen uns lebhaft an die Kessel und Mischkrüge, welche Homer „blumengeschmückt“ nennt; ebenso hebt er an den Schilden und Kelchen die getriebenen Buckeln hervor, mit welchen dieselben, ganz ähnlich so vielen Mykenischen Fundstücken, geschmückt waren. Dasselbe gilt von der großen Masse kleinerer und größerer goldener Knöpfe und Agraffen, bei welchen mannigfach geschweifte Linien und Spiralen, aber auch Kreuze, Sterne und Zickzacks ver-

wendet find. Dazu kommen ferner breite Bänder, Gürtel, Panzer, fämmtlich aus Gold getrieben und in derselben Weise dekorirt.

Neben allen diesen Werken finden sich aber auch figürliche Schmuckstücke. Man sieht kleine Ornamente in Form von Vögeln, geflügelten Löwen, Sphinxen, Greifen, Pferden, Hirschen und menschlichen Gestalten, letztere bisweilen mit Vögeln auf dem Kopf, in denen man vielleicht Tauben erkennen darf (Fig. 52). Manche von diesen Werken, namentlich die bei Schliemann S. 223 abgebildete Brustnadel, tragen entschieden assyrisches Gepräge. Wo die Thiere als Bekrönungen, etwa einer Nadel, verwendet sind, liegen sie stets paarweise symmetrisch

Figürlicher  
Gold-  
schmuck.

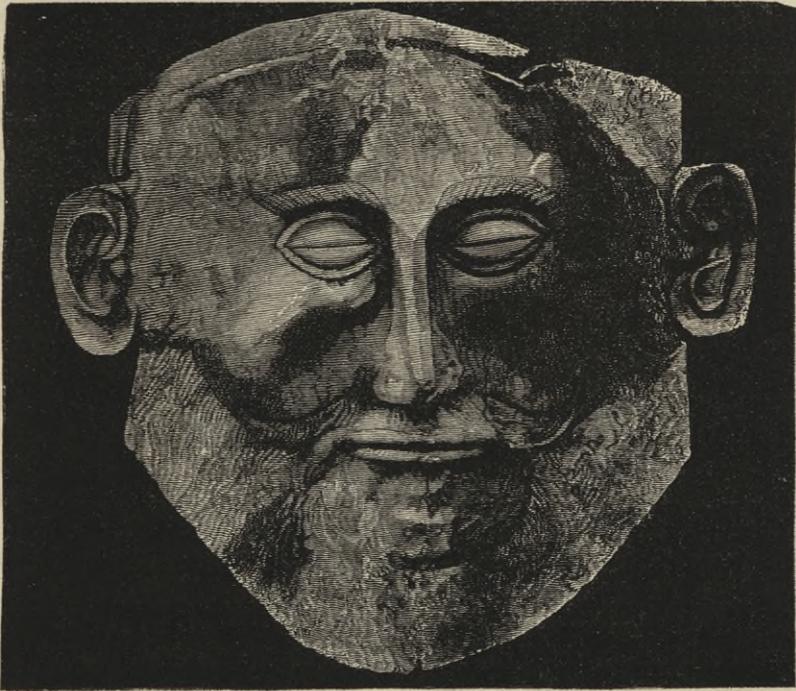


Fig. 53. Goldene Maske aus dem ersten Grabe zu Mykenä.

neben einander. Eigenthümlich sind zwei kleine goldene Kuhköpfe aus dem vierten Grabe, noch merkwürdiger aber der ebendort gefundene über einen Fuß große silberne Kuhkopf mit goldenen Hörnern, überraschend naturwahr behandelt, auf der Stirn mit einer Rosette geschmückt. Endlich sind die goldenen Masken zu erwähnen, mit welchen die Gesichter der fünf vornehmsten Leichen bedeckt waren. Obwohl sie durch die darauf geschütteten Massen der Schmucksachen und Gefäße stark eingedrückt und verbogen sind, läßt sich doch so viel erkennen, daß sie in einer herben, strengen Behandlung zwar ohne feineres Formgefühl, dennoch einen durchaus portraitmäßigen Eindruck machen (Fig. 53). Bei diesen merkwürdigen Masken wird man daran erinnert, daß eine Goldmaske auch im Grabe eines Sohnes von Ramses II., eine andere in einem Grabe Babyloniens gefunden worden ist. Diese Sitte scheint also im orientalischen Alterthum nicht unbekannt gewesen zu sein.

Figürliches  
gravirt.

Daß wir es hier durchweg mit Werken einer uralten Kultur des heroischen Zeitalters zu thun haben, kann wohl kaum angezweifelt werden, obwohl die einzelnen Arbeiten sicher verschiedenen Epochen angehören. Eine weit entwickeltere Kunst verrathen dagegen einzelne gravirte Arbeiten in Gold oder Edelsteinen, welche den Fortschritt zu freier figürlicher Darstellung und zu lebendiger, selbst dramatischer Schilderung bezeugen. Diese Werke, unter denen namentlich der Kampf eines Mannes mit einem Löwen, der Zweikampf zwischen einem Kriegerpaar und ein, wie es scheint, verwundet zusammenbrechender Löwe (Schliemann S. 202), aber auch die ungemein lebendigen Jagd- und Kriegsscenen (S. 258) hervorragten, stehen auf einer ähnlichen künstlerischen Stufe, wie das später zu erwähnende Relief des Löwenthores. Sie deuten auf eine Epoche, welche in ihrer Entwicklung über die primitiven Anfänge der rohen Terrakotten und der ebenfalls noch sehr unbeholfenen Grabstelen beträchtlich fortgeschritten war.

Niobe am  
Sipylos.

Von monumentalen Werken jener Frühperiode ist zunächst das kolossale Felsbild der Niobe am Berge Sipylos bei Magnesia in Klein-Asien zu nennen. Es ist wohl das am frühesten bezeugte Werk der bildenden Kunst, denn schon die Ilias erwähnt es,\*) und Pausanias\*\*) beschreibt es, indem er angibt, es erscheine in der Nähe wie ein rauher Fels, erst von fern glaube man eine weinende sich niederbeugende Frau zu sehen. Dasselbe berichten neuere Reisende, welche das merkwürdige uralte Werk wiederentdeckt haben. In einer nischenartigen Vertiefung der Felswand, gegen zweihundert Fuß über dem Boden, erhebt sich in stark vorspringendem Hochrelief die ungefähr 16 Fuß hohe Figur einer Frau. Man erkennt deutlich, wie sie in Trauer versunken ist, aber beim gänzlichen Mangel an genauen Abbildungen läßt sich über den Styl des Werkes nicht urtheilen. Doch spricht der Gegenstand für griechische Entstehung, wenn auch die Ausmeißelung des natürlichen Felsens zu einem Bildwerk mehr orientalischer als griechischer Sitte entspricht. Wichtiger und neuerdings durch Abgüsse allgemeiner zugänglich geworden ist ein jedenfalls noch in vorhomerische Zeit hinaufreichendes Denkmal: das berühmte Löwenthor von Mykenae.

Löwenthor  
vor  
Mykenae.

Am Haupteingange der uralten Herrscherburg von Mykenae befindet sich, in einem Dreieckfelde über dem oberen Portalbalken eingelassen, eine Kalksteinplatte mit dem Hochreliefbild zweier Löwen, die zu beiden Seiten einer Säule aufgerichtet dastehen (Fig. 54). Sie bewachen den Eingang und mögen ehemals die jetzt völlig zerstörten Köpfe dem Nahenden entgegengewendet haben. Die strenge Stylisirung, das heraldisch Wappenartige der Thiere, das sich aus dem architektonischen Zweck ergab, verbindet sich mit einem ziemlich lebendigen Naturgefühl, ein Umstand, der am meisten auf ninivitischen Einfluß zurückweisen möchte. Auffallend dagegen und von den assyrischen Werken abweichend ist der, wie es scheint, völlige Mangel jenes dort so charakteristischen Haarschmucks an Mähne und Weichen. Man darf daher von diesem ältesten Werke europäischer Sculptur behaupten, daß es an stylistischer Strenge um ein Merkliches über die Arbeiten von Nimrud hinausgeht. Zugleich aber erinnert das Motiv selbst in seiner architektonischen Fassung an jene Gestalten der assyrischen Kunst, die sich in symmetrischem Parallelismus um einen decorativen Mittelpunkt gruppieren (Vgl. S. 55). Dort war es ein ornamental be-

\*) II. XXIV, 614 ff.

\*\*) Paus. I. 21. 3.

handeltes Gebilde freierer Art; hier ist es in der Säule mit ihrem Unterbau und Gebälk die abbreviirte Nachahmung eines ältesten Holzbaues. —

Die älteste pelagische Vorzeit Griechenlands\*) kannte keine Götterbilder. Auf Bergeshöhen, im Rauschen uralter Eichenhaine wurde der bildlose Cultus des höchsten Zeus gefeiert. Als sodann durch orientalische Einflüsse verschiedene neue Götterdienste zu den Griechen kamen, wurden mit seltenen Ausnahmen die phantastischen Gestalten, welche der Orient seinen Göttern verliehen hatte, nicht mit aufgenommen: vielmehr begnügten sich die Griechen anfänglich mit kunst-

Ältester  
Götterdienst.

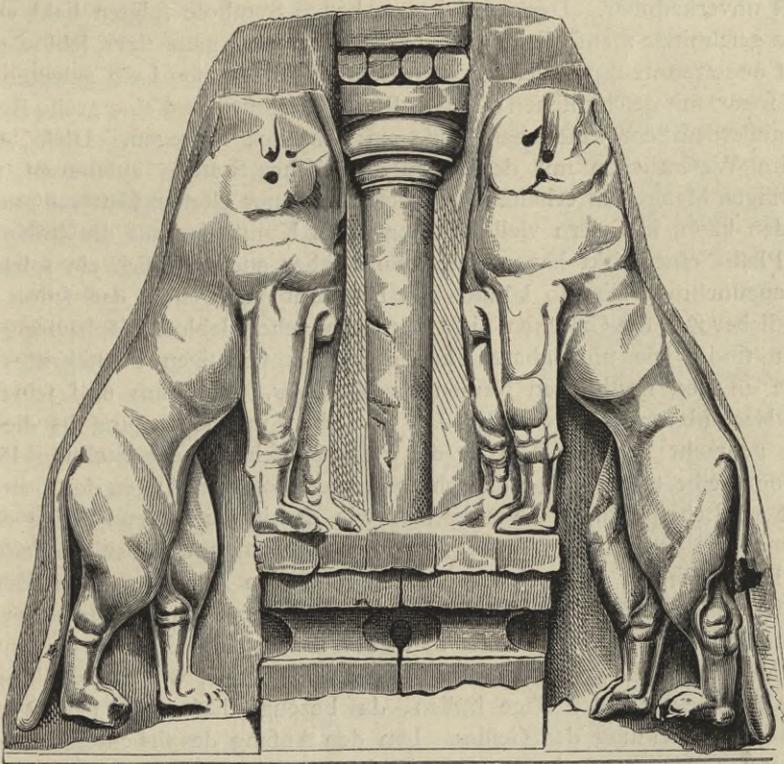


Fig. 54. Relief vom Löwenthor zu Mykenae. (Nach dem Gypsabguss im Berliner Museum.)

losen Symbolen, um die Götter zu bezeichnen. Rohe Pfeiler, Steinhäufen, selbst unbearbeitete Balken und Bretter dienten zuerst der Phantasie, um daran die Vorstellung bestimmter göttlicher Wesen zu knüpfen. So waren in Samos eine Hera als Brett, zu Lindos eine Athena als rauher Balken, in Sparta gar die Dioskuren

\*) Unsere geschichtliche Darstellung stützt sich auf *H. Brunn's* Gesch. d. griech. Künstler (I. Bd. Stuttgart 1853), deren gediegene Forschung auch *J. Overbeck* seiner Gesch. d. gr. Plastik (2. Bde. Leipzig 1857, neue umgearbeitete Auflage 1869, die beste und erschöpfendste Darstellung des Gegenstandes) zu Grunde gelegt hat. — Dazu das werthvolle Werk von *C. Friederichs*, Bausteine zur Gesch. der griechisch-römischen Plastik. Düsseldorf 1868. — Eine sorgfältige, wenngleich gedrängte Darstellung der griech. Plastik giebt *C. Burzian* in *Erfch u. Gruber* Encykl. Erste Section LXXXII. Als handlichstes Kupperwerk sind die Denkmäler der alten Kunst von *C. O. Müller* und *C. Oesterley* in der neuen von *Wiefeler* gewissenhaft durchgesehenen und verbesserten Ausgabe zu empfehlen.

als zwei durch Querhölzer verbundene Balken dargestellt. Selbst noch das uralte kolossale Erzbild des Apollo zu Amyklae bei Sparta war von fäulenartigem Aussehen, mit geringer Andeutung des Kopfes und der Hände, welche Lanze und Bogen hielten.)\* Noch die Göttergestalten Homers sind nichts weniger als plastische Gebilde; ihre Charakteristik in äußerer Erscheinung wie in Thaten läuft beim Dichter noch ins Ungewisse, Phantastische hinaus, sodaß man leicht erkennt, wie keinerlei Anschauung wirklicher Götterbilder feiner Darstellung zu Grunde liegt. So wenig wir aber jene Frühzeit in ihrer Entwicklung uns vergegenwärtigen können: die Thatfache eines regen Fortschreitens zur plastisch ausgebildeten Göttergestalt ist unverkennbar. Denn auf jene rohesten Symbole folgten bald wirkliche aus Holz geschnitzte menschliche Gestalten, freilich noch ganz starr, leblos, puppenhaft, mit ungetrennten, parallel gestellten Beinen, fest an den Leib gelegten Armen und oft sogar mit geschlossenen Augen. Bunte Attribute und eine grelle Bemalung kamen außerdem der kindlichen Luft am Schmuck entgegen. Diese Angaben treffen im Wesentlichen mit der Form ägyptischer Statuen zusammen, obwohl beim völligen Mangel an erhaltenen Denkmälern jener ältesten Gattung man nicht entscheiden kann, inwiefern vielleicht Aegyptens Kunst hier auf die früheste griechische Plastik eingewirkt haben mag. Sollte aber auch wirklich ein solches Verhältniß anzunehmen sein, so können wir bestimmt nachweisen, daß schon in vorgeschichtlicher Zeit die Griechen nicht lange bei jenen leblosen Holzpuppen stehen geblieben sind. Die unleugbare Thatfache eines wichtigen Fortschrittes knüpft die Sage an den mythischen Namen des *Dädalos*. Von ihm und seinen zahlreichen Nachfolgern wird erzählt, daß er Leben und Bewegung in die todten Formen gebracht habe, indem er die Füße zu schreitender Stellung löste, die Arme vom Leibe trennte und die schlummergeschlossenen Augen der Götterbilder zu wachem Leben öffnete. Vergleichen wir damit die tausendjährige Starrheit und Monotonie ägyptischer Werke, so müssen wir erstaunen über die Frische und geistige Beweglichkeit, mit welcher die Griechen von Anbeginn ihres Daseins in die Kunstgeschichte eintreten. Wir fühlen deutlich das Wehen eines neuen Geistes, des abendländischen, der hier noch in den Windeln seine Mission beginnt. Von Anfang also kennt die griechische Kunst keinen Stillstand; wo sich alle Thatfachen noch in das Gewand der Sage hüllen, da bezeugt diese doch bereits die fortschreitende Entwicklung des Geistes. Um den Anfang des siebenten Jahrhunderts v. Chr. treten denn auch bestimmte geschichtliche Nachrichten und Personen vor uns hin, so daß wir mit ihnen die historische Uebersicht beginnen dürfen.

## Zweiter Abschnitt.

Bis gegen Ende des 6. Jahrhunderts.

Wenn wir, der bessern Anordnung wegen, fast drei Jahrhunderte in den engen Rahmen einer Epoche zusammendrängen, so muß vor Allem daran erinnert werden, daß wir es auch hier mit einer Zeit ununterbrochenen Ringens und Fortschreitens zu thun haben, innerhalb deren sich die griechische Plastik allmählich

\*) *Pausan.* III. 18. 6.

von alterthümlicher Gebundenheit bis zu vollständiger Beherrschung des Materiales und gründlicher Ausbildung des Körperlichen entfaltet hat. Jeder neue Name und fast jedes Werk, das uns hier entgegentreten wird, bezeichnet entweder eine neue Stufe oder eine besondere Richtung in diesem glänzenden Entwicklungsgange, dessen Ziel die Darstellung der höchsten griechischen Ideen in vollendet schönen Formen ist.

Das älteste Werk, von welchem wir Kunde haben, und zwar durch den Bericht des Pausanias (V, 17, 2 ff.), ist die berühmte Lade des Kypselos, welche wahrscheinlich noch im Laufe des achten Jahrhunderts von dem Herrschergeschlechte der Kypseliden zu Korinth in den Heratempel zu Olympia gestiftet wurde. Es war eine längliche Truhe von Cedernholz, auf deren Seiten sich in fünf Streifen, theils aus dem Holze geschnitzt, theils in Elfenbein- und Goldplastik aufgelegt, zahlreiche Reliefdarstellungen befanden. Göttergestalten wechselten mit Szenen der verschiedenen Heroenfagen in einem Reichthum der Schilderung, welcher den Beweis liefert, wie eifrig die bildende Kunst damals schon sich in Besitz eines umfassenden poetischen Sagenstoffes zu setzen gewußt hat, und wie sie dadurch an Bedeutsamkeit des Inhalts und der Composition der Kunst des heroischen Zeitalters überlegen geworden ist. \*)

Vom Charakter dieser uralten Kunst, die sich bei der Verarbeitung der Metalle ausschließlich des Treibens bediente, ist uns neuerdings durch einen wichtigen Fund zu Olympia eine lebendige Anschauung geworden. \*\*) Auf einem nach oben sich verjüngenden Bronzeblech, welches ohne Zweifel zur Bekleidung eines Geräthes diente, sind in vier horizontal abgegränzten Streifen übereinander figürliche Darstellungen eines hochalterthümlichen Styles in getriebener Arbeit ausgeführt. Das unterste Feld zeigt die streng symmetrische Gestalt einer mit engem Aermelchiton bekleideten vierflügeligen Artemis, welche zwei Löwen an dem einen Hinterbeine hält. Die Thiere stehen mit den Vorderbeinen auf dem Boden und wenden die streng heraldisch stylisirten Köpfe mit weit aufgerissenem Rachen aufwärts. Die Flügel der weiblichen Gestalt sind in derselben Weise behandelt, wie man sie auf alten griechischen Vasenbildern, auf cyprischen und altetruskischen Kunstwerken findet. In der zweiten Abtheilung sendet der knieende Herakles



Fig. 55. Bronzerelief von Olympia.

\*) Ueber das Gesetz der Composition dieser Frieße vgl. *H. Brunn* im *Rh. Mus.* V, S. 311, 335 ff.; über den geistigen Zusammenhang der Szenen *Welcker* in der *Zeitschr. f. alte Kunst*, Th. I. S. 270 ff.

\*\*) Ausgrabungen zu Olympia III, Taf. 23.

einen Pfeil auf einen fliehenden Kentauren. Herakles ist noch nicht mit Löwenfell und Keule ausgestattet, sondern trägt einen kurzen knappen Chiton. Auch der Kentaure zeigt noch nicht die durchgebildete Form, welche die spätere Kunst ihm verleiht, hat vielmehr eine völlige Menschengestalt, welcher der Hintertheil eines Rosses nur äußerlich angesetzt ist. Das dritte Feld enthält zwei symmetrisch gegen einander gestellte Greifen, die ebenfalls streng heraldisch stylisirt sind; der letzte Streifen endlich wird von drei Adlern ausgefüllt. Das ganze Werk ist in allen Theilen mit fauberer Zierlichkeit ausgeführt und in getriebener sowie gravirter Arbeit ornamentirt, an den leeren Flächen ganz im Styl der alten orientalisirenden Vasen mit getriebenen Rosetten geschmückt.

Aelteste  
Künstler.

Zwischen jener Lade und dem ältesten geschichtlichen Künstlernamen, der uns bei den Alten entgegentritt, liegt beinahe ein Jahrhundert. Trotz dieses Mangels an Nachrichten werden wir uns dennoch jenen langen Zeitraum nicht als den eines völligen Stillstandes denken dürfen. Die neue Kunst, die sich auf dem Boden des verjüngten Griechenlandes auszubilden begann, bedurfte der Zeit, um dem ganzen Umfange nach sich des Stoffes zu bemächtigen, der ihr so überreich aus den poetischen Bearbeitungen der Göttermythen und Heroenfagen entgegenquoll. Etwas Aehnliches wird uns beim Beginn der romanischen Kunst des Mittelalters begegnen, wo unter verwandten Verhältnissen die Kunst der jungen germanischen Nationen sich langsam in die neuen vom Christenthum dargebotenen Anschauungen hineingewöhnen mußte, und man unter diesem eifrig fortgesetzten Ringen nach einem bedeutamen Inhalt die Form lange Zeit in scheinbarer Erstarrung verharren sieht. Solche Epochen sind darum nicht minder geistig strebende; ist dann die Aneignung des neuen Stoffgebietes erfolgt, so wendet sich mit verdoppelter Energie der Geist der Künstler auf die Ausbildung der Form und besonders auf förderliche Bereicherung der Technik.

Fortschritt  
der Technik.

In der griechischen Kunst tritt uns zunächst eine Gruppe von Meistern entgegen, denen eine Reihe von technischen Fortschritten zugeschrieben wird. So erfindet der sikyonische Töpfer *Butades* zu Korinth die Thonplastik, wie die Sage will, durch die Liebe seiner Tochter veranlaßt. Sie zeichnete den Schattenriß des abreisenden Geliebten an die Wand, den dann der Vater mit Thon ausfüllte und das so entstandene Relief mit den übrigen Thonwaaren im Ofen brannte. Bis zur Zerstörung der Stadt durch Mummius, so wird erzählt, habe man dies Portrait im Nymphaion zu Korinth aufbewahrt. Die Anekdote giebt, wie so oft, offenbar nichts als die Thatfache einer höheren Entwicklung der Thonplastik, die sich an Korinth und den Namen jenes alten Künstlers knüpfte; denn daß an eine eigentliche Erfindung weder des Thonreliefs noch der Porträitbildnerei in so verhältnißmäßig später Zeit zu denken ist, liegt auf der Hand. In der That wird dem Butades auch die erste Anwendung einer rothen Mischung des Thones sowie die Erfindung, Masken auf die Stirnziegel der Dächer zu setzen, zugeschrieben, wie denn auch Korinth der Ort sein soll, wo die Giebel der Tempel erfunden wurden. Thatfache ist, daß in Korinth eine der frühesten Stätten der Thonplastik war und daß massenhaft gemalte Thonvasen von dort weithin, namentlich nach Italien, ausgeführt wurden. Butades wird vor 660 angesetzt, eine gewiß nicht zu frühe Zeitbestimmung.

Thonarbeit.

Metallarbeit.

Für die Entwicklung der Metallarbeit verweisen uns die Ueberlieferungen Glaukos auf die ionischen Inseln Kleinasiens. *Glaukos* von Chios soll schon im Beginn

des siebenten Jahrhunderts die Löthung des Eisens erfunden haben. Die Alten legen mit Recht großen Werth auf die Verbefferung der Technik, die ohne Zweifel sofort auch auf die Erzarbeit übertragen wurde. Gerühmt wird vielfach der von ihm verfertigte eiserne Untersatz zu einem silbernen Mischgefäß, welches König Alyattes von Lydien nach Delphi weihte. Es wird geschildert als bestehend aus Metallstreben, die durch sprossenartige Querstäbe verbunden wurden, und zwar seien die Theile nicht mehr durch Nägel oder Niete, sondern durch Löthen zusammengefügt gewesen. Auch sei es mit Thierchen und Pflänzchen, wohl auch mit menschlichen Figürchen geschmückt gewesen: eine Beschreibung, die genau an die Ornamente auf etruskischen Erzandelabern erinnert (vgl. Fig. 188). Jene frühe Zeitangabe in Zweifel zu ziehen, haben wir um so weniger Veranlassung, da etwa ein halbes Jahrhundert später, um 630, Kaufleute von Samos zum Dank für die erste gelungene Fahrt nach Tartessos in das Heraion ihrer Vaterstadt ein kunstvolles Mischgefäß stifteten, das auf drei knieenden, sieben Ellen hohen Figuren ruhte und am Rande mit erhabenen gearbeiteten Greifenköpfen verziert war. Diese Erzählung ist um so wichtiger, da es zwei samische Meister sind, *Rhoekos* und *Theodoros*, von denen die epochemachende Erfindung des Erzgusses ausgeht. Die Nachrichten über diese Künstler leiden zwar an Verwirrung, da Verwechslungen mit späteren Meistern derselben Familien und derselben Namen mit unterlaufen; aber so viel scheint gewiß, daß etwa gleichzeitig mit Glaukos, um 680 v. Chr., jene beiden alten samischen Künstler gelebt haben. Ob sie nun die Erfindung des Erzgusses selbst gemacht oder sie von orientalischen Meistern gelernt haben, läßt sich nicht ermitteln. Daß im Orient der Erzguß schon mindestens um 1000 v. Chr. mit großer künstlerischer Meisterschaft betrieben wurde, wissen wir nicht bloß aus den in Aegypten und Assyrien aufgefundenen Werken, sondern auch aus der Erzählung von dem ehernen Meer, den mit Figuren geschmückten Kesseln und den beiden kolossalen Säulen, welche der syrische Meister *Hiram Abif* für den salomonischen Tempel gegossen hatte. Aber wenn auch die beiden Samier nur das Verdienst hatten, diese wichtige Erfindung bei den Griechen einzubürgern, so war diese That bedeutend genug, um die ganze Erzplastik der Griechen, die sich bis dahin auf das Treiben des Metalles (Sphyrelaton) beschränkt hatte, umzuwandeln und zu selbständigem Fortschreiten in eignen Bahnen anzuregen. Wahrscheinlich ward nicht bloß die für kleine Gegenstände ausreichende Technik des Vollgusses, sondern nach dem Vorgang der Orientalen auch schon die Herstellung größerer Werke durch Hohlguß um einen feuerfesten Kern damals geübt, wenn man sich auch damit begnügte, bei Arbeiten von sehr bedeutendem Umfang einzelne Theile gefondert zu gießen und nachher durch Löthen zu verbinden. Von Werken der beiden samischen Erzgießer ist nicht viel bekannt. Nur Pausanias erzählt, daß er von *Rhoekos* beim Artemistempel in Ephesos eine weibliche Statue, angeblich der Nacht, gesehen habe, die er als sehr alterthümlich und noch roh in der Technik bezeichnet. Von *Theodoros* dagegen habe er kein Erzbildwerk gesehen. Was an verschiedenen kunstreichen, meist kleineren Arbeiten dem *Theodoros* zugeschrieben wird, wie der Ring des Polykrates, das silberne Mischgefäß, welches *Krösos* (c. 560 v. Chr.) nach Delphi weihte, ein goldnes Mischgefäß, das sich im Palaste der Perferkönige befand, sowie der ebendort vorhandene goldene Weinstock mit Trauben, die aus Edelsteinen eingelegt waren, bezieht sich offenbar auf einen um ein Jahrhundert

Rhoekos und  
Theodoros.

späteren Künstler desselben Namens, der wahrscheinlich ein Nachkomme jenes älteren Theodoros war. Er scheint ein antiker Benvenuto Cellini gewesen zu sein, dem man mit nicht mehr Grund als diesem Künstler der Renaissancezeit manches Prachtwerk beigelegt haben mag. Auch das von Plinius erwähnte eiserne Selbstportrait kann nur auf den jüngeren Theodoros bezogen werden.

Zuerst scheint nun die neue Technik nach Kreta übertragen worden zu sein, wo wir zwei angefehene Künstler, Dipoinos und Skyllis, hauptsächlich in Marmorarbeit hervorragend, auch als Erzbildner kennen lernen werden. Sie verbreiteten den Erzguß nach Sparta, welches dann mehrere eingeborne Künstler hervorbrachte, unter denen *Gitiadas* den ersten Platz behauptet. Er muß auch als Architekt sich ausgezeichnet haben, denn von ihm war auf der Burg von Sparta der Tempel der Athena Chalkioekos, ein, wie der Name lehrt, aus Erz, d. h. mit Erzplatten bekleidetes Heiligthum, und die Statue der Göttin selbst, ebenfalls ein Erzbild. Zahlreiche Relieffdarstellungen sah man in Erz ausgeführt, darunter die Thaten des Herakles und andere Szenen aus der Heroensage, ferner die Geburt der Athena, sowie Amphitrite und Poseidon. Wenn diese Reliefbilder sich an den Wänden des Tempels befanden, so waren sie vielleicht noch getrieben; es hat aber nach dem Zeugniß alter spartanischer Münzen einige Wahrscheinlichkeit, daß die Reliefs in horizontalen Streifen an dem hermenartigen Bilde der Göttin selbst angebracht waren, und in diesem Falle wäre der Erzguß eher anzunehmen. Von Gitiadas sah man sodann zu Amyklæ bei Sparta zwei eiserne Dreifüße, unter welchen die Statuen der Aphrodite und der Artemis standen. Ein dritter Dreifuß mit dem Bilde der Kora war von Kallon aus Aegina. Wissen wir auch vom Styl aller dieser Werke nichts Näheres, so geht doch aus den Nachrichten die rasche und weite Verbreitung der Erzarbeit genugsam hervor.

Marmorarbeit.

Aber auch die Marmortechnik wird etwa seit der Mitte des siebenten Jahrhunderts durch *Melas* auf Chios und dessen Sohn *Mikkiades* zu künstlerischer Bedeutung erhoben. An diese Meister schließt sich eine durch mehrere Generationen ununterbrochen fortgesetzte plastische Schule, aus welcher etwa um die Mitte des sechsten Jahrhunderts zwei berühmte Künstler, *Bupalos* und *Athenis*, die Söhne des Archermos, hervorgehen. Von diesen beiden sah man Werke zu Delos, und so hoch war ihre Schätzung und ihr eigenes Selbstgefühl, daß sie ein Epigramm des stolzen Inhalts darauffetzen durften: „Nicht bloß durch seine Weinstöcke ist Chios berühmt, sondern auch durch die Werke der Söhne des Archermos.“ Daß man selbst noch in der Zeit der frei entwickelten Kunst ihre Arbeiten schätzte, erfahren wir durch Plinius. Denn es befanden sich zu Rom im Giebel Felde des Apollotempels auf dem Palatin und an anderen Bauten des Augustus zahlreiche Werke von ihnen, welche der Kaiser aus Griechenland hatte herbeiführen lassen. Man sieht daraus nicht bloß, daß die Kunst der alten Meister von Chios schon vollständige marmorne Giebelgruppen zu bilden wußte, sondern daß diese Werke auch dem Kunstsinne einer späteren Zeit noch zu genügen im Stande waren. Dem entspricht auch die Nachricht, daß diese Künstler zu ihren Arbeiten bereits den edelsten parischen Marmor zu verwenden pflegten, der wegen seines krySTALLARTIG leuchtenden, fast durchsichtigen Kornes für die Folgezeit das Hauptmaterial der griechischen Plastik geblieben ist. Sie scheinen meistens gemeinsam gearbeitet zu haben, doch so, daß Bupalos offenbar der bedeutendere war, dem man einzelne Werke allein zuschrieb. So sah man von ihm bekleidete

Bupalos und Athenis.

Chariten im Nemeisheiligthume zu Smyrna und im Gemach des Attalos zu Pergamos. Auch hatte er für die Smyrnäer eine Tyche gearbeitet, die er zum ersten Male mit dem Polos (der Himmelscheibe) auf dem Haupt und mit dem Füllhorn der Amalthea im Arm darstellte. Die andere Nachricht, daß beide Künstler von dem durch seine beißenden Verse berühmten Dichter Hipponax ein Carikaturbild angefertigt und dafür von ihm mit so vernichtenden Spottversen gezüchtigt worden seien, daß sie sich das Leben genommen hätten, ist eine von Anfang bis zu Ende erfundene Anekdote, der nichts als die Thatfache einer Verfeindungsbeziehung mit dem sehr häßlichen Dichter zu Grunde liegen wird. Denn in jener Frühzeit der griechischen Kunst ist kaum an Portraits, geschweige denn an Carikaturbilder zu denken.

Weit berühmter aber war das kretische Künstlerpaar *Dipoinos* und *Skyllis*,<sup>Dipoinos und Skyllis.</sup> um 580 geboren, nicht bloß in der Marmor- und Erzarbeit erfahren, sondern auch in der Holzschnitzerei und Elfenbeintechnik bewandert. Wir finden sie hauptsächlich im Peleponnes thätig, wie denn schon vor ihrer Zeit ein reger künstlerischer Wechselverkehr zwischen dem eigentlichen Griechenland, den Inseln und der kleinasiatischen Küste stattfand. Von den Sikyonern waren sie berufen worden, ihnen die Bilder des Apollo und Herakles, der Artemis und Athene zu machen. Wahrscheinlich war hier der in der alten Kunst so oft behandelte Dreifußraub dargestellt. Ehe die Werke vollendet waren, verließen sie Sikyon, weil sie sich gekränkt fühlten, und gingen nach Aetolien. Als aber eine schwere Hungersnoth Sikyon befiel und das Orakel als Grund derselben die Nichtvollendung der Statuen angab, bewog man sie um hohen Lohn, zurückzukehren und das Werk zu vollenden. Auch sonst werden Götterbilder von ihnen aufgezählt, unter welchen eine im Dioskurentempel zu Argos befindliche Gruppe besondere Bedeutung gewinnt. Sie stellte die Dioskuren zu Roß dar nebst ihren Söhnen und deren Müttern und war aus Holz und Ebenholz mit eingelegtem Elfenbein gebildet. Wir sehen hier die alte Holzschnitzerei sich bereichern und den Uebergang zur Goldelfenbeintechnik anbahnen. In Sikyon war von ihnen ein Holzbild der Artemis Munychia, während in Krösos' Besitz sich von ihnen die vergoldeten Erzstatuen des Herakles, Apollo und der Artemis befanden. Ihre Werke waren außerdem in Ambrakien und Kleonae verbreitet, so daß man das Bild einer im Technischen höchst vielseitigen und dabei umfassenden Thätigkeit gewinnt.

Eine zahlreiche Schule von Bildhauern, die ihren Sitz in Sparta hat, geht<sup>Ihre Schule.</sup> von ihnen aus. Sie nehmen die von ihren Meistern gepflegte Holzarbeit mit eingelegtem Elfenbein auf und entwickeln sie vollends zur chryselephantinen Kunst. Zu diesen spartanischen Künstlern gehören die Brüder *Dorykleidas* und *Dontas*, welche für das Schatzhaus der Megarenser zu Olympia eine große heroische Gruppe aus Cedernholz mit Zusatz von Gold arbeiteten. Sie zeigt uns diese Künstler schon erfahren in der Zusammenstellung figurenreicher Compositionen, denn ihre Gruppe stellte den Kampf zwischen Herakles und Acheloos dar, im Beisein des Zeus und der Deianira, sowie der Athene, welche dem Herakles, und des Ares, der dem Acheloos beistand. Auch andere Werke dieser Künstler, namentlich Götterstatuen aus Gold und Elfenbein, sah man im Heratempel zu Olympia. Ferner gingen *Hegylos* und sein Sohn *Theokles* aus dieser Schule hervor, von denen man im Schatzhaus der Epidamnier zu Olympia ebenfalls eine heroische Gruppe aus Cedernholz sah, das Abenteuer des Herakles bei den He-

periden schildernd. Weiter gehörten zu dieser Schule zwei Künstler unbekannter Herkunft, *Tektaeos* und *Angelion*, von welchen besonders ein Apollo auf Delos bekannt war, der in der Rechten den Bogen, auf der linken die drei Grazien trug. Späte Nachbildungen dieses Werkes sind auf Münzen und einer Gemme vorhanden. Noch wichtiger sind diese beiden Künstler dadurch, daß aus ihrer Schule der berühmte äginetische Meister Kallon hervorgehen sollte. Auch ein Künstler aus Unteritalien, *Klearchos* in Rhegion, findet sich in dieser Schule, der für die Spartaner ein rechts neben dem Heiligthum der Athena Chalkioekos aufgestelltes Zeusbild aus getriebenen und durch Nieten verbundenen Erzplatten gearbeitet hatte. Wir sehen daraus, daß in einzelnen Fällen noch in dieser Zeit zu jener hochalterthümlichen Technik zurückgegriffen wurde, was an sich nichts Unwahrscheinliches bietet.

Von dem regen künstlerischen Wechselverkehr, in welchem das griechische Festland damals schon mit den Inseln stand, haben wir noch weitere Zeugnisse. So sehen wir um dieselbe Zeit einen Künstler des Peloponnes auf einer kleinasiatischen Insel tätig: es ist *Smilis* aus Aegina, der für den Heratempel zu Samos das Holzbild der Göttin machte. Für den Tempel derselben Göttin zu Olympia arbeitete er die auf Thronen sitzenden Gestalten der Horen aus Gold und Elfenbein. Auch in Argos sah man ein Herabild desselben Künstlers, der offenbar zu jenen Bildschnitzern gehört, welche die Goldelfenbeintechnik zur vollen Durchführung gebracht haben. — Von einem andern berühmten Werke der nämlichen Epoche, dem Thron des Apollo zu Amyklæ im Gebiete von Lakedämon, kennen wir weder die technische Beschaffenheit noch die Form.\*) Das Werk war seiner ganzen Anlage wie Ausschmückung nach von ungewöhnlicher Art. Es galt, für ein alterthümliches kunstloses Kolossalbild des Apollo, das 30 Ellen hoch aus Erz getrieben war und unter freiem Himmel stand, eine architektonische Einfassung zu schaffen. Denn einen Thron konnte man das Werk des Bathykles nur uneigentlich nennen, da das Bild stehend, nicht sitzend dargestellt war. Der Thron wird also wahrscheinlich von drei Seiten als eine Art Schranke das Bild eingeschlossen haben. Mehrere Sessel waren an seinen Seiten angebracht. Es war eine kunstvolle Arbeit, reich mit Relieffscenen aus der Götter- und Heroensage geschmückt; außerdem waren an allen Theilen selbständige Bildwerke, an den Füßen zwei Horen und zwei Grazien, an den Armlehnen Tritonen und andere Gestalten, an der Rücklehne die Dioskuren angebracht. Obwohl wir aus der ungeordneten und undeutlichen Beschreibung der Pausanias keine klare Anschauung von dem ganzen Werke erhalten, steht doch so viel fest, daß es eine Schöpfung von großer künstlerischer Bedeutung gewesen sein muß. *Bathykles* von Magnesia, also wieder ein kleinasiatischer Meister, war mit einer Anzahl anderer Künstler allem Anscheine nach zu diesem Werke berufen worden; als es vollendet war, weihte der Meister zum Gedächtniß dessen die Grazien und ein Bild der Artemis Leukophryne.

Fragen wir nun, was uns an Denkmälern aus einer Epoche voll reger Thätigkeit und vielseitiger Entwicklung erhalten ist, so fällt das Ergebnis ziemlich dürftig aus. Die meisten jener hochalterthümlichen Werke waren durch die Vergänglich-

\*) *Pausan.* III, 18, 6 ff. Ueber die Anordnung der Bildwerke vergl. *H. Brunn* im Rhein. Mus. V. S. 325 ff.

keit oder die Kostbarkeit ihres Materiales dem sicheren Untergange geweiht. Wohl finden sich auf verschiedenen Stätten althellenischer Kunstübung noch heute zahlreiche kleine Bronzefigürchen von alterthümlichem Gepräge: allein der geringe

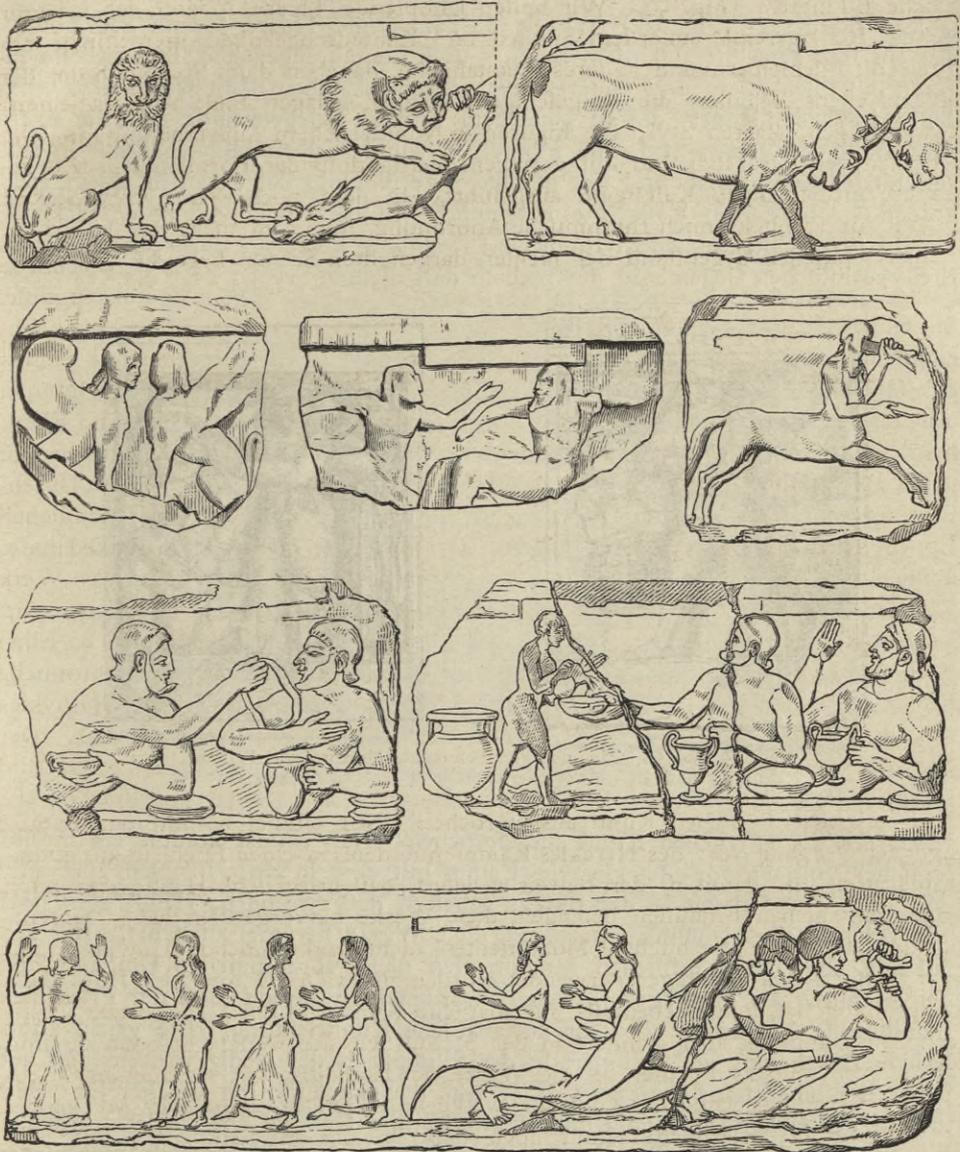


Fig. 56. Reliefs vom Tempel zu Aegina. Louvre.

Kunstwerth dieser handwerklichen Erzeugnisse gestattet nicht, sie als maaßgebend für die künstlerische Fähigkeit ihrer Zeit zu betrachten. Dagegen haben sich zum Glück einige Steinsculpturen erhalten, die wenigstens für die Kunst des sechsten, wenn nicht fogar noch des siebenten Jahrhunderts eine werthvolle Anschauung ge-

Reliefs in Affos.  
währen. Am primitivsten, ja noch stark von den Einflüssen orientalischer Kunst beherrscht zeigt sich die griechische Plastik dieser Epoche am Tempel zu Affos,\*) dessen Sculpturen nach Paris in das Museum des Louvre gebracht sind. Mit der bereits hellenisch entwickelten Bauform contrastirt eine hochalterthümliche orientalische Bildnerei. (Fig. 56.) Wir finden kämpfende Thiere, sodann den Löwen, der ein Reh zerreißt; außerdem Sphinx- und Kentaurengestalten, menschliche Figuren mit Fischleibern und anderes Phantastische, daneben dann Scenen des wirklichen Lebens, Männer, die zu gefelligem Trinken gelagert sind: Alles in einem schwerfälligen, starren Styl, die Figuren in wunderlichem Mißverhältniß, in sehr verschiedenem Maaßstab und mit geringem Verständniß der Form in einem aschgrauen, grobkörnigen Kalksteine ausgeführt. In dem noch wenig entwickelten Gefühl für architektonisch-rhythmische Anordnung, sowie im theils phantastischen, theils realistischen Gegenstand der meisten dargestellten Scenen liegt die Verwand-



Fig. 57 und 58. Metopen von Selinunt. Museum von Palermo.

schaft mit der assyrischen Kunst ausgesprochen. Nur einmal kommt ein mythologischer Vorgang vor: des Herakles Kampf mit dem in einen Fischleib auslaufenden Triton, und damit ist der Beweis geliefert, daß griechische Hand, aber noch von orientalischen Einflüssen befangen, diese Werke hervorgerufen hat. Der auffallende, sonst an griechischen Monumenten nicht vorkommende Umstand, daß der Architrav als Bildträger verwendet worden ist, während sonst der Fries diese Bestimmung hat, deutet ebenfalls auf asiatische Kunstrichtung. Die ganze künstlerische Behandlung aber erinnert in der Stumpfheit der wenig vortretenden und schwach modellirten Formen an die Werke der Empästik, mit welcher im Orient und in der frühgriechischen Kunst Bauwerke und Geräthe überkleidet wurden.

Ist hier die griechische Kunst noch stark in der größtentheils realistischen Tradition des Orients befangen, so gewinnt sie in einem andern, kaum minder strengen und alterthümlichen Werke durchaus ihren eigenen Boden: die Darstellung idealen Lebens in Mythos und Sage. Es sind die Metopenreliefs des mittleren Burgtempels von Selinunt, jetzt im Museum zu Palermo. Außer

\*) Texier, Asie Mineure, II. pl. 112 ff. Mon. dell' Inst. III tav. 34.

mehreren Bruchstücken sind es zwei vollständig erhaltene Metopenreliefs mit Darstellungen aus der Heroenfage. Auf dem einen (Fig. 58) hält Perseus im Beisein der Athena das fratzenhafte Scheufal der Medusa\*) beim Schopf und schneidet ihm kaltblütig lächelnd den Hals ab; auf dem andern (Fig. 57) trägt Herakles die von ihm bezwungenen und gebundenen Kerkopen, ein Geschlecht wegelagernder Kobolde, an einem Querholz befestigt auf seinem Rücken davon. Diese Werke sind auf den ersten Blick grotesk; das übertrieben Gedrungene der Gestalten, das alterthümlich Verschrobene ihrer Stellungen, welche unten im Profil, oben in der Vorderansicht erscheinen, hat Manchen sogar an orientalische Kunst erinnert. Dennoch finden sich hier Eigenschaften, welche man vergeblich in der gesammten orientalischen Kunst suchen würde: Regungen eines neuen, jugendlich frischen Geistes, der gewaltsam die steife Gebundenheit der Ueberlieferung zu durchbrechen und in lebendiger Anschaulichkeit mit dem epischen Dichter zu wetteifern sucht. Wo irgend die Muskulatur in kräftigen Formen sich auspricht, namentlich an den Beinen, an Schenkeln, Knie- und Fußgelenken, bekundet der alte Künstler ein nicht verächtliches Streben nach Wahrheit und Lebendigkeit; nur freilich ist er noch fern von organischer Durchbildung und einer klaren Anschauung der Körperverhältnisse, wie denn fast jede der sechs Gestalten in dieser Hinsicht von der andern abweicht. Alles das ist weit entfernt von dem conventionellen Gepräge orientalischer Kunst. Dazu kommt die große Geschicklichkeit, mit welcher die Gestalten in starkem Hochrelief, theils sogar, wie die Füße des Herakles, in völliger Rundung von der Fläche gelöst dargestellt sind; mehr aber noch die wahrhaft bewundernswürdige, wenngleich (wie bei dem zu kurz gerathenen knieenden Beine der Medusa) nicht ohne Zwang durchgeführte Ausfüllung des gegebenen Raumes. Hierin namentlich zeugt das merkwürdige Werk schon von jenem hohen Sinn für Anordnung, jenem Compositionstalent, das die griechische Kunst in ihren Anfängen bereits vor aller orientalischen auszeichnet, und dessen innere Bedingung: die Freiheit der Bewegung innerhalb der selbstgezogenen Schranken, mit dem schönen ethischen Grundzuge des Hellenenthumes zusammenhängt. Ueber das Formelle und Technische dieser alten Bildwerke ist noch zu bemerken, daß die Köpfe mit breiten Stirnen, dem conventionell gelockten Haar, den stark vorspringenden geraden Nasen, den großen, weit aufgerissenen Augen, den scharf vortretenden, zusammengekniffenen Lippen, die zu starrem Lächeln hinaufgezogen sind, etwas maskenhaft Starres haben. Das Material ist ein tuffartiger Kalkstein; an dem Gewandfaum der Athene, sowie am Hintergrunde bemerkt man deutlich Spuren rother Farbe. Die Entstehung dieser Werke läßt sich etwa um 580—560 v. Chr. setzen, denn da Selinunt um 628 gegründet wurde, so dürfen wir, selbst wenn man bald mit dem Bau der Tempel begann, die Vollendung eines so bedeutenden Monumentes doch kaum früher als etwa fünfzig Jahre nach Gründung der Stadt annehmen. Ein guter Theil ihres hochalterthümlichen Charakters muß dem Umfande zugeschrieben werden, daß wir hier die Arbeiten einer vom Mutterlande ziemlich entlegenen, obendrein einer dorischen Colonie vor uns haben.\*\*)

\*) Der Medusenkopf kehrt in ganz ähnlicher Weise wieder in einem Bronzerelief jenes prächtigen zu Perugia gefundenen Wagen, jetzt in der Glyptothek zu München (vgl. später); ferner auf einer angeblich athenischen Silbermünze bei Müller und Ofterley, Denkm. I. Taf. 16. Fig. 68.

\*\*\*) Ueber die selinuntischen Metopen vgl. die schöne Publikation von O. Benndorf, Berlin 1873. 4.

Relief zu  
Sparta.

Für die Anschauung frühdorischer Kunst ist neuerdings ein zweites wichtiges Werk entdeckt und veröffentlicht worden, das, zu Sparta im Hause eines Herrn Demetrios Manufakis befindlich, auf den ersten Blick mehr als irgend ein anderes der bekannten Denkmäler im Charakter und Styl den peliontischen Metopen stammverwandt erscheint.\*) Es ist ein stelenartiger Stein, der auf jeder der beiden schmalen Seiten eine aufwärts geringelte Schlange, auf den beiden breiteren Seiten zwei fast übereinstimmende Darstellungen zeigt. (Fig. 59). Ein Mann dringt mit gezücktem Schwert auf eine Frau ein, deren Nacken er mit der linken fest umklammert hält: wahrscheinlich die Ermordung der Klytämnestra. Sie steht in unbewegter Ruhe, nur fucht sie mit der Linken sein Schwert aufzuhalten, während sie die Rechte gegen seine Stirn erhebt, als wolle sie um Mitleid flehen. Die andere Darstellung hat denselben Gegenstand, doch mit durchgreifender Aenderung aller Motive der Bewegung, denn hier scheint die Umarmung keine feindliche,



Fig. 59. Alterthümliches Relief zu Sparta.

sondern eine friedliche, so daß man an das Wiedersehen Orest's und Elektra's zu denken versucht ist. Die Gestalten sind so gedungen und dabei in den Körperverhältnissen ebenso schwankend wie die peliontischen; sie schreiten wie jene auf vollen Fußsohlen, haben ähnliche Uebertreibungen in der Formbezeichnung namentlich in den gar zu starken Schenkeln und Hüften; ebenso sind die Beine in Profilstellung, während die Brust von vorne gesehen wird. Nur darin, daß die Köpfe wieder im Profil dargestellt und von etwas milderem Ausdruck erfüllt sind, erkennt man eine wesentliche Abweichung von den Arbeiten der sicilischen Colonie. In dem lebendigen Streben nach Abwechslung, das bei aller Starrheit zur Geltung kommt, und ebenso sehr in der trefflichen Art der Raumauffüllung begegnen uns wieder unverkennbare Charakterzüge griechischer Kunst.

Daß die Art der Flächenbehandlung in diesen Werken an das Messer des Holzschnitzers erinnere, ist eine treffende Bemerkung Overbecks, die noch weitere Bestätigung durch eine Reihe von sieben an verschiedenen Orten des spartanischen Gebietes gefundenen Reliefs erhält, welche denselben Gegenstand in geringen Varianten wiederholen. Man sieht auf jedem dieser als Grabstelen aufzufassenden Reliefs ein thronendes Götterpaar neben einander sitzen, welchem in den älteren Exemplaren ein in kleinem Maßstab dargestelltes Menschenpaar naht, um einen Hahn, ein Ei, eine Blume oder einen Granatapfel darzubringen. In dem Götterpaar hat man wohl mit Recht den Hades und die Persephone, nach lakedämonischer Bezeichnung Klymenos und Chthonia, erkannt. Der Gott hält in der einen Hand einen großen doppelhenkligen Becher, in der andern auf den jüngeren Monumenten einen Granatapfel, den auf den älteren Denkmälern die Göttin hält, während sie mit der andern Hand den Schleier weit zurückschlägt. Auch diese Werke lassen die allmähliche Entwicklung der Steinplastik aus der Holzschnitzerei deutlich er-

Andere  
spartanische  
Werke.

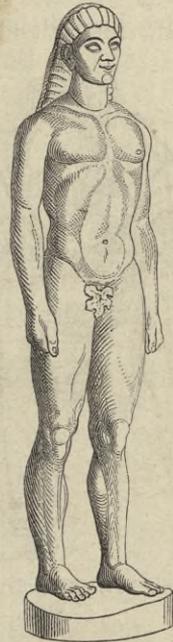
\*) Vergl. den Reisebericht von A. Conze und A. Michaelis in den Ann. dell' Instituto T. XXXIII p. 34, sq. und Tav. d'Agg. C.

kennen und gemahnen an die rege Thätigkeit jener alten Schnitzerfschule, die wir in Sparta (vgl. S. 99) gefunden haben.

Daß die griechische Plastik schon früh besonders in Thierdarstellungen ein tief eindringendes Naturstudium mit strenger architektonischer Gesamtanlage und Stylisirung zu verbinden wußte, beweist der mächtige liegende Marmorlöwe von Kerkyra, der sich jetzt im königlichen Palaß zu Korfu befindet. In der großartigen Einfachheit der Behandlung, der monumentalen Haltung, dem streng stylisirten Kopfe erinnert er sowohl an ägyptische wie assyrische Löwenbilder. Da er beim Grabmal des Menekrates gefunden wurde, zu welchem er höchst wahrscheinlich gehörte, und da die Inschrift desselben in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts gesetzt werden darf, so gewinnen wir auch für dieses bedeutende Werk ein ziemlich sicheres Datum.

Bei weiterer Umschau über die ältesten Werke Griechenlands und der Inseln des ägäischen Meeres wird unsere Aufmerksamkeit durch eine Anzahl sehr alterthümlicher und strenger Statuen gefesselt, in denen man Standbilder Apollons zu erkennen glaubt. Das besserhaltene Exemplar, von dem peloponnesischen Städtchen Tenea (zwischen Korinth und Argos) stammend, befindet sich gegenwärtig in der Glyptothek zu München. (Fig. 60.) Es ist die lebensgroße Marmorstatue eines Mannes in kräftiger Jugendblüthe, der mit starrem Lächeln und offenen Augen, mit lang am Körper herabhängenden Armen und festgeschlossenen Händen auf vollen Fußsohlen ruhig steht, obwohl das linke Bein wie zu bedächtigem Schreiten etwas vortritt. Rechnen wir dazu das wellenförmig abgetheilte Haar, das hinter den Ohren in breiter Masse perückenartig gekrauft auf die Schultern herabfällt, ferner die stark vorspringende Nase, die zurückweichende Stirn und das flache, weit geöffnete Auge, so haben wir etwa die Summe dessen, was nach der Ansicht der Alten ein dädalisches Götterbild ausmachte. Mit dieser alterthümlichen Befangenheit scheint die Genauigkeit und das scharfe Naturstudium in der Ausführung, sowie die treffliche Marmortechnik in unvereinbarem Gegensatze zu stehen; doch begreift man wohl, daß die Kunst sich bei Aufgaben dieser Art dem althergebrachten geheiligten Typus angeschlossen, um ihren Werken eine höhere Feierlichkeit und Würde zu verleihen. So ist auch das conventionelle Lächeln als ein Streben aufzufassen, dem Bildwerke den Ausdruck des Lebens zu geben. Indeß erkennt man, daß auch hier der Künstler die Fähigkeit noch nicht besitzt, den Körper in allen Theilen harmonisch auszubilden; die oberen Partien erscheinen namentlich von vorne leer im Vergleich mit den scharf und genau ausgeführten Beinen. Trifft dies Werk darin, sowie in dem starken Anschwellen der Oberschenkel mit den selinuntischen Metopen und dem Relief von Sparta zusammen, so unterscheidet es sich von beiden auffallend durch das schlank Aufgeschlossene des Körpers, das sich in allen Theilen, in dem gereckten Halbe, den abschüssigen Schultern, den langgezogenen Schenkeln und den fast gebrechlich dünnen Schienbeinen ausdrückt. Wie groß sind also schon bei der Kunst des sechsten Jahrhunderts die Unterschiede, ja Gegensätze innerhalb der hellenischen Bildnerei!

Marmorlöwe  
zu Korfu.



Apollon  
von Tenea.

Fig. 60. Apollon  
Tenea. München.

Verwandte  
Werke.

Dieselben Grundzüge in der Bildung der Gestalt, die breiten, aber tief herabhängenden Schultern, den schwächtigen Leib mit den rundlichen, langgestreckten Hüften finden wir in einem alterthümlichen Erzfigürchen des Berliner Museums wieder, welches Apollo oder Hermes mit dem Lamm auf den Schultern darstellt\*). Der steife Parallelismus in der ganzen Stellung sowie in der Haltung der Arme, das leer blickende Antlitz mit dem perückenartig geordneten Haar erinnern stark an den Apollo von Tenea. Vielleicht dürfen wir es als ein Werk altattischer Kunst betrachten; wenigstens zeigt das 1864 auf der östlichen Seite der Akropolis gefundene Fragment eines kalbtragenden Hermes\*\*) große Verwandtschaft sowohl im Charakter des Kopfes als in der Bildung der Schultern. Die Figur, an welcher nur der obere Theil, und auch dieser stark beschädigt, erhalten ist, läßt übrigens in der weicheren, volleren Behandlung eine etwas fortgeschrittenere Zeit, sowie die Rücksicht auf das Material — hymettischen Marmor — erkennen.

Andere  
Apollobilder.



Fig. 61. Sitzendes Athenebild.  
Athen.

Von den verwandten Werken kommt ein auf der dorischen Insel Thera gefundenes, jetzt im Theseustempel zu Athen aufbewahrtes dem Apollo von Tenea am nächsten, obwohl es als weicher und fleischiger in Behandlung der Form bezeichnet wird\*\*\*). Ebendort ist ein unvollendet in einem Steinbruch zu Naxos gefundenes, ganz ähnliches Exemplar. In dieselbe Reihe gehört sodann eine kürzlich zu Megara entdeckte und eine ebenfalls neuerdings bekannt gemachte Statue zu Orchomenos†). Letztere ist wohl erhalten, mit Ausnahme der Beine von den Knien abwärts; mager und scharf in den Formen, unterscheidet sie sich durch besonders breite Schultern, kurzen Hals und starkknochige Bildung des breiten, flachen Gesichtes merklich von den übrigen Werken. — Eine andere Reihe von Denkmälern derselben Gattung weicht hauptsächlich darin von jenen ab, daß die

Arme nicht herabhängen, sondern, offenbar um Etwas in den Händen zu halten, vorgebogen sind. Dieser Art gehört jener erst roh vorgearbeitete 34 Fuß hohe Koloß an, der noch heute in einem Steinbruche auf Naxos liegt††), ebenso die auf Delos gefundenen Trümmer eines zerstörten Kolossalwerkes gleichen Umfangs; vor Allem aber die wichtige Erzstatue zu Paris im Louvre, zu Piombino gefunden, ein Werk, in welchem die alterthümliche Strenge der Auffassung sich bereits mit höherem Formverständnis und feiner Durchbildung verbindet†††). Vielleicht noch etwas entwickelter, dabei in überaus strenger Behandlung, die von einem tüchtigen Verständnis des menschlichen Organismus ge-

\*) Vgl. *Friederichs* im Berliner Winkelmannprogramm 1861.

\*\*) *Conze* in *Gerhard's Arch. Z.* 1864. Taf. 187.

\*\*\*) *Conze* und *Michaelis*, a. a. O. S. 79.

†) Ebenda, S. 79 mit Abbildung Tav. d'Agg. E. Fig. 1.

††) *Reis*, *Inschriften* I. 39, m. Abbildung.

†††) Nach wiederholter genauer Prüfung der Statue halte ich sie für alterthümlich, nicht für archaisch. Vgl. die gründliche Analyse bei *Overbeck*, *Gesch. der griech. Plastik*. I. S. 143 ff.

tragen wird, erscheint der durch Lord Strangford nach London ins Brit. Museum gelangte Torso einer marmornen Apollostatue, im Motiv der Figur im Louvre genau entsprechend\*). Von alterthümlichen Köpfen dieser Art sei außerdem noch der streng aufgefaßte Bronzekopf im Museum zu Berlin erwähnt, welcher den Apollotypus dieser Frühzeit besonders herb zum Ausdruck bringt\*\*).

Auch für den alterthümlichen Typus der Hera ist uns durch die Ausgrabungen von Olympia ein merkwürdiges Beispiel geliefert worden in dem hocharchaischen marmornen Kolossal Kopf der Göttin, der beim Heräon gefunden wurde. Zwar wird man in ihm nicht das Kultbild des Tempels erkennen dürfen, da dieses gleich allen ältesten Kultbildern von Holz war; aber er entspricht in dem starren Formgepräge recht wohl der Vorstellung, welche wir uns von den alten Kultbildern der Göttin machen. Zwar ist die Nase abgestoßen und das Kinn verletzt sowie das rechte Ohr zerstört, aber in dem länglichen Oval, der breiten, von wellenförmigen Löckchen gefäumten Stirn, den weitoffenen Augen, die von scharfen Rändern eingefast und von stark markirten Augenbrauen umschlossen werden, endlich in den schmalen, scharf gezeichneten, wie zum Lächeln aufwärts gezogenen Lippen, die ebenso wenig feineres Naturgefühl verrathen, wie das seitwärts abstehende, unbeholfen geformte linke Ohr, in allen diesen Zügen haben wir das Gepräge einer gewiß noch ins 6. Jahrhundert hinaufreichenden Arbeit. Eine Stirnbinde mit diademartigem Aufsatz bildet den Abschluß und verleiht dem Ganzen eine gewisse feierliche Majestät.

Den bisher betrachteten Werken gegenüber ist die attische Kunst durch eine sitzende Marmorstatue der Athena vertreten (Fig. 61), die, zu Athen am Nordabhange der Burg gefunden, auf der Akropolis aufbewahrt wird\*\*\*). Obwohl die Unterarme, auf der Akropolis zerstört sind und der linke Fuß abgebrochen ist, erkennt man doch an dem langen Peplos mit seinen welligen Falten, mehr noch an der Aegis auf der Brust, die Göttin. Die Formen sind weich und voll, die Haltung erscheint bei sanft zurückgelehntem Oberkörper, bei leise vortretendem linken und etwas angezogenem rechten Fuß, der sich nur auf den Ballen der Zehen stützt, zwar ruhig,



Herakles  
aus  
Olympia.

Attische  
Werke.

Fig. 62. Grabstele des Aristion.  
Athen.

\*) Mon. d. Instit. IX. tav. 41, besprochen v. A. Prachov.

\*\*) H. Brunn in der Archäol. Ztg. 1876. S. 20 ff. Taf. 3 u. 4.

\*\*\*) Vgl. Müller-Schöll's Arch. Mitth. Taf. I. Fig. I. Bessere Abbildungen, von drei Seiten, in Falkener's Mus. of Cl. Ant. I. zu S. 192.

aber doch keineswegs steif oder ungelenkt. Vielmehr entspricht die kaum merkliche Bewegung, welche die ruhige Stellung durchklingt, sehr gut dem Eindruck einer milden, hoheitvollen Würde.

Attisches  
Relief.

Von dem attischen Reliefftyl jener Zeit giebt die in der Gegend des alten Brauron gefundene, jetzt im Museum des Theseustempels zu Athen aufbewahrte Grabstele des Ariftion, inschriftlich ein Werk des *Aristoteles*, ein wichtiges Zeugniß (Fig. 62). Die Gestalt des Dargestellten ist in voller Rüstung eines Hopliten in ziemlich flachem Relief vorgeführt. Er steht ruhig mit vorgeschobenem linkem Bein, der rechte Arm hängt wie bei jenen Apollostatuen mit geschlossener Hand am Körper herab, während die erhobene Linke die Lanze faßt. Der Kopf ist etwas vorgeneigt, das Haupthaar in regelmäßige parallele Locken angeordnet, der starke Vollbart ebenso conventionell behandelt. Wie bei den meisten der vorher betrachteten alterthümlichen Werke, sind auch hier die Beine mit größerer Schärfe und Sorgfalt durchgeführt, so daß sich Muskeln und Sehnen selbst durch die schützenden Beinschienen erkennen lassen; ebenso erinnert die etwas zu starke Ausprägung der Schenkel und Hüften an jene oben geschilderten Werke. Der Oberkörper und die Arme sind ziemlich flach und leer, das Handgelenk am rechten Arm gar nicht markirt und die Hand selbst ohne tieferes Verständniß ziemlich schematisch behandelt; endlich ermangelt auch das Auge der perspektivischen Verkürzung, welche die Profilstellung verlangt. Sind dies Alles ächt alterthümliche Züge, so bricht doch auch hier durch die äußere Befangenheit ein anziehender Ausdruck von ruhiger Sicherheit des inneren Lebens, die auf ehrenfester Tüchtigkeit beruht. Die Kunst hat uns in diesem schlichten Grabrelief das anspruchslose Bild eines jener tüchtigen attischen Bürger bewahrt, an deren Tapferkeit die Barbarenheere der Perfer zerfchellen sollten. Bemerkenswerth ist wieder die meisterhafte Ausfüllung des Raumes, das schöne Gleichgewicht in der Vertheilung der Massen und endlich die Spuren ehemaliger Bemalung. Die Grundfläche war roth, die Augenränder und die Pupille dunkel gefärbt, und verschiedene Farbenspuren zeigen sich an den einzelnen Theilen und Verzierungen der Rüstung.

Andere  
Grabsteine.

Ein ähnlicher Grabstein, aber weniger gut erhalten und von minder sorgfältiger Durchführung, ist in der Nähe von Athen entdeckt worden. Er stellt ebenfalls in ruhiger Haltung einen Krieger dar\*). Auf anderen verwandten Denkmälern sieht man den Verstorbenen im bürgerlichen Gewande und in friedlicher Beschäftigung aufgefaßt. Das interessanteste dieser Werke ist ein bei *Orchomenos*\*\* in Böotien aufgefundener Grabstein aus grauem Marmor (Fig. 63). Ein bärtiger, in den Mantel gewickelter Mann stützt sich mit der linken Achsel auf den langen Stab und neigt sich herab zu seinem Hunde, der in zutraulicher Bewegung zu seinem Herrn hinauftreibt. Dieser hält in der Rechten dem treuen Begleiter eine Heuschrecke hin, die er wohl eben auf einem Rundgang durch seine Felder gefangen hat. So führt uns die schlichte Darstellung mitten in das Leben des Verstorbenen ein. In künstlerischer Hinsicht zeigt sie ähnliche Vorzüge und ähnliche Mängel wie die Ariftionstele: einen Rest alterthümlicher Strenge und Befangenheit, der namentlich in der Zeichnung der einzelnen Formen, besonders

\*) Vgl. *Conze* in Gerhard's archäol. Ztg. 1860. Taf. 135. Fig. 2.

\*\*\*) Vgl. *Conze* u. *Michaelis* in den *Annali dell' Inst.* XXXIII. und dazu *Conze*, Beiträge zur Gesch. d. gr. Plaft. 1869. Taf. 11.

beim Auge fühlbar wird; dabei jedoch ein schon ins Detail gehendes Streben nach anatomischer Bestimmtheit, vorzüglich in dem sehnigen nackten Arme; ebenso das Streben nach gleichmäßiger Ausfüllung des Raumes, dem selbst die etwas gezwungene Stellung des Hundes zuzuschreiben ist. Ueber dem Ganzen ruht aber wieder der Hauch einer sinnigen liebevollen Naturempfindung und einer gemüthvollen Wärme. Der Künstler des Werkes, *Alxenor* aus Naxos, hat sich auch hier selbst genannt, sogar nicht ohne eine gewisse Selbstgefälligkeit, denn die Inschrift lautet: „Alxenor der Naxier hat mich gemacht; ja, schaut nur!“ Dasselbe Motiv zeigt mit kleinen Abweichungen ein ähnlicher Grabstein im Museum zu Neapel, der aber etwas jünger ist, wie nicht bloß seine den Parthenonakroterien genau entsprechende Palmettenbekrönung, sondern auch der weichere Styl, die flüssigere und vollkommnere Behandlung des Reliefs beweist. Hier hängt am Handgelenk des Mannes ein kleines Salbgefäß herab.

Wie hoch mußte das Kunstgefühl in jener Zeit schon gestiegen sein, wenn man sonst unbekanntem schlichten Bürgern solche Denksteine setzen konnte! Dieselbe Betrachtung wird in uns angeregt durch gewisse alterthümliche Reliefs von gebranntem Thon, welche man auf Inseln des ägäischen Meeres gefunden hat und die als Erzeugnisse einer untergeordneten Technik wichtige Kunde von der allgemeinen Verbreitung des Kunstsinnes geben. Mehrere solcher Arbeiten sind auf der dorischen Insel Melos gefunden worden: die eine zeigt Perseus, wie er dahin sprengt und, triumphirend sich umblickend, den Kopf der eben enthaupteten Medusa in der Hand hält; die Medusa kniet mit ausgebreiteten Flügeln und Armen unter dem Rosse, und aus ihrem Halse wächst Chrysaor hervor. — Demselben phantastisch mythologischen Stoffgebiet gehört ein zweites ebendort gefundenes Relief an, welches auf ganz ähnlich behandeltem Rosse Bellerophon darstellt, wie er die Chimära erlegt. Der Styl dieser Reliefs ist streng und scharf, jedoch nicht so energisch, wie der einer andern, auf Aegina gefundenen Terracotta, die indeß die alterthümliche, an den Orient erinnernde Vorliebe für phantastische Gestalten mit jenem gemein hat. Eine Göttin, vielleicht Hekate oder die hyperboreische Artemis, lenkt den mit einem prachtvollen Greifen bespannten



Thonreliefs.

Fig. 63. Grabstele von Orchomenos.

Wagen, welchen ein beflügelter Genius, vielleicht Eros, eben zu besteigen sucht: eine Composition voll Frische und Lebendigkeit. Weicher und bereits durchgebildeter ist der Styl eines anderen völlig bemalten Thonreliefs von Melos\*), welches das Wiedersehen Orest's und der Elektra am Grabe des Vaters darstellt. Elektra hat sich, in Gram verloren, auf der obersten Stufe des Grabmals, welches durch eine Stele bezeichnet wird, niedergelassen. Die Kanne zu ihren Füßen zeigt, daß sie gekommen ist, die Todtenspende auszugießen. Hinter ihr steht die alte Pflegerin. In diesem Augenblicke naht, von Pylades und einem Diener begleitet, Orest. Rasch ist er vom Pferde gestiegen und an das Grab herangetreten, auf dessen mittlere Stufe er den Fuß setzt, um vorgebeugt mit zarter Scheu die Aufmerksamkeit der ganz in sich versunkenen Schwester zu erregen. Wenn auch noch in einer gewissen eckigen Schärfe befangen, sind doch die Bewegungen voll Ausdruck, die Composition ist klar und lebendig und beweist, wie bald die griechische Kunst zur Schilderung ergreifender seelischer Vorgänge fortgeschritten ist. Aber noch merkwürdiger erscheint ein anderes Thonrelief desselben Fundorts, jetzt im Britischen Museum, auf welchem der Boden der Heroensage und Mythologie verlassen und schon ein Schritt in das wirkliche Leben, und zwar sogar in das Gebiet der Künstleranekdote gethan wird. Die Darstellung bezieht sich auf die Liebe, in welcher Alkaios zur Sappho entbrannt war, und die ihn einst zu den Worten hinriß: „Du schwarzlockige, keusche, süßlächelnde Sappho, ich möchte gern dir etwas sagen, doch Scheu hält mich zurück.“ Worauf die Angeredete entgegnete: „Wenn dich eine edle und schöne Empfindung triebe, und nicht dein Mund Schlechtes sagen wollte, würdest du nicht vor Scham die Augen senken, sondern reden, was recht ist.“ Diese Scene hat der alte Thonbildner trefflich charakterisirt. Sappho sitzt auf einem Sessel, die Leier in der Hand. Mitten im Spiel wird sie unterbrochen durch Alkaios, der auf seinen Stab gestützt ihr gelauscht hat, bis die Liebe ihn so hinriß, daß er ihre Leier faßte und sie anredete. Sie läßt das Plektron mit der Rechten sinken und entlockt mit der Linken dem Instrument einzelne verlorne Töne, während sie ihn scharf anblickt und jene spitziige Entgegnung schon auf ihren Lippen schwebt. Es ist eine der geistreichsten Reliefcompositionen, vollends überraschend in einer Kunst, die noch die naive Ausdrucksweise der alten Zeit sich bewahrt hat.

Relief von  
Samothrake.

Ferner gehört hierher das bekannte zu Paris im Louvre befindliche, auf der Insel Samothrake gefundene Marmorrelief, das sich durch besonders schlichten Styl und alterthümliche Inschriften auszeichnet. An einem Bruchstück, das einem Sessel oder einem ähnlichen Geräth angehört haben mag, zeigen sich in flachem Relief auf einem Sessel sitzend Agamemnon, und hinter ihm stehend, noch fast ganz in der Weise, wie man es auf assyrischen Bildwerken sieht, Talthybios der Herold und Epeios. Das Relief ist sehr flach, die Haltung der Personen steif und befangen, die Gesichter zeigen ein ausdrucksloses Lächeln; das Blumenornament, das den oberen Rand begleitet, steht den verwandten assyrischen Formen näher als den griechischen. Gleichwohl wird die Arbeit schwerlich früher als in den Ausgang des sechsten Jahrhunderts zu setzen sein.

Zeusbilder.

Verwandter Art, aber, wie es scheint, etwas freier entwickelt, ist das Marmorrelief eines thronenden Zeus, welches sich in Ince Blundell Hall (Lancashire)

\*) Monum. dell' Inf. Tom. VI. Tav. 57.

befindet\*). Der Gott sitzt, nach rechts gewendet, auf dem Throne, die rechte Hand erhebend, während die Linke auf der Armlehne des Sessels ruht. Der Kopf erhält durch den Spitzbart eine eigenthümlich langgezogene Form; das Haar, das über der Stirn sich kraus emporbäumt, fällt im Nacken lang herab. Den feinen, schlanken Gliederbau bedeckt ein Himation, das die rechte Brust frei läßt und in sparsamen Parallelfalten bis auf die auf dem Schemel ruhenden Füße hinabreicht. Ein Ausdruck milder Gelassenheit durchweht das Ganze, dessen Charakter dem ionischen Styl zu entsprechen scheint. Kräftigeres Formgepräge dagegen verräth ein alterthümlicher, in Olympia gefundener Bronzekopf des Zeus, der denselben

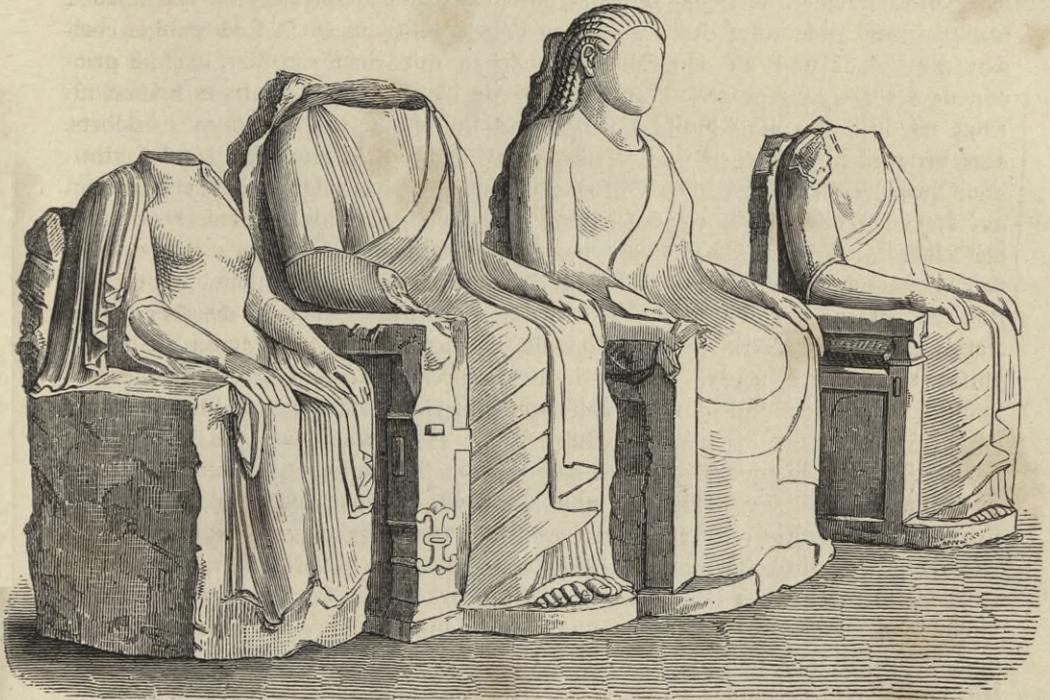


Fig. 64. Statuen von Milet. Britisches Museum.

Typus zeigt und in den krausen Locken über der Stirn, dem nach hinten zopfartig gerollten und über den Nacken herabfallenden Haar und dem langen Spitzbart dieselben Grundformen, nur in energischerem, dem Bronzestyl entsprechenden Gepräge erkennen läßt.\*\*)

Endlich bietet auch Kleinasien eine Anzahl von Werken, unter denen einige <sup>Denkmäler</sup> <sup>in</sup> <sup>Kleinasien,</sup> sich den alterthümlichsten Erzeugnissen dieser Epoche anreihen. Wir werden sie als Werke ionischer Kunst aufzufassen haben. Die ältesten unter diesen sind die kolossalen Marmorstatuen, welche bei Milet die heilige Straße vom Hafen nach dem didymäischen Apollotempel der Branchiden, ähnlich wie die ägyptischen <sup>Statuen</sup> <sup>von Milet.</sup>

\*) Vgl. *Michaelis* in der Archäol. Ztg. 1874. Taf. 5.

\*\*\*) Ausgrabungen zu Olympia. III. Taf. 22.

Sphinxalleen, einfaßten\*). Sie sind gegenwärtig zu London im britischen Museum der Betrachtung zugänglicher geworden, so daß wir nicht allein den von Müller nach mangelhaften Zeichnungen ihnen beigelegten Prädikaten „höchster Simplizität und Rohheit“ widersprechen müssen, sondern auch über die näheren Unterschiede, die selbst Ludwig Roß noch entgangen sind, berichten können (Fig. 64). Es sind im Ganzen zehn Statuen von sitzenden männlichen und weiblichen Gestalten in verschiedener Größe, doch sämtlich überlebensgroß: steif und bewegungslos, die Arme eng an den Körper geschlossen und die Hände auf die Kniee gelegt, mit schwerfälligen, fast plumpen Körperverhältnissen, breiten Schultern, kräftigen, rundlichen Formen, besonders hoher, bei den weiblichen Gestalten sehr voller Brust. Die Behandlung ist durchweg eine architektonisch massenhafte, mit geringer Andeutung des organischen Gliedergefüges. Doch sind an den Händen die Finger und an den Füßen die Zehen mit richtigem Verstandniß mehr angedeutet als ausgeprägt. Von den Köpfen ist nur einer erhalten, und dieser zeigt rundliche, volle, breite Formen und im Munde ein stereotypes Lächeln. Das Haar ist in Löckchen und Wellen abgetheilt und in reicheren Massen hinter die Ohren zurückgelegt. Die Ohren sind gut und im Allgemeinen richtig aufgefaßt, doch eben auch ohne schärfere Ausführung. Bekleidet sind die Statuen mit einem Untergewande, dessen genaue Parallelfalten bei einigen der entwickelteren senkrecht herabfließen, während das darüber gebreitete mantelartige Obergewand fest angezogen und demgemäß mit ähnlichem Gefält in schräglaufenden Parallellinien charakterisirt ist. — Von diesen Werken kann man unter allen griechischen am ersten sagen, daß sie in dem durch typische, conventionelle Auffassung befangenen und durch architektonische Gesetzmäßigkeit bedingten Naturgefühl ägyptischer Statuen ausgeführt seien. Gleichwohl weicht das Volle und Breite der Formen, der Typus des Kopfes, die Behandlung der Gewänder eben so bestimmt vom ägyptischen ab und zeugt von selbständigem, altgriechischem Formgefühl, welches eher eine Verwandtschaft mit assyrischer Auffassung verräth, wie denn eine ähnliche Statue König Salmanassars in Kalah Schergat gefunden worden ist. Uebrigens läßt sich bei diesen Werken ein Fortschritt vom primitiv Ungefügen zu feinerer Gliederung und Ausbildung recht wohl erkennen. Zwei dieser Statuen tragen die Namen ihrer Urheber, eines *Terpsikles* und eines vielleicht als *Echedemos* oder *Endemos* zu lesenden Künstlers. — Zu diesen sitzenden Menschengestalten kommt noch eine Anzahl eben so alterthümlicher Marmorlöwen, die bei aller Strenge typischer Behandlung ebenfalls eine richtige Naturbeobachtung verrathen. So sind gewisse Einzelheiten, z. B. die Rippen, deutlich angegeben, die Mähnen dagegen nur durch eingegrabene Zipfel angedeutet. Je entschiedener sie sich hierin von dem zierlichen Naturalismus assyrischer Werke unterscheiden, desto näher stehen sie gewissen ägyptischen Arbeiten, namentlich den beiden vom Berge Barkal herrührenden und der 18. Dynastie angehörenden Granitlöwen des britischen Museums, welche gleich den branchidischen mit gekreuzten Vordertatzen liegen, doch auch durch eine strengere typische Stylisirung sich von diesen unterscheiden. Wahrscheinlich datiren diese ältesten Sculpturwerke Kleinasiens etwa aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts.

Derselben Zeit etwa gehören einige Ueberbleibsel des ältesten Artemistempels

\*) Vgl. *Newton*, history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae. pl. 74 u. 75.

zu Ephesos, welche durch Mr. Wood ebenfalls ins britische Museum gelangt sind. Aus einzelnen Bruchstücken von männlichen und weiblichen bekleideten Figuren und einigen Köpfen bestehend, verrathen sie einen den miletischen Statuen verwandten weichlichen und dabei alterthümlich unentwickelten Styl, dem es indeß nicht ganz an Naturgefühl mangelt. Das Merkwürdigste an diesen Arbeiten ist, daß sie offenbar als Bekleidung der Tempeltäulen dienten und ohne Zweifel zu dem Heiligthum gehörten, zu welchem Krösos eine Anzahl von Säulen schenkte. Damit rücken dieselben in die Zeit vor 546 v. Chr. hinauf. Außer diesen Resten wurden sodann namentlich noch zwei Marmorlöwen gefunden,

Werke von  
Ephesos.



Fig. 65. Relief vom Harpyien-Denkmal zu Xanthos. London.

welche bei strenger hochalterthümlicher Stylisirung ein bereits entwickelteres Naturstudium bekunden und aufs Neue die Thatfache bestätigen, daß die Thierdarstellung in der Bildnerei des Alterthums an Lebenswahrheit der Menschenschilderung voraufeilt.

Andere wichtige Denkmäler begegnen uns in Lykien, dessen felsige Küsten einen unvergleichlichen Reichthum an alterthümlichen Grabmälern aufweisen. Die wichtigsten der dazu gehörigen Bildwerke finden sich zu London im britischen Museum vereinigt. Die meisten derselben stammen von der Akropolis zu Xanthos\*), und unter ihnen ist zunächst ein Fries (No. 17—21 des Katalogs) zu nennen, der einen festlichen Zug von zwei Wagen mit Wagenlenkern und mehreren Gestalten von Priestern und andern Begleitern enthält, ausgeführt in

Lykische  
Denkmäler.

\*) Antiquissima monumenta Xanthiaca, delin. *Hadrianus Prachov*. St. Petersburg 1871. fol. Lübke, Geschichte der Plastik. 3. Aufl.

einem Style, den man als einen Uebergang vom assyrischen zum archaisch-griechischen bezeichnen könnte. Andere Bruchstücke, vermuthlich ebenfalls von einem Grabe herrührend, enthalten die Gestalten einer Harpyie und einer Sphinx (Fig. 23—27), phantastische Bildungen, welche gleich der Chimära dem Lykischen Boden eigenthümlich angehören. — Wir dürfen nicht vergessen, hier darauf hinzuweisen, daß Lykien in ältester Zeit wahrscheinlich einer der wichtigsten Punkte war, von wo die Vermittlung der Kunst des Orients mit Griechenland ausging. Lykische Baumeister werden von den argivischen Königen berufen, um die Burgen von Mykenä, Argos, Tiryns aufzuführen; ebenso gelangt der uralte Dienst des Apollo aus Lykien nach Delos; durch Phönizien aber standen die Lykier mit den Euphratlanden in Verbindung, und so haben wir hier eine der wichtigsten Stationen für die Culturbewegung, welche vom Orient in ältesten Zeiten sich bis nach Griechenland erstreckte\*).

Harpyien-  
Denkmal.

Am merkwürdigsten treffen Elemente beider Culturen in den Reliefs des berühmten Harpyien-Denkmal's von Xanthos zusammen\*\*). Hier sind fremdartige Mythen in einer Kunstform dargestellt, welche man unbedingt als eine ächt griechische, etwa aus der Spätzeit des 7. Jahrhunderts, bezeichnen muß. Die jetzt ebenfalls zu London im britischen Museum befindlichen marmornen Reliefplatten waren als Fries am oberen Ende eines viereckigen, thurmartigen Grabmales angebracht und haben bei  $3\frac{1}{2}$  Fuß Höhe eine Länge von über 31 Fuß. In den Bildwerken (Fig. 65) mischt sich auf tief sinnige Weise in die symbolische Darstellung des Todes die ahnungsvolle Hoffnung der Fortdauer in einem andern Leben. Auf zwei Seiten des Denkmal's sieht man Harpyiengestalten mit weiblichem Oberkörper, großen Flügeln und Vogelkrallen, welche mit unwiderstehlicher Gewalt, aber zugleich mit liebender Sorgfalt Kinder entführen. Zwischen ihnen und auf den beiden andern Seiten sind drei männliche und zwei weibliche Gottheiten auf schönen, mannigfach verzierten Thronen von ächt griechischer Form dargestellt, welche von Männern und Frauen verschiedene Opfergaben von symbolischer Bedeutung entgegennehmen. Alle Gestalten sind in klarem, einfachem Reliefstyl mit feinen, zierlichen Umriffen und ebenso kräftiger als weicher Modellirung in reiner Profilstellung durchgeführt, alterthümlich streng in der Haltung und doch voll Reizes in zierlicher Bewegung und in anmuthiger Mannigfaltigkeit der reich gefalteten Gewänder und des in Ringeln und Löckchen mit größter Verschiedenheit angeordneten Haarschmuckes. So gehören diese trefflichen Werke zu den edelsten Keimen ächt griechischer Kunst.

Relief der  
Villa Albani.

Die nächste Verwandtschaft mit diesen Werken hat das berühmte, unter dem Namen der Leukothea bekannte große Relief der Villa Albani, über dessen Herkunft nichts zu ermitteln ist (Fig. 66). Auf einem Sessel, ähnlich denen des Harpyiendenkmal's, ist eine Frau dargestellt, die ein Kind in den Armen hält, welches liebkozend die Rechte gegen die Sitzende ausstreckt. Vor ihr steht eine andere weibliche Gestalt, die einen nicht deutlich zu erkennenden Gegenstand in den Händen hält. Kopf und Hände dieser Figur sind übrigens stark ergänzt. Neben ihr sieht man in auffallend perspectivischer Verjüngung zwei kleinere Ge-

\*) Ueber Lykien vgl. die verdienstliche Arbeit von *J. J. Bachofen*, das lykische Volk u. s. Bedeutung für die Entwickl. des Alterth. Freiburg 1862.

\*\*) *Ch. Fellows*, account of discoveries in Lycia. London 1864. Vgl. *H. Brunn*, über Styl u. Zeit des Harpyienmonuments von Xanthos. München 1870.

stalten, die man mit Unrecht wegen dieser ungewöhnlichen Art der Darstellung sammt der ganzen rechten Seite des Reliefs als spätere Zusätze hat anzweifeln wollen. Der Künstler ist durch die räumlichen Schranken zu diesem Auskunftsmittel gedrängt worden, und das ganze Relief, in welchem man wohl eine Familienscene, wie sie auf Grabsteinen nicht ungewöhnlich sind, anzuerkennen hat, ist eins der anziehendsten Werke jener frühgriechischen Kunst.

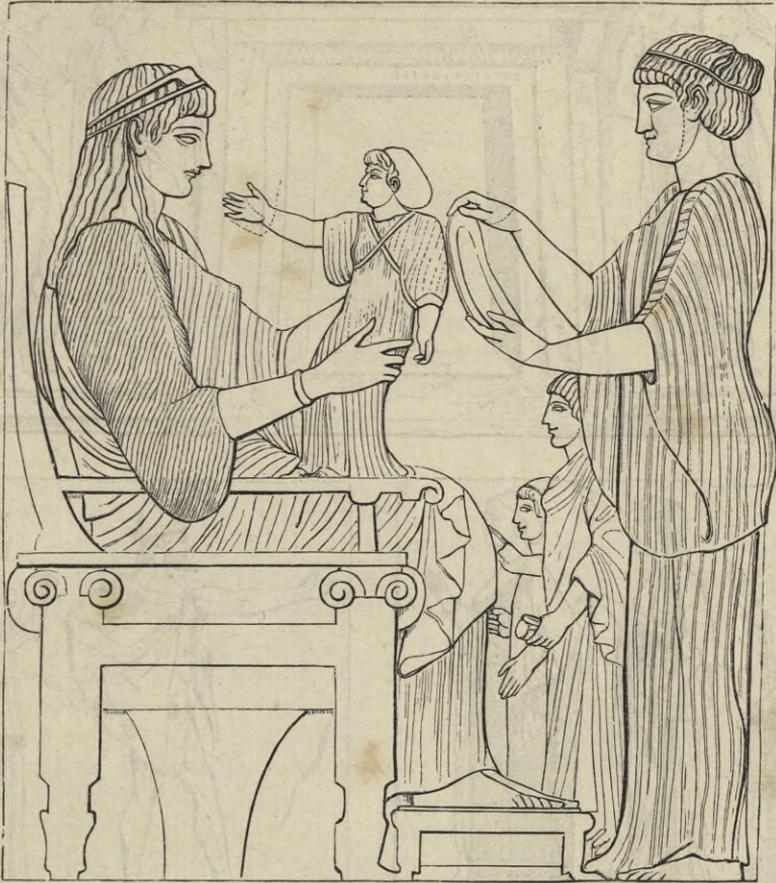


Fig. 66. Relief der Villa Albani.

In diese Reihe gehört sodann noch das bedeutende Denkmal, welches 1864 <sup>Relief von Thafos.</sup> durch E. Miller auf der ionischen Insel Thafos entdeckt und in das Museum des Louvre gebracht wurde. \*) Es ist ein Marmorrelief, welches drei Seiten eines Grabes umzieht (Fig. 67). Die vordere, breitere Seite, 2,10 Meter lang und 92 Centimeter hoch, zeigt in der Mitte eine Thürnische, rechts von drei weiblichen Gestalten, links von Apollo mit der Kithara und einer ihn bekränzenden Jungfrau

\*) Vgl. Revue archéolog. 1865. II pl. 24 fg. und A. Michaelis in Gerhard's archäol. Ztg. 1867 No. 217.

eingefaßt; auf den beiden Schmalseiten setzt sich die Darstellung fort, links drei andere weibliche Figuren, rechts Hermes und eine Jungfrau enthaltend. Die weiblichen Gestalten werden in der Inschrift als Nymphen und Chariten bezeichnet. Es handelt sich in der Darstellung offenbar um eine Weihehandlung, denn die Frauen tragen Früchte, Blumen und Bänder (Tänien). Sinnig und naiv ist



Fig. 67. Relief von Thafos. Louvre.

der Ausdruck stiller Feier, namentlich in Apollo, der sich wie mit mahrender, abwehrender Gebärde umwendet; aber auch in dem behutfam schreitenden Hermes, und noch mehr in den acht Frauen, die in züchtiger Haltung leise vorschreiten. In alterthümlicher Weise ruhen Alle, selbst der stark ausschreitende Hermes, auf der vollen Sohle beider Füße, wie denn eine gewisse Befangenheit, eine eckige Steifheit in den Bewegungen noch nicht überwunden ist. Nur in der viel lebensvolleren Haltung Apollo's gelingt dem Künstler ein glücklicher Zug

höherer Freiheit. Das Werk steht offenbar auf der Grenzscheide der alten Zeit, deren Schranken es fast in allen Punkten noch an sich trägt, während es in einzelnen Momenten schon die Keime einer vollendeteren Kunst enthält. So stehen auf der Schwelle des 16. Jahrhunderts die Schöpfungen eines Perugino und Francia in ähnlicher Weise da und zeigen alterthümliche Befangenheit gemischt und durchweht von einem Hauche freieren Lebens. Interessant ist noch die zierliche Sorgfalt, mit welcher die Gewänder ausgeführt sind, die bei jeder der weiblichen Gestalten abwechselnde Motive zeigen. Dieser Reichthum der Erfindung unterscheidet schon früh die griechischen Werke von der Monotonie der orientalischen, namentlich der ägyptischen.

Endlich erwähnen wir gewisse Denkmäler von Cypern, in welchen sich ebenfalls der Uebergang aus der orientalischen in die griechische Kunst nachweisen läßt. So namentlich in dem merkwürdigen Sarkophag von Golgoi\*), welcher auf seinen vier Seiten mit Reliefs bedeckt ist, die nur zum kleineren Theil der Sage angehören, größeren Theils nach orientalischer Sitte aus Darstellungen des wirklichen Lebens bestehen. Auf der einen Langseite sieht man ein Gastmahl geschildert; vier Männer lassen sich, auf ihre Lager hingestreckt, von einem Schenken bedienen, während Jungfrauen auf der Flöte und der Lyra dazu musizieren und andere mit den Männern Liebkosungen austauschen: eine Scene, die an etruskische Sarkophage erinnert. Auf der andern Langseite sieht man fünf Krieger in griechischer Rüstung mit Speeren und Bogen auf den Eber und den Stier Jagd machen. Diese Darstellungen, sowie die beiden Männer auf einem Zweigespänn auf der einen Schmalseite sind ihrem Inhalt nach orientalische Genrekunst, während ihre Form eine archaisch-griechische ist. In die Sagenwelt greift der Künstler dann auf der zweiten Schmalseite, wo man die vierfach geflügelte Medusa sieht, welcher der davoneilende Perseus den Kopf abgehauen hat, während aus ihrem Rumpfe Pegasus und Chrysaor emporsteigen. Außer diesem Werke ist eine Anzahl von Statuen, meist priesterlichen Charakters, gefunden worden, bei welchen sich das stufenweise Losringen der griechischen Kunst aus der orientalischen deutlich verfolgen läßt. Cesnola giebt auf Tafel 26 der deutschen Ausgabe unter Fig. 2 eine besonders alterthümliche, von streng gebundener Haltung, während Fig. 1 ebendort dieselben Grundmotive, aber in freierer Entwicklung zeigt. Weitere Proben findet man bei Doell auf Tafel 4 und 5.

Wir haben uns nun noch nach Nordgriechenland zu wenden, um dort die bis jetzt ziemlich vereinzelt Zeugnisse alterthümlicher Kunstthätigkeit aufzufuchen. Da treten uns zunächst in Böotien einige Grabsteine entgegen, die in auffallender Weise sich von dem sonst in Griechenland herrschenden Gebrauche, die Verstorbenen in schlichter Lebenserscheinung wiederzugeben, unterscheiden. Es handelt sich zunächst um die Doppelstele des Dermys und Kitylos von Tanagra, welche die Gestalten völlig nackt und zwar von vorn in einem der alten Kunst sonst nicht geläufigen Hochrelief darstellt. Die beiden freundschaftlich verbundenen bartlosen jungen Männer scheinen vorwärts zu schreiten und halten sich mit einem Arme verschränkt umschlungen, während der andere Arm dicht am Körper herabhängt. Es ist dieselbe Stellung, die man so oft an den Henkelfigürchen etruskischer Bronzegefäße findet. Alles dies ist von unglaublichem Ungechick, von

\*) Vgl. *Ceccaldi* in der *Rev. archéol.* 1875. Taf. II, und *Cesnola*, Cypern, D. Ausgabe Taf. 18.

geringem Verständniß der Form, unbeholfen und talentlos gemacht. Solchen Werken gegenüber begreift man das naive Selbstgefühl, mit welchem Alxenor (f. S. 109) auf seinem Grabstein ausruft: „Ja, schaut nur!“ Daß der Verfertiger dieses Werkes die nackte Darstellung vorgezogen hätte, weil ihm das Nackte weniger Schwierigkeiten gemacht als eine bekleidete Figur\*), ist eine wenig zutreffende Erklärung; wir haben es hier vielmehr mit einer eigenthümlichen Lokal-  
 Thespieae. sitte zu thun, denn auf einem ähnlichen Doppelgrabstein des Agathon und Aristokrates zu Thespieae, von welchem übrigens nur die untere Hälfte erhalten ist, sieht man die eine der beiden hier im Profil dargestellten Figuren ebenfalls nackt. Dieses Werk, ungleich besser ausgeführt als das vorige, wird gleichwohl durch die Form der Inschrift als gleichzeitig mit jenem nachgewiesen: ein Zeugniß dafür, daß man stylistische Ungleichheiten nicht immer als Beweise verschiedener Entwicklungsstufen der Kunst auffassen darf. — Wenden wir uns sodann zu den weiter nördlich gelegenen ausgedehnten Gebieten von Makedonien, Thes-  
 Abdera. salien, Thrakien, so ist bis jetzt die Ausbeute an Monumenten so spärlich, daß man unmöglich damit die Theorie von einer besondern „nordgriechischen Kunst“, wie es jüngst geschehen ist, begründen kann. Abgesehen von dem oben besprochenen Relief von Thafos besitzen wir nur ein Bruchstück aus Abdera mit einem Jünglingskopf und ein etwas umfangreicheres Fragment von einer Doppelstele  
 Pharfalos. mit der Darstellung zweier Mädchen, wahrscheinlich Schwestern, aus Pharfalos, jetzt im Louvre\*\*). Zwar ist nur die obere Hälfte erhalten, aber sie zeigt die beiden Jungfrauen in Profilstellung, die von einer Haube bedeckten Köpfe mit sinnendem Ausdruck sanft nach vorn geneigt, einander nahe zugekehrt. Jede hält in der Rechten eine Rose, in der andern Hand einen nicht deutlich zu erkennen- den Gegenstand. Nicht ohne Befangenheit ausgeführt, athmet das lebenswürdige Werk doch den Geist jener stillen Anmuth, die wir so oft auf griechischen Grab-  
 reliefs antreffen; einen besonders charakteristischen Styl vermögen wir aber darin nicht zu entdecken.

### Dritter Abschnitt.

Bis gegen 470 v. Chr.

Höherer  
 Aufschwung.

Wenn in dem bisher betrachteten Zeitraum einzelne lokale Kunstschulen schon in selbständiger Entfaltung und charakteristischer Verschiedenheit sich ausprägten, so nimmt diese Mannigfaltigkeit gegen den Ausgang des sechsten Jahrhunderts einen noch schärferen, individuelleren Zuschnitt an. Es war dies die Epoche, welche in Griechenland die letzten Reste der früheren Tyrannis verschwinden und die Begründung einer neuen Zeit im gesammten Leben der Nation sich vollziehen sah. Auf allen Gebieten geistigen Ringens fachte der Hauch der Freiheit eine begeisterte Thätigkeit an, indem sie der Kraft des Einzelnen einen höheren Schwung verlieh. Die lyrische Poesie nahm bei den Dorern und Aeoliern ihren

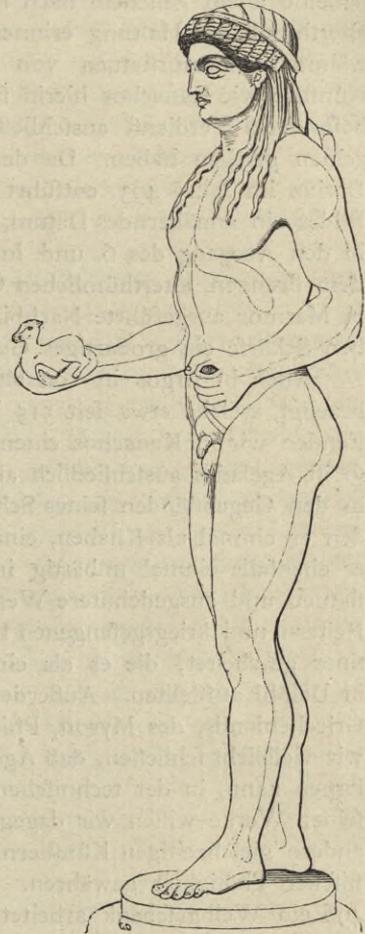
\*) So C. Robert in der archäol. Ztg. 1875. S. 152.

\*\*\*) Zuerst abgebildet bei Heuzé, mission scientifique en Macédoine, pl. XXIII, neuerdings bei Kekulé, das akad. Kunstmuseum zu Bonn, Taf. III.

Anfang und gipfelte gegen Ende dieser Epoche in den feierlichen Hymnen Pindars. Zugleich entfalteten sich in Attika die frischen Keime der Tragödie, welche bald durch die erhabene Gewalt des Aeschylos sich zur höchsten Bedeutung steigerte. Von demselben Feuergeiste befeelt treten nun auch in der bildenden Kunst überall gefeierte Meister auf, deren schöpferische Thätigkeit nach den Berichten der Alten nunmehr ein durchaus individuelles Gepräge gewinnt. Von den älteren Kunstschulen ausgehend, knüpfen sie überall an Früheres, Ueberliefertes an, bringen aber das Starre in lebendigeren Fluß, hauchen den Formen einen neuen Geist ein und führen in unablässigem Fortschreiten die Kunst bis dicht an die Schwelle, wo sie zur höchsten, freiesten Vollendung sich aufschwingen sollte.

Der Sitz dieser Künstler und ihre vornehmste Thätigkeit knüpft sich auch jetzt an die bekannten Stätten der früheren Kunstübung. So hat Sikyon das Künstlerpaar *Aristokles*, der hauptsächlich als Stifter einer ausgezeichneten, lange fortblühenden Schule von Wichtigkeit ist, und *Kanachos*, der als bedeutender Erzbildner gerühmt wird, jedoch auch in andern Stoffen arbeitete, wie er denn für Korinth ein Gold-Elfenbeinbild der Aphrodite und für Theben eine kolossale Apollostatue aus Cedernholz schuf. Von seiner Aphrodite wissen wir nur, daß sie noch in alterthümlicher Weise mit der Himmelscheibe auf dem Haupte, Mohnkopf und Apfel in den Händen haltend dargestellt war. Ohne Zweifel ist auch dieses Tempelbild ein Kolossalwerk gewesen. Außerdem hatte Kanachos Knaben auf Rennpferden, also wohl Siegerstatuen, ferner eine Muse mit der Hirtenflöte gemacht, welche mit zwei andern seines Bruders und des Ageladas aufgestellt war. Am wichtigsten für uns ist ein kolossaler eherner Apollo von seiner Hand, der sich im didymäischen Tempel der Branchiden bei Milet befand und uns aus verschiedenen Nachbildungen sowie aus den Milefischen Münzen bekannt ist. Da nun Pausanias

diese Statue mit der thebanischen als völlig übereinstimmend (sowohl in Größe wie im Styl bezeichnet, so gewinnen wir aus den Nachbildungen einen Anhalt für beide Originale. Sowohl die Milefischen Münzen als auch eine alterthümliche Bronzestatuetten des britischen Museums (Fig. 68) zeigen den Gott ruhig stehend, den einen Fuß etwas vorgeschoben, in der einen Hand ein Hirschkalb, in der andern den Bogen haltend. (Das letztere Attribut, obwohl gegenwärtig der Bronzestatuetten fehlend, war ohne Zweifel ursprünglich auch bei ihr vorhanden.) Aehnlich in Anlage und Stellung ist eine Bronzestatuetten aus Naxos,

Künstler in  
Sikyon.

Kanachos.

Fig. 68. Apollo nach Kanachos.  
Britisches Museum.

jetzt im Museum zu Berlin\*), welche den Apollotypus in entschieden strengerer Auffassung wiedergibt und also dem Original um Einiges näher steht als das Londoner Exemplar. Der Gott hält hier in der Rechten ein Salbgefäß, das an seine Beziehungen zur Palästra erinnert; in der Linken trug er ehemals den Bogen; beide Arme sind weniger erhoben als an dem Londoner Bilde. Eine Inschrift, welche das Berliner Werk als von einem Deinagoras gestiftet bezeichnet, verweist dasselbe allem Anschein nach in den Ausgang des 6. Jahrhunderts. In strenger, alterthümlicher Haltung erinnern diese Gestalten Zug für Zug an jene oben erwähnten Marmorstatuen von Naxos und Delos. Wenn also ein berühmter Künstler wie Kanachos hierin sich ganz der Ueberlieferung angeschlossen, so muß sein besonderes Verdienst ausschließlich in der künstlerischen Durchbildung des Einzelnen gelegen haben. Da der Apollo bei der Zerstörung des Tempels durch Darius im Jahre 493 entführt wurde, so erhalten wir für die Entstehung des Bildes ein annäherndes Datum, welches uns berechtigt, die Thätigkeit des Meisters in den Ausgang des 6. und in den Beginn des 5. Jahrhunderts zu setzen. Von dem strengen, alterthümlichen Charakter seines Apollokopfes gewährt eine andere in Marmor ausgeführte Nachbildung im britischen Museum, die bei aller herben Schärfe ein großartiges Gepräge zeigt, eine ungefähre Vorstellung.

Künstler in  
Argos.  
Ageladas.

Auch in Argos ist von alter Zeit her die Blüthe einer selbständigen Schule bezeugt, welche etwa seit 515 in dem hochangesehenen Meister *Ageladas* gipfelt. Fanden wir in Kanachos einen Künstler von vielseitiger technischer Meisterschaft, so ist Ageladas ausschließlich als Erzbildner berühmt, aber nicht minder vielseitig in den Gegenständen seines Schaffens. Man kannte von ihm zwei Bilder des Zeus, den er einmal als Knaben, einmal als Mann dargestellt hatte; des Herakles, den er ebenfalls einmal unbärtig im kindlichen Alter aufgefaßt hatte; sodann Siegerstatuen und ausgedehntere Werke, nämlich ein Viergespann und eine Gruppe von Reitern und kriegsgefangenen Frauen. Das letztere Werk hatte er für die Tarentiner gearbeitet, die es als ein Weihgeschenk für einen Sieg über die Messapier in Delphi aufstellten. Außerdem war er der Lehrer der drei größten Bildhauer Griechenlands, des Myron, Phidias und Polyklet. Aus diesem Umfange dürfen wir vielleicht schließen, daß Ageladas gerade in dem, was man von einem Meister lernen kann, in der technischen Durchbildung, sich auszeichnete. Ueber den Styl seiner Werke wissen wir dagegen nichts. Aber wohl erfahren wir noch von andern gleichzeitigen Künstlern in Argos, welche uns ein volleres Bild reger plastischer Thätigkeit gewähren. Da ist zunächst *Aristomedon*, welcher bald nach 496 ein Weihgeschenk arbeitete, welches die Phokier für einen Sieg über die Thessalier nach Delphi stifteten. Es stellte die Feldherrn der Phokier dar, umgeben von ihren Landesheroen, war also eine ausgedehnte Gruppe von Erzstatuen, in welcher sich die Kunst eines tüchtigen Meisters zu zeigen vermochte. Etwa zwanzig Jahre später finden wir in Argos zwei ebenfalls im Erzguß thätige Meister, *Glaukos* und *Dionysios*, von welchen ein noch umfangreicheres Weihgeschenk herrührte, das Mikythos von Rhegion, der Vormund der Kinder des Tyrannen Anaxilas, in Olympia aufstellte, in Folge eines Gelübdes, das er für die Genesung seines Sohnes gethan hatte. Von Glaukos waren die größeren Statuen des Poseidon, der Amphitrite und Hestia; von Dionysios die kleineren Bilder Kora, Aphro-

Aristomedon.

Glaukos und  
Dionysios.

\*) Vgl. *M. Fränkel* in der Archäol. Ztg. von 1879. S. 84 ff. Taf. 7.

dite, Ganymed und Artemis, Homer und Hesiod, Afklepios und Hygiea, dann die Personifikation des Wettkampfes mit den Sprunggewichten, endlich Dionysos, Orpheus und ein unbärtiger Zeus. Noch andere dazu gehörige Statuen hatte Nero geraubt, wodurch dann der Zusammenhang der bunten Reihenfolge völlig unverständlich geworden sein mag. Von Dionysos sah man außerdem in Olympia an einem Weihgeschenk des Arkadiers Phormis ein Roß, von welchem Pausanias erzählt, daß es zwar den übrigen dort befindlichen an Größe und Ansehen nachstehe, aber eine große Berühmtheit dadurch erlangt habe, daß die Hengste ihm wie einem lebenden Thiere nachtrachteten.

Die hohe Kunstblüthe Aegina's knüpft sich in dieser Epoche seiner noch ungebrochenen Selbständigkeit und Freiheit hauptsächlich an die Namen des *Kallon*, dessen strenger Styl bei den Alten mit dem des Kanachos, auch bei Quintilian mit altetruskischen Werken verglichen wird, und des *Onatas*, welcher an Bedeutung und Kunstvollendung die übrigen Meister Aegina's, nach einem Ausspruch des Pausanias, überragt zu haben scheint. Von *Kallon* werden nur zwei Werke genannt: das eine war ein Holzbild der Athene auf der Burg zu Troezen; das andere eine Erzstatue der Kora unter einem ehernen Dreifuß zu Amyklae, neben den beiden anderen ebenso aufgestellten Werken des Gitiadas (S. 98). Bedeutender erscheint jedoch *Onatas*. Von ihm werden einige Werke ansehnlichen Umfangs erwähnt; denn außer mehreren Götterbildern von Erz schuf er zwei große Freigruppen, die als Weihgeschenke in Olympia und Delphi aufgestellt waren. In dem einen, welches die Achaeer nach Olympia geweiht hatten, sah man die griechischen Helden vor Troja, wie sie im Begriff waren, um den Zweikampf mit Hektor zu loosen; in dem andern, zu Delphi aufgestellten, welches einen Sieg der Tarentiner über die Peucetier verherrlichte, scheint der Leichnam des gefallenen Königs Opis den Mittelpunkt gebildet zu haben. Vergleicht man mit diesen Angaben die später zu besprechenden berühmten Statuengruppen vom Tempel zu Aegina, so kann man der Versuchung schwer widerstehen, dieselben auf Onatas zurückzuführen\*). Ein drittes großes Weihgeschenk bestand aus einem ehernen Viergespann, welches König Hiero von Syrakus nach Olympia gelobt hatte, das aber erst nach des Königs Tode (466) von seinem Sohne aufgestellt wurde. Damit gewinnen wir für Onatas eine Zeitbestimmung, und zwar für die Epoche seiner vollendeten Meisterschaft, denn eine solche Bestellung aus der Ferne her wird in der Regel erst dem schon weitberühmten Künstler zu Theil. Unter seinen Götterbildern war der eiserne Apoll der Pergamenier bewundernswerth wegen seiner Größe und Kunst. Auch der von den Thasiern in Olympia aufgestellte Herakles, der 10 Ellen hoch war, in der Rechten die Keule, in der Linken den Bogen trug, gehörte zu den Kolossalwerken. Einen Hermes, der einen Widder unter dem Arme trug und mit Helm, Chiton und Chlamys angethan war, hatten die Pheneaten nach Olympia geweiht. Am merkwürdigsten muß aber die Demeter Melaina bei Phigalia gewesen sein, die er in Erz erneuern mußte, nachdem das alte Holzbild durch Brand untergegangen war. Dieses uralte Bild war eine von den letzten Spuren orientalischer Gottesanschauung gewesen, denn es hatte einen Pferdekopf. Der Künstler mußte sich diesem altgeheiligten Typus anschließen, den

\*) Vgl. *Overbeck's* Gesch. d. griech. Plastik I, S. 110 und desselben Verf. Aufsatz in der Zeitschr. f. Alterthumswissenschaft 1856. No. 52.

er angeblich theils nach einer Zeichnung, theils durch göttliche Traumerscheinungen inspirirt, umbildete.

Künstler in Athen. Endlich ist auch die Schule von Athen durch mehrere namhafte Meister vertreten, nachdem dort schon seit alter Zeit, durch die Dädaliden zum Mindesten, die Holzplastik eine lang andauernde Blüthe erlebt hatte. Wie in der früheren Zeit der kunstliebende Pisistratos hier große Unternehmungen gefördert hatte, so ist es bezeichnend, daß in dieser Epoche die Vertreibung der Pisistratiden den Anlaß zur Errichtung mehrerer öffentlicher Denkmäler gab. So schuf *Antenor* Statuen der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, welche von Xerxes im Jahre 480 entführt wurden; so war der Heldenmuth der Geliebten des Har-

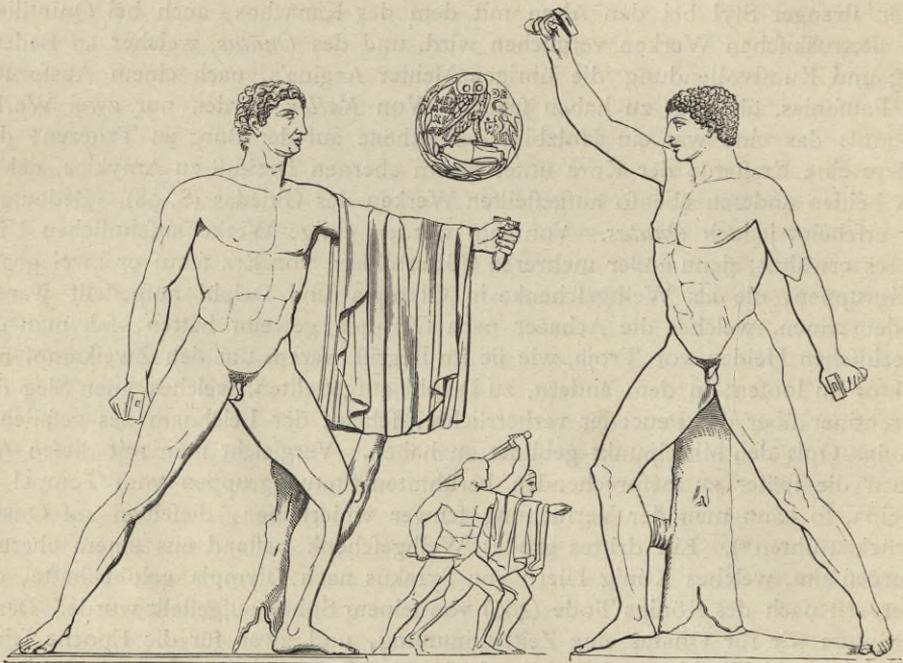


Fig. 69. Harmodios und Aristogeiton, nach Kritios und Nesiotes.

modios, die selbst auf der Folter nicht zum Geständniß gebracht werden konnte, durch ein Denkmal von der Hand des *Amphikrates* gefeiert worden, welches in Anspielung auf ihren Namen Leäna in Gestalt einer Löwin, und zwar am Aufgange zur Akropolis, errichtet war. Sodann werden als Zeitgenossen des Onatas und Ageladas genannt *Hegias* (*Hegesias*), der als Lehrer des Phidias erwähnt wird, und von welchem man zu Rom vor dem Tempel des Juppiter Tonans die Statuen der Dioskuren sah; ferner die eng verbundenen Meister *Kritios* und *Nesiotes*, welche ein neues Denkmal des Harmodios und Aristogeiton arbeiteten, das im Jahre 476 aufgestellt wurde. Wenn die Werke dieser drei Künstler von den Alten als zugesehnürt, knapp, fehnig und trocken bezeichnet werden, so läßt sich daraus keine besondere Charakteristik des Einzelnen gewinnen, da dies ungefähr übereinstimmend die Eigenschaften sämmtlicher noch vorhandener Werke jener

Epoche sind. Werthvoll dagegen ist es, daß durch eine schöne Entdeckung von Friederichs Nachbildungen der Tyrannenmörder des Kritios und Nefiotes nachgewiesen worden sind, die uns eine klare Vorstellung von der Composition ihres Werkes gestatten. Schon früher hatte man kleine Darstellungen nach jenem Werke gefunden. Sowohl auf attischen Münzen (Fig. 69 oben), als auf einem marmornen Sessel (unten in der Mitte der Figur abgebildet), neuerdings auch auf einer panathenäischen Amphora im Britischen Museum und auf einem Piombo aus Athen\*) waren Nachbildungen erkannt worden, welche, da sie die Gruppe von verschiedenen Seiten aufgefaßt zeigen, den Beweis liefern, daß das Original wirklich eine Freigruppe war. Man sieht die beiden Freunde eng verbunden, Schulter an Schulter, in ihr gefährliches Unternehmen hinausstürmen. Der jugendliche Harmodios ist der Angreifer; rasch voreilend, unbekümmert um sein Leben, holt er mit dem hochgeschwungenen Schwert zum Todesstreich aus. Sein Gefährte, durch den Bart als der ältere Aristogeiton bezeichnet, tritt wie ein sorglicher Secundant auf; mit dem linken Arm streckt er den Mantel zum Schutze für den Freund vor, während er in der Rechten den Dolch zückt, um den Angriff kräftig zu unterstützen. Wir haben es hier offenbar schon mit einem Werke von trefflich durchdachter, ja meisterlich abgewogener Composition zu thun. In zwei Marmorstatuen des Museums zu Neapel (links und rechts auf unsrer Abbildung) hat Friederichs Wiederholungen jenes Originals entdeckt. Zwar sind, anderer Ergänzungen zu geschweigen, an beiden Statuen die Arme restaurirt, und man hat in beiden linken Händen die Schwertgriffe fortzudenken, in beiden Rechten dagegen die Schwerter zu ergänzen; auch ist der Kopf des Aristogeiton nicht zugehörig und zeigt schon durch die freiere Behandlung des Haares einen Gegensatz zu der noch alterthümlich regelmäßigen Lockenbezeichnung des Andern: im Ganzen aber ist die straffe, fehnige Bildung der Körper ein treuer Nachklang der alten Kunst, die hier in späteren Nachbildungen sich ankündigt.

Weit besser freilich sind wir daran, wenn es gilt, die gleichzeitige äginetische Kunst zu beurtheilen; denn zu den wichtigsten Entdeckungen gehört die Auffindung der berühmten Giebelgruppen des Pallastempels von Aegina, welche im Jahre 1811 einer Gefellschaft von Archäologen gelang. Dies bedeutendste unter den erhaltenen Werken der Frühzeit (etwa um 475 entstanden), erhielt durch Thorwaldsen eine meisterhafte Restauration und wurde durch den Kronprinzen, nachmaligen König, Ludwig von Bayern für die Glyptothek in München erworben. Jedes der beiden Giebelfelder enthielt eine Gruppe von elf Marmorstatuen, von denen die des westlichen größtentheils erhalten sind, nämlich zehn Figuren vollständig und von der elften die Bruchstücke, während vom östlichen noch fünf Statuen und ansehnliche Bruchstücke der übrigen vorhanden sind. In beiden Feldern wird eine Scene aus den Kämpfen der Griechen vor Troja dargestellt; beide-male ist es der Leichnam eines gefallenen Griechen, um den ein Streit entbrennt, welcher durch das Dazwischentreten der Athene zu Gunsten der Griechen entschieden wird. Im westlichen Giebelfelde hat man den Leichnam des Achill erkannt, welchen Ajax nebst Odyffeus und andern Gefährten gegen die Trojaner vertheidigt; im östlichen gilt der Kampf dem gefallenen Oikles, der von Telamon und Herakles gegen Laomedon und andere Trojaner in Schutz genommen wird.

Gruppen  
des  
Tempels zu  
Aegina.

\*) Vgl. *O. Benndorf* in der *Archäol. Ztg.* 1870. S. 106. Taf. 24.

Die Göttin steht hoch aufgerichtet in der Mitte des Giebfeldes und fucht mit vorgehaltenem Schild und halb gefenkter Lanze den Körper des Gefallenen zu

Westliche Giebelgruppe

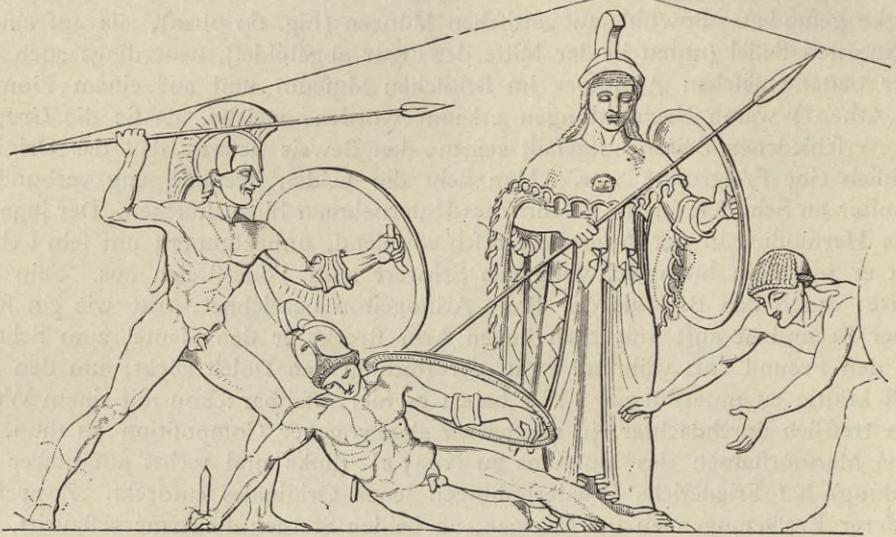


Fig. 70.



Fig. 71.

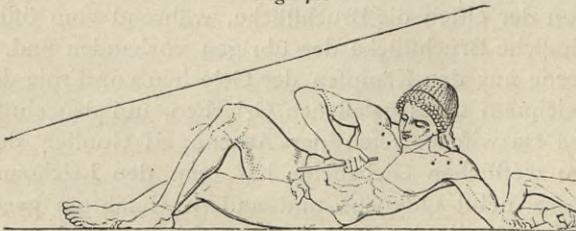


Fig. 72.

decken (Fig. 70); dieser liegt zu ihren Füßen hingestreckt, wie ihn eben das feindliche Gefchoß niedergeworfen hat, und ein trojanischer Krieger beugt sich vor,

um ihn zu sich herüberzuziehen. Ein stark ausschreitender Trojaner deckt mit dem Schilde und vertheidigt mit hochgeschwungener Lanze dies Unternehmen von Aegina. München. (Frühere Aufstellung.)

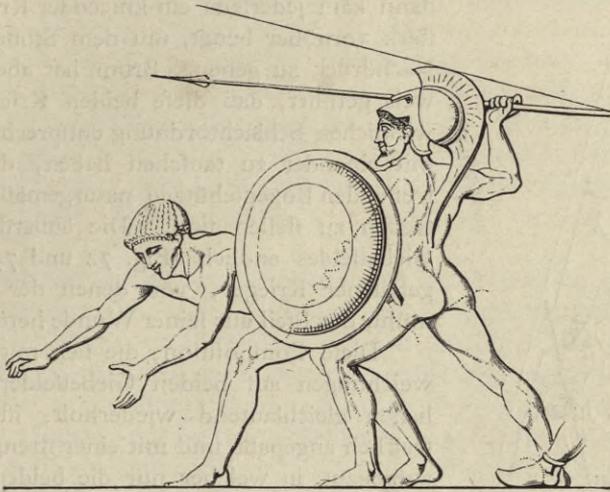


Fig. 73.

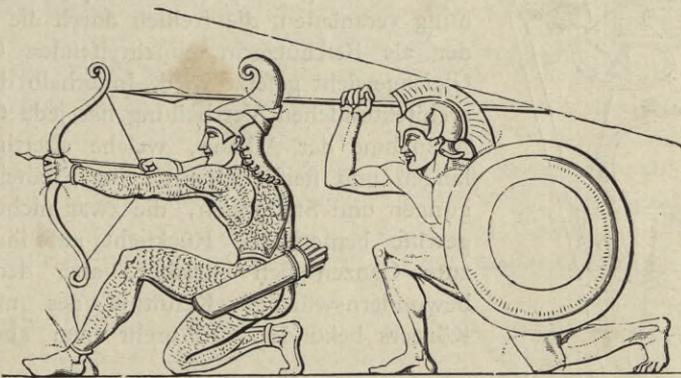


Fig. 74.

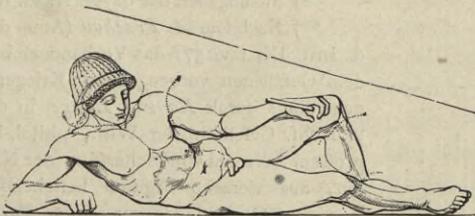


Fig. 75.

(Fig. 73), indeß ihm auf der anderen Seite in ähnlicher Stellung ein Grieche entgegeneilt (Fig. 70). Auf diese beiden folgte in der früheren Aufstellung jederseits

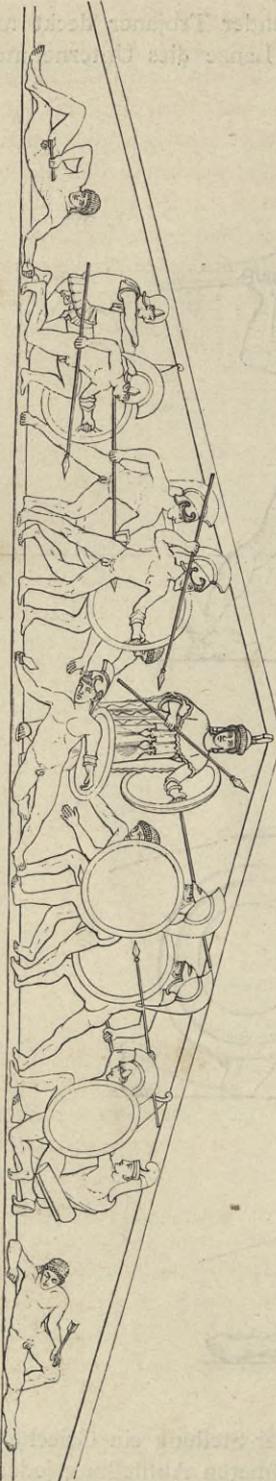


Fig. 76. Westliche Giebelgruppe von Aegina, nach Lange's Anordnung.

Die Composition.

ein knieender Bogenschütz (Fig. 71 und 74), die einzigen von den Kriegern, welche bekleidet sind, und zwar der Trojaner, in dessen Gestalt man den Paris erkennt, mit dem gebogenen phrygischen Helm und eng anschließendem Lederpanzer. Sodann kam jederseits ein knieender Krieger, der sich stark vornüber beugt, um dem Stoße seiner Lanze Nachdruck zu geben. Brunn hat aber\*) den Nachweis geführt, daß diese beiden Kriegerpaare, der wirklichen Schlachtordnung entsprechend, den Platz mit einander zu tauschen haben, da die fernhinterstehenden Bogenschützen naturgemäß in das Hintertreffen zu stellen sind. Die äußersten Ecken des Giebelfeldes endlich (Fig. 72 und 75) füllt je ein gefallener Krieger, von denen der Eine sich bemüht, den Pfeil aus seiner Wunde herauszuziehen.\*\*)

Diese Composition, die sich mit geringen Abweichungen auf beiden Giebelfeldern im Wesentlichen gleichlautend wiederholt, ist dem Raume trefflich angepaßt und mit einer strengen Symmetrie aufgebaut, in welcher nur die beiden Gestalten des Gefallenen und der nach ihm Greifenden eine Unterbrechung von freierer rhythmischer Anordnung veranlassen, die freilich durch die Hauptfigur der als Beschützerin einschreitenden Göttin in's Gleichgewicht gesetzt wird. Innerhalb dieser festen architektonischen Vertheilung hat jede Gestalt, mit Ausnahme der Athena, welche alterthümlich befangen und steif erscheint, eine Freiheit in Bewegungen und Stellungen, die zwar nicht ohne eine gewisse bemerkbare Rücksicht auf ihre Stellung zum Ganzen sich entfaltet, aber dennoch eine bewundernswürdige Kenntniß des menschlichen Körpers bekundet. Je mehr man aber bei der

\*) Sitzungsber. der bayer. Akad. d. Wissensch. 1865. Bd. II.

\*\*\*) Nachdem *A. Prachov* (Ann. dell' Inst. 1873 und Mon. d. Inst. IX, tav. 57) das Vorhandensein eines zweiten sich nach dem Gefallenen vorbeugenden Kriegers nachgewiesen hat, ist neuerdings durch *Konrad Lange* in den Sitzungsberichten der k. sächs. Gefellsch. der Wiss., philol.-hist. Klasse, 1878. II mit großem Aufwand von Scharf sinn der Nachweis einer noch reicheren, aus vierzehn Figuren bestehenden Composition versucht worden. Obwohl dagegen *Leop. Julius* in *Fleckeisen's Jahrb. für claff. Philol.* 1870 Hft 1 erhebliche Bedenken geltend gemacht hat, so daß die Frage noch nicht zu einem endgültigen Abschluß gediehen ist, geben wir in Fig. 76 eine Darstellung der von Lange behaupteten Composition.

Betrachtung ins Einzelne dringt, desto höher steigt der Begriff von der künstlerischen Bedeutung des Meisters dieser Gruppen. Die nicht ganz lebensgroßen Gestalten sind mit unübertrefflicher anatomischer Genauigkeit und Richtigkeit durchgeführt, und zwar in einem Style, der das Leben der Muskeln, das Anschwellen der Adern, die organische Verbindung der Glieder deutlich und scharf angeht, die Umrisse in höchster Bestimmtheit und Feinheit zeichnet, die männliche Kraft eines athletisch durchgebildeten Körpers in jeder Linie darlegt. Wir haben es mit einem in sich vollendeten Naturalismus zu thun, der sein Gebiet mit Meisterschaft beherrscht, seine Technik zu hoher Vollendung entwickelt hat, aber freilich nicht zu idealem Schwunge sich erhebt. Dennoch fehlt es auch hier nicht an jenem Idealismus, ohne welchen keine hellenische Kunst zu denken; denn abgesehen von dem idealen Gegenstande ist selbst die Nacktheit der meisten Körper eine bewußte, ächt künstlerische Abweichung von nüchterner Wirklichkeit.

So hoch aber der äginetische Künstler in der Durchbildung der natürlichen Form steht, so trefflich ihm jede Aeüßerung der Körperkraft gelingt, so wenig vermag er geistige Regungen durch wechselnden Ausdruck des Kopfes zu bezeichnen. Die Köpfe seiner Kämpfer haben sämmtlich denselben starren, lächelnden Zug, der den alten Götterbildern gemeinsam ist und auch in seiner Athena sich wiederfindet. Daher fehlt es den Gestalten an jener höchsten geistigen Lebendigkeit, welche nur da empfunden wird, wo jede Bewegung von dem sie begleitenden Ausdruck des Angesichts ihre Erklärung, ihren seelischen Reflex empfängt. Die Augen sind groß, mit stark vortretenden Rändern; die Nasenlinie ist vorspringend, die Lippen sind scharf bezeichnet, das Kinn kräftig ausladend, die Haare endlich, so weit sie nicht ein Helm bedeckt, in kleinen Löckchen und parallelen Streifen noch ganz conventionell behandelt. Noch sind die zahlreichen Spuren von mehrfarbiger Bemalung und Metallschmuck zu erwähnen, welche sämmtliche Gestalten zeigen. Die Körper selbst zwar sind, mit Ausnahme der Haare, Augen und der Lippen, ohne alle Färbung gewesen; wohl aber haben die Waffen, die Helme, Schilde und Köcher theils rothe, theils blaue Farbe; bemalt waren ferner der Brustpanzer, die Sandalen, der Gewandsaum der Athena; Löcher in ihrem Helmrand, in den Ohren, in der Aegis deuten auf hinzugefügten Bronzeschmuck.

Eine höhere Entwicklungsstufe bezeichnet aber, wie Brunn in scharfsinniger Unterfuchung\*) dargelegt hat, die Ausführung des östlichen Giebelfeldes. Dem strengen, knappen, trocknen Styl der westlichen Gruppe folgt hier eine Behandlung, welche die Formen mehr zu beseelen und ein ausgebildeteres Naturgefühl in ihnen zur Geltung zu bringen, auch den Bedingungen des Marmors mehr nachzugeben weiß. Namentlich gilt dies von Herakles und dem sterbenden Krieger, in dessen Kopf eine Wahrheit des Ausdrucks überrascht, welche mit dem conventionellen Gepräge der Köpfe in der westlichen Gruppe scharf contrastirt. Allerdings ist dabei nicht zu verkennen, daß nicht alle Gestalten des östlichen Giebels denselben Grad der Durchbildung zeigen. Nach alledem muß man Brunn beistimmen, wenn er im westlichen Giebel das Werk einer fest in sich abgeschlo-

\*) *H. Brunn*, über das Alter der äginetischen Bildwerke. Sitzungsber. der bayr. Akad. der Wissensch. 1867.

fenen, auf einem gewissen Punkt stehen gebliebenen Kunst, im östlichen dagegen die nach höherem Lebensgefühl ringende Kraft einer jüngeren Entwicklungsstufe erkennt, die unmittelbar aus jener hervowächst; wenn er schließlich seine Würdigung dahin zusammenfaßt, „daß die Westgruppe etwa dem Bilde entsprechen möge, welches wir uns von der Kunst des Kallon zu machen gewöhnt haben, während uns die Ostgruppe an die höheren Lobsprüche erinnert, mit denen Pausanias die Kunst des Onatas feiert.“

Attische  
Werke.

Diesen bedeutenden Werken ohne Zweifel der größten Meister von Aegina vermögen wir bis jetzt aus der gleichzeitigen Kunst der ionischen Stämme kein auch nur annähernd gleich wichtiges gegenüber zu stellen. Daß jedoch die da-



Fig. 77. Wagenbesteigende Frau. Relief von Athen.

malige Kunst Attika's der äginetischen nicht untergeordnet war, läßt sich nicht allein aus den Nachrichten der Alten vermuthen, sondern selbst mit einzelnen Beispielen belegen. Zu den wichtigsten gehört die auf der Akropolis zu Athen gefundene und ebendort aufbewahrte Marmorplatte von etwa drei Fuß Höhe (Fig. 77), auf welcher im zartesten Flachrelief eine wagenlenkende weibliche Gestalt dargestellt ist\*). Die Bewegung hat etwas Momentanes, denn sie scheint eben den Wagen zu besteigen, hält aber, anmuthig vornüber gebeugt, mit den ausgestreckten Armen die Zügel des Gespannes. Ein in vielen Parallelfalten zierlich herabfallendes Gewand umhüllt ihre Schultern und wallt bis über die Kniee nieder. Obwohl das schöne Werk sich in mangelhaftem Zustande der Erhaltung befindet, namentlich der Kopf stark gelitten hat, ist doch eine Anmuth darüber ausgegossen, eine Weichheit und ein Schmelz der zarten Umrisse erreicht, daß man den Zauber jener edlen Weiblichkeit empfindet, der später in noch höherer

\*) Abgebildet in Schöll's Mittheilungen Taf. II. Fig. 4.

Kunstvollendung aus dem Frieſe des Parthenon zu uns ſpricht. Vielleicht dürfen wir in dieſem mehr innerlichen, weihevollen Weſen, in einer gewiſſen ethiſchen Schönheit und Reinheit, gegenüber den mehr auf kräftiges äußeres Handeln gerichteten äginetiſchen Gruppen, eine Eigenſchaft attiſcher Kunst erkennen. — Dieſelbe Stimmung weckt eine Marmorſtatue des Vatican, in welcher man die Penelope zu erkennen glaubt. Sie ſitzt mit übereinandergeſchlagenen Knien auf einem Felſen, wie in Sehnſucht oder Trauer verfunken, das ſchöne Haupt nach vorn geneigt, den rechten Arm auf das Knie ſtützend, während die linke Hand auf dem Felſen ruht. In dieſer ganzen ſorgloſen Haltung iſt das Gepräge eines tiefen Kummers angedeutet; mehr noch im wehmüthigen Ausdruck des fein gezeichneten Kopfes, der vom Schleier bedeckt iſt, und deſſen Locken aufgelöſt über die Wange und auf die Schultern herabfallen. Die Figur iſt reliefartig componirt und gehörte vielleicht zu einer Gruppe, in welcher Odysſeus dargeſtellt ſein mochte, wie die alte Amme Eurykleia ihm das Bad bereitet, während Penelope nichts ahnend in Gram verloren daſitzt. So wenigſtens findet man die Compoſition auf alterthümlichen Terrakotten. Der Styl erinnert in der noch befangenen und mangelhaften Zeichnung der linken Hand an die Zeit, in welcher die attiſche Kunst den Ausdruck des Seelenlebens, den ſie ſchon früh anſtrebte, noch nicht mit voller Durchbildung der Naturformen zu vereinigen wußte. Ungefähr dieſe Wirkung mögen die Werke des Kalamis gemacht haben, den wir als den Hauptmeiſter dieſer Uebergangſepoche in Athen noch betrachten werden\*).

Penelope  
des Vatican.

Zu den Werken, in welchen wir die Entwicklung der attiſchen Kunst kurz vor ihrer höchſten Entfaltung ahnen können, gehört auch die vor Kurzem in dem durch Strack ausgegrabenen Dionyſotheater zu Athen gefundene marmorne Apollonſtatue\*\*). Zwar ſind beide Füße und die Vorderarme abgebrochen, im Uebrigen aber zeigt das intereſſante Werk bis auf die herausgeſchlagene Naſe ſich im Weſentlichen wohl erhalten. Ein in der Nähe gefundener Omphalos mit Fußpuren auf der Oberfläche ſcheint dieſer Apollonfigur als Baſis gedient zu haben. Der Styl des Werkes iſt noch alterthümlich herb und ſtreng, beharrt noch bei den Grundzügen der Apollonſtaturen von Tenea und Thera; aber wie iſt das dort Angedeutete hier ſchon mit voller Meiſterſchaft und ſcharfem Verſtändniß der Naturformen durchgebildet! Namentlich gilt dies von den mit großer Feinheit behandelten Knien und dem muskulöſen Rücken. Energisch iſt die ganze Auffaſſung; die breiten Schultern, die mächtige Bruſt, die ſchlanken Hüften und fehnigen Schenkel geben das Bild gewaltiger männlicher Kraft. Dabei ſind die Verhältniſſe überaus ſchlank, der Kopf im Vergleich zu dem breiten Oberkörper klein. Merkwürdig iſt auch die ſeltſame Haartracht, denn der Gott hat die langen Locken in zwei Zöpfe geflochten, welche um den Kopf gebunden ſind und vorn ſich über den auf die Stirn herabfallenden Locken zuſammenfügen. Es iſt offenbar ein Werk der Uebergangszeit, wenn auch nur in einer allerdings frühen, noch mit vollem Verſtändniß ausgeführten Kopie; denn eine Wiederholung deſſelben Originals finden wir in der trefflichen, faſt vollſtändig erhaltenen Mar-

Apollo von  
Athen.

\*) Vgl. *C. Friederichs*, *Bauſteine*, S. 36. Die Stellung der Figur erinnert genau an das Motiv der Elektra auf dem S. 110 beſprochenen Thonrelief von Melos. Ob daher gerade Penelope die richtige Erklärung iſt, muß um ſo mehr dahin geſtellt bleiben, als der Felſgrund eher gegen als für dieſe Annahme ſpricht.

\*\*\*) Publ. durch *Conze*, *Beiträge* Taf. III ff.

morstatue des britischen Museums, welche in der Mitte des Phigaleiafaales die Aufmerksamkeit in hohem Grade anzieht. Sie theilt alle wesentlichen Eigenschaften mit dem athenischen Werke, nur dafs ihr zur Stütze ein Baumstamm beigegeben ist. Eine andere, aber viel flauere Wiederholung findet sich im Capitol zu Rom.

Hestia  
Giustiniani.



Fig. 78. Hestia Giustiniani. Rom.

Puteal von  
Korinth.

Korinth schmückte und sich jetzt im Besitz Lord Guilfords in England befindet. Es ist ohne Frage eines der edelsten Werke der letzten Zeit kurz vor der höchsten Entfaltung der griechischen Kunst. Im Verständniß der Körperformen giebt es den Aegineten Nichts nach, ist aber im Einzelnen, namentlich in der vollen Sohlenstellung der Gestalten von den Schranken einer alterthümlichen Auffassung noch befangen, die indess den Künstler nicht gehindert hat, das, was er ausdrücken wollte, mit großer Feinheit auszusprechen. Es handelt sich um die Darstellung der Vermählung des Herakles mit der Hebe, oder vielmehr um die Zuführung

Sind in diesen Werken uns nur Nachbildungen irgend eines berühmten Originals aus der Zeit des Kalamis erhalten, so scheint dagegen die berühmte Hestia Giustiniani, welche jetzt im Museo Torlonia zu Rom nur schwer zugänglich ist, eine originale Schöpfung aus derselben Epoche und wahrscheinlich aus attischer Schule (Fig. 78). Ruhig und feierlich, fast bewegungslos steht die Göttin da; ihr Gewand fließt in strengen Parallelfalten herab und verhüllt selbst die Füße, so daß hier noch das Säulenartige ältester Götteridole nachklingt. Auch der lederartige steife Ueberwurf, der über die breite Brust herabfällt und kaum in leiser Andeutung die Form des Busens zeichnet, gehört noch jener alten Auffassung. Ebenso ist der Kopf noch regungslos, die zierlich starren Locken vom Schleier halb bedeckt, die Augen weit offen, mit scheidend scharfen Rändern, die Lippen ebenso — ähnlich wie bei den Aegineten — noch hart geschnitten. So liegt etwas Feierliches, Unnahbares in der Erscheinung. Dennoch geben sich in der leichten Wendung des Kopfes, in der Haltung der rechten Hand und in dem schönen Motive des über die Linke herabfallenden Schleiers die Merkmale einer nach Leben und Freiheit ringenden Kunst zu erkennen. Die Linke hielt offenbar das Scepter, und der ergänzte Zeigefinger ist deshalb zu ändern. In keinem unter allen bekannten Werken des Alterthums spricht sich die feierliche Würde einer Tempelstatue der alten Zeit so deutlich aus.

Eine ähnliche Stufe der Entwicklung nimmt dann das köstliche Marmorrelief ein, welches die Oeffnung eines Tempelbrunnens (Puteal) bei

und Uebergabe der Braut an den Bräutigam. Die Figuren ziehen sich in flachem Relief als Fries um die kreisförmige Einfassung, in gleichem, ziemlich lockerem Abstand so vertheilt, daß eine Proceßion von sieben Gestalten einem kleineren Zuge von dreien begegnet. Die letzteren sind Herakles, mit dem Löwenfell angethan, die Keule in der Rechten schulternd, in der Linken den Bogen haltend, geführt von seiner Beschützerin Athene und gefolgt von seiner Mutter Alkmene. Den andern Zug führen Apollo und Artemis an, dann folgt Hera als Mutter der Braut, Hermes als Vertreter des Vaters, und den Beschluß macht die sittsam sich sträubende Braut, von Aphrodite an der Hand vorwärts gezogen und von der hinter ihr folgenden Peitho sanft geschoben. Diese letztere Gruppe gehört zum Sinnigsten in Erfindung, was wir von griechischer Kunst kennen. Dabei sind nicht bloß diese Figuren, sondern auch die meisten übrigen voll charakteristischer Prägnanz in der Bewegung und durch geistreiche Mannigfaltigkeit der Gewandmotive ausgezeichnet. Die reine Profilstellung haben nur Apollo, Artemis und Athene; alle Übrigen zeigen trotz der strengen Profilzeichnung der Beine im Oberkörper eine mehr oder minder starke Wendung nach vorn, der die Köpfe theils folgen, theils wieder mehr in's Profil zurückgehen. Dies sind wohl Ueberreste alterthümlicher Anordnung, aber sie haben hier eine Freiheit der Bewegung und eine Weichheit der Uebergänge, die kaum noch eine Spur von Zwang ahnen läßt. Schade daß die meisten Köpfe zu sehr zerstört sind, um ein Urtheil über den Grad des Ausdrucks zuzulassen; doch ist genug erhalten, um zu beweisen, daß nicht mehr äginetische Starrheit die Mienen gefangen hält.

In einem Gegensatze zu dieser attischen Richtung, dagegen den Aegineten näherstehend, erscheint eine Anzahl von Metopenreliefs im Museum zu Palermo, welche von zwei jüngeren, wahrscheinlich dem zweiten Viertel des V. Jahrhunderts angehörenden Tempeln von Selinunt stammen\*). Sie enthalten mehrere Szenen der Gigantenkämpfe, bei denen namentlich Athene kenntlich hervortritt; besonders bemerkenswerth sind zwei Fragmente, auf welchen die Göttin den in's Knie gesunkenen und sich mühsam mit der einen Hand am Boden stützenden, mit der anderen wahrscheinlich die Verfolgerin abwehrenden Giganten hart bedrängt, während auf der anderen Platte die Göttin mit gewaltigem Fußtritt über den Leib des eben verendenden, rücklings hingestürzten Feindes dahinschreitet: ein Werk von mächtigem Pathos. Ferner eine überaus lebendige Darstellung des auf der Artemis Geheiß von seinen Hunden angefallenen Aktäon (Fig. 79); sodann



Fig. 79. Metope von Selinunt.

Jüngere  
Metopen  
von Selinunt.

\*) Abgebildet in *Serradifalco's Antiquità della Sicilia* Taf. 28—34.

Herakles im Kampfe mit einer Amazone und die Zusammenkunft des Zeus und der Hera auf dem Ida, wie sie Ilias XIV, 152 ff. geschildert wird. Die Darstellungen sind in kräftigem Relief gehalten und in einem stark verwitterten Kalktuff ausgeführt, mit Ausnahme der aus weißem Marmor angefertigten und deshalb wohlerhaltenen Köpfe, Hände und Füße der weiblichen Gestalten. Die Figuren sind gedrungen, darin den Aegineten nahestehend, jedoch nicht in so vorzüglicher Durchbildung, nicht in so vollkommenem Verständniß wie jene. Dagegen zeigt die Composition bei einer gewissen Befangenheit, die sich mehrfach noch geltend macht, überraschende Lebendigkeit und Frische, die in den Köpfen sogar bereits zu mannigfaltigem Ausdruck, zu einem freien, intelligenten Gepräge gelangt, das dem starren Lächeln der Aegineten weit überlegen ist. Es muß noch hervorgehoben werden, daß der Typus der Köpfe dieselbe Grundlage zeigt, wie jene älteren selinuntischen Werke (S. 102), nur daß die Formen lebensvoller, harmonischer, die Verhältnisse richtiger, die Augen kleiner, jedoch mit scharfen Lidern, die Lippen frei geschwungen, ja geschwellt erscheinen.

Relief von  
Ariccia.

Ungefähr derselben Zeit wird nun auch das einzige bedeutendere Werk angehören, das uns von einer Blüthe altgriechischer Kunst in Mittelitalien Zeugniß ablegt: das zu Ariccia gefundene, jetzt in der Sammlung Despuig auf Majorca befindliche Marmorrelief des Orest, der seinen Vater rächt. Es besteht aus sechs Figuren, unter denen der tödtlich getroffen zusammenbrechende Aegisth als die beste, originellste erscheint. Ueber ihm schreitet der Rächer mit gezücktem Schwerte zu neuem Morde, jedoch noch in Ungewißheit und Zweifel, da die Mutter, die seine Schulter bittend mit der Hand erfaßt, ihn um Schonung anfleht. Neben ihr steht Elektra, die mit vielfägendem Blick nach dem Bruder hinschaut, als wolle sie ihn in seinem Entschlusse bestärken, endlich an beiden Enden des Reliefs zwei klagende Dienerinnen, in deren Entsetzen sich der Eindruck der grauen That lebendig spiegelt. Auch in dieser merkwürdigen Darstellung, die in der herben Linienführung und allen Aeußerlichkeiten den strengen alterthümlichen Styl nicht verleugnet, ringt eine nach freierem Ausdruck und dramatischer Belebung strebende Kunst sichtlich mit der Befangenheit der hergebrachten Auffassung der Körperformen. Daher sind die schreitenden Gestalten noch steif und gebunden, während die Figur des zusammenbrechenden Aegisth geistvoll gedacht und trefflich durchgeführt ist.

Portraitkopf  
in Madrid.

Zu den merkwürdigsten Ueberresten dieser älteren Kunst gehört endlich ein in Tivoli gefundener und durch den Ritter Azara in das Museum von Madrid gelangter Marmorkopf. Ohne alle Begründung hat moderne Restauration ihm den Namen Pherekydes beigelegt; sicher aber ist, daß wir es wirklich mit einer in der älteren Kunst so seltenen Porträtdarstellung zu thun haben, die allem Anscheine nach nicht als bloße Kopie späterer Zeit aufzufassen ist. Der Ausdruck zeigt das noch Ungeweckte, geistig noch nicht tiefer Erregte einer archaischen Epoche, zugleich aber sind die individuellen Züge scharf und bestimmt, wenn auch mehr äußerlich, zur Erscheinung gebracht. Der geöffnete Mund mit den schweren Lippen, die hoch liegenden, scharf umrandeten Augen sind bezeichnend; noch mehr ist es aber die eigenthümliche Behandlung des ganz kurz geschorenen Haupthaars, das der Künstler durch schräg sich kreuzende Linien etwas conventionell angedeutet hat, während der volle Bart in seinem reichen Gelock den

Schritt zu freierer Auffassung verräth. So steht auch dies Werk gleich manchem anderen als ein Zeugniß der starken künstlerischen Gährung dieser Epoche da.

Von allen diesen, freilich vereinzeltten Werken einer wirklich alten (archaischen) Kunst muß man nun eine Anzahl anderer Denkmale wohl unterscheiden, welche anscheinend demselben Style angehören, in Wahrheit aber als Produkte einer spätern Alterthumsliebhaberei jenen alten Arbeiten in einem alterthümelnden (archaisirten) Style nachgeahmt wurden. Man gab den Köpfen jenen lächelnden Ausdruck, dem Haar die steifen Löckchen, den Gewändern die zierlichen Parallelfalten, vermochte jedoch sich der volleren, ausgebildeteren Formen einer entwickelten Kunst nicht zu entschlagen, die mit jener angenommenen Befangenheit fühlbar contrastiren. Während daher bei den wirklich alten Werken durch alle Strenge und knospenartige Verschlossenheit eine treuherzige Empfindung hervorschimmert, vermögen die nachgeahmten es nur zu affectirter Zierlichkeit ohne alle Wärme des Gefühls zu bringen. Solcher Art ist der marmorne Athenetorso im Museum zu Dresden (Fig. 80), bei welchem die zehn im lebendigsten Reliefstyl durchgeführten Kampfszenen am vorderen Streifen des Peplos auf's Unzweideutigste die spätere Entstehung bezeugen. — Hierher gehört ferner die mit großem Fleiß durchgearbeitete schreitende Artemis, eine unfern Torre del Greco gefundene Marmorstatue des Museums zu Neapel (Fig. 81). Die reiche Gewandung zeigt an ihren Säumen vielfache Farbenspuren, die auch an den Sandalen, dem Köcher und der Kopfbinde mit ihren zierlichen Rosetten sich finden. Ebenso hat auch das Haar Spuren von Vergoldung. — Verwandter Art ist dann eine weibliche Marmorstatue der Glyptothek zu München, angeblich eine Spes, deren zierlich gefalteter Chiton und Peplos nicht im Einklange steht mit der weichen, vollen Formbehandlung des Kopfes.

Häufiger finden sich Reliefdarstellungen archaisirten Styles, die an Altären, Unterfätzen zu Dreifüßen, Brunnenöffnungen, Kandelaberfüßen und zu andern Zwecken mehrfach angewandt wurden. Solcher Art ist der berühmte Altar der Zwölfgötter, ehemals in der Villa Borghese, jetzt im Louvre zu Paris, von dem wir die untere Darstellung einer Seite, drei schreitende Chariten, beifügen (Fig. 82). Ferner die marmorne Dreifußbasis im Museum zu Dresden, welche den Raub des delphischen Dreifußes durch Herakles (Fig. 83), die Wiederweihung desselben und eine andere, minder deutliche Scene enthält. In dem affectirten, überzierlichen Schreiten auf den Zehen und in dem feinen Verständniß der Körperformen verräth sich die bildende Hand eines spätern Künstlers. Alle diese Werke, deren man in den verschiedenen Museen eine ziemliche Anzahl findet, verhalten sich zu den Schöpfungen der wirklich alten Kunst, wie in unserer Zeit die forcirte Nachahmung der befangenen Werke mittelalterlicher Kunst zu ihren Vorbildern.

Ehe wir zur Betrachtung der höchsten Blüthenepoche übergehen, sind noch drei große Meister zu erwähnen, welche an der Schwelle der neuen Zeit stehen und doch in manchen Beziehungen noch der älteren Kunst angehören. Der erste ist *Kalamis*, der durch die Thätigkeit und Richtung seines Schaffens als Athener bezeichnet werden kann. Er muß um 468 bereits einen namhaften Ruf

Archaisti-  
sche  
Statuen.

Archaisti-  
sche  
Reliefs.

Meister des  
Ueber-  
ganges.

Kalamis.

erlangt haben, weil er damals neben Onatas von Aegina an dem ehernen Viergespann arbeitete, welches der Tyrann Hieron von Syrakus nach Olympia weihte. Kalamis erscheint in seinen Gegenständen vielseitiger als irgend einer der früheren Meister. Nicht bloß Götterbilder, wie Zeus Ammon, den Pindar in Theben weihte, Apollon dreimal, und zwar einmal als Alexikakos im Kerameikos zu



Fig. 80. Pallas (archaisch). Dresden.



Fig. 81. Artemis (archaisch). Neapel.

Athen, Hermes zu Tanagra in Bötien, Bakchos aus parischem Marmor, ebendort, Aphrodite am Ausgang der Akropolis zu Athen und ein unbärtiger Asklepios aus Gold und Elfenbein, Scepter und Pinienapfel in Händen haltend, zu Korinth, ferner auch heroische Darstellungen, namentlich die Heroinnen Alkmene und Hermione, letztere von den Lakedämoniern nach Delphi geweiht, ferner Knaben mit Rennpferden, für einen Sieg des Hieron in Olympia aufgestellt, Vier- und Zweigespanne werden von ihm erwähnt. Ebenso hatte er für die Agrigen-

tiner Erzfiguren von betenden Knaben gemacht, welche wegen des Sieges über Motya in Olympia geweiht waren. Dazu kommt die vielseitigste Ausbildung der



Fig. 82. Vom Altar der Zwölfgötter. Paris.

Technik, da er in der Marmorarbeit, der Goldelfenbein- und der Erzplastik erfahren war und ebenso auf Kolossalbildungen, wie jener Erzkoloss des Apollo von dreißig Ellen Höhe, der aus Apollonia nach Rom gebracht und dort öffentlich aufgestellt wurde, sich verstand, wie er als geschickter Cifeleur silberner Becher berühmt war. Am meisten werden bei den Alten seine Rosse gepriesen, die von unübertrefflicher Schönheit und solcher Lebendigkeit waren, daß Praxiteles auf einem Viergespann des Kalamis den Wagenlenker durch einen neuen von feiner eignen Hand ersetzte, damit die Rosse an Vollkommenheit der Bildung ihren Lenker nicht überträfen. Wenn dann ferner unter den andern Werken des Kalamis vor-



A.Js.d.el.vv.

Fig. 83. Von der Dreifufsbasis zu Dresden.

überträfen. Wenn dann ferner unter den andern Werken des Kalamis vor-

züglich seiner Alkmene und der Sofandra auf der Akropolis zu Athen das Lob edler, fittiger Anmuth gespendet wird, so vollendet sich uns das Bild des Künstlers dahin, daß er bei vollkommener Schönheit und Freiheit seiner Thiergestalten die menschliche Figur nicht ganz ohne die Befangenheit der hergebrachten Kunst, aber doch mit einer zierlichen Anmuth und dem Ausdruck milder Empfindung darstellte. Von einem seiner Werke, dem für Tanagra gearbeiteten widertragenden Hermes (Kriophoros) findet sich in England bei Lord Pembroke zu Wiltonhouse eine Marmornachbildung, welche in der symmetrisch

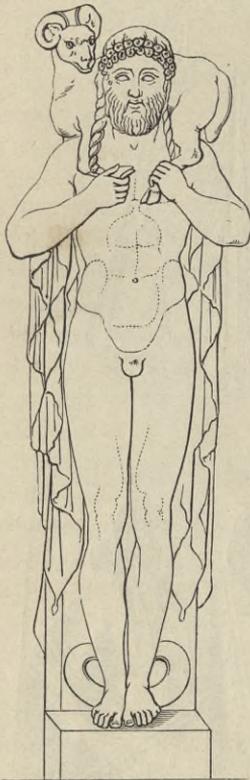


Fig. 84. Widertragender Hermes. Wiltonhouse.

gebundenen steifen Haltung des Gottes und dem lebendigen, naturwahren Charakter des Thieres die Bedeutung des Künstlers gut ausspricht, wenn auch in der Durchbildung der Gestalt der alterthümliche Charakter verwischt und abgeflacht ist (Fig. 84). Eine Münze von Tanagra weist übereinstimmend auf dasselbe Vorbild hin.

Der zweite dieser Meister ist *Pythagoras* aus Rhexion in Großgriechenland. Gegenüber der idealeren Richtung des Kalamis vertritt er einen strengeren Naturalismus, erscheint nach dem geistigen Gehalt und der technischen Entwicklung einseitiger als jener, da von ihm fast nur Athletengestalten, und zwar sämmtlich in Erz, gerühmt werden, das heroische und mythologische Gebiet von ihm nur ausnahmsweise betreten wird. Innerhalb dieser einseitigen Beschränkung scheint er die Kunst durch außerordentliche Schärfe der Naturbeobachtung und Feinheit der Durchbildung bedeutend gefördert zu haben. In dieser Hinsicht rühmt Plinius von ihm, er habe zuerst Nerven und Adern ausgedrückt und das Haupthaar sorgfältiger behandelt, womit offenbar gemeint wird, er habe die naturwahre Durchführung des Körpers in allen Theilen consequent und mit Feinheit angestrebt. Noch weiter wird diese Charakteristik begründet, wenn man ihm nachrühmt, daß er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen sei, das heißt also, daß er die harmonische Erscheinung der gesammten Gestalt, die vollendete Uebereinstimmung der einzelnen Theile unter einander und mit dem Ganzen in

feinen Figuren ausgeprägt habe. Dies muß besonders in seinem hinkenden *Philoctet* zu Syrakus hervorgetreten sein, da der Beschauer den Schmerz mit zu empfinden glaubte, und deßhalb ein Epigramm den Verwundeten in die Klage ausbrechen läßt, daß der Künstler seinen Schmerz im Erze verewigt habe. Zwei Gemmen, die eine im Museum zu Berlin, die andere im Privatbesitz zu Bonn, geben eine lebendige Anschauung des Originals. Unter seinen zahlreichen Athletenbildern wird besonders eine Pankratiastenstatue zu Delphi gerühmt, mit welcher er selbst den Myron besiegt haben soll. Aber auch in Thierfiguren war er Meister, wie das Viergespann des Kratisthenes zu Olympia bewies, auf welchem der Sieger im Geleit der Nike dargestellt war. Zu Tarent war seine Gruppe der Europa auf dem Stier hochgeschätzt. Bewegtere Scenen hatte er in einer Gruppe

des Eteokles und Polyneikes, sowie in einem Apollo, der den Python erlegt, geschildert. Von Heroenbildern wird außerdem noch ein geflügelter Perseus, von Götterstatuen ein Apollo Kitharödos erwähnt. Letzterer hatte den Beinamen der Gerechte erhalten, weil er bei der Einnahme Thebens durch Alexander das Gold treu aufbewahrt hatte, welches ein Flüchtender in feinem Gewande barg.

Der dritte und größte dieser Künstler, dessen Thätigkeit wie die des Kalamis <sup>Myron.</sup> Athen angehört, ist *Myron* von Eleutherä in Böotien. Er war neben Phidias und Polyklet Schüler des Ageladas von Argos und erscheint offenbar älter als seine beiden Mitschüler, da er mit Pythagoras einen Wettstreit hatte. Groß war im Alterthum sein Ruhm, groß ist auch die Anzahl der ihm beigelegten Werke, die weithin bis nach Kleinasien und Sicilien verbreitet waren. Das Material derselben war fast ausschließlich Erz, wie denn Plinius erzählt, daß er sich des Erzes von Aegina bedient, sein Mitschüler dagegen, Polyklet, das von Delos vorgezogen habe. Doch werden auch ausnahmsweise ein Holzbild der Hekate auf Aegina, sowie mehrere von ihm ciselirte Silbergewerthe erwähnt. Seine Thätigkeit umfaßt einen weiten Kreis von Darstellungen: Götterbilder, heroische und athletische Gestalten, besonders auch Thierfiguren kannte man von ihm. Unter seinen Idealbildern werden als Werke von hoher Vortrefflichkeit gepriesen ein Erechtheus zu Athen und ein Dionysos, welchen Sulla den Minyern in Orchomenos geraubt und auf dem Helikon aufgestellt hatte. Eine Gruppe des Zeus mit Athena und Herakles stand auf gemeinsamer Basis im Hypäthron des Heratempels zu Samos. Antonius entführte sie nach Rom, Augustus gab sie dem Tempel zurück, aber mit Ausnahme des Zeus, dem er ein kleines Heiligthum auf dem Capitol errichtete. Ein ähnliches Schicksal hatte eine Apollostatue Myrons in Ephesos, welche ebenfalls Antonius geraubt und Augustus, durch einen Traum gemahnt, zurückgesandt hatte. Einen andern Apollo, auf dessen Schenkel in silbernen Buchstaben des Meisters Name eingelegt war, entführte Verres aus dem Asklepiostempel zu Agrigent. Aus einem Privatheiligthume raubte derselbe einen Herakles, der nach Ciceros Meinung mit Recht dem Myron beigelegt wurde. Einen andern Herakles des Meisters sah man nach Plinius im Hause des Pompejus beim Circus Maximus. Diese Werke sowie auch ein Perseus, nach Befiegung der Medusa, legen meistens den Schwerpunkt auf Darstellung heroischer Kraft und Tüchtigkeit. Diese fand dann ihren besondern Ausdruck in den zahlreichen Siegerstatuen, die man von seiner Hand in Olympia und Delphi sah, und unter welchen der Lakedämonier Ladas besonders berühmt war. Von hoher Bedeutung für uns ist aber namentlich eine Gruppe der Athene und eines Satyrs, der die Flöten anstaunt, d. h. des Marsyas, der die von der Göttin fortgeworfenen Flöten findet und aufhebt; denn eine Nachbildung des Marsyas ist uns in einer Marmorstatue des Laterans erhalten, welche im zweiten Decennium unseres Jahrhunderts auf dem Esquilin gefunden wurde.

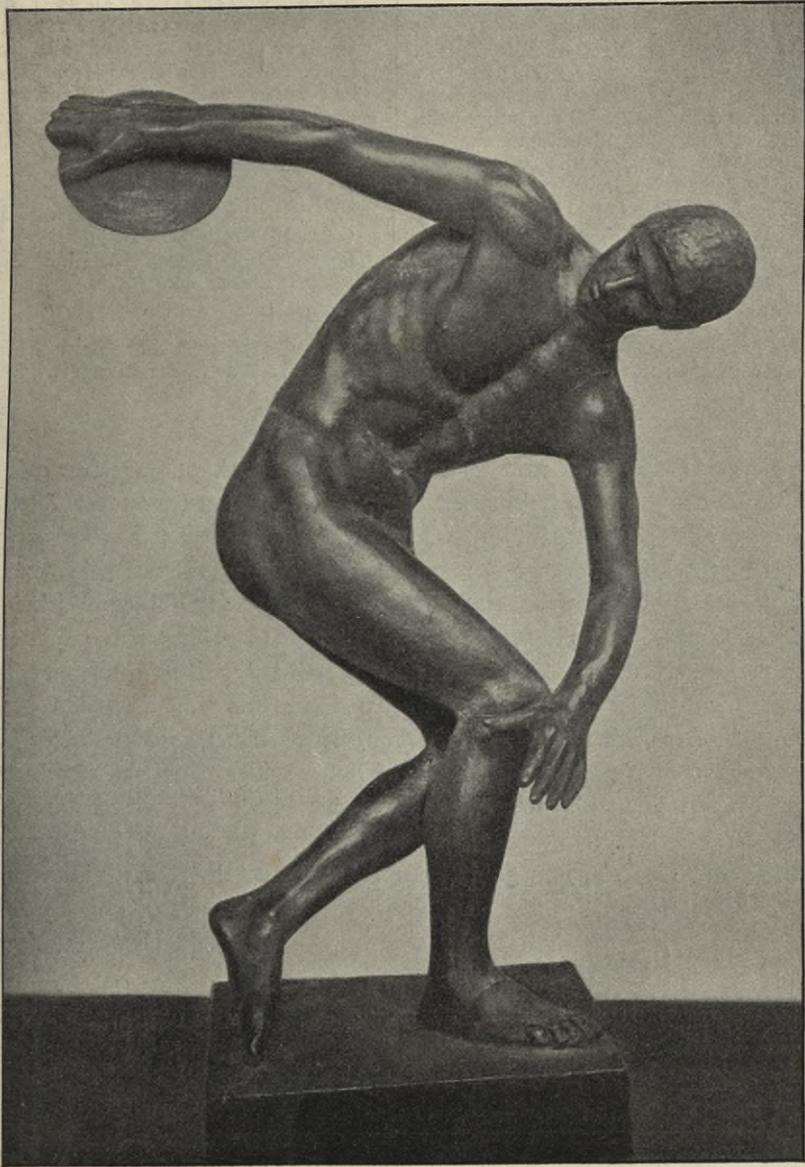
Fragen wir nach dem, was für Myrons Richtung bezeichnend ist, so muß zunächst etwas Negatives hervorgehoben werden, daß nämlich in der großen Reihe seiner Werke kaum eine einzige selbständige Darstellung einer weiblichen Gestalt sich findet, namentlich keine solche, in welcher das Anmuthige, Holde zum Ausdruck gelangte. Dies ist namentlich im Gegensatze zu Kalamis, der gerade durch den ethischen Ausdruck in seinen Frauengestalten die Richtung auf Darlegung des Seelenlebens gewinnt, von charakteristischer Bedeutung. Ueber-

wiegend wendet sich dagegen Myron der Darstellung männlicher Tüchtigkeit, athletischer oder heroischer Kraft zu, die er nicht bloß in höchster Lebenswahr-



Fig. 85. Marfyas nach Myron. Lateran.

heit, sondern auch mehrfach im prägnanten Erfassen momentaner lebhafter Erregung schildert. So erkennen wir feine Kunstrichtung zunächst in der großen



### Diskuswerfer des Myron.

Bronzierter Gipsabguß in Statuettengröße aus dem römischen Kunsthandel im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn. Das unbekannte Original des Abgusses war antike oder moderne Wiederholung des Diskuswerfers im Palazzo Lancellotti zu Rom.

Erstmalige Veröffentlichung.



Statue des Lateran's\*), welche in der scharfen, aber vollkommen durchgebildeten Ausprägung eines athletisch entwickelten Körpers und der feinen Wiedergabe augenblicklicher Bewegung den Meister verräth (Fig. 85). Man sieht die lebhafteste, derb ausgesprochene Freude, in welche der einfache Natursohn beim Erblicken der von der Göttin verführten Flöten ausbricht, und man hat nur die unpassend mit Castagnetten ergänzten Arme sich in Gedanken richtig herzustellen, um den Eindruck eines höchst bedeutenden Werkes voll schlagender Naturwahrheit und eminenten Lebensfrische ungetrübt zu genießen. — Eine vielleicht noch lebensvollere Wiederholung des Satyrs besitzen wir in der ungefähr lebensgroßen Bronzestatue des Brit. Museums, in welcher der Betroffene sich in ungemein charakteristischer Bewegung mit der rechten Hand an die Stirn fährt; ein Werk, welches auf griechischen Ursprung deutet.\*\*) Eine gleich frappante Lebenswahrheit muß die weltberühmte Kuh gehabt haben, auf welche das Alterthum Dutzende von Epigrammen hervorgebracht hat, obwohl kein einziges von ihnen einen Wink über Stellung und Bewegung des gepriesenen Thieres enthält. Nur darin sind alle einig, ihre Wahrheit und Natürlichkeit zu preisen, ja sie wissen die mögliche Verwechslung mit der Wirklichkeit nicht genug hervorzuheben. „Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Heerde schließt sich an sie an, der Hirt wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er tutet sie an; der Ackersmann bringt Kummel und Pflug, sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Thieren seiner Heerde.“ (Goethe.)



Das Wunderwerk stand noch zu Cicero's Zeiten auf der Akropolis in Athen, wurde aber später in den Friedentempel nach Rom versetzt. — Kaum minder berühmt war die Statue des Lakedämoniers Ladas, der im Wettlauf zu Olympia gesiegt hatte, gleich darauf aber der Anstrengung erlegen war. Der Künstler hatte ihr einen solchen Ausdruck von Lebendigkeit gegeben, daß es schien, als werde der Läufer von der Basis herabspringen, und als schwebte bei der höchsten Anstrengung, den Sieg zu erringen, der Rest des Odems nur eben noch auf dem Rande der Lippen.

Dürfen wir nach alledem als das vorzüglichste Kennzeichen Myronischer Kunst die lebensvollste Naturwahrheit betrachten, so gewährt uns ein anderes

\*) *Brunn*, Ann. dell' Inst. 1858 u. Mon. VI, pl. 23 haben wir diese Entdeckung zu danken, die ihren Werth für die Charakteristik Myrons behält, ohne daß die Stelle bei Pausanias I, 24 und die Abbildungen auf attischen Münzen und auf einem Relief in einem Zusammenhang mit unserer Statue zu stehen brauchen. Myronisch ist das Werk ganz gewiß.

\*\*) Abgeb. Archäol. Ztg. 1879. Taf. 8. 9 mit Text von *Fr. Pulszky*.

Marfyas.

Die Kuh.

Ladas.

Myrons Diskobol.

Hauptwerk seiner Hand, der Diskoswerfer, für diese Charakteristik einen weiteren Anhalt, da dasselbe uns in mehreren Marmornachbildungen, vorzüglich im Vatican (Fig. 86) und in jenem schönsten Exemplar des Palazzo Massimo zu Rom erhalten ist. Das letztere zeigt in der Anlage nicht bloß, sondern auch in der scharfen Ausprägung der Formen, in der Behandlung des Kopfes und namentlich auch des Haares, daß es dem Original am nächsten kommt. Lucian giebt in wenigen Worten von diesem Werk eine treffende Beschreibung: „Von dem Diskoswerfer sprichst du, der sich zum Wurf niederbeugt, mit dem Gesicht weg gewendet nach der Hand, welche die Scheibe hält, und mit dem einen Fuße etwas niederkauert, als wolle er zugleich mit dem Wurf sich wieder erheben.“ In der That, man kann nichts Lebensvolleres sehen, als dies edle Bild jugendlicher Kraft und Schönheit, als diesen in Marmor fest gebannten Moment der

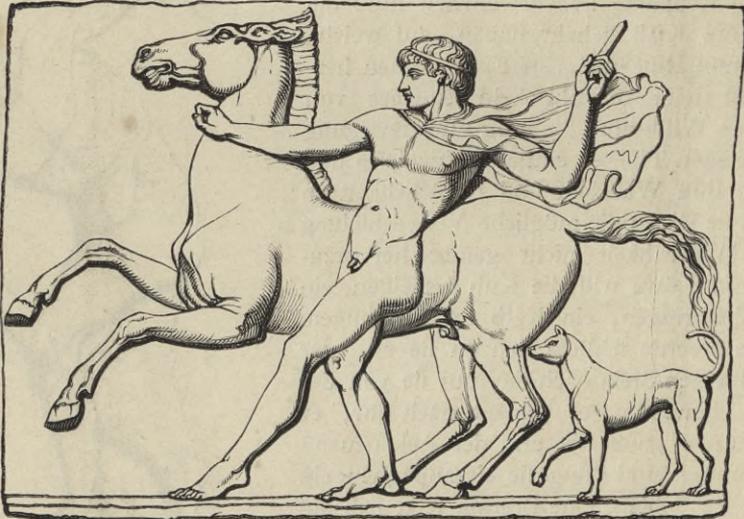


Fig. 87. Roßebändiger. Marmorrelief im Brit. Museum.  
(Nach Sir H. Ellis, the Townley Gall.)

rapideften, schwungvollsten Bewegung, welcher das ganze Muskelspiel des Körpers in einer Anspannung zeigt, die im nächsten Augenblick sich in eine neue Wendung auflösen muß. Solchen Werken gegenüber begreift man, daß die griechische Kunst damals jene höchste Freiheit in Auffassung und Darstellung des Körperlichen, in der Schilderung der schwierigsten und kühnsten Bewegungen erreicht hatte, und daß ihr zur Vollendung nur noch die geistige Vertiefung, der gedankenvolle Inhalt eines Phidias fehlte. —

Wie nahe diese Zeit bereits den bewunderten Meisterwerken phidiasischer Kunst stand, möge uns schließlich eine vorzügliche Marmorplatte des britischen Museums zu London beweisen (Fig. 87). In der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden, stellt sie den Kastor als Roßebändiger dar, wie er das feurig daher sprennende Thier am Zügel kräftig zurückreißt und mit der Wucht seines zurückgeworfenen Körpers zum Stehen zu bringen sucht. Die Composition ist voll Leben und Schönheit, meisterhaft besonders in dem Körper des Helden die dop-

pelte Bewegung des Vorwärtstrebens und des Zurückhaltens harmonisch verbunden, und nur in der Bewegung des Pferdes macht sich vielleicht der einschränkende Einfluß des Raumes bemerklich. Während die unübertreffliche Zartheit der Umriffe und die geringe Erhebung des Reliefs den Parthenon-Friesen in Nichts nachstehen, ist nur innerhalb der Fläche die Behandlung der Formen etwas trockner, magerer, die Modellirung härter und schärfer, wodurch der Ein-



Fig. 88. Relief von Eleufis. Athen.

druck jener idealen Anmuth und Weichheit, der in den Parthenonsculpturen lebt, diesem so trefflichen Werke verfaßt bleibt. Doch erscheint es seinem ganzen Gepräge nach als ein Erzeugniß attischer Plastik, das uns die Behandlung solcher Gegenstände in der Zeit kurz vor Phidias' Auftreten vergegenwärtigen mag.

Dasselbe Urtheil müssen wir über das herrliche große Marmorrelief aussprechen, welches im Jahre 1859 in Eleufis ausgegraben und nach Athen gebracht wurde (Fig. 88). Es stellt die beiden großen eleufinischen Gottheiten Demeter und Kora dar, welche an dem zwischen ihnen stehenden Triptolemos

Relief von  
Eleufis.

eine heilige Weihehandlung vornehmen. Das Relief ist von zartester Haltung, besonders der jugendliche Körper des Knaben voll edler Anmuth, ebenso die Gestalt der Kora, welche in der leichten Bewegung und dem reizenden Fluß der Gewandung bereits den Hauch der Zeit des Phidias verräth, während das Conventionele der Haarbehandlung, das Befangene namentlich in der Haltung des Armes bei der Demeter die noch nicht ganz überwundene Steifheit der älteren Kunst erkennen läßt. Es gehört offenbar zu den Werken, welche schon in die Zeit der vollendeten Blüthe attischer Kunst fallen, während der Meister, der es geschaffen, sich noch nicht ganz von den Anklängen einer älteren, strengeren Kunst losgerungen hat.

Läuferin des  
Vaticans.

Diesen attischen Arbeiten gegenüber haben wir in der liebenswürdigen Marmorstatue einer Wettläuferin, in der Galerie der Kandelaber des Vaticans, ein Werk, welches in einer Nachbildung uns wahrscheinlich ein Bronzeoriginal peloponnesischer Kunst vor Augen bringt. Das Mädchen ist mit dem kurzen, engen, an der einen Seite offenen Chiton bekleidet, welchen die Jungfrauen bei ihren zu Ehren der Hera in Olympia abgehaltenen Wettläufen zu tragen pflegten. Ein breiter Gürtel hält das Gewand zusammen, und die Bewegung der Gestalt, die mit vorgebeugtem Oberkörper und leicht gehobenem rechten Fuß den Lauf zu beginnen im Begriff ist, hat Etwas von jenem momentanen Charakter und jener naiven Lebensfrische, welche uns an Myronischen Werken entgegentrat. So vergegenwärtigt uns die anmuthige Figur eines von den zahlreichen Motiven, mit welchen die griechischen Künstler solche Siegerstatuen interessant zu machen wußten. Daß wir es mit der Marmorkopie eines Bronzewerkes zu thun haben, beweist schon der beigegebene Baumstamm, durch dessen Beseitigung die Gestalt an Leichtigkeit noch gewinnen würde.

Amazone zu  
Wien.

Zu den schönsten Resten aus dieser Uebergangszeit gehört sodann der Marmor torso einer sterbenden Amazone im Münz- und Antikenkabinet zu Wien. Zwar fehlen beide Arme, das rechte Bein vom Knie abwärts und das ganze linke Bein; dennoch ist die Stellung nicht zu verkennen. Es ist eine Amazone, die eine tödtliche Wunde in der linken Brust erhalten hat und eben ohnmächtig zusammenbricht. Das Haupt, von einem halb zerstörten Helm bedeckt, sinkt auf die linke Schulter herab, und die geschlossenen Augen verrathen, daß das Leben entfliehen will. So lebenswahr diese Bewegung ist, so mischt sich doch mit ihr noch kein tieferer Gefühlsausdruck, und auch das doppelte Gewand, das die reifen, vollen Formen verhüllt, erinnert noch an die Weise der älteren Kunst; aber in den Motiven des Faltenwurfs regt sich schon ein freieres Lebensgefühl. Nach einer alterthümlichen Gemme im Besitz des Herrn von Pulzky in Pesth darf man annehmen, daß wir nur das Fragment einer Gruppe vor uns haben, welche die sterbende Penthesilea, von den Armen Achills gehalten, darstellte. Es ist eins jener fruchtbaren plastischen Motive, welche in der folgenden Zeit zu Werken höchster Bedeutung ausgeprägt werden sollten.

Bronze zu  
Tübingen.

Noch ist endlich in ähnlicher Uebergangsstellung die treffliche Erzstatuette des Antikenkabinetts zu Tübingen von um so höherer Bedeutung, da künstlerisch werthvolle Erzwerke dieser Frühzeit überaus selten sind. Sie stellt den Rosselenker Baton dar, welcher die Rosse seines Gefährten Amphiaros vor dem Sturz in den Abgrund, der diesen verschlungen hat, zurückzuhalten sucht. Meister-

haft ist das Lebensvolle dieser Bewegung in einem scharfen, aber schon mit feinem Formverständnis durchdrungenen Style zur Anschauung gebracht, so daß auch hier die alterthümliche Strenge von flüßigerem Naturleben durchhaucht wird.

## DRITTES KAPITEL.

### Zweite Periode der griechischen Plastik.

Von der kimonischen Zeit bis zum Ende des peloponnesischen Krieges.

c. 470—c. 400.



Den Wendepunkt zwischen der ersten und zweiten Periode der griechischen Geschichte bilden die Perferkriege. Das hellenische Volk hatte bereits in der vorigen Epoche durch unablässige Geistesarbeit sich von allem asiatischen Einflusse freigemacht; es hatte auf allen Gebieten der Lebensthätigkeit dem Orient sich abgewandt, ihm für immer den Scheidebrief geschrieben. In den Perferkriegen erhielt diese Abgabe ihre blutige Besiegelung. Es galt, gegen die Uebergriffe der asiatischen Despotie die junge, in Griechenland aufgeblühte europäische Freiheit zu retten. Wie die Griechen diese höchste Aufgabe gelöst, das ist mit unvergänglichen Zügen in den Annalen der Geschichte verzeichnet; wie sie aber auch die volle Bedeutung, die ganze Tiefe derselben verstanden, das lesen wir noch jetzt in Aeschylos' Perfern und in Herodots unvergleichlichen Geschichtsbüchern.

Die Perferkriege.

Und als hätte es gegolten, nunmehr zu zeigen, welche Kultur die Barbaren im Keime zu zertreten gekommen waren, entfaltet unmittelbar nach den Perferkriegen der griechische Volksgeist seine volle Herrlichkeit. Im Staatsleben wie in Kunst und Wissenschaft lösen sich die Bande, und aus früherer Befangenheit erhebt sich das griechische Leben zu höchster Freiheit und Schönheit. Athen, die Vorkämpferin in den großen Befreiungsschlachten, wird der Mittelpunkt dieser Blüthe. Seine Staatsmänner und Helden, Aristides und Themistokles, Kimon und Perikles, bereiten aller Kulturentfaltung die freie Bahn. Die großen Tragiker Aeschylos und Sophokles feiern in idealen Schöpfungen die Größe des hellenischen Lebens; die Geschichtsforschung und die Philosophie erheben sich zu freier Betrachtung und vollendeter Darstellung; die bildenden Künfte endlich, an der Spitze die Architektur, wagen vereint den letzten Schritt zur völligen Entfaltung ihrer Schönheit. Was damals in der kurzen Dauer eines Menschenalters (von 460 etwa bis 430) geschaffen wurde, das gehört selbst in den armen, verstümmelten Resten, die auf uns gekommen, zu den herrlichsten Besitzthümern unsres Geistes, das wird, so lange noch eine Spur davon vorhanden bleibt, der reinste

Neuer Aufschwung.

Hochgenuß und das edelste Bildungselement aller kommenden Geschlechter fein. Denn wenn auch jene unvergleichliche Blüthe, wie alles Schöne der Erde, nur eine kurze Zeit währte, wenn auch der durch Eiferfucht und Zwietracht entfachte peloponnesische Krieg bald die Kraft und Gefundheit des griechischen Lebens zerflörte, so dauern doch die Früchte dessen, was damals geschaffen wurde, für späte Jahrtausende fort. Und so mächtig war damals die geistige Triebkraft des griechischen Volkes, daß selbst die Wirren eines fast dreißigjährigen Bürgerkrieges das Wachsthum der Kultur nicht zu unterdrücken vermochte, daß vielmehr in ununterbrochenem Fortgang der hellenische Geist in Kunst und Wissenschaft zu weiteren Stadien der Entwicklung fortschritt. Wir werden diese Wandlungen innerhalb einer so kurzen Periode im Einzelnen bald erkennen.

### 1. Der attische Künstlerkreis.

Phidias.

In der Plastik knüpft sich die völlige Befreiung zur erhabensten Schönheit an den Namen des *Phidias*.\*) Dieser größte Plastikler aller Zeiten war um das Jahr 500 zu Athen geboren. Sein Vater hieß Charmides. Die großen Perferschlachten fallen in die Knabenzeit und die Jünglingsjahre des heranwachsenden Phidias. Welchen Schwung der Begeisterung müssen die Großthaten seines Vaterlandes in dem empfänglichen Gemüthe eines solchen Knaben erregt haben! Damals ohne Zweifel wurde in seiner Seele jener Funke des Enthusiasmus entzündet, aus welchem die herrlichen Werke zur Verklärung der höchsten Ideen des griechischen Geistes geboren werden sollten. Phidias scheint zuerst sich der Malerei gewidmet, bald aber seinen wahren Beruf erkannt und sich zu Hegias in die Lehre begeben zu haben. Sodann wandte er sich nach Argos, wo Ageladas seine künstlerische Ausbildung vollendete. Seine erste selbständige Thätigkeit fällt in die Zeit des Kimon (c. 470—463), welcher die von den Persern zerstörten Heiligthümer prächtiger wieder aufzubauen begann. Als nach Kimon's Verbannung Perikles ans Ruder trat, war der ungefähr siebenunddreißigjährige Phidias auf jenem Wendepunkte des Lebens, wo jugendliches Feuer und männliche Kraft sich zu schöner Reife verbinden. Er wurde der Freund des großen Staatsmannes und dessen rechte Hand bei den glänzenden künstlerischen Unternehmungen, mit welchen dieser das von Kimon angefangene Werk der Wiedergeburt Athens zu vollenden sich vorsetzte. Die Monumente der Akropolis erstanden nun, feierlicher und schöner als zuvor, aus der Asche, und was die entwickelte Kunst Neues und Herrliches zu bieten vermochte, das wurde zur Vermehrung des Glanzes hinzugefügt. Als mit der Vollendung des Parthenon (437) Phidias die Arbeit seiner kräftigsten Manneszeit abgeschlossen hatte, folgte er etwa in seinem dreiundsechzigsten Jahre einem Rufe nach Elis zur Ausschmückung des Zeustempels von Olympia. Ein zahlreiches Gefolge von Schülern begleitete ihn. Er wurde mit den größten Ehren empfangen, und die Eleer erbauten ihm im Tempelbezirk eine Werkstatt, die noch in späten Zeiten sorgsam unterhalten und mit Verehrung den Reisenden gezeigt wurde. Nach Vollendung seiner Arbeit, der Kolossalstatue des olympischen Zeus, die an Größe und Majestät alle seine früheren Werke über-

\*) Vgl. das schöne Buch von *Eugen Petersen*, die Kunst des Phidias am Parthenon und zu Olympia. Berlin 1873. 8.

traf, kehrte der Meister 432 nach Athen zurück. Dort hatte inzwischen die Leidenschaft der Parteien angefangen, sich gegen Perikles zu erheben. Sein Freund und Anhänger Phidias war das erste Opfer, an welchem die Kräfte der Opposition sich erproben wollten. Er wurde angeklagt, von dem Golde, das zur Ausführung der Tempelstatue der Athene bestimmt gewesen, einen Theil veruntreut zu haben. Da aber, wie es heißt auf den Rath des Perikles, in Wirklichkeit aber in jedem chryselephantinen Werke das Gold abnehmbar war, so konnte durch Wägen die Nichtigkeit jener Beschuldigung nachgewiesen werden. Da ward eine neue, noch gefährlichere Anklage auf Gotteslästerung erhoben, weil Phidias am Schilde der Göttin sein Bild und das des Perikles angebracht habe. Der große Meister ward in den Kerker geworfen, wo er kurze Zeit darauf, wie es heißt an Gift, etwa in seinem achtundsechzigsten Jahre, den Tod fand.

Diese Erzählung vom Ende des Phidias, die uns Plutarch im Leben des Perikles überliefert, klingt allerdings romanhaft und ist gewiß nicht frei von erdichteten Zusätzen. Aber die andere, in den Scholien zu Aristophanes' Frieden enthaltene Version klingt mindestens ebenso unwahrscheinlich. Nach dieser soll er, um seinem Prozeß in Athen zu entfliehen, nach Elis gegangen und den Zeus für Olympia geschaffen haben. Dort sei er dann, ebenfalls der Unterschlagung von Gold angeklagt, umgekommen. Diese doppelte Unterschlagung, die unwürdige Flucht von Athen, dann die fast wie zufällig erscheinende Uebertragung der großen Aufgabe für Olympia, das Alles sind Momente, die uns noch viel unwahrscheinlicher dünken als jene erste Erzählung.

Je dürftiger diese Nachrichten über sein Leben sind, desto reicher fließen die Mittheilungen über die Welt von Kunstwerken, die er geschaffen. Wir können daraus nur das Wichtigste hervorheben. Seiner ersten Epoche gehören mehrere Werke an, deren Errichtung sich unmittelbar auf die Perserkriege bezieht. So das Weihgeschenk, welches die Athener wegen des Sieges bei Marathon nach Delphi stifteten. Es stellte in einer Freigruppe von dreizehn Erzstatuen den Miltiades, umgeben von Athene, Apollon und den Heroen Attika's, dar. Den Mittelpunkt bildete der Held von Marathon, dem die beiden schützenden Gottheiten zur Seite standen. Daran schlossen sich die Heroen von sieben, ursprünglich wahrscheinlich von allen zehn Phylen Attika's, ferner Theseus, Kodros und Phileas, der Ahnherr des Miltiades. Es war also eine Zusammenstellung, wie wir sie früher an Werken des Ageladas und Aristomedon, den älteren Meistern von Argos, schon kennen gelernt haben. Sodann arbeitete Phidias mehrere Kolossalbilder der Schutzgöttin Athens, deren Gestalt zuerst in charaktervoller Weise geschaffen zu haben sein Verdienst ist. Dahin gehört das Goldelfenbeinbild der Athene im Tempel zu Pellene in Achaia, wie es scheint, eins der frühesten Werke des Meisters; ferner die kolossale Athene Areia zu Platää, die ein Akrolith war, d. h. ein goldbekleidetes Holzbild, dessen nackte Theile aus pentelischem Marmor bestanden; vor Allem aber die berühmte, gegen 70 Fuß hohe, ehernen Statue der Athene, welche die Athener zum Andenken der Perserkriege aus der Marathonischen Beute ausführen ließen und auf der Akropolis zu Athen aufstellten. Wir wissen von ihr, daß der Helmbusch und die Spitze der Lanze meilenweit gesehen wurden und dem von Sunion heranfahrenden Schiffer den Gruß der heimischen Stadtgöttin entgegenblitzten. Dagegen sind wir nicht einmal genau über die Stellung und Haltung der Göttin unterrichtet, ja durch verschiedene Darstellungen

Andere  
Version  
von seinem  
Ende.

Phidias'  
Werke.

Erste  
Epoche.

Erzbild der  
Athene.

auf attischen Münzen wird diese Frage nur noch verwirrter. Denn einmal hat die Göttin in ausgestreckter Linken die Lanze, während der Schild, von der Rechten gehalten, zu ihren Füßen ruht; das andere Mal hält sie den Schild hoch erhoben wie zur Vertheidigung am linken Arme und greift mit der Rechten bis zur Spitze der fest aufgestemmtten Lanze hinauf. Man wird zusehen müssen, daß diese rüstigere Stellung mehr als jene ruhige Haltung einer Promachos, einer vorkämpfenden Göttin, wie das Volk sie nannte, entspricht.\*) — Eine andere Erzstatue der Athene, welche die Lemnier auf die Akropolis gestiftet hatten, zeigte die friedliche Göttin und ward ihrer Schönheit wegen dem Bilde der Promachos noch vorgezogen.

Amazone. Endlich mag dieser ersten Epoche des Meisters auch die Amazone angehört haben, die er im Wettstreit mit Polyklet, Krefilas und anderen Künstlern für den Tempel der Artemis zu Ephesos gearbeitet hatte. Sie stützte sich auf einen Speer und ward besonders wegen der Fügung des Mundes und wegen der Bildung des Nackens geschätzt, wurde aber von den Werken jener beiden wetteifernden Meister übertroffen. Wir dürfen daraus schließen, daß bei großer Vortrefflichkeit auch in solchen Gebilden der hohe Geist des Phidias doch seinen eigentlichen Schwerpunkt in Aufgaben rein idealer Gattung fand.

Zweite Epoche. In der That gehören die beiden Hauptwerke, welche die Schöpferkraft feiner reiferen Jahre hervorgebracht, dieser Richtung an. Die zweite Epoche seiner Künstlerlaufbahn wird von den Arbeiten ausgefüllt, mit welchen die Akropolis zu Athen verherrlicht werden sollte. Perikles ließ den von den Perfern zerstörten Festtempel der jungfräulichen Schutzgöttin Athene, den Parthenon, neu und glänzender wieder aufbauen; Phidias leitete nicht bloß alle damit verbundenen künstlerischen Unternehmungen, sondern er schuf auch mit einer zahlreichen Werkstatt den unermesslich reichen plastischen Schmuck des Parthenon. Vor Allem war von seiner Hand das kolossale goldelfenbeinerne Tempelbild der Athene Parthenos, aus der salaminischen Beute errichtet. Es hatte eine Höhe von sechsundzwanzig Ellen und stellte die Göttin nicht in ihrer kriegerischen Bedeutung, sondern als friedliche, siegverleihende dar. Wir wissen, daß die Göttin stehend gebildet war, daß sie in den Händen eine goldene Nike und den Speer trug, daß der Schild niedergefetzt war, und zu ihren Füßen ein Abbild der heiligen Burgschlange sich befand. Glücklicherweise sind wir durch die im Jahre 1859 bei der Pyx gefundene und im Museum des Theseustempels aufbewahrte Marmorstatuette (Fig. 89) im Stande, uns eine genauere Vorstellung von der Composition des großartigen Werkes zu machen. Das kleine, nur 34 Centimeter hohe Bild, das mit Ausnahme des Kopfes unvollendet geblieben und sogar an

Athene  
Parthenos.

\*) Wenn aus der Thatsache, daß der Bildhauer *Mys*, etwa ein Menschenalter nach Phidias, auf dem Schilde nachträglich eine Kentaurenschlacht und Anderes eiselirte, geschlossen werden soll, daß der Schild dann nur niedergefetzt zu denken sei, weil sonst solche zierliche Kunstwerke nicht gesehen und genossen werden konnten, so entspringt das einer mehr modernen als antiken Auffassung. Denn den Griechen (und so war es vielfach auch in der Kunst des Mittelalters) kam es bei solchen Werken vor Allem darauf an, die Gottheit durch den höchsten Schmuck und die reichste Arbeit zu ehren; der Genuss des Kunstwerkes stand durchaus in zweiter Linie. Beweis dafür, daß man an großen Denkmalen, z. B. an den Tempeln selbst, die Theile der Ausstattung, welche ihrer Oertlichkeit halber nie gesehen wurden, wie die Rückseiten der Giebelstatuen, ebenso sorgfältig durchführte, wie die der allgemeinen Schau sich darbietende Vorderseite.

der rechten Seite nicht ganz aus dem Stein herausgehauen ist, zeigt die Göttin in ruhiger Stellung, mit streng herabfließenden Gewandfalten, die nur durch den etwas angezogenen linken Fuß ein freieres Motiv gewinnen. Der Blick des runden Kopfes, von dem die langen Locken zu beiden Seiten über die Schultern bis auf die ägisbedeckte Brust herabfallen, ist ruhig und ernst geradeaus gerichtet. Das Ganze giebt den Eindruck einer feierlichen Majestät. Nicht minder wichtig wird das Bildwerk dadurch, daß es uns den Schild in der Linken und unter feiner Wölbung die heilige Burgschlange, hoch aufgerichtet, zeigt. Dazu müssen wir der linken Hand noch den Speer zutheilen und auf der Rechten die geflügelte Nike ergänzen. Auffallend sind die überaus kurzen, gedrunghenen Verhältnisse der Gestalt. Der Kopf muß von ernster, erhabener Schönheit gewesen sein. Den goldenen Helm, der ihn bedeckte, schmückte vorn eine Sphinx und auf beiden Seiten ein Greif. Auch die übrigen Theile der Rüstung waren reich verziert. Die Brust umgab der Panzer mit dem Gorgoneion, das den Medusenkopf zeigte. Auf der inneren Seite des Schildes war der Kampf der Giganten gegen die Götter, auf der äußeren Seite die Amazonenschlacht dargestellt, in welcher Phidias sein Bild und das des Perikles angebracht hatte. Von dieser Darstellung ist neuerdings in einem leider fragmentirten Marmorschild des britischen Museums eine Nachbildung entdeckt worden\*), welche die Kampfszenen über die ganze Fläche um einen in der Mitte angebrachten Medusenkopf ausgebreitet zeigt. Sogar den Rand der Sandalen der Göttin bedeckte ein Relief mit dem Kampfe der Lapithen und Kentauren, und an der Basis war die Geburt der Pandora im Beisein vieler Götter ciselirt. Die nackten Theile des Bildes waren aus Elfenbein, die Augen aus funkelnden Edelsteinen eingefetzt, die Gewänder, Waffen und der reiche Schmuck aus Gold getrieben. Das Gold allein repräsentirte die ungeheure



Fig. 89. Statuette der Parthenos.

Summe von vierundvierzig Talenten, 786,500 Thaler unseres Geldes. Das Bild wurde 437 v. Chr. vollendet; um 400 mußte Ariftokles die Basis restauriren. Trotz theilweiser Beraubung durch den Tyrannen Lachares (296 n. Chr.) stand es noch gegen Ende des vierten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung in seiner Herrlichkeit da. Seitdem ist es spurlos verschwunden, und nur die Stelle, wo die Basis gestanden, hat man neuerdings auf dem Felsboden der Akropolis aufgefunden.

Erwägen wir, daß außer diesem Hauptwerk Phidias nachweislich noch fünf andere Statuen der Athene — zu den oben genannten kommt noch eine eherner, von Aemilius Paullus nach Rom entführte — geschaffen, so dürfen wir wohl annehmen, daß er den Charakter der ernstesten Göttin für immer in seinen wesentlichen Zügen festgestellt hatte. Welche Mannigfaltigkeit er dabei dennoch zu entfalten wußte, geht schon aus den Berichten der Alten hervor. Einmal hatte die

Nach-  
bildungen.\*) *Conze* in Gerhard's Archäol. Ztg. 1865. Taf. 196 ff.

Göttin einen mehr friedlichen, ein andermal, namentlich in der Parthenos, einen mehr kriegerischen Ausdruck. Von besonderer Schönheit war die lemnische auf der Akropolis zu Athen; aber auch diese Schönheit dürfen wir uns nicht weich und weiblich, sondern eher etwas männlich denken, etwa in der Weise, wie der schönste uns erhaltene Athenekopf an der Marmorbüste der Münchener Glyptothek (Fig. 90) sie zeigt. Die feine Schmalheit der Wangen, der noch scharf geschnittene, aber geistvoll bewegte Mund, das kräftig vortretende Kinn und der ruhige, etwas gefenkte Blick sind Züge, wie wir sie an einer Athene des Phidias suchen. Verwandt damit, und dabei in der feierlichen Haltung dem Charakter



Fig. 90. Pallasbüste der Münchener Glyptothek.

eines Tempelbildes entsprechend, ist die Kolossalstatue des Pallas von Velletri im Louvre, obwohl die trockene Behandlung des Marmors sie als eine späte römische Kopie erkennen läßt. Den mehr gedrun- genen Wuchs und die rundliche Form des Kopfes, welche nach dem Zeugniß der oben besprochenen Statuette die Parthenos des Phidias gehabt zu haben scheint, giebt die herrliche Marmorstatue der Villa Albani wieder, in ihrer Haltung an die Promachos erinnernd (Fig. 91), in welcher schon Winkelmann ein Werk des hohen, feierlichen Styles erkannte. Wenn wir diese Nachbildungen hier erwähnen und zur Anschauung bringen, so verwahren wir uns dagegen, als ob wir in ihnen direkte Abkömmlinge der Schöpfungen eines Phidias mit Bestimmtheit nachweisen könnten; wohl aber dürfen sie uns als Nachklänge gelten, in welchen mehr oder minder klar das von dem großen Meister geschaffene Ideal der Athene geahnt werden mag.

Hatte Phidias in diesem gepriesenen Werke die jungfräuliche Göttin der Weisheit, die friedliche, siegespendende Beschützerin Athens zu einem Charakter-

bilde ausgeprägt, dessen Hauptzüge in allen späteren Darstellungen der Göttin nachklingen, so wurde ihm in Olympia eine noch höhere Aufgabe zu Theil, ja die höchste, welche die hellenische Anschauung zu stellen hatte. Es galt für den Tempel zu Olympia ein Bild des Vaters der Götter und Menschen, des Herrschers im Olympos zu schaffen. Auch hier wurde das gewaltige, über vierzig Fuß hohe Werk aus Gold und Elfenbein über einem hölzernen Kerne gebildet, aber nicht stehend wie die Athene, sondern auf einem prachtvollen Throne sitzend. Ein Kranz von Oelzweigen krönte das Haupt. Die Linke hielt das Scepter, das den Adler, den Vogel des Zeus, trug; auf der ausgestreckten Rechten schwebte eine geflügelte Nike. So wurde der Gott, mit Beziehung auf die olympischen Spiele, gleich der Athene Parthenos als Siegerverleiher bezeichnet. Ein goldener Mantel,

mit eingelegten Figuren und Lilien geschmückt, bedeckte die gewaltigen Formen. — Noch reicher als das Bildwerk selbst waren Thron und Schemel des Gottes in Gold und Edelsteinen, Elfenbein und Ebenholz ausgeführt. Der Sitz hatte außer den vier Füßen noch ebensoviele Säulen zur Unterstützung der ungeheuren Last des Kolosses. An den Füßen waren vierundzwanzig Nikegestalten als Tän-



Fig. 91. Athene Polias. Villa Albani.

zerinnen angebracht; an den Querriegeln, welche die Füße miteinander verbanden und befestigten, sah man in Einzelfiguren die acht alten Kampfarten und außerdem die Schlacht des Herakles und Theseus gegen die Amazonen. Zwischen den unteren Theilen der Füße waren Schranken angeordnet, deren Vorderseite nur blau gemalt war, da sie durch die Füße und den herabfallenden Mantel des Gottes größtentheils verdeckt wurden; an den drei übrigen Seiten dagegen hatte Panaenos, des Phidias Neffe, neun Darstellungen aus der Heroensage gemalt. Ferner sah man, vielleicht an den Armlehnen, Sphinxgestalten, welche Knaben raubten, weiter

unten Apollo und Artemis, welche die Niobiden tödteten. An der Rücklehne waren die Horen und Chariten, am Fußchemel goldene Löwen und des Theseus Schlacht gegen die Amazonen angebracht. Endlich war auch die Basis, auf welcher der Thron sich erhob, mit Göttergestalten ganz bedeckt.

Aus all dieser reichen Pracht muß sich um so feierlicher die majestätische Gestalt des Gottes hervorgehoben haben. Phidias hatte in ihm nicht bloß den huldvollen, gütigen Allvater, sondern auch den gewaltigen Beherrscher des Olympos dargestellt. Er hatte sich dabei der Schilderung Homers angeschlossen, der den Gott, selbst wo dieser mild die Bitte der Thetis gewährt, bloß durch seinen Wink den Olympos erschüttern läßt:

„Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,  
Und die ambrosischen Locken des Königes walleten vorwärts  
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n des Olympos.“



Fig. 92. Münzen von Elis mit Phidias' Zeus. (Nach Overbeck.)

Für die Anschauung des untergegangenen Werkes sind wir ausschließlich auf einige wenige Münzen von Elis angewiesen, welche entweder wie die Pariser (Fig. 92, b) den Kopf des Zeus, oder wie die Florentiner (Fig. 92, a) das ganze Bild darstellen. Der Gott sitzt in würdevoller Haltung aufrecht, das Scepter fenkrecht in der etwas erhobenen Linken haltend und auf den Boden stützend; auf der Rechten trägt er die Nike, welche mit ausgebreiteter Siegerbinde auf ihn zuschwebt. Der Kopf, mit dem Oelzweig bekränzt, wird von den reichen Massen des Haares, das mit den „vorwärts wallenden Locken“ die Stirn in Wellenlinien umzieht, bis auf die Schulter umflossen. Ebenso zeugt der volle Bart von männlicher Kraft. Das Anlitz ist etwas nach vorn geneigt, als ob der Gott sich zu den Nahenden freundlich herablasse; die Stirn bildet an der Nasenwurzel einen Vorsprung, der den Ausdruck nachsinnenden Ernstes verstärkt, und das große, weit geöffnete Auge scheint mit durchdringender Gewalt unter den stark schattenden Brauen hervor seine Blicke über das All zu senden. Es ist noch etwas Strenges, Hoheitvolles, feierlich Stylisirtes in der ganzen Erscheinung\*).

\*) Es ist namentlich *Overbeck*, dem wir die genauere Entwicklung des Typus vom Zeus des Phidias verdanken. Vgl. vorzüglich seinen Aufsatz in den Ber. der k. sächf. Gesellsch. d. Wissensch. 1866,

Die Grundzüge des höchsten Gottes der Hellenen waren fortan durch Phidias' Meisterwerk für alle Zeiten so endgültig festgesetzt, daß sie selbst in den spätesten, vielfach abgeschwächten Nachbildungen noch fortleben: Nur sind meistens die Formen schon freier und naturalistischer aufgefaßt, und dem feierlichen Ernst ist eine minder strenge Auffassung gefolgt. Spätere  
Um-  
bildungen.

Unter den späten Werken, die einen Schimmer des Originalen wenigstens unserer Anschauung vermitteln, sind die Marmorstatue des Zeus Verospi und der zu Otricoli gefundene Marmorkopf, beide jetzt im Vaticanischen Museum, die wichtigsten.

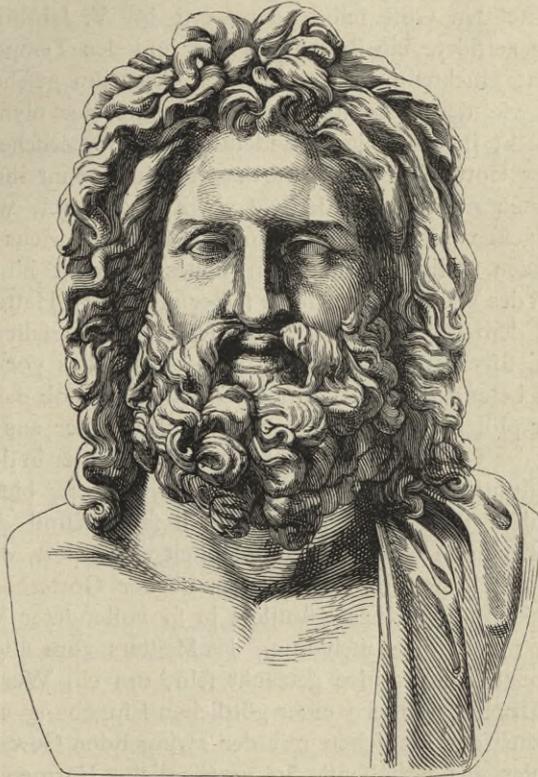


Fig. 93. Zeusbüste von Otricoli. Vatican.

Das letztere Werk, obwohl bereits zum Manierirten und weichlich Schwülftigen in der Formbehandlung neigend und überhaupt nicht ohne gewisse Uebertreibungen, giebt uns einen, wenn auch schwachen Anklang an das Original. (Fig. 93.) Freilich ist dies so zu verstehen, daß wir es mit einer in römischer Zeit entstandenen Nachbildung eines Zeuskopfes zu thun haben, dessen Original sicherlich, wie aus dem gesammten Charakter der Formen und namentlich der Auffassung des Haares hervorgeht, wohl nicht vor der Epoche Alexanders entstanden ist. Dennoch dürfen wir ihn hier aufführen, weil in seinen Grundzügen die leitenden Gedanken der Conception eines Phidias immer noch zu erkennen sind. Ja vielleicht giebt der Zeus von Otricoli von der Macht des Eindruckes, welchen jenes Meisterwerk auf das ganze Alterthum ausgeübt, immer noch trotz seiner viel moderneren Fassung

eine lebendigere Vorstellung, als irgend eine andere Nachbildung. Der Hauptaccent der Charakteristik liegt unverkennbar in der Fülle der stolz sich aufbäumenden und in großen Massen zu beiden Seiten herabfallenden Locken, sowie in den kühn geschwungenen Brauen, unter denen hervor die Augen über das weite Weltall zu blicken scheinen. Die gedrungene Stirn, die mächtig vor springende Nase vollenden den Eindruck der Weisheit und Kraft, während die vollen, leichtgeöffneten Lippen mildes Wohlwollen umspielt, und der üppige Bart gleich den fest und schön gerundeten Wangen sinnliche Frische und unvergängliche Manneschönheit verräth.

Der Zeus des Phidias war die höchste Bewunderung des gesammten Alterthumes; er überlebte den Gott selbst, denn erst im V. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung zerstörte ein Brand das Bild und den Tempel. Jeder Hellene wallfahrtete zu ihm; glücklich wurde gepriesen, wer ihn gesehen hatte. „Auch auf einen Römer, wie den Aemilius Paullus, machte der olympische Zeus den gewaltigsten Eindruck; ihm erschien mindestens der homerische Zeus verkörpert, wenn nicht gar der Gott selbst gegenwärtig. Plinius nennt ihn unnachahmlich, Spätere preisen seinen Anblick gerade wie ein Zaubermittel, welches alle Sorge und alles Leid vergessen mache, und Quintilian sagt, der Zeus des Phidias habe fogar der bestehenden Religion noch ein neues Moment hinzugefügt, so sehr komme die Majestät des Werkes dem Gotte selber gleich.“\*) Hatte doch der Beherrscher des Olympos dem Meister einen Beweis seines Wohlgefallens zu geben nicht verschmäht. Denn, so erzählt die fromme Sage, als Phidias vor dem vollbrachten Werke im Tempel betend den Gott um ein Zeichen bat, ob das Werk ihm wohlgefällig sei, da fuhr plötzlich ein Blitz von der Rechten her aus heiterem Himmel durch die Oeffnung des Tempeldaches dicht neben dem Meister in den Boden nieder.

Phidias' Kunstgeist.

Um die Bedeutung des großen Meisters zu würdigen, bietet uns sein Zeus den wichtigsten Anhaltspunkt. Wir sehen durch seine Kunst die Idee des höchsten Gottes der Hellenen in einer Vollkommenheit verkörpert, die etwas Unwiderstehliches für jeden Griechen hatte. Niemals ist der Gottesbegriff eines ganzen Volkes durch die Schöpfung eines Künstlers in so vollendeter Weise ausgedrückt worden. Wie tief mußte die Anschauung des Meisters vom allgemeinen Bewußtsein, von der nationalen Gottesidee getränkt sein, um ein Werk zu schaffen, das nicht subjectiver Phantasie, sondern einer göttlichen Eingebung entsprungen schien, das auf die Gemüther der Menschen mit der zwingenden Gewalt eines Aboluten wirkte! — War hier das Erhabenste in vergängliche Formen gebannt worden, so zeigen auch die anderen Götterbilder, die er geschaffen, ein verwandtes geistiges Wesen. Vor allem die Schutzgöttin seiner Vaterstadt, die er so oft gebildet hat. In welcher Bedeutung er sie auch erfaßte, als kriegerische Vorkämpferin oder als friedliche, jungfräuliche Schützerin, immer war bei aller Schönheit der Charakter einer hohen geistigen Würde das Vorwaltende. Daher sagt ein griechisches Epigramm, indem es die Athene des Phidias mit der Aphrodite des Praxiteles vergleicht, nur einem Rinderhirten wie Paris könne es einfallen, die Aphrodite der Athene vorzuziehen. Aber auch selbst mehrere Statuen der Liebesgöttin, die Phidias geschaffen, namentlich ein gepriesenes Goldelfenbeinbild zu Elis, trugen das Gepräge einer mehr geistigen, himmelentsprossenen, als sinnlichen Schönheit, wie denn auch nur Aphrodite Urania es war, welche der Meister verkörpert hat.

\*) Brunn, G. d. gr. K. I. S. 203.

Verbinden wir nun damit den Ausspruch der Alten, Phidias allein habe Ebenbilder der Götter gefehen, Er allein sie zur Anschauung gebracht, so dürfen wir von ihm sagen, was für die Poesie von Homer gilt, er habe den Griechen ihre Götter geschaffen. Darin liegt der unermessliche Fortschritt, den er über seine Vorgänger hinaus gethan. Wie leblos und starr ist noch am Tempel von Aegina die Gestalt der Göttin! Erst durch Phidias gewinnen die plastischen Götterdarstellungen Geist, Charakter und Leben. Er ist daher in eminentem Sinne Götterbildner zu nennen. Damit stimmt denn selbst überein, was wir oben erwähnten, daß er in Amazonenbildern von Andern übertroffen wurde. Wo es nicht auf geistigen Ausdruck ankam, dahin neigte sein Genius nicht.

Daß neben dieser geistigen Bedeutung die Werke des Meisters durch höchste künstlerische Vollendung der Form eben so sehr ausgezeichnet waren, wird nicht minder bezeugt. Dies gilt nicht bloß für die völlige Beherrschung jeder Art von Technik, der Goldelfenbeinarbeit, der Marmorplastik, der Erzbildnerei, die er sämmtlich in gewaltigen Kolossalwerken angewendet hat, selbst der zierlichsten Ciselirkunst, die er vielfach bei seinen großen Arbeiten, aber auch für besondere Zwecke, gleichsam zur Erholung, übte: auch in höherem Sinne muß er den weiten Bereich der damaligen Bildnerkunst nach allen Seiten vollständig beherrscht haben. Als gedankenreichen Schöpfer ganzer Cyklen von Bildwerken werden wir ihn noch kennen lernen; der Composition war er im höchsten Grade Meister; die organischen Bedingungen jeder Gattung von Gestalten lagen klar vor seinem Blick, und selbst die feinsten und verstecktesten Gesetze der Perspektive wußte er anzuwenden. Hierfür ist uns eine charakteristische Anekdote aus dem Alterthum überliefert. Die Athener ließen einst durch Phidias und Alkamenes Statuen der Athene arbeiten, die sie auf Säulen aufstellen wollten. Als die Bildsäulen fertig, aber noch nicht an dem bestimmten Orte aufgerichtet waren, habe das Volk dem Werke des Alkamenes den Vorzug gegeben: sobald sie aber auf ihren Säulen standen, sei das Urtheil sofort zu Gunsten des Phidias umgeschlagen.\*) Man darf nach Alledem sagen, daß Phidias es gewesen, der die griechische Kunst zur Höhe geistiger Schönheit geführt, nachdem sie vorher hauptsächlich nur der Durchbildung des Körperlichen gewidmet gewesen. Wie aber der geistige Gehalt auch auf die Formenhülle zurückwirkt, das ist nicht minder durch Phidias kund geworden, da das Großartige seiner Formen und Gestalten früher nicht denkbar war. Ehe wir dafür die Beweise aus den erhaltenen Parthenonsculpturen beibringen, haben wir uns nach den Schülern des Meisters umzusehen.

Die größte Bedeutung unter ihnen hat offenbar der Athener oder Lemnier Alkamenes gehabt. Wir wissen von ihm, daß er die Statuengruppe des Westgiebels am Zeustempel zu Olympia geschaffen, von der später die Rede sein wird. Ohne Zweifel gehörte er also zu den mit Phidias dorthin berufenen Künstlern. Sodann arbeitete er, vermuthlich um 402, die Statuen der Athene und des Herakles, welche Thrafsybul sammt seinen Genossen in den Heraklestempel zu Theben weihten, zum Danke dafür, daß von dieser Stadt aus ihnen die Befreiung ihres Vaterlandes von den dreißig Tyrannen gelungen war. Alkamenes wird hauptsächlich als Erzbildner gerühmt, obwohl die genannten und noch andere seiner Werke in Marmor ausgeführt waren, und ein Dionysos in Athen von ihm aus

Phidias' Technik.

Schüler des Phidias. Alkamenes.

\*) *Brunn*, G. d. gr. K. I. S. 195.

Gold und Elfenbein gebildet wurde. Erscheint er also in Vielseitigkeit der technischen Meisterchaft als würdiger Schüler des Phidias, so steht er demselben offenbar noch näher durch den geistigen Gehalt seiner Werke. Alkamenes war, wie Phidias, vor Allem Götterbildner, denn außer der Erzstatue eines Siegers im Pentathlon, die übrigens so geschätzt war, daß man ihr den Beinamen der muster-gültigen gab, gehören alle seine Einzelwerke dem idealen Gebiete an, und wenn wir auch von seinen Schöpfungen keine Anschauung haben, so dürfen wir doch aus den Aufgaben, die er löste, einen Schluß auf den Charakter seiner Kunst machen. Da erscheint denn bezeichnend, daß er außer Statuen der Athene und der Aphrodite Urania auch die von Phidias nicht behandelten Götter Asklepios, Dionysos, Ares, Hephästos und die Hera darstellte. An seinem Hephästos zu Athen bewunderte man, daß der Künstler das Hinken leise anzudeuten verstanden,

jedoch nur zur Verstärkung der Charakteristik, ohne der Würde des Gottes irgendwie Eintrag zu thun.\*) Diese Nachricht ist für die Bedeutung des Meisters bestimmend, denn sie beweist, daß er in scharfer Ausprägung der Göttergestalten eine große Feinheit besaß. Ohne Zweifel bewährte sich dieselbe Eigenschaft auch in seinen übrigen Götterbildern. Da er in diesen nun der Mehrzahl nach Charaktere schuf, welche die Kunst bis dahin nur in überlieferter Weise zu bilden pflegte, so wird man von Alkamenes behaupten dürfen, daß er, in seines großen Meisters Bahnen fortwandelnd, für eine Reihe von Göttergestalten neue Typen hinstellte, die den von Phidias in's Leben gerufenen innerlich verwandt waren.

Zunächst gilt dies von seinem Dionysos, den er für eins der beiden limnäischen Heiligthümer des Gottes zu Athen geschaffen hatte. Es war ein Kollossalbild aus Gold und Elfenbein, von dem uns allem Anscheine nach auf attischen Münzen Nachbildungen erhalten sind. Der Gott ist bärtig dargestellt,

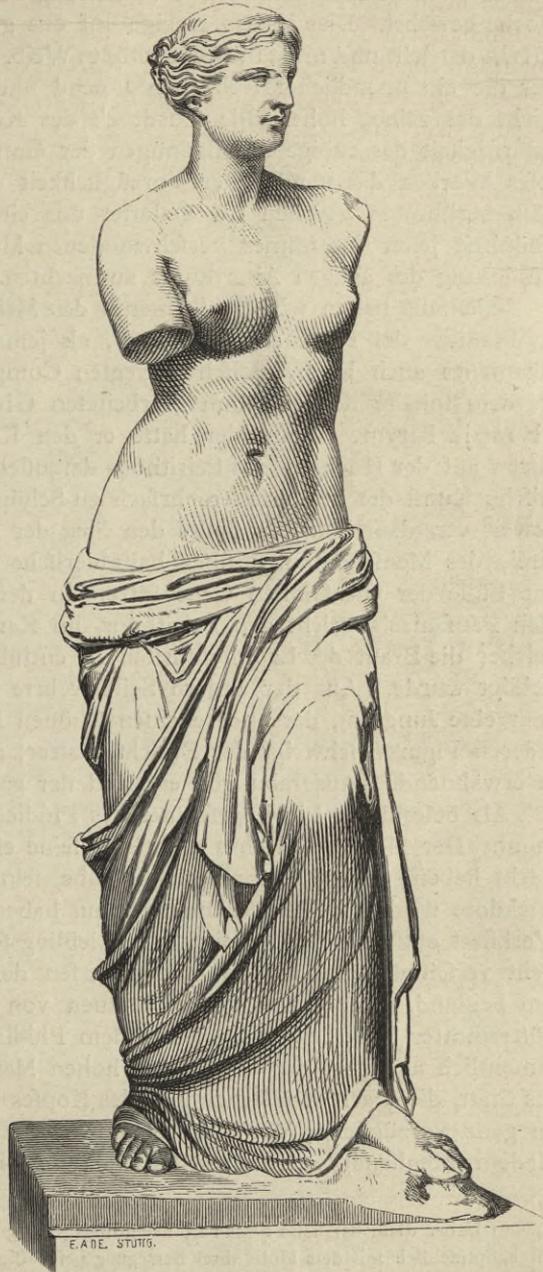
in feierlicher Haltung thronend, in der Linken das Scepter haltend, ähnlich wie der Zeus von Olympia, während die Rechte den Becher darreicht, als wolle der Gott des Weines seinen Verehrern den Labetrunk spenden. Wie wir es von der Zeit des Phidias und von einem seiner Schüler erwarten können, galt also die Auffassung noch nicht dem jugendlichen Gott der Freude, wie erst die folgende Epoche ihn darzustellen begann. Einen Unterschied gegen den Zeus erkennt man hauptsächlich darin, daß der Mantel beim Dionysos herabgefunken ist und den Oberleib entblößt zeigt. Ein anderer zuerst von Alkamenes durchgebildeter Göttertypus ist der des Asklepios, den er für den Tempel des Gottes zu Mantinea geschaffen hatte. Den schönsten der uns erhaltenen Asklepiosköpfe, der auf Melos gefunden und mit der Blacas'schen Sammlung in's britische Museum gelangt ist (Fig. 94), dürfen wir als eine, wenn auch im Einzelnen schon freiere Nachbildung des von Alkamenes geschaffenen Typus betrachten; denn unverkenn-



Fig. 94. Asklepios-Kopf. Britisches Museum.

\*) Brunn, G. d. gr. K. a. a, O. 236.

bar gewahrt man in der Anlage des Kopfes, der Anordnung des Haupthaars und des Bartes eine Verwandtschaft mit dem Zeuseideal des Phidias, nur daß hier das Erhabene des höchsten Gottes dem Charakter des Asklepios gemäß in's mehr Menschliche, hülfreich Freundliche überfetzt worden ist.\*). Schon Praxiteles aber faßte den Gott jugendlicher auf. Von seinem Ares im Tempel des Gottes zu Athen wissen wir nichts Näheres, von der Hekate, welche auf der thurmartigen Bastion beim Eingang zur Akropolis stand und davon den Beinamen Epipyrgidia führte, haben wir nur die Angabe, daß der Künstler sie dreigestaltig gebildet hatte, also aus drei Statuen, die mit dem Rücken gegeneinander standen. Mehr dagegen erfahren wir von seiner Aphrodite, mit welcher er im Wettstreite mit Agorakritos den Sieg davon getragen hatte. Sie stand im Tempel der Göttin, der in den Gärten vor der östlichen Stadtmauer Athens lag. Sie war wegen ihrer Schönheit hochgeschätzt, und besonders pries man den feinen Umriß des Kopfes und die schönen Wangen, die Eurhythmie in der Bewegung des Handgelenkes und die zarte Form der spitz zulaufenden Finger. Wenn im Charakter der Göttin Alkamenes gewiß der Hoheit eines Phidias noch nahe stand, so war doch offenbar zugleich ein Liebreiz in seinem Werke, und bei aller Holdseligkeit, bei aller weichen Anmuth ein wahrhaft göttlicher, hochidealer Ausdruck, den uns vielleicht die berühmte Aphrodite von Melos



Andere Werke.

Fig. 95. Aphrodite von Melos. Louvre.

\*) Möglicherweise hat der Asklepios des Kolotes oder der des Thrasymedes ebensoviele Anwartschaft auf den oben mitgetheilten Kopf; aber jedenfalls darf man sein Urbild in der unmittelbaren Nähe des Phidias und seiner Schule suchen,

im Louvre am ersten vergegenwärtigen kann (Fig. 95). Wir sind weit entfernt, sie für eine Nachbildung nach Alkamenes auszugeben; aber wir weisen ihr hier einen Platz an, weil sie eine annähernde Vorstellung von der Hoheit der Auffassung jener Epoche gewährt. Dies ist das einzige auf uns gekommene Aphroditebild, das die Göttin darstellt und nicht bloß ein schönes Weib. Der Macht und Größe der Formen, über die ein unendlicher Reiz von Jugend und Schönheit ausgegossen ist, entspricht der reine, hoheitvolle Ausdruck des Kopfes, der frei von menschlicher Bedürftigkeit das ruhige Selbstgenügen der Gottheit verkündet. Die Herrlichkeit dieses Werkes, das trotz seiner Vorzüglichkeit doch keins der irgendwie bei den Alten berühmten gewesen ist, gestattet uns einen ahnenden Rückschluß auf die Schönheit jener für immer verschwundenen Meisterschöpfungen, welche die Bewunderung des ganzen Alterthums ausmachten.\*).

Jedenfalls haben wir in Alkamenes den Meister anzuerkennen, der dem größten Plastiker der Hellenen näher kam, als jemals irgend ein anderer. Daß aber Alkamenes auch in dramatisch bewegten Compositionen sich auszeichnete, geht aus dem Inhalte des von ihm gearbeiteten Giebelfeldes am Zeustempel zu Olympia hervor. Denn hier hatte er den Kampf des Theseus mit den Kentauren auf der Hochzeit des Peirithoos darzustellen: ein Thema, welches die griechische Kunst der Blüthezeit mehrfach zu Schöpfungen von höchster dramatischer Gewalt veranlaßt hat. Es stellte den Sieg der höheren Civilisation über die Barbarei, des Menschenthums über halbthierische Rohheit dar und bot der Plastik eine Fülle der wirksamsten Gegensätze. In der Mitte des Giebelfeldes sah man nach Pausanias' Bericht den Peirithoos, im Kampf mit dem Kentauren Eurytion, welcher die Braut des Lapithenfürsten zu entführen suchte und von Kaeneus vertheidigt wurde. Auf der andern Seite wehrte Theseus die Kentauren ab, deren einer eine Jungfrau, der andere einen schönen Knaben geraubt hatte. Ueber die anderen Figuren schweigt der Berichtsteller; allein wir haben durch die später zu erwähnenden Ausgrabungen ein Bild der ganzen Composition erhalten.

Als besonderer Lieblingschüler des Phidias wird der Parier *Agorakritos* genannt. Der Meister soll ihm mehrfach seine eigenen Werke zum Geschenke gemacht haben, so daß er ihm erlaubt habe, seinen Namen darauf zu setzen. Diese Anekdote wird wohl keinen anderen Sinn haben, als daß Phidias an die in seiner Werkstatt entstandenen Arbeiten des Lieblingschülers die letzte Hand anzulegen nicht verschmähte und auch im Entwerfen derselben wohl mit Rath und That ihm beistand. Daher wurden die Statuen von Agorakritos, wie z. B. die große Göttermutter in Athen, nicht selten dem Phidias selbst zugeschrieben. Das fand namentlich auch bei der zehn Ellen hohen Marmorstatue der Nemesis in Rhamnus Statt, die, nach dem Bruchstück des Kopfes im British Museum zu schließen, ein ganz vorzügliches Werk gewesen sein muß. Auf dem Haupte trug sie ein Diadem (Stephane), welches mit Hirfchen und Siegesgöttinnen in Relief geschmückt

\*) Ueber diese herrliche Statue ist neuerdings eine große Zahl von Arbeiten erschienen, welche sich hauptsächlich mit dem Motiv ihrer Bewegung beschäftigen. Wichtige Aufschlüsse bietet die Schrift von *Kavaisson*. Am wahrscheinlichsten dünkt mir, daß die Göttin in der linken erhobenen Hand einen Apfel hielt, ihr Symbol und zugleich das Wahrzeichen der nach dieser Frucht benannten Insel Melos. Eine Hand mit dem Apfel befindet sich in der That im Louvre (abgeb. Archäol. Ztg. 1873. S. 136. Taf. 16), angeblich mit der Statue zugleich gefunden. Allerdings ist ihre Zugehörigkeit noch nicht durch genauere Untersuchung festgestellt worden.

war, in den Händen hielt sie einen Apfelzweig und eine Schale, auf deren Innen-  
seite Aethiopen dargestellt waren; auf der Basis sah man die Uebergabe der He-  
lena an Leda, nach dem Mythos, welcher die Nemesis als der Helena Mutter,  
Leda nur als Pflegerin und Amme bezeichnet. Jedenfalls erkennt man aus den  
wenigen Werken, die dem Agorakritos zugeschrieben werden, ein nahes An-  
schließen an die ideale Richtung seines Lehrers, wenn auch sich zu ergeben scheint,  
daß sein Schaffen nicht gerade durch höhere Selbständigkeit ausgezeichnet war. \*)  
Von Interesse ist noch die Notiz, daß Varro diese Nemesis für das beste Werk  
der griechischen Kunst erklärte, und daß Agorakritos sie eigentlich zuerst im  
Wettkampf mit Alkamenes als Aphrodite gebildet, dann aber, von jenem besiegt,  
durch Veränderung der Attribute sie zur Nemesis umgeschaffen habe. Während  
die meisten Werke des Agorakritos zwischen ihm und Phidias streitig waren,  
schrieb man zwei Erzbilder im Athenetempel zu Koroneia ihm einstimmig zu.  
Es waren die Statuen der Athene Itonia und des Zeus, von denen das letztere  
von Strabo als Hades bezeichnet wird. Darin liegt offenbar die Andeutung, daß  
dieser Zeus sich vom olympischen des Phidias wesentlich unterschied, daß er im  
Charakter etwas Düsteres hatte, was ihn einem Gotte der Unterwelt ähnlich  
machte. Immerhin ein Beweis von selbständiger Erfindungsgabe.

Ungleich bedeutender erscheint ein anderer Schüler des Phidias, *Kolotes* aus Kolotes.  
Heraklea, nach Anderen aus Paros, der nicht allein an der Ausführung des olym-  
pischen Zeus dem Meister geholfen, sondern die dabei erlangte Gewandtheit in  
der Goldelfenbeintechnik an mehreren großen Werken bewährte. Dahin gehört  
eine Statue der Athene auf der Burg zu Elis mit einem Hahne auf dem Helme  
und einem von Panaenos auf der Innenseite bemalten Schilde, welche Pausanias  
fogar dem Phidias selbst zuschreibt; ferner ein Afklepios zu Kyllene in Elis, wel-  
chen Strabo bewundernswürdig nennt, und der mit Reliefs reich geschmückte  
Tisch für die Siegerkränze in Olympia. Wir haben uns diese Darstellungen auf  
dem breiten Rande der Tischplatte zu denken. Sie enthielten zumeist Götter-  
gestalten, an der Rückseite aber Szenen, welche sich auf die Kampfspiele bezogen.

Unter den Künstlern, die zwar nicht Schüler des Phidias waren, aber deren  
Richtung ohne Zweifel durch den Hauptmeister Athens bestimmt wurde, ist zuerst  
*Paeonios* aus Mende in Thrakien zu nennen, der am Zeustempel zu Olympia Paeonios.  
die Gruppe des östlichen Giebelfeldes, die Vorbereitung zum Wettkampfe zwischen  
Pelops und Oenomaos, arbeitete. Die Mitte des Giebelfeldes nahm das Bild des  
Zeus ein, unter dessen Augen, als des höchsten Kampfrichters, der Wettstreit vor  
sich gehen sollte. Zur Rechten stand Oenomaos, den Helm auf dem Haupte,  
neben ihm seine Gemahlin Sterope. Sein Viergespann wird von Myrtilos, der  
vor den Pferden sitzt, gehalten. Daran schließen sich zwei weitere Begleiter, und  
den Schluß macht die liegende Figur des Flußgottes Kladeos. Zur Linken des  
Zeus stand Pelops mit der Hippodomeia, der Wagenlenker mit den Rossen, so-  
dann wiederum zwei Begleiter, und die Ecke füllte die Gestalt des Alpheios. Die

\*) Aus der Zuneigung des Phidias zu schließen, daß Agorakritos ein „hochbegabter Künstler“  
gewesen sein müsse, erscheint mir gewagt. Persönliche Liebenswürdigkeit, verbunden mit einer zu-  
traulichen Anhänglichkeit mögen genügt haben, jenes Verhältniß zu begründen. Es pflegen nicht  
die bedeutendsten, selbständigsten Schüler zu sein, welchen die Meister die größte persönliche Zu-  
neigung schenken. Man vergleiche Rafael und seinen Lieblingschüler Francesco Penni, Neuerer zu  
geschweigen!

Composition, von deren Ueberresten später zu reden sein wird, entspricht in den Hauptzügen der des westlichen Giebfeldes vom Parthenon, nur ist sie noch strenger symmetrisch abgemessen und voll Ruhe, weil sie den Moment vor dem Kampfe darstellt. Im wirksamsten Gegensatze stand zu ihr die bewegte Scene, welche Alkamenes am westlichen Giebel ausgeführt hatte. Sodann haben wir durch die Ausgrabungen von Olympia\*) ein inschriftlich beglaubigtes Werk des Paeonios in jener marmornen Kolossalfigur der Nike kennen gelernt, welche die Messenier und Naupaktier als Siegeszeichen errichten ließen (Fig. 96). Die Göttin erhob sich, zu kühnem Fluge sich aufschwingend, auf einem hohen, dreiseitigen Denkpfiler, über welchen das rauschend bewegte Gewand lang in breiten Wogen hinausflattert. Der Eindruck des Ganzen müßte noch wesentlich gesteigert werden, wenn die Flügel und die Arme erhalten wären, von denen der rechte gefenkt war, während der andere, mit dem Siegeskranz in der Hand, sich emporhob. Neuerdings ist noch der freilich ganz abgesplitterte Kopf und der untere Theil des linken Beines aufgefunden worden. Die Composition der Figur ist von hinreißender Kühnheit und Augenblicklichkeit; die vollen Formen, die durch den Fluß des dicht anliegenden Gewandes lebhaft markirt werden, haben fast etwas Derbes, namentlich die Oberschenkel und der Unterleib; wunderbar schön in großen Flächen ist der Busen angelegt.\*\*\*) Dies Alles und der Styl der Gewänder, das feine Unterkleid und der an der linken Seite offene Chiton, der auf der rechten Schulter von einer Spange festgehalten wird, verräth in seiner lebensvollen Freiheit den Einfluß der Parthenonkulpturen und läßt in Paeonios einen Jünger des Phidias erkennen. Die Zeit der Ausführung dieses bedeutenden Werkes wird man wohl\*\*\*) zwischen 425 und 420 setzen dürfen. Die Inschrift belehrt uns, daß Paeonios vorher schon mit den Akroterien des Tempels, d. h. ohne Zweifel mit den auf beiden Giebeln thronenden Nikefiguren den Sieg davon getragen habe. Um so begreiflicher, daß man ihm dann die Lösung einer verwandten Aufgabe übertrug.

Paeonios' Werke.

Praxias.

Sodann scheint ein älterer Künstler, der Athener *Praxias*, der noch aus der Schule des Kalamis stammte, in seiner ferneren Entwicklung durch den Einfluß des Phidias bestimmt worden zu sein. Hierin wie in vielen anderen Punkten erinnert die Zeit des Phidias an die des Rafael, wo ebenfalls ältere Künstler noch neben denen der beginnenden neuen Zeit entweder unbeirrt die frühere Kunstweise des fünfzehnten Jahrhunderts fortsetzten oder sich der durch ihre genialeren Zeitgenossen begründeten neuen Richtung anzuschließen suchten. Irren wir nicht, so mag dies letztere Verhältniß in ähnlicher Weise bei Praxias stattgefunden haben. Wir wissen von ihm, daß er die Giebelgruppen für den Apollotempel zu Delphi arbeitete, welche an der einen Seite den Gott sammt seiner Mutter, Schwester und den Mufen, an der anderen den Untergang des Helios, nebst Dionysos und den Thyiaden enthielten. Da der Meister während der Ausführung seines Werkes starb, so wurde dasselbe durch einen andern athenischen Künstler, *Androsthene*s, vollendet. Man erkennt leicht, welche Regsamkeit die große Epoche des Phidias überall hervorrief, und wie man wetteiferte, nach dem Vorbilde von Athen auch

Androsthene's.

\*) Vgl. *Curtius, Adler* u. *Hirschfeld*, die Ausgrabungen von Olympia. Berlin, E. Wasmuth. Fol.

\*\*) Vgl. den Aufsatz von *W. Gurlitt* in der *Zeitschr. f. bildende Kunst*. XII. Bd.

\*\*\*\*) *Schubring* in der *Archäol. Ztg.* 1877. S. 59 ff.



Fig. 96. Nike des Paonios zu Olympia.

an andern Orten Griechenlands die Tempel mit Bildwerken zu schmücken. Ehe wir indeß näher betrachten, was uns von diesen Denkmälern geblieben ist, haben wir die übrigen Künstler Athens in's Auge zu fassen.

Theokosmos.

Noch zwei andere Meister dieser Epoche stehen in einer gewissen Beziehung zur Kunst des Phidias. Der eine ist *Theokosmos* von Megara, der, wohl durch den olympischen Zeus angeregt, für den Zeustempel seiner Vaterstadt eine Statue des Gottes ausführte. Das Werk sollte in Gold und Elfenbein hergestellt werden, aber da beim Ausbruch des peloponnesischen Krieges die Mittel verflagten, so begnügte man sich, nur den Kopf in jenen edlen Stoffen auszuführen und das Uebrige provisorisch aus Thon und Gyps herzustellen. Noch zu Pausanias' Zeiten wurde das halb bearbeitete Holz, das für die Statue bestimmt war, beim Tempel aufbewahrt. An der Lehne des Thrones waren die Mören und Horen angebracht, weil nach Pausanias' Erklärung dem Zeus allein das Geschick gehorche, und er die Jahreszeiten nach Bedarf vertheile. Phidias selbst soll dem Künstler bei seinem Werke geholfen haben. Theokosmos war noch nach dem peloponnesischen Kriege thätig, denn an dem figurenreichen Weihgeschenk, welches die Lakedämonier für den Sieg von Aegospotami in Delphi aufstellten, hatte er die Statue des Haemon, des Steuermanns auf dem spartanischen Admiralschiffe, gearbeitet. Der andere ist *Thrasymedes* aus Paros, der in halber Größe des olympischen Zeuskolosses das Goldelfenbeinbild des Asklepios für den berühmten Tempel zu Epidauros geschaffen hatte. Der Gott saß auf einem reich geschmückten Throne, in der linken Hand den Stab haltend, die Rechte auf den Kopf der vor ihm sich aufbäumenden Schlange legend; neben ihm sah man den Hund gelagert, als Symbol der Wachsamkeit. So zeigen ihn die Münzen von Epidauros, wo er bärtig, zeusähnlich, mit nacktem Oberkörper, von welchem das Himation herabgesunken ist, darsitzt. Am Throne waren Thaten argivischer Helden dargestellt: Perseus' Sieg über die Medusa und Bellerophon's Kampf mit der Chimaera. Das Werk ist von Athenagoras dem Phidias zugeschrieben worden, was sicher durch die Verwandtschaft mit dem olympischen Zeus veranlaßt ward.

Thrasymedes.

Andere  
Künstler  
Attica's.

So begreiflich es ist, daß ein Geist wie der des Phidias fast unwiderstehlich seine Umgebung in seine eigenen Bahnen mit hineinreißt, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß neben Phidias der etwas ältere Myron in Athen thätig war und ebenfalls einen bedeutenden Einfluß auf seine Zeitgenossen gewann. Zwar wird uns nur ein einziger Künstler ausdrücklich als Schüler jenes trefflichen Meisters bezeichnet; allein es konnte nicht fehlen, daß eine Anzahl von Talenten, deren Naturanlage sie mehr der myronischen Richtung zuführte, sich vorwiegend seinem Beispiele anschlossen. Dabei wird aber ebenso gewiß der hohe ideale Styl des Phidias auch ihren Werken meistens einen Hauch der gleichen Stimmung verliehen haben, ganz ähnlich, wie wir auch den Geist Rafaels im sechszehnten Jahrhundert ebenso unwiderstehlich fast in allen Kunstschulen Italiens, unbeschadet ihrer eigenen charakteristischen Entfaltung, eindringen und überall eine Modification der verschiedenen Richtungen bewirken sehen.

Lykios.

*Lykios*, der Sohn und Schüler Myrons, wie sein Vater in Eleutherae geboren, scheint gegen 420 geblüht zu haben. In diese Zeit wenigstens ist sein Hauptwerk, eine figurenreiche Erzgruppe, zu setzen, welche die Bürger von Apollonia im ionischen Kleinasien wegen eines Sieges nach Olympia stifteten. Es war eine Freigruppe von dreizehn Figuren, auf halbkreisförmiger Basis aufgestellt. Sie

schilderte den Moment vor dem Ausbruch des Kampfes zwischen Achill und Memnon. Die beiden Gegner standen auf den äußersten Flügellenden des Halbkreises kampferüftet und in Erwartung einander gegenüber. Die Mitte der Composition nahm Zeus ein, unter dessen höchster Aufsicht der Zweikampf vor sich gehen sollte. Neben ihm fliehen die Mütter der beiden Heroen, Thetis und Hemera, den Vater der Götter um Beistand für ihre Söhne an. Zwischen dieser Mittelgruppe und den beiden Kämpfern waren vier Helden der Griechen eben so vielen der Trojer gegenübergestellt: Odysseus dem Helenos, als die Weifesten der beiden Heere, Menelaos seinem alten Todfeinde, dem Paris, Diomedes dem Aeneas, Ajas der Telamonier dem Deiphobos. Es läßt sich denken, daß jede Gestalt in scharfer lebensvoller Charakteristik durchgeführt war. Außerdem wird von Lykios die Erzstatue eines Knaben mit dem Weihwasserbecken erwähnt und ein Räucherknabe, der verlöschendes Feuer wieder anbläht: offenbar Genrebilder, deren Motive der Künstler aus den Verrichtungen der Tempelknaben geschöpft hatte, wie die italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, die Donatello, Luca della Robbia und Andere singende oder Weihbecken haltende Chorknaben zu bilden liebten. Das Anblasen der Kohlen ist zudem eine Thätigkeit, die dem Künstler Veranlassung zu einem vielleicht gesteigerten Ausdruck derselben lebensvollen Natürlichkeit bot, wie sie an dem Läufer Ladas und dem Diskoswerfer seines Vaters so charakteristisch hervortrat.

Einer verwandten Richtung scheint *Krefilas* aus Kydonia auf Kreta angehört zu haben, ein jüngerer Zeitgenosse des Phidias. Wenigstens beweist die Statue eines Verwundeten, der in den letzten Zügen lag, und „an dem man sehen könne, wieviel vom Leben noch übrig sei“, eine nahe Beziehung zum Bildner des Ladas. Krefilas betheiligte sich auch mit Phidias, Polyklet und Phradmon an jenem Wettkampf in Amazonendarstellungen, von dem oben bereits die Rede war. Seine Amazone war verwundet, wie Plinius erzählt, und deßhalb glaubt man mehrere spätere Marmorwiederholungen, von denen eine der schönsten (Fig. 97) im Capitol zu Rom befindlich, auf sein Original zurückführen zu dürfen. Eine gewisse Schärfe der Behandlung der Körperformen und der Gewandung deutet allerdings auf ein Erzwerk zurück, und der Eindruck der in ihrer herben Jungfräulichkeit doch anmuthigen Gestalt würde ein ganz harmonischer sein, hätte die rechte



Fig. 97. Amazone nach Krefilas.  
Capitol.

Hand nicht in der Restauration eine gespreizte Stellung erhalten, die dem Motive wenig entspricht. Denn offenbar hebt die Amazone den Arm empor, um mit der linken Hand die Wunde ganz von dem Gewande zu befreien. — Von einem andern Werke des Krefilas, einem Speerträger, wissen wir nichts Genaueres; dagegen wird ein Portrait des Perikles höchlich gerühmt: es sei des Beinamens „der Olympier“, den man dem großen Staatsmann gab, würdig, und man sehe an solcher Darstellung, wie sie einen edlen Mann noch edler mache. Die schöne, ziemlich streng behandelte, in griechischem Marmor ausgeführte Periklesbüste der Glyptothek zu München ist vielleicht auf das Original des Krefilas zurückzuführen. Auch in London besitzt das britische Museum, und in Rom der Vatican ähnliche Büsten des großen Atheners.

*Styppax.* Myronischer Einfluß macht sich ferner bei dem Kyprier *Styppax* bemerklich, dessen Ruhm durch die Statue eines Sklaven begründet wurde, welcher beim Rösten von Eingeweiden das Feuer mit vollen Backen blasend anfachte: ein artiges Genrebild in der Weise des Räucherknaben von Lykios. — Ebenso reiht sich

*Strongylion.* diesem Künstlerkreise *Strongylion* an, geschätzt wegen seiner trefflichen Darstellung von Thieren, besonders von Stieren und Pferden. Von ihm war eine eiserne Nachbildung des hölzernen trojanischen Rosses, dessen elf Fuß lange Basis sammt der Weihe-Inschrift und dem Künstlernamen man im Jahre 1840 auf der Akropolis wieder entdeckt hat. Außerdem werden von diesem Meister Mufenstatuen, eine schöne Knabenfigur, welche von Brutus sehr geliebt wurde, und eine als „schön-schenkelig“ gepriesene Amazone erwähnt, welche nachmals in den Besitz Nero's kam und von diesem stets mitgeführt wurde.

*Kallimachos.* Endlich sind zwei Künstler anzufügen, die sich in ganz besonderen selbstgeschaffenen Bahnen bewegen. *Kallimachos* ist der eine, der sich durch übertriebene Sorgsamkeit und Künstlichkeit der Ausführung bemerklich machte, nie seiner Genauigkeit genug thun konnte und dadurch seinen ausgefeiltesten Werken, Statuen tanzender Lakonierinnen, allen Reiz der Unmittelbarkeit raubte. Seine Kenntniß, besonders sein technisches Geschick wird hoch gerühmt, namentlich soll er in die Marmorbearbeitung die Anwendung des Bohrers eingeführt haben. Das Erechtheion besaß von ihm einen kunstvollen goldenen Kandelaber, über welchem eine eiserne Palme als Rauchfang bis an die Decke geführt war: ein Werk, das wohl mit der Vollendung des Erechtheions bald nach 409 gleichzeitig ist. Außerdem wird er als Erfinder des zierlich reichen korinthischen Kapitāls genannt, was mit seiner ganzen Kunstrichtung wohl übereinstimmt.

*Demetrios.* Sehr verschieden von ihm, und doch in gewissem Sinne verwandt erscheint endlich *Demetrios*, der um 420 thätig war und ein bemerkenswerthes Beispiel davon liefert, wie hart an die höchste Idealität eine kraß realistische Abirrung der Kunst grenzen kann. Denn dieser Künstler war vornehmlich Portraitbildner, suchte aber in seinen Werken mehr die Aehnlichkeit als die Schönheit zu erreichen und verlor sich in eine kleinlich detaillirende, selbst das Häßliche nicht scheuende Ausführung. Seine Statue des korinthischen Feldherrn Pellichos wird von Lucian so geschildert: „Hast Du ihn wohl gesehen, den Dickbauch mit kahler Glatze, halb entblößt vom Gewande, einzelne Haare des Bartes vom Winde bewegt, und die Adern so ausgeprägt, daß er einem Menschen gleicht, wie er leibt und lebt?“ Glücklicher Weise bewahrte der Genius der griechischen Plastik die

damaligen Künstler vor einer Nachahmung dieses nüchternen Realismus, und Demetrios steht nur als wunderliche Ausnahme unter seinen Zeitgenossen da.

## 2. Die Denkmäler von Athen.

Wenn wir im Folgenden einen Blick auf die trotz aller Zerstörung unvergleichlichen Werke werfen, welche lediglich die Tempel Athens zu schmücken bestimmt waren, so haben wir vorweg uns über das Verhältniß Klarheit zu verschaffen, in welchem diese Denkmäler zur Thätigkeit der großen Meister athenischer Plastik stehen. Da ist denn bei der Ausdehnung dieser Sculpturen, bei der Art ihrer Ausführung keinen Augenblick zu zweifeln, daß sie im Wesentlichen als Arbeiten der Werkstatt des Phidias und verwandter Meister anzusehen sind. Erwägen wir dazu, daß trotzdem diese Reste weitaus das Herrlichste ausmachen, was die Welt an plastischen Denkmälern aufzuweisen hat, so dürfen wir daraus einen ahnenden Rückschluß auf die unwiederbringlich verlorenen Hauptwerke eines Phidias selbst machen. Wir werden dann leicht die Begeisterung des Alterthums für solche Wunderwerke der Kunst begreifen, deren Gleichen die Welt nicht wieder gesehen hat.

Werkstatt  
des Phidias.

Den Reigen eröffnen die Sculpturen des schönen Tempels, welchen man für das von Kimon dem Theseus errichtete Heiligthum gehalten hat. Obwohl diese Ansicht mit gewichtigen Gründen angefochten worden ist, und die von Wachsmuth\*) aufgestellte Vermuthung, man habe es mit dem Tempel des Herakles in Melite zu thun, einige Wahrscheinlichkeit hat, sind doch ebenso bedeutende Zeichen vorhanden, die das Denkmal wenigstens der Kimonischen Zeit zusprechen. Wie wir von dem Baumeister keine Kunde haben, so schweigen auch die Nachrichten über die Bildhauer, welche die plastische Ausschmückung gearbeitet haben. Im Charakter dieser trefflichen Werke liegt Etwas, das die Vermuthung nahe bringt, der jugendliche Phidias habe einen bedeutenden Theil an ihrer Ausführung genommen.\*\*\*) Doch wollen wir damit nur die Stufe angedeutet haben, welche sie im Verhältniß zu den Parthenonsculpturen einnehmen. Da die Gruppen der Giebelfelder völlig verschwunden sind, so haben wir mit den Metopenreliefs zu beginnen.\*\*\*) Dieselben finden sich nur in den zehn Metopen der östlichen Seite und den je vier benachbarten der anstoßenden Süd- und Nordseite. Alle übrigen Metopen sind glatt gewesen; vielleicht hatten sie aufgemalte Darstellungen, vielleicht auch waren sie ganz bildlos. Merkwürdig ist nun, daß

Sculpturen  
des  
Theseion.

Metopen.

\*) C. Wachsmuth, die Stadt Athen im Alterthume. S. 365.

\*\*) W. Gurlitt in seiner feinsinnigen Schrift „Ueber das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des fogen. Theseion“ (Wien 1875) sucht durch eingehende Vergleichung der Frieze des Tempels mit den Metopen des Parthenon die Ansicht zu begründen, daß die Sculpturen des Theseions nach denen des Parthenon ausgeführt seien. Ich kann mich trotzdem nicht davon überzeugen, finde vielmehr in der eigenthümlichen dramatischen Energie der Theseionfrieze Anhaltspunkte genug, um der Vermuthung Raum zu geben, daß wir es hier mit den Schöpfungen einer noch jugendlich feurigen Künstlerkraft zu thun haben, die jedoch zu einem vollen Ausgleich zwischen Erfindung und Ausführung noch nicht gekommen ist und erst am Parthenon den Höhepunkt reifer Meisterschaft erreicht. Es will mir in der That immer wahrscheinlicher werden, daß wir am Theseion mit Arbeiten aus Phidias' früheren Mannesjahren zu thun haben. Vgl. übrigens über diese Sculpturen auch *Brunn*, über die Bildwerke des Theseion. München.

\*\*\*) Abgeb. in Stuarts' Antiquities, III. Bd.

die zehn Metopen der Vorderseite den Arbeiten des Herakles, die acht anstoßenden dagegen den Thaten des Theseus gewidmet sind. Man sieht des Herakles Kämpfe mit dem nemeischen Löwen, der lernäischen Hydra, die Einfangung der kerynitischen Hirschkuh, die Ueberbringung des erymanthischen Ebers, die Bändigung der Rosse des Diomedes, die Bezwingung des Kerberos, den Kampf mit Kyknos, die Gewinnung des Gürtels der Hippolyta, den Kampf mit dem dreileibigen Geryon und die Erlangung der Hesperidenäpfel. Die Szenen aus dem Leben des Theseus sind nicht alle mit Sicherheit zu bestimmen, doch erkennt man die Befiegung des Minotauros, die Einfangung des marathonischen Stieres, die Bändigung der krommyonischen Sau und die Bezwingung und Befrafung mehrerer Räuber und Unholde, des Sinis und Anderer. Schöner konnte die griechische Kunst die Heroen nicht feiern, als indem sie die Thaten darstellte, durch welche jene die rohen Feinde der Cultur besiegten und einer höheren Gesittung die Bahn bereiteten. Zudem gab es für die Plastik keine günstigere Gelegenheit, lebensvolle Motive der Schilderung zu gewinnen, als in solchen Kampfszenen, wo die edle Menschengestalt durch ihre geschmeidigere, von höherer Intelligenz geleitete Kraft über die unbändigen Gebilde eines roheren Geschlechtes den Sieg davon trägt. Das ist denn in den Metopen des Theseion mit hoher Freiheit und kühner Meisterschaft durchgeführt. Jede Situation des Kampfes ist auf der Spitze des entscheidenden Momentes aufgefaßt; die beiden kämpfenden Gestalten sind im Anstemmen des Ringens, im Gegeneinanderwirken so geschickt in's Gleichgewicht gesetzt, daß der Zuschauer voll Spannung im nächsten Augenblicke den Umschwung erwartet, der den Sieg herbeiführen muß. Wenn hier nicht Myron selbst vielleicht durch Entwürfe zu den Compositionen beteiligt war, so kann man sich kaum der Vermuthung entziehen, daß wenigstens ein Einfluß seiner Kunst-richtung hervortrete. Die lebendige Naturwahrheit der Formen, die mit einer strengen, großartigen Behandlung verbunden ist, würde der Vorstellung, die wir von myronischer Kunst haben, wohl entsprechen. Mit spielender Leichtigkeit sind die schwierigsten Stellungen, die kühnsten Bewegungen durchgeführt, und man erkennt sogleich den großen Fortschritt, wenn man diese Werke mit der noch gebundenen Auffassung in den Aeginetengruppen vergleicht. Auch die Körper sind flüssiger in der Formbezeichnung als dort, obwohl sie darum nicht minder kraftvoll, ja nur um so großartiger erscheinen.

Frieße des  
Theseion.

Noch wichtiger vielleicht sind sodann die Frieße, die sich im Pronaos und in der Hinterhalle des Tempels finden, und von denen der an der Vorderseite wieder ausgedehnter ist als der entgegengesetzte. Es sind die ersten umfassenderen Friescompositionen, die uns in der griechischen Plastik begegnen. Der Gegenstand des längeren östlichen Frieses ist ein Kampf zwischen bewaffneten und unbekleideten Männern, im Beisein von sechs thronenden Gottheiten. Wenn man in letzteren, weil sie in zwei Gruppen getheilt und einander entgegengewendet sind, die Beschützer der beiden Parteien vermuthet hat, ist das gewiß grundlos. Diese Anordnung wird durch das Gesetz der symmetrisch aufgebauten zweiflügligen Composition bedingt; außerdem hat der Bildner augenscheinlich durch die Abwechslung ruhiger und bewegter Gruppen seinem Fries eine größere Mannigfaltigkeit des Rhythmus geben wollen. Ohne Zweifel haben wir es mit einem Kampfe von Griechen gegen rohere Stämme zu thun, denn die unbekleideten Kämpfer vertheidigen sich mit großen Felsblöcken gegen Jene. So sind

denn die Götter auch gewiß die Beschützer der Griechen; Athena erkennt man auf der einen Seite leicht, und ihr schließen sich noch eine weibliche und eine männliche Gestalt an, deutlich als Here und Zeus zu erkennen, von denen die letztere sich zu lebhaftem Interesse, fast zum Eingreifen in den Kampf hingerissen zeigt. Ihnen gegenüber sieht man zwei männliche und eine schlanke, zarte weibliche Göttin, von denen letztere Demeter ist, neben welcher Poseidon sitzt. Die Frauengestalten sind ganz in schöne faltenreiche Gewänder gehüllt; bei den männlichen ist der Oberkörper entblößt und zeigt großartige Formen, in denen eine durchaus ideale Auffassung das Göttliche andeutet. Die Kampfszenen sind voll Leben und Frische, in großer Mannigfaltigkeit der Motive; Siegen und Unterliegen schwankt zwischen beiden Parteien noch hin und her, so daß die Theilnahme des Beschauers wie in einem Drama auf's Lebhafteste ergriffen wird. Dasselbe läßt sich von dem etwas kürzeren Frieße der Westseite sagen, wo wir

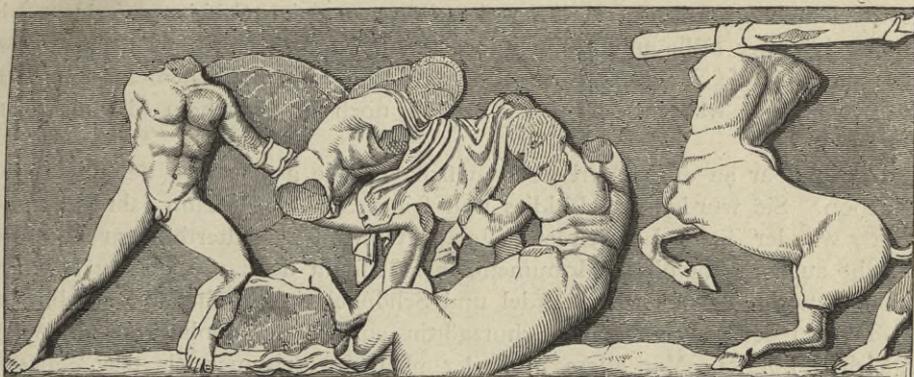


Fig. 98. Vom westlichen Frieße des Theseustempels zu Athen.

den Kampf der Athener und Lapithen gegen die Kentauren sehen (Fig. 98). Dieser Gegenstand ist der damaligen griechischen Kunst einer der geläufigsten und liebsten; er bot nicht allein einen großen Reichthum an plastischen Motiven, sondern empfing ohne Zweifel auch eine tiefere symbolische Bedeutung in jener Zeit, die eben durch Befiegung der Perfer den Beruf der Hellenen zur Beschützung der höheren Cultur von Neuem bewährt hatte. In diesem Frieße sieht man keine Götter dargestellt; die Composition bewegt sich aber in gleicher Weise so, daß ein symmetrisch rhythmisches Gesetz die Gruppen auf beiden Seiten beherrscht, ohne irgend die Freiheit der Bewegungen zu hindern. Vielmehr entfaltet sich auch hier ein frisch angespanntes Kampfstreben, voll energischer, kühner Situationen, und nur in einer etwas monotonen Wiederholung derselben Kentaurenstellung läßt sich die architektonische Fessel leise erkennen. Das Relief tritt kräftig heraus und entspricht der lebensvollen Frische, welche diese herrlichen Compositionen durchdringt.

In naher Verwandtschaft mit den Werken des Theseion stehen die Friesreliefs des kleinen ionischen Tempels der Athena Nike, oder der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin), der auf hoher Terrasse hart über dem Aufgange zur Akropolis schwebt und die Stirnseite der südlichen Burgmauer abschließt. Wie

dieser Theil der Mauer, so scheint auch das kleine Tempelchen unter Kimon erbaut zu sein. \*) Seine Friesculpturen enthalten in kräftig behandeltem Relief an der Vorderseite eine Versammlung von stehenden und sitzenden Göttern, edle Gestalten, die aber zu stark zerflört sind, um eine Deutung zuzulassen. Die südliche und die nördliche Langseite zeigen Kämpfe von Griechen gegen Reiter in barbarischer Kleidung, namentlich in Hofen, und an der Westseite sieht man Kämpfe von Griechen gegen Griechen. Wir haben also mit der Darstellung einer Schlacht zu thun, in welcher Griechen, mit Perfern verbunden, gegen die Athener kämpften, und das weist mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Schlacht von Plataä hin. Die Gruppen sind überaus lebendig bewegt, die Motive geistreich, neu, originell erfunden, die Scenen des Kampfes voll Mannigfaltigkeit, in einem feurigen, kühnen Style, die Körper, soweit die arg verletzten Platten theils am Monumente selbst, theils im britischen Museum ein Urtheil gestatten, in edler, fließender Formbehandlung durchgeführt. Doch wiederholen sich manche Motive, was im Einklange mit der Haltung der Götter an der Ostseite auf eine noch nicht zu höchster Fülle und Freiheit der Phantasie vorgeschrittene Kunst deutet. Dagegen sind diese Sculpturen die ersten, welche in pentelischem Marmor ausgeführt wurden, während die am Theseion noch in parischem Marmor gearbeitet sind.

Sculpturen  
des  
Parthenon. Unmittelbar an diese Werke reihen sich nun die großartigen Sculpturen des Parthenon. Sie wurden von Phidias und seiner Schule bis zum Jahre 437 ausgeführt, wo der Tempel vollendet da stand. Obwohl das Alterthum größere und vielleicht auch prachtvollere Monumente besaß, so ist doch niemals ein Denkmal geschaffen worden, welches an Adel und Schönheit künstlerischer Durchbildung dem Tempel der jungfräulichen Schutzgöttin auf der Akropolis von Athen sich vergleichen könnte. Vor allem muß der plastische Schmuck als das Vollkommenste bezeichnet werden, was jemals die Bilderei für ähnliche Zwecke hervorgebracht hat; denn selbst die verstümmelten Ueberreste dieser unvergleichlichen Sculpturen sind von einer Herrlichkeit höchster Kunstvollendung, der sich nichts Anderes an die Seite stellt.

Schicksale  
des  
Tempels. Leider hat der Bau im Laufe der Zeiten so arge Verwüstungen erfahren, daß wir über den ganzen Zusammenhang seines so überaus umfassenden plastischen Schmuckes nicht mehr in's Klare kommen können. Wieviel die Umwandlung in eine christliche Kirche und dann 1456 in eine türkische Moschee an den Bildwerken zerstört hat, wissen wir nicht; da aber im 17. Jahrhundert die mittlere Gruppe der östlichen Giebelsculpturen bereits fehlte, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß dieselbe dem ersten christlichen Eifer zum Opfer gefallen. Das beklagenswerthe Verhängniß traf aber den Parthenon, als im Jahre 1687 die Venezianer die von den Türken besetzte Akropolis belagerten. Eine Bombe schlug durch das Marmordach des Tempels und traf das in demselben von den Türken angelegte Pulvermagazin, dessen Explosion den Bau in zwei gesonderte Ruinenmassen auseinanderriß. Als die Venezianer dann die Akropolis betraten, suchten sie, hingerissen von der Schönheit der Bildwerke, nach Kräften davon zu plün-

\*) Die Anlage des Propyläenbaues, dessen südlicher Flügel offenbar mit Rücksicht auf den schon vorhandenen Niketempel minder weit ausladet als der nördliche, zwingt zur Annahme, daß der Niketempel früher, also noch zur Zeit der Kimonischen Verwaltung, erbaut worden sei.

dern. Vor allem strebten sie nach dem Rossegespann der Athena im westlichen Giebel, dessen feurige Lebendigkeit sie am meisten begeisterte. Allein beim Herablassen der kolossalen Marmorrosse stürzten dieselben durch Unvorsichtigkeit herab und wurden an dem felsigen Boden der Akropolis in tausend Splitter zerschellt. Andere kleinere Theile wurden von Einzelnen entführt und sind in neueren Zeiten zum Theil in entlegenen Gegenden, z. B. ein Kentaurenkopf und der Kopf eines Jünglings von einer Metope in Kopenhagen, wieder zum Vorschein gekommen. Eine neue Beraubung erging im Jahre 1801 über den Parthenon, als dem Lord Elgin durch einen Ferman des Sultans gestattet wurde, nach Belieben Kunstwerke aus Griechenland zu entführen. Obwohl dabei mit so roher Rücksichtslosigkeit verfahren wurde, daß man vom Erechtheion eine Säule aus der östlichen und eine Karyatide aus der südlichen Vorhalle herausriß, so ist doch, seitdem die englische Nation diese Werke angekauft und im britischen Museum würdig aufgestellt hat, sowohl für das Studium wie für die Erhaltung dieser Meisterwerke besser geforgt, als wenn dieselben zu Athen geblieben wären. Suchen wir nun aus der Betrachtung der Reste eine Anschauung von der Idee und der Bedeutung des Ganzen zu gewinnen. \*)

Wir haben dabei mit den Statuengruppen der beiden Giebelfelder zu be- Die Giebelgruppen.  
ginnen. Was von ihnen noch erhalten ist, befindet sich fast ohne Ausnahme im britischen Museum, doch sind diese Reste so lückenhaft, daß wir aus ihnen allein keine Anschauung, kaum eine Vermuthung über die Compositionen haben würden und uns mit der kurzen Notiz des Pausanias begnügen müßten, daß der vordere Giebel sich auf die Geburt der Athena, der westliche auf den Streit der Göttin mit Poseidon über das attische Land beziehe. Zum Glück kam aber kurz vor der Zerstörung des Parthenon der französische Maler Carrey im Jahre 1672 nach Athen und nahm Zeichnungen der Sculpturen, die sich in der Bibliothek zu Paris befinden und den wichtigsten Anhaltspunkt für die Betrachtung der Giebelgruppen gewähren. Vom östlichen Giebel sah aber auch Carrey nur Ostgiebel.  
noch die Gruppen in den beiden Ecken, während die Haupt- und Mittelgruppe schon damals spurlos verschwunden war. Da aber der Künstler hier die Geburt der Athena dargestellt hatte, so müssen wir uns denken, daß dieselbe als eben vollzogen aufgefaßt war, und daß Athena in jungfräulicher Hoheit unter einer Gruppe staunender Götter erschien. Aber auch der Welt, dem attischen Lande, mußte das frohe Ereigniß verkündet werden: deshalb sieht man an der rechten Giebelseite die Götterbotin Iris in eilemdem Laufe bei einer erwartungsvoll darsitzenden Gruppe von zwei weiblichen Gestalten ankommen. In diesen beiden edlen Frauen, die sich lebhaft erregt der Botin zuwenden, glaubt man die attischen Horen Thallo und Auxo zu erkennen, während der neben ihnen ausgestreckte Jüngling der Landesheros Theseus zu sein scheint (Fig. 99). Doch will man neuerdings in den Frauen die Demeter mit ihrer Tochter Kore, und in dem Jüngling den Dionysos erkennen. In der linken Giebelseite ist es die bei Carrey fehlende, aber neuerdings glücklich wieder aufgefundene geflügelte Nike, welche die frohe Botchaft einer Gruppe von drei wunderbar schönen weiblichen Gestalten überbringt. In ihnen glaubte man die Kekropstöchter Pandrosos, Aglauros

\*) Vgl. die erschöpfende, mustergültige Arbeit von A. Michaelis, „der Parthenon“. Leipzig, 1871. 8. mit Atlas in Fol. Dazu das oben genannte Werk von Peterfen.

und Herfe zu erkennen; neuerdings aber ist die Deutung auf Aphrodite, die im Schooß der Peitho, neben einer anderen noch nicht nachgewiesenen Göttin ruht, wahrscheinlicher geworden. Die eine ruht leicht hingegossen der Schwester im Schooße (Fig. 100), während die dritte der Götterbotin zugewendet ist. Die äußersten Ecken endlich sind in geistvoller Weise rechts durch den aufsteigenden Helios, links durch die hinabsteigende Nacht mit ihren Roßgespannen ausgefüllt, als wolle der Künstler sagen: mit Athena's Geburt schwindet die Nacht und ein neuer Tag bricht an.

Der westliche Giebel, der bei Carrey noch fast ganz erhalten, gegenwärtig aber nur in wenigen Bruchstücken vorhanden ist, zeigte in der Mitte die streitenden Götter Athene und Poseidon. Vergeblich hatte letzterer durch den in den Boden gestoßenen Dreizack die Salzquelle hervorspringen lassen: Athene hat ihn durch Erfassung des Oelbaums besiegt, und nun wenden sich nach erfolgter



Fig. 99. Theseus-Torfo. Vom Ostgiebel des Parthenon. London.

Entscheidung beide Götter wie erzürnt von einander. Poseidon eilt in zorniger Bewegung zu seinem Wagen zurück, dessen Hippokampen-Gespann von seiner Gemahlin Amphitrite gehalten wird. In ihrer Begleitung bemerkt man eine Meer-göttin, vielleicht die Thetis. Auf der andern Seite eilt Athene siegesfroh ihrem harrenden Roßgespann zu, welches von einer schön bewegten weiblichen Gestalt im Geleite des Ares gehalten wird. Zwischen beiden Kämpfenden in der Mitte des Giebels ragte als Siegeszeichen der eben aufgeschossene Trieb des Oelbaumes empor, von welchem neuerdings ein Bruchstück gefunden worden ist. Dem Gefolge der Athene schließt sich zunächst Kora an, den Knaben Iakchos an der Hand, der in lebhafter Freude sich der sitzenden Demeter zuwendet. Wir haben hier die altattischen Gottheiten von Eleusis, ein würdiges und passendes Gefolge der Athene. Dann folgt die noch in Athen befindliche schöne Gruppe, in welcher man Kekrops und seine Gemahlin zu erkennen glaubt, ebenfalls in lebendiger Theilnahme der Hauptgruppe zugewandt. In der äußersten Ecke lagert zur Bezeichnung des attischen Lokales die Gestalt des Flußgottes Kephisos, der sich gleichfalls froh erregt, auf den linken Arm gestützt, emporrichtet (Fig. 101). Auf der andern Seite sieht man im Gefolge Poseidons zunächst Leukothea mit ihrem

Sohne sitzen, sodann weich hingestreckt Thalaffa, die Meergöttin, auf ihrem Schooße die lieblich nackte Gestalt der meerentflogenen Aphrodite, und hinter



Fig. 100. Aphrodite und Peitho vom Ostgiebel des Parthenon. London.

ihr schließt eine sitzende weibliche Figur das Gefolge ab. In der äußersten Ecke endlich sieht man zwei engverbundene Gestalten, die in sinnreicher Weise als

der Flußgott Ilifos und die Quellnymphe Kalirrhoe gedeutet werden, deßhalb fo innig vereint, weil diese Quelle im Bette des Ilifos entspringt.

Styl dieser Werke, So gering die Reste sind, die uns von all dieser Herrlichkeit geblieben, fo unvergleichlich ist jeder, auch der kleinste Theil des noch Vorhandenen. Muß schon die Composition im Ganzen, fo weit wir sie noch zu erkennen vermögen, wegen ihrer großartigen Freiheit und Lebendigkeit, wegen der genialen Leichtigkeit, mit der in ihr die architektonischen Bedingungen erfüllt und alle Schwierigkeiten überwunden sind, zu staunender Bewunderung hinreißen, fo wächst diese Empfindung noch bei der Betrachtung jeder einzelnen Gestalt. Erhabener und gewaltiger, aber zugleich anmuthiger und schöner sind nie wieder plastische Werke ausgeführt worden. Es lebt eine unvergängliche Jugendschönheit in allen Formen; die Natur ist fo groß und mächtig aufgefaßt, daß man ein Geschlecht höherer Wesen, ein Geschlecht von Göttern zu erblicken glaubt. Durch den Gegenfatz

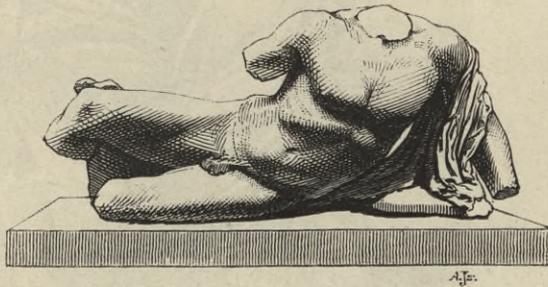


Fig. 101. Kephifos. Westgiebel des Parthenon. London.

bekleideter weiblicher und nackter männlicher Gestalten bietet sich eine Fülle wirksamster Contrafte dar; aber auch außerdem sind die feinsten Unterschiede in fo scharfer Charakteristik hervorgehoben, daß Alles wie aus der Nothwendigkeit eines Naturgesetzes geflossen scheint. Wie hochgewaltig ist selbst der zerschmetterte Rest des Poseidon-Torfo's, wie erkennt man aus dem mächtigen Gefüge der Formen, aus dem Bau der Muskeln, aus den zorngeschwellten Adern des Oberarms den durch seine Niederlage leidenschaftlich bewegten Beherrscher der Meerfluth! Welche jugendliche Schönheit und Kraft spricht sich in den Formen des bequem hingelagerten Theseus aus, der in ganzer Herrlichkeit bis auf die Hände, die Füße und die Nase erhalten ist! Wie großartig und lebensvoll, wenn auch ungleich mehr zerstört, ist der Körper des Kephifos, der ebenfalls ruhig gelagert ist, aber in unvergleichlicher Wahrheit der Bewegung auf den linken Arm gestützt den Oberkörper emporhebt, um auszusprechen, daß kein Theil des attischen Landes unbewegt bleibt bei dem wichtigen Ereigniß; ja wie gewaltig ist selbst Helios charakterisirt, von dem der Künstler nur den nervigen Arm und den aus den Fluthen auftauchenden Kopf geben konnte, wenig und doch vollkommen genügend, um die göttliche Kraft zu zeigen, welche die feurigen Sonnenrosse zu bändigen vermag. Und wie prächtig sind endlich die Köpfe dieser Rosse selbst, die feurig, lebensfröhend aus den Wogen auftauchen und deren muthiges Schnauben aus den weit geöffneten Nüstern man zu hören glaubt. Ebenso herrlich ist

der gleichfalls erhaltene Kopf des einen Rosses der Nacht, der gleich jener die tiefste anatomische Kenntniß mit der kühnsten und freiesten Formbehandlung paart. Nicht minder wahr ist in den bekleideten weiblichen Figuren das Leben und die Bewegung der Formen durch das reichste und anmuthigste Spiel der Gewänder nur um so reizender ausgedrückt, am vollkommensten vielleicht in den Gestalten der Aphrodite und Peitho, deren großartige Schönheit durch den Fluß der feingefalteten Gewänder hindurchleuchtet (Fig. 100). Ebenso vortrefflich ist die neben ihnen sitzende Gestalt (der Pandrosos?), die an fließender, zierlicher Behandlung des Gewandes und der weichen, jugendlich blühenden Körperformen den beiden Schwestern gleichkommt. Aber auch die beiden sitzenden attischen Horen (oder Demeter mit Kore?) auf der andern Seite desselben Giebelfeldes sind von derselben Schönheit, nur daß die ebenfalls sehr reichen Gewänder etwas einfacher, nicht ganz so zierlich fein gearbeitet sind, wie jene. Auch bemerkt man, daß an ihnen, sowie an der heraneilenden Iris, die Rückseiten um einen Grad flüchtiger behandelt sind als die Vorderseiten, während sonst alle diese Statuen, selbst in den Theilen, die gar nicht für die Anschauung bestimmt waren, mit derselben sich stets gleichbleibenden, nirgends ermattenden künstlerischen Vollendung durchgeführt sind.

Ueberhaupt hat sich nie wieder die sorgfältigste Zierlichkeit der Ausführung mit höchster Einfachheit einer erhabenen Formensprache so vereinigt, wie hier. Das erkennt man selbst an dem kleinen Bruchstück der Athene vom westlichen Giebel, von welcher nichts als die rechte Hälfte der Brust und der Ansatz des dazu gehörigen Armes erhalten ist: genug, um die göttliche Erhabenheit der ganzen Gestalt zu ahnen.\*) Diesen Werken gegenüber, die doch nur aus der Werkstatt des Phidias stammen, begreift man, daß die Alten als Kennzeichen seiner Werke Großartigkeit der Conception und höchste Sorgfalt der Ausführung bezeichneten. Von den Köpfen ist zu wenig, und dies Wenige zu stark verstümmelt auf uns gekommen; der des Theseus und der schöne weibliche sogen. Weber'sche Kopf, jetzt im Louvre, sind aber von einer Weichheit und Kraft, von einer Großheit der Formbehandlung und einem Adel des Ausdrucks, dem keine spätere Schöpfung sich vergleichen läßt.

Eine zweite überaus umfangreiche Reihe plastischer Werke bieten die zwei- undneunzig Metopen des äußeren Tempelfrieses dar, deren jede eine Reliefcomposition enthielt. Von diesen sind neununddreißig noch am Tempel vorhanden, sieben in dem britischen Museum, eine im Louvre, eine andere neuerdings (1838) nachträglich aufgefunden in Athen, zwei Köpfe endlich in Kopenhagen. Außerdem enthalten die Carrey'schen Zeichnungen noch eine große Anzahl jetzt zerstörter Metopen. Dennoch ist die Zerstörung selbst der erhaltenen meistens eine so erhebliche, daß über den inneren Zusammenhang, den leitenden Gedanken des Ganzen, uns kein Urtheil mehr zusteht. Ein großer Theil der von der Südseite herrührenden zeigt Scenen aus den Kentaurenkämpfen; andere enthalten mythische und heroische Gestalten, theils friedlich verbunden, theils im Kampfe. Vor Allen

Metopen  
des  
Parthenon.

\*) Dagegen möchte ich dem ebenfalls im britischen Museum befindlichen angeblichen Bruchstück des Kopfes der Athena (Nr. 101) wegen der scharfen und harten, dabei trocknen und strengen Behandlung der Formen, namentlich des Haares keinen Platz unter den Parthenonsculpturen zugeben.

bedeutend und meistens am besten erhalten sind die Darstellungen aus der Kentauiromachie (Fig. 102 u. 103). Man sieht die derben, bärtigen, kraftvollen Thiermenschen schöne Frauen rauben und im Triumphe davon tragen oder mit elastischen, edelgebauten Jünglingen im Kampfe begriffen. Bald trägt der Letztere, bald fein halb thierischer Gegner den Sieg davon. Einmal sprengt der Kentaure in wildem Triumph über den Leichnam seines erschlagenen Gegners hinweg; meistens aber steht der Kampf in der Schweben, und wie beim Theseustempel erregt diese Ungewißheit der Entscheidung den Beschauer mit spannender Erregung. Diese Scenen sind höchst energisch aufgebaut, kühn gegipfelt, in scharfer Berechnung des Gleichgewichts der Gruppen, so daß man auch hier wieder unwillkürlich wie beim Theseion an andere Schuleinflüsse, namentlich die des My-

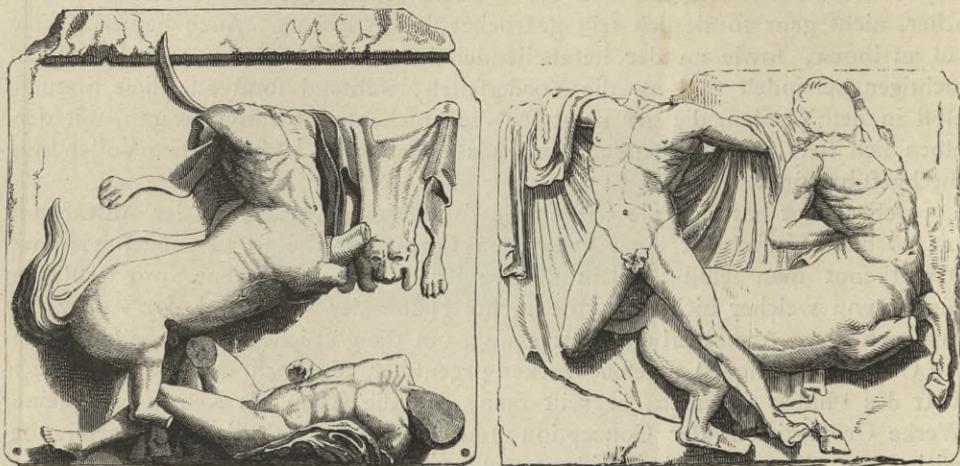


Fig. 102 und 103. Metopen vom Parthenon. Britisches Museum.

ron, erinnert wird. Daß hier nicht bloß in der Ausführung, sondern auch in der Composition, der Auffassung und dem geistigen Ausdruck ganz verschiedene Hände zu erkennen sind, muß jedem unbefangenen Beobachter einleuchten. Phidias kann diese Metopen nicht selbst entworfen haben: vielmehr wurde wohl, nach Festsetzung des Inhaltes der einzelnen Tafeln, den verschiedenen Künstlern bei der Composition und der Ausführung derselben freie Hand gelassen. Einige dieser Scenen sind unübertrefflich componirt, voll Feuer und Kühnheit, meisterlich den Raum ausfüllend, und die Gestalten in großer Energie, aber auch in edler Formvollendung behandelt, die selbst dem Halbthiere einen Hauch von Schönheit, ja von kraftvoller Anmuth leiht. Andere sind sichtlich mit Mühe und nicht ohne Zwang in den Raum hineingestellt, ohne ihn angemessen auszufüllen; die Behandlung der Formen hat etwas Strenges, Hartes, selbst Alterthümliches, die Bewegungen erscheinen theils eckig, theils ohne Schwung und den Kentauren fehlt in den etwas wilden, langbärtigen Köpfen wie in den Leibern ein edleres Gepräge. Die Vermuthung liegt nahe, daß solche Tafeln von Künstlern herrühren, die noch aus der älteren Schule stammten und dem Geiste der neuen von Phidias geschaffenen Kunst nicht ganz zu folgen vermochten. Das sehr kraftvolle, gegen zehn Zoll ausladende Relief, das in einzelnen Theilen, z. B. den Beinen,



Hermes. Dionysos (?). Demeter. Ares (?).

Fig. 104. Göttergruppe am Parthenonfries.

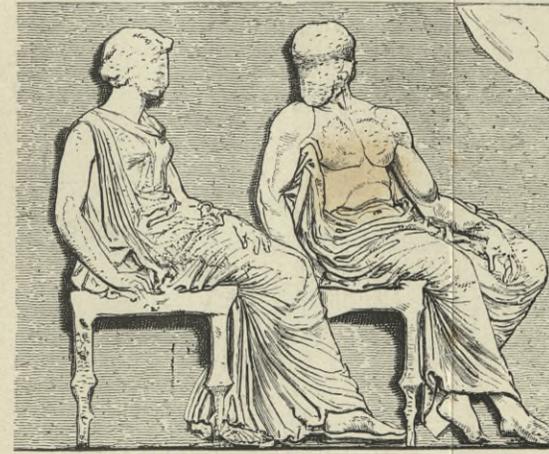


Nike. Hera. Zeus.

Fig. 105. Göttergruppe am Parthenonfries.



Fig. 106. Uebergabe des Peplos. Parthenonfries.



Athene. Hephästos.

Fig. 107. Göttergruppe. Parthenon.



Poseidon. Apollo. Peitho. Aphrodite. Eros.

Fig. 108. Göttergruppe. Parthenon.



Fig. 109. Jungfrauen am Parthenonfries.



sich völlig frei vom Grunde löst und eine staunenswerthe Kühnheit der technischen Behandlung verräth, erinnert an die Reliefs vom Theseustempel; doch sind an den schönsten Parthenonmetopen die Körper feiner detaillirt, lebendiger entwickelt und schärfer modellirt als dort. Die weiblichen Gestalten sind durchweg nicht so gelungen, wie die der Männer und der Kentauren. Man hat zu diesen Metopen Künstler verwendet, die im Kräftigen, Männlichen glücklicher waren als im Zarten, Anmuthigen, und auch dies würde durch Einflüsse Myronischer Kunst sich wohl erklären.

Endlich ist des Frieses zu gedenken, der in einer Ausdehnung von 522 Fuß Der Fries des Parthenon. innerhalb der den ganzen Tempel umgebenden Säulenhalle die Cellamauern umzog. Seine Marmorplatten befinden sich größtentheils im britischen Museum, und da im Ganzen über 400 Fuß davon erhalten sind, so läßt sich über Idee und



Fig. 110. Krugträger. Vom Parthenonfries.

Zusammenhang der Composition genügend urtheilen. Der Fries stellt den Festzug dar, welcher am Schlusse der Panathenäenfeier zur Akropolis hinaufzog, um der Göttin das von athenischen Jungfrauen gewebte und gestickte Gewand, den Peplos, zu überbringen. Es war das höchste Fest der Athener, ebensowohl von religiöser als politischer Bedeutung; es vereinte in dem herrlichen Zuge Alles, was die erste Stadt Griechenlands von Jugend, Schönheit, Adel und Ehrwürdigkeit in sich schloß, um der jungfräulichen Beschützerin der Stadt zu huldigen. Schöner konnte der Künstler die Bestimmung des Festtempels nicht ausprägen, als indem er an seinen Flächen die Prozession der Panathenäen darstellte. Der Geist aber, in welchem er diese Aufgabe auffaßte und durchführte, zeugt aufs Klarste von dem hoch idealen Sinne des Phidias. Deßhalb ordnete er an der Ostseite, als der Seite des Einganges, eine hehre Götterversammlung an, in deren Beisein die Uebergabe des Peplos an die Vorsteher des Tempels stattfindet (Fig. 104—108). Ihnen schließen sich Beamte und Herolde an, auf welche Reihen edler attischer Jungfrauen folgen (Fig. 109). Der Zug setzt sich an der südlichen und nördlichen Langseite gleichmäßig fort, indem er von beiden Punkten der Eingangshalle zutreibt, als habe er an der westlichen Seite sich in zwei Züge getheilt. Es folgen



Fig. 111 und 112. Reiter vom Parthenonfries.

Künstlerische  
Bedeutung  
des Frieses.

Opferstiere und Widder mit ihren Führern, dann Gruppen von Männern und Frauen, zum Theil mit Opfergaben, die sie in Körben und schönen Gefäßen auf der Schulter tragen (Fig. 110). Ihnen schließen sich Flöten- und Kitharspieler an, die einem Zuge von Männern und von Viergespannen, vermuthlich den Bewerbern in den musischen und gymnischen wie in den Wettkämpfen zu Wagen, voranschreiten. Den Schluß beider Langseiten bilden die herrlichen Gruppen der berittenen athenischen Jünglinge (Fig. 111 u. 112), und an der Westseite endlich sieht man andere noch in Vorbereitungen, im Aufzäumen, Bändigen und Besteigen der Pferde beschäftigt (Fig. 112).

Es würde ein vergebliches Beginnen sein, die wahrhaft unermessliche Fülle von Schönheit auch nur anzudeuten, die in dieser herrlichsten aller Friesecompositionen zu Tage liegt. Bedenken wir aber, wie monoton solche Prozeffionen von der orientalischen Kunst dargestellt werden, und vergleichen wir damit die unerfchöpfliche Kraft der Phantasie, die Mannigfaltigkeit, das reizend bewegte Leben, den Wechsel von ruhiger Anmuth, feierlicher Würde, frischer Lebendigkeit und sprühender, geistvoller Bewegung, die in den unzähligen Gestalten dieses Frieses vor uns hintreten, so erkennen wir, daß nur dem größten Meister einer völlig frei gewordenen Kunst solch Werk gelingen konnte, und auch nur da gelingen konnte, wo ein in Schönheit heranblühendes, von der Freiheit erzogenes, in edler Sitte und Bildung glänzendes Volk wie das athenische jener Zeit, sich dem Künstlerauge als schönster Stoff darbot. So ist denn Alles so schlicht, einfach natürlich, so heiter lebendig, daß man in die Straßen

und die Plätze des damaligen Athens sich verzetzt glauben möchte; aber zugleich ruht auf allen Gestalten der Zauber einer hohen Festfreude und der verklärende Abglanz von der Gegenwart der Götter. Betrachten wir nur zunächst die Gruppe der letzteren, wie sie auf ihren Sesseln an der Ostseite des Zuges harren (Fig. 104—108): sie sind zwanglos, in behaglicher Ruhe hingegossen, in den reizendsten, natürlichsten Stellungen, wie die auf die Armlehne des Thrones gestützte Gestalt des Zeus, dem Hera eben ihr Antlitz entschleiert (Fig. 105); oder wie der neben Demeter sitzende schöne Jüngling, der das rechte heraufgezogene Knie mit beiden Händen in leise schaukelnder Stellung umspannt (Fig. 104); oder auch wie jenes jugendliche Paar, das traulich Schulter an Schulter lehnt (ebenda). Aber Welch ein Adel, welche stille Hoheit ist doch über diese Gestalten ausgegossen! Ueberall hat der Künstler die mannigfache Naturbeobachtung zu Hülfe genommen, und in der Ungezwungenheit, leichten Anmuth und Sicherheit der Stellungen jene Göttergruppe des Theseustempels weit übertroffen: doch hebt seine große Auffassung selbst das unscheinbarste Motiv alltäglichen Lebens in die Sphäre hoher Idealität. Dasselbe gilt von allen Gruppen dieser großen Friescomposition, und man braucht nur die Züge der langsam und sittig daher schreitenden Jungfrauen zu betrachten, um über den Genius eines Meisters zu staunen, der selbst in eine so gleichartige, gebundene Bewegung die köstlichste Schattirung zu bringen weiß. Ebenso bewundernswürdig sind die Reiter Schaaren, die mit ihrem feurigen Leben, ihrer leichten Haltung auf den muthigen Rossen immer neue Motive der Bewegung zeigen. So unversieglich ist die Erfindungsgabe des Meisters, daß unter all den Hunderten von Gestalten nicht zwei einander gleiche getroffen werden. Einem großen Musiker gleich weiß er selbst das einfachste Thema zu wunderbarem Reichthum zu entfalten und aus unscheinbarem Keime eine volle Blütenpracht von Schönheit erprießen zu lassen.



Fig. 113. Reitergruppe vom Parthenonfries.

Schöpfer  
des Friefes.

Daß nur von Phidias selbst dieser Fries herrühren könne, wird schwerlich bezweifelt werden. Die Vollkommenheit der Zeichnung, die Zartheit der Umriffe, die Feinheit der Flächenbehandlung bei einem Relief, welches so flach ist, daß es nirgends mehr als drei Zoll aus dem Grunde hervorspringt, das Alles deutet darauf hin, daß der Meister für einen großen Theil des Friefes sogar die Modelle selbst vollendet habe. Man darf nur z. B. bei einzelnen Reitern das Bein und den Fuß sehen, die hinter dem Rosse hervor sichtbar werden, diese fast hingehauchte und doch so unnachahmliche Wärme und Wahrheit der Natur, dies flüssige, weiche und doch so markige, elastische Leben der Glieder, um solche Werke des höchsten Meisters würdig zu halten. Indeß dürfen wir auch nicht verschweigen, daß in den der Westseite angehörenden Theilen einige Tafeln bei derselben Frische und Schönheit des Entwurfes doch eine geringere Ausführung zeigen, welche sich durch etwas trocknere und schärfere Formbehandlung, und selbst durch einige Härten der Zeichnung; z. B. zu lange Beine und zu schwächtigen Leib eines Pferdes, sowie eine gewisse Ungelenkigkeit am Halbe des sich mit dem Kopfe am Vorderfuß reibenden Rosses und dergleichen ausdrückt. Wir haben uns bei der Ausdehnung des Werkes indeß nicht sowohl über solche kleine Ungleichheiten zu wundern, als vielmehr darüber, daß dieselben nur in so geringem Maße auftreten und für das Ganze fast unmerklich bleiben. Erwägen wir zum Schlusse noch, daß die Parthenonsculpturen aus dem schwer zu bearbeitenden, weil in vielen parallelen Streifen brechenden pentelischen Marmor sind, während die Bildwerke am Theseion aus dem viel bequemerem parischen Marmor bestehen, so kann dies nur beitragen, die hohe allseitige Durchbildung der Schule des Phidias auch in diesem Punkte zu bezeugen.

Andere  
Werke.

Mit der Vollendung des Parthenon hat zwar die höchste Blüthe athenischer Plastik ihren Abschluß gefunden, doch knüpfen sich mehrere andere künstlerische Unternehmungen fast unmittelbar daran, in denen man eine Fortsetzung und Fortbildung der dort bereits zur Vollendung gelangten Richtung zu erkennen hat. Den Parthenonsculpturen zunächst scheinen mir die Reliefs an der Balustrade der Terrasse zu stehen, welche den Niketempel trägt. Obwohl diese jetzt in der Cella des kleinen Tempels aufbewahrten Werke stark zerstört sind, erkennt man doch so viel, daß sie geflügelte Siegesgöttinnen darstellen, die in verschiedenen Handlungen begriffen sind. Zwei dieser anmuthvollen Gestalten bringen einen Stier herbei, den die Eine zu bändigen sucht, während die Andere dem Stöße des wild sich sträubenden Thieres durch eine rasche Wendung ausweicht. Eine Andere löst, indem sie den rechten Fuß emporzieht, die Sandale desselben, als wolle sie eben zur Betretung eines Heiligthums sich bereiten (Fig. 114). Eine Vierte und, soviel die geringen Reste erkennen lassen, eine Fünfte scheinen beschäftigt, ein Siegesdenkmal aufzurichten und zu schmücken (Fig. 115). Dadurch wird die Vermuthung nahe gebracht, daß es sich in der ganzen Composition um die Feier eines Sieges handelt, und daß das Tropäon mit den beiden dasselbe errichtenden Nikegestalten den Mittelpunkt der Darstellung gebildet habe.\*) Zweimal sodann kommt die stark verstümmelte Darstellung einer sitzenden Athene

Balustrade  
des Nike-  
Tempels.

\*) *A. Michaelis*, in Gerhard's Denkm. und Forschungen 1862, S. 249 ff. stellt diese ansprechende Vermuthung auf. Nach jüngsten Nachrichten aus Athen (*A. Allg. Ztg.* vom April 1880) sind noch weitere Platten des Friefes aufgefunden worden.

vor, und zwar scheint sie das eine Mal auf einem Schiffe zu sitzen. Der Künstler ist darin offenbar ein Nachfolger des Phidias, daß er die mannigfachen Stellungen, welche eine solche Feier bietet, mit bezaubernder Anmuth und Frische aufzufassen weiß, wie denn namentlich die sandalenlösende Nike das Muster einer fein bewegten, geistreich dargestellten jugendlich elastischen Gestalt ist. Aber darin geht unser Künstler schon beträchtlich über Phidias hinaus, daß er das Reizende der Körperformen mit allen Mitteln einer bereits zum Raffinirten neigenden Technik zur Anschauung bringt. Daher die auf den Effekt der durchscheinenden Glieder angelegten Gewandungen mit ihrem überreichen, überzierlichen, zum Theil fast

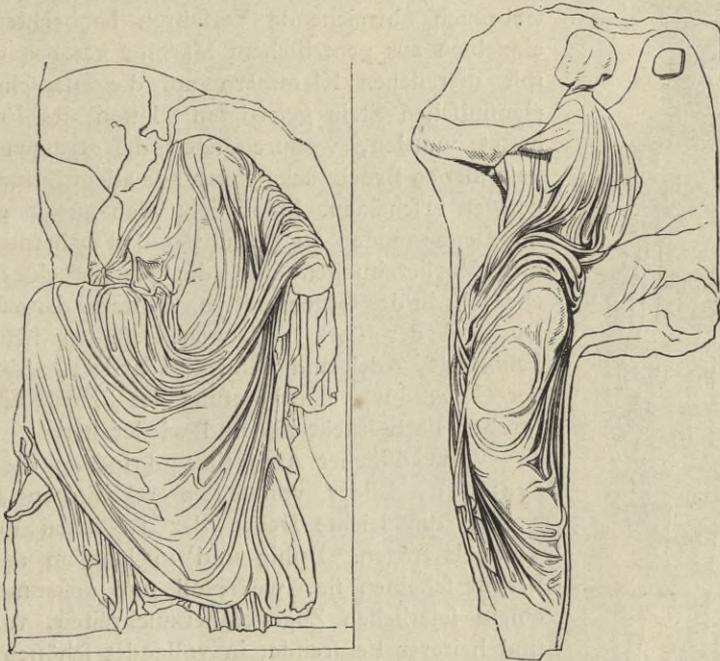


Fig. 114 und 115. Reliefs von der Brüstung des Niketempels. Athen.

überladenen Faltenwurf. Es versteht sich, daß dies nur im Vergleiche mit den edelsten, reinsten Werken des Parthenon gesagt ist, denn im Uebrigen sind diese anmuthigen Reliefgebilde voll köstlicher Schönheit. Mit dem Charakter dieser Werke würde es gut vereinbar sein, wenn man\*) die Vermuthung aussprechen wollte, daß dieselben möglicher Weise mit dem durch Mnesikles (436—31) ausgeführten Propyläenbaue in Zusammenhang stehen. Dann fielen sie in die Zeit, wo Phidias in Olympia verweilte, und wären vielleicht die Arbeiten eines der durch ihn herangebildeten jüngeren Künstler.\*\*)

\*) Mit *A. Michaelis* a. a. O. S. 267.

\*\*) Bei der schon entschieden hervortretenden Neigung zum Effektivollen darf man die Balustradenreliefs doch wohl nicht früher als an das Ende des 5. Jahrh. setzen. Vgl. *R. Kekulé*, die Balustrade des T. der Athena-Nike, Leipzig 1869, der die ansprechende Vermuthung aufstellt, dies kleine Denkmal sei zur Feier der Rückkehr des Alkibiades (407 v. Chr.) nach den Siegen von Abydos und Kyzikos und der Eroberung von Byzanz errichtet worden.

Fries des  
Erech-  
theions.

Nur dürftige Reste sind uns endlich von dem Fries erhalten, der den eleganten Prachtbau des Erechtheions umzog; dagegen haben wir das bestimmte Datum, daß noch im Jahre 408, also während der Wirren des peloponnesischen Krieges, an diesem Monumente gebaut wurde, ja eine marmorne Baurechnung hat uns fogar die Namen mehrerer Marmorarbeiter und den Preis, der ihnen für die Ausführung der einzelnen Friesfiguren bezahlt wurde, aufbewahrt. Wir gewinnen dadurch einen interessanten Einblick in die Art des damaligen künstlerischen Schaffens und der Ausführung solcher umfangreichen Compositionen. Leider wurde bei diesem Fries das von dem gewöhnlichen Gebrauch abweichende Verfahren beobachtet, daß die einzelnen aus pentelischem Marmor gearbeiteten Figuren mit metallenen Klammern auf die aus schwärzlichem eleufinischen Stein gefertigten Platten des Frieses angeheftet wurden, wodurch selbst die geringen noch aufgefundenen Bruchstücke fogar aus allem Zusammenhange gerissen erscheinen. Indeß sieht man aus ihnen, wie aus den Benennungen der Rechnung, daß wahrscheinlich auch hier Vorbereitungen und die Scenen eines Festzuges, ebenfalls in der Gegenwart von Göttern, dargestellt waren. Der Styl der stark verletzten Gestalten ist noch voll Schönheit, Adel und selbst Großartigkeit; doch tritt in der Gewandung eine Häufung des Faltenwurfs und ein Streben nach Effekt hin und wieder hervor.



Karyatiden.

Von köstlicher Anmuth sind sodann die sechs Karyatiden, Bilder von edlen athenischen Jungfrauen, welche die leichte Decke der südlichen Vorhalle des Tempels tragen. Ruhig und in langsam angezogenem Schritt scheinen sie, weihewoll und gefammelt, wie in einem feierlichen Zuge einherzuschreiten, voll Anmuth und heiterer Festfreude, in vollendet schönen, groß behandelten Formen, kräftig und zart, Ruhe und Bewegung in schönem Rhythmus vereinend: befeelte, lebensvolle Stützen für die Baldachindecke der zierlichsten aller Tempelhallen (Fig. 116).

Fig. 116. Karyatide vom Erechtheion. Brit. Museum.

Neben diesen Originalwerken möge schließlich noch ein Relief angeführt werden, das ohne Zweifel auf ein attisches Original dieser Epoche zurückgeht und

uns in mehreren Wiederholungen, namentlich in Villa Albani, im Museum zu Neapel (Fig. 117) und im Louvre zu Paris erhalten ist. Die in kräftiger Modellirung behandelte Platte schildert den Abschied des Orpheus von Eurydike, nachdem er dieselbe der Unterwelt entführt, aber das Verbot, sich nicht nach der Gattin umzusehen, übertreten und sie dadurch zum zweiten Mal verloren hat. Die Weihe der höchsten griechischen Kunst, der Hauch eines innigen, aber durchaus maaßvollen Empfindens liegt auf diesen Gestalten. Eurydike faßt mit der Hand die Schulter des Geliebten, der noch einmal nach ihr langt, noch einmal mit einem tiefen Blick, dem letzten, in ihr Auge schaut, das diesen Blick

Orpheus  
und  
Eurydike.

innig erwiedert. Aber Hermes, der Seelenführer, ergreift sie mild an der rechten Hand, um sie ins Reich der Schatten zu geleiten. Die Composition zeugt von einem bedeutenden Künstler, und der Trennungschmerz ist hier, mit der feinsten Empfindung abgedämpft, noch nicht zum Gegenstand einer pathetischen Schilderung gemacht, wie sie gewiß die folgende Epoche aus diesem dankbaren Thema zu entwickeln gewußt hätte. Man darf vielleicht an das berühmte Abschieds-



Fig. 117. Orpheus und Eurydike. Neapel.

terzett in Mozart's Zauberflöte erinnern, wo eine verwandte Situation mit den Mitteln einer ganz anders gearteten Kunst, aber mit ähnlicher Hoheit und Seelengröße geschildert ist.

### 3. Künstler und Kunstwerke im Peloponnes.

Neben Athen tritt in dieser Zeit Argos als Mittelpunkt einer zweiten bedeutenden Schule auf. An der Spitze derselben steht des Phidias jüngerer Zeitgenosse und Mitschüler bei Ageladas, *Polyklet* von Sikyon. In ihm gipfelt die Kunstrichtung des Peloponnes und gelangt zur Höhe vollendeter Freiheit. Gegen-

über dem Idealismus der attischen Schule haben die Plastiker des Peloponnes stets mehr den künstlerisch durchgebildeten Naturalismus als Ziel verfolgt. Polyklet nimmt mit hoher Begabung dieses Streben auf und verleiht ihm diejenige Vollendung, deren dasselbe fähig war. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt nicht sowohl in Idealschöpfungen als vielmehr in der unübertrefflichen Durchbildung menschlicher Körper Schönheit. Vor Allem ist es die elastische, durch Gymnastik harmonisch entwickelte Schönheit männlicher Jugend, die er darzustellen liebt. Seine berühmtesten Werke gehörten dieser Gattung an. So der Speerträger (Doryphoros) und mehr noch der Diadumenos, ein schöner Jüngling von mehr weichen, wie jener erste von mehr kräftigen Formen, beschäftigt, die Binde um das Haupt zu knüpfen. Der Diadumenos war so hoch geschätzt, daß er später um den Preis von hundert Talenten (150,000 Thaler) verkauft wurde. Von der leichten Anmuth dieser Gestalt geben spätere Marmornachbildungen, wie die ehemals im Palaß Farnese, jetzt im brit. Mus. befindliche (Fig. 118), eine Vorstellung, obwohl es freilich nicht zweifellos ist, ob dieselben auf Polyklets Diadumenos zurückgehen. Nicht minder berühmt war ein Apoxyomenos, d. h. ein Athlet, der mit dem Schabeisen sich von dem Staube der Palästra reinigt; ferner zwei nackte Knaben, die mit Würfeln spielten, zu Plinius' Zeit im Atrium des Titus aufgestellt, wegen ihrer hohen Vollendung von Manchen für das vorzüglichste Werk des Alterthums gehalten; endlich zwei Kanephoren, welche Verres nachmals dem Mamertiner Hejus raubte, und die Amazone zu Ephesos, mit welcher er den Phidias und andere Meister besiegt haben soll. Götterbilder dagegen hat er nur wenige geschaffen, denn außer der später zu betrachtenden Hera von Argos können ihm als unzweifelhafte Werke nur ein Hermes von Lyfimachia und ein Herakles Ageter zu Rom zugeschrieben werden, von denen wir übrigens nichts Genaueres wissen.

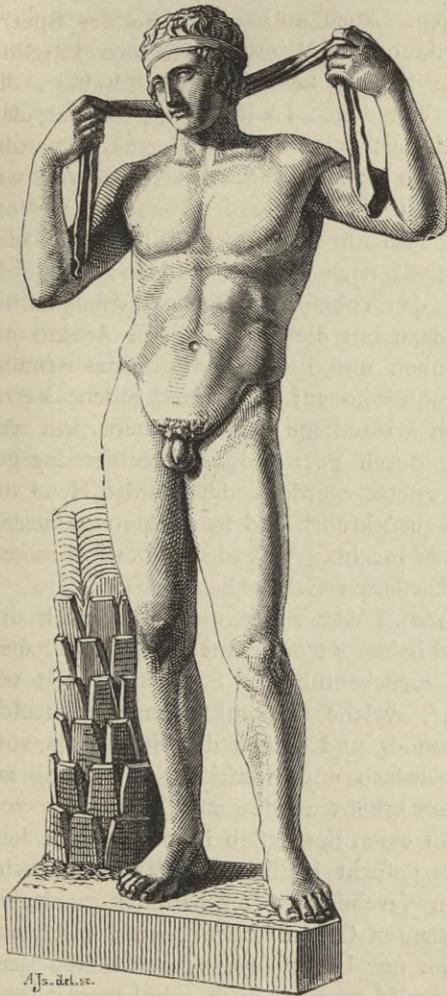
Kunstzeit  
Polyklets.

So viel erkennen wir aus dieser Uebersicht, daß Kraft, Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit vorzüglich den Werth solcher Polykletischer Werke ausgemacht haben. So sehr aber lag ihm an der Lebenswahrheit der Formen, der Richtigkeit und Harmonie der Verhältnisse, daß er ein Buch über die Proportionen des menschlichen Körpers abfaßte und eine Statue schuf, welche man den Kanon nannte, weil er in ihr die normale Schönheit eines vollendet durchgebildeten jugendlichen Körpers dargestellt hatte. Für die gediegene, sorgfältige, in allen Theilen vollkommene Ausführung war es von Wichtigkeit, daß er fast ausschließlich seine Werke in Erz bildete. Wollte er aber die elastische Leichtigkeit beweglicher Jugend zur sprechenden Erscheinung bringen, so war dafür nicht minder wesentlich, daß er, wie berichtet wird, der Erste war, der die Gestalten ganz auf einem Beine ruhen und das andere, leicht gehoben, mehr in spielender, freier Bewegung sich darstellen ließ. Wenngleich die entwickelte attische Kunst ähnliche Gestalten bereits aufweist, so besteht Polyklet's Fortschritt wohl darin, daß er diese Art einer anmuthig bewegten Stellung zum Prinzip seiner Darstellungen machte und dadurch den Gestalten die höchste Leichtigkeit und Elastizität der Erscheinung gab.

Erhaltene  
Nachbildungen.

Mit alledem gewinnen wir freilich noch keine klarere Anschauung von dem Charakter polykletischer Kunst, und von verschiedenen Seiten ist daher neuerdings der Versuch gemacht worden, in dem unabsehbaren Vorrath von Werken der römischen Kunstperiode Nachbildungen von Originalen des Meisters zu entdecken; denn daß solche vorhanden sein müssen, läßt sich nach dem hohen Ruhme Poly-

klet's mit Bestimmtheit erwarten. Zunächst hat nun Brunn auf einen Herakopf in Neapel\*) hingewiesen, auf den wir später zurückzukommen gedenken; den Doryphoros aber wollte Friederichs\*\*) in einer zu Neapel (Museum), Rom (Braccio Nuovo des Vatican) und anderwärts öfter vorkommenden Wiederholung



4 Ja. d. d. sc.

Fig. 118. Diadumenos im Brit. Museum.  
Vielleicht nach Polyklet.



Fig. 119. Amazone in Berlin, vielleicht  
nach Polyklet.

erkennen. Dagegen ist nun vornehmlich der Typus des Kopfes beanstandet worden, in welchem man eher die feinen, rundlichen Formen attischer Gesichtsbil-

\*) Mon. d. Inst. VIII tav. I. u. Annali 1864, p. 297 ff.

\*\*) Berliner Winckelmannsprogramm von 1861.

dung als diejenigen peloponnesischer Kunst zu erkennen habe, und Conze\*) hat das Verdienst, einen Marmorkopf von Bologna publicirt und ihn als Ausfluß polykletischer Auffassung wahrscheinlich gemacht zu haben. Die Köpfe dieser Gattung, welche man zahlreich antrifft, haben eine breite Stirn und kräftige Backenknochen, dagegen ein schmales Kinn, in welches die Wange mit feinem, etwas knappem Linienzuge hinüberleitet, so daß die Gesammtform des Gesichtes sich einem Dreieck nähert. Die attischen Köpfe dagegen sind im Oval gebildet, mit vollerm Kinn und rundlicheren Wangen. Auch im Profil machen sich ähnliche Unterschiede geltend, die selbst die Bildung des Hinterkopfes mit betreffen. Kurz, es sind zwei wesentlich verschiedene Typen, nicht minder unterschieden, als z. B. die Madonnenköpfe eines Rafael von denen Lionardo's. Was hier als wahrscheinlich polykletisch dargelegt ist, zeigt sich nun nicht bloß, wie wir sehen werden, an dem Herakopf zu Neapel, sondern auch an einer Anzahl Amazonen-  
 Amazonen gestalten, von denen eine der schönsten die im J. 1869 in der Nähe der Diocletiansthermen gefundene und in's Berliner Museum gelangte ist (Fig. 119). Wir berührten schon oben, S. 146, die Tradition, nach welcher Phidias, Polyklet, Kretilas und Phradmon im Wettstreit für den ephesischen Tempel der Artemis Amazonen geschaffen hatten. Den Anlaß dazu bot die Sage, daß die Amazonen, durch Dionysos verfolgt, nach Ephesos flohen und im Heiligthum der Artemis Schutz fanden. Die künstlerische Idee beruhte also auf dem anziehenden Gegensatz, daß jungfräuliche Gestalten, die durch kriegerische Gewohnheiten die Grenzen ihres Geschlechts überschritten haben, durch Verwundung oder sonstige Ermattung in einen Zustand des Leidens versetzt werden, der sie wieder in die Sphäre zarter, hülfbedürftiger Weiblichkeit zurückführt und sie dadurch zu Gegenständen eines tieferen menschlichen Antheils macht. Außerdem bot sich in den Amazonen früher als in anderen Frauengestalten Gelegenheit, das Nackte des weiblichen Körpers in die Kunst einzuführen. Wir wissen nun, daß die Statue  
 des Krefilas, des Krefilas verwundet dargestellt war, und haben darnach eine Anzahl von Nachbildungen (vgl. Fig. 97) auf sein Original zurückzuführen. Schwieriger ist schon die Nachweisung der Amazone des Phidias, welche sich auf einen Speer stützte und besonders wegen der Fügung des Mundes und wegen des Nackens bewundert wurde. Dennoch scheint mir die mehrfach angezweifelte Nachbildung auf einem geschnittenen Stein\*\*) gar nicht anders erklärt werden zu können, als wenn  
 des Phidias. man sie auf des Phidias Werk bezieht. An einen Springstab ist nicht zu denken, und wenn auch die Stellung immer etwas gesucht bleibt, so läßt sie sich ohne Zwang recht wohl mit der geschilderten vereinigen. Der Künstler wählte sie offenbar, um in der Stellung einen interessanten Gegensatz zwischen der fest aufruhenden rechten Seite der Figur und dem nur leicht angezogenen linken Bein, das durch den Speer feinen Halt erhielt, zwischen dem hoch gehobenen rechten Arm und dem gesenkten linken zu gewinnen. Das Motiv ist in der That schön und lebensvoll und setzt sich selbst in der Anordnung des Gewandes fort, denn durch das etwas gehobene linke Knie fällt die Chlamys tiefer auf das rechte herab und entblößt einen Theil des linken Oberschenkels, während ebenso auch die linke Brust sich unverhüllt zeigt. Bei der Amazone des Krefilas wird um-

\*) Beiträge zur Gesch. d. gr. Plastik. Taf. I.

\*\*) Müller, Denkm. I, XXXI. 138, b.

gekehrt die rechte Brust entblößt, um die unter derselben empfangene Wunde erkennen zu lassen. Eine Wiederholung der auf der Gemme enthaltenen Darstellung ist nun ohne Frage die Matteische Amazone im Braccio Nuovo des Vaticans, wenn man die falsch restaurirten Arme richtig ergänzt. Von der verwundeten Amazone unterscheidet sie sich dadurch wesentlich, daß sie auf dem rechten Fuße ruht und die linke Brust entblößt zeigt, während bei jener das Umgekehrte der Fall ist. Das Gewand ist reicher und zierlicher behandelt und auf den fein gefalteten Chiton beschränkt, in dessen Anordnung und Draperie man attische Anmuth zu erkennen glaubt. Der Kopf zeigt keinerlei Ausdruck des Leidens; vielmehr treten in ihm die Spuren einer momentanen Bewegung zurück hinter das ruhige Gepräge einer allgemeinen, mehr idealen Charakteristik. In diesem Sinne kann man ihm ernstere\*) oder vielmehr ruhigere Schönheit zusprechen, während die Formbehandlung an sich weicher und milder erscheint als an den Exemplaren der verwundeten Amazone.

Der dritte Typus endlich, der durch die Berliner Amazone, sowie durch ein ebenfalls sehr schönes Exemplar im Braccio Nuovo des Vaticans vertreten wird, scheint mir am ersten auf Polyklet zurückzugehen. Zunächst steht der bis auf die Nasenspitze trefflich erhaltene Kopf eines der schönsten Exemplare des durch Conze als wahrscheinlich polykletisch angesprochenen Typus: breit in Stirn und Backenknochen, fein und schmal von Wangen und Kinn, hat er zugleich die stark vortretenden Augenlider, den scharf geschnittenen Mund, die sowohl für die Nachbildung eines Bronzewerkes, als für den Charakter einer noch dem strengen, hohen Styl angehörigen Kunst sprechen. Besonders schön sind die Beine, namentlich die Kniee, ganz vorzüglich aber ist die Brust behandelt, und der Künstler hat seine beiden Mitbewerber dadurch überboten, daß er nicht bloß den linken Busen, sondern auch zum Theil den rechten unverhüllt zeigt. Dies ist aber ein Fortschritt zu freierer, lebensvollerer Darstellung, denn an älteren Amazonenstatuen, wie jener in Wien befindlichen (S. 142), ist der Busen noch ganz verhüllt. Halten wir damit zusammen, daß an Polyklet's Werken die Brust, wie an den Myronischen der Kopf, an den Praxitelischen die Arme als mustergültige Theile bezeichnet wurden, so scheint auch dies an unserer Statue auf Polyklet hinzuweisen. Ebenso übertrifft aber auch die Behandlung des Gewandes an Lebendigkeit der Motive die der beiden anderen Statuen, so daß man den Vorzug, welchen Polyklet's Werk vor denen seiner Mitbewerber davon trug, sich wohl zu erklären vermag. Nach alledem glauben wir, daß unter allen erhaltenen Amazonentypen keiner so sehr wie dieser auf den großen Meister von Argos zurückgeführt zu werden verdient; denn daß von seinem hochgeschätzten Werke keine Nachbildung erhalten sein sollte, ist schwerlich anzunehmen. Wenn nun die Wunde, welche das Berliner Exemplar unter dem rechten Arme zeigt, dagegen Bedenken einflößen sollte, so läßt sich entweder annehmen, daß auch Polyklet's Amazone vielleicht verwundet dargestellt war, ohne daß von diesem Umstande ein schriftliches Zeugniß vorliegt, oder daß man bei den Nachbildungen frei verfuhr und, wie es unverkennbar mehrfach vorkommt, Motive des einen Originals in die Wiederholung eines anderen aufnahm und damit zu verschmelzen suchte.\*\*)

\*) Mit *Friederichs*, Bausteine S. 115.

\*\*) Wie ich nachträglich sehe, kommt *Overbeck* in der neuen Aufl. seiner G. der gr. Pl. S. 347 zu dem gleichen Resultat und ist geneigt, die Florentiner Bronze auf Polyklet zu beziehen, die im Wesentlichen identisch mit der Berliner Marmorstatue ist.

Herabild zu  
Argos.

Obwohl nach dem Zeugniß der Alten Polyklet nicht gerade in Götterdarstellungen, wohl aber in Menschenbildern trefflich war und darin das Würdige, Ehrbare zu schönem Ausdruck brachte, schuf er in seinen späteren Lebensjahren doch eine Idealgestalt, welche für die folgende Zeit eine typische Bedeutung erlangt hat. Dies ist das kolossale Goldelfenbeinbild der Hera für den nach einem Brande des Jahres 423 wieder aufgebauten Tempel der Göttin in Argos. Sie

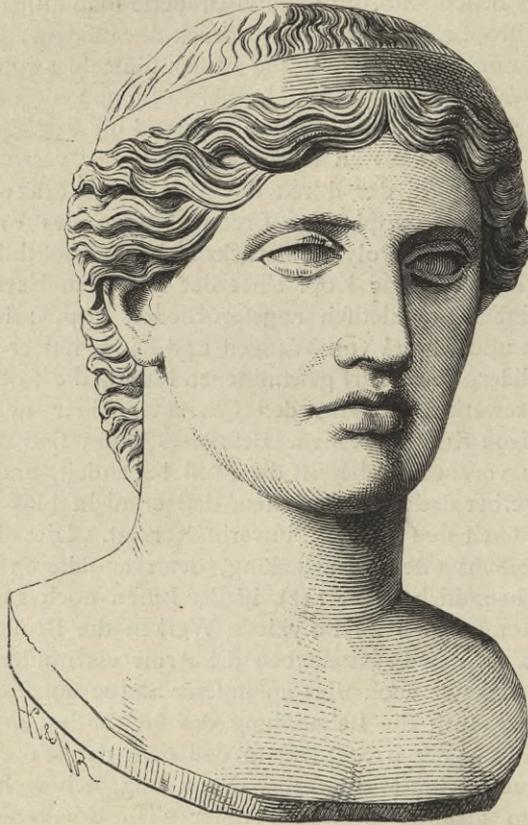


Fig. 120. Herakopf, vielleicht nach Polyklet. Neapel.

saß auf einem Throne, die Stirn mit dem Diadem gekrönt, auf welchem die Chariten und Horen in Reliefs angebracht waren. In der einen Hand hielt sie das Scepter, in der andern den Granatapfel; den Thron umrankte eine Rebe, und ihre Füße ruhten auf einem Löwenfell. Von dem majestätischen Eindruck des Werkes glaubte man bisher in einer Nachbildung aus späterer Zeit, dem kolossalen Marmorkopf der Hera in Villa Ludovisi zu Rom, sich eine Vorstellung machen zu dürfen (Fig. 121). Es ist allerdings ein Werk, das im großartigen Formcharakter die unnahbare Hoheit einer Gemahlin des Allherrschers Zeus mit weiblicher Anmuth und fraulicher Würde paart. Die strenge, gebietende Stirn wird zu huldvoller Lieblichkeit gemildert durch das weiche, lockige Haar; auf den sanft gerundeten Wangen blüht unvergängliche Jugend Schönheit, und der

mächtige Bau der Nase, des Mundes und des Kinnes drückt eine Energie des Charakters aus, die auf sittlicher Reinheit beruht und von einem Schimmer wunderbarer Schönheit umflossen wird. Aber bei genauerer Prüfung zeigt sich doch dieser Kopf schon zu weich in den Formen, zu lieblich und anmuthig im Ausdruck, als daß man ihn nicht auf ein entschieden jüngeres Original zurückführen sollte. Ja, der Typus des Antlitzes mit dem vollkommenen Oval, den gerundeten Wangen und dem vollen Kinn darf wohl als ein attischer in Anspruch genommen werden, so daß wir die Schöpfung eines der jüngeren Meister von Athen in einer trefflichen späteren Nachbildung vor uns zu haben glauben. Vielleicht ist die Vermuthung gestattet, die einstweilen freilich nicht fester zu begrün-



Fig. 121. Herakopf, vielleicht nach Alkamenes. Villa Ludovisi.

den ist, dieser Kopf gehe auf die Hera des Alkamenes zurück, welche in einem Tempel zwischen Athen und Phaleros sich befand und diesem hochbegabten Schüler des Phidias zugeschrieben wurde. Jedenfalls haben wir uns die Hera Polyklet's strenger aufgefaßt zu denken, mehr dem Gesamtcharakter der älteren peloponnesischen Kunst entsprechend, und da gewinnt der von Brunn nachgewiesene Kopf im Museum von Neapel (Fig. 120) mehr als irgend ein anderer den Anspruch, für polykletisch angesehen zu werden. Vergleicht man ihn mit dem Ludovisischen Kopf, so finden sich in beiden dieselben Grundelemente der Charakteristik, nur daß bei dem Neapler Kopfe alles strenger, herber, ernster ausgeprägt, aus dem Attischen ins Peloponnesische überetzt ist. Die scharf geränderten Augen, der fast noch hart geschnittene Mund, vor Allem die breite Stirn

Herabild in  
Neapel.

im Gegensatz zu den schmalen Wangen und dem mehr knochig als fleischig behandelten Kinn, das Alles scheint auf den Meister von Argos zu deuten. Der Künstler hatte in der Ehegöttin weniger eine bestimmte geistige Potenz, als vielmehr eine sittliche Macht, die heilige Bedeutung eines allgemein menschlichen Verhältnisses zu verkörpern, und das ist ihm, wenn wir den Neapler Kopf als maßgebend betrachten dürfen, in mustergültiger Weise gelungen. Daß das kolossale Bild bis ins Einzelne der schmückenden Theile mit hoher Feinheit und zierlicher Sauberkeit gearbeitet war, dürfen wir schon aus dem Umstande schließen, daß Polyklet auch als trefflicher Cifeleur gerühmt wird.

Eine zahlreiche Schule schließt sich an den Meister von Argos an, ohne daß wir indeß die vielen überlieferten Künstlernamen aus ihrer Thätigkeit zu charakterisiren vermöchten. Wahrscheinlich haben sie die Richtung des Meisters auf lebensvolle Naturwahrheit und correcte Schönheit der Verhältnisse fortgeführt und dadurch für die weitere Entwicklung eine feste Basis gelegt. Nicht gerade als Schüler, aber vermuthlich durch den Meister angeregt, tritt uns *Naukydes* von Argos entgegen. Von ihm rührte das Goldelfenbeinbild der Hebe her, welches der polykletischen Hera zur Seite stand, gewiß ein ausgezeichnetes Werk. In Argos sah man außerdem von ihm ein Erzbild der Hekate, auch wird ein Hermes von ihm genannt. Sodann schuf er Siegerstatuen und das Bildniß der Dichterin Erinna, ferner einen Widderopferer, wahrscheinlich Phrixos, auf der Akropolis von Athen im Tempelbezirk der Ergane, und einen Diskoswerfer. Eine Nachbildung des letzteren glaubt man in mehreren Marmorstatuen, davon die

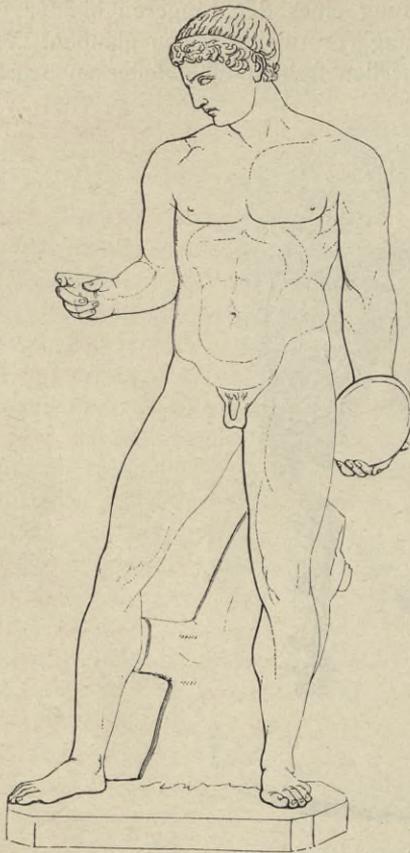


Fig. 122. Diskoswerfer, vielleicht nach Naukydes (?).  
Vatican.

vorzüglichste zu Rom im Vatican, zu erkennen\*) (Fig. 122). Der schöne, athletisch entwickelte Jüngling steht in elastischer Bewegung da, in der Linken die Wucht der Wurf Scheibe prüfend, aber die Rechte schön bereit haltend, um im Nu den Diskos von der einen Hand in die andere hinüberzuwerfen und ihn dann in gewaltigem Schwunge abzuschleudern. Eben tritt der rechte Fuß vor, während der Körper noch auf dem linken fest aufrucht, und auch der Kopf jenen Ausdruck gespannter Sammlung zeigt, welcher einem solchen Momente voraus-

\*) Wenn dieselbe nicht eher als attisch anzufprechen ist!

Schule des  
Polyklet.

Naukydes.

zugehen pflegt. Gerade das Schwebende in der Haltung, die lebensvolle Bewegung in scheinbarer Ruhe, die Art, wie der jugendlich schlanke, elastische Körper sich auf dem linken Standbeine wiegt, spricht für ein Original aus der Schule oder Richtung des Polyklet. Der Kopf freilich scheint mehr dem attischen Typus anzugehören. — Als Schüler des Naukydes ist hier der *jüngere Polyklet* anzuschließen, der in seinem Zeus philios in Megalopolis einen neuen Typus des höchsten Gottes, den heiteren und freundlichen, dem Dionysos verwandten Gott geschaffen hatte. Deshalb trug derselbe in der einen Hand den Becher, in der andern den Thyrsos, auf welchem nur der Adler noch an die Gewalt des obersten Herrschers erinnerte. Ein marmorner Zeus Meilichios (der Freundliche, Milde) in Argos ist wohl ebenfalls diesem jüngeren, und nicht dem älteren Polyklet zuzuschreiben. In ihm tritt wieder das Streben zu Tage, den Charakter des höchsten Gottes aus der Erhabenheit ins menschlich Gütige umzubilden. Noch wird in Argos ein Erzbild der Hekate erwähnt, welches mit dem des Naukydes und einer Marmorstatue der Göttin von Skopas vereint aufgestellt war.

Polyklet der Jüngere.

Außer diesen Künstlern sind nun noch manche Namen äginetischer und sikyonischer Plastiker uns überliefert, deren Träger indeß auf eine höhere selbständige Bedeutung schwerlich Anspruch erheben können. Wohl ist aber eine Anzahl von ihnen bei der Ausführung des Weihegeschenkes betheiligt gewesen, welches die Spartaner wegen des Sieges über die Athener bei Aegospotami (404) zu Delphi stifteten. Es bestand aus mehr als achtunddreißig Erzstatuen, die in zwei Freigruppen aufgestellt waren. Die vordere zeigte den im Beisein von Zeus und anderen Göttern durch Poseidon bekränzten Admiral Lyfander; die andere Gruppe enthielt die Personen derer, welche sich in der siegreichen Schlacht besonders ausgezeichnet hatten. Es ist ein bezeichnendes Merkmal von dem verhängnißvollen Wechsel der Geschicke, daß dies Werk, welches die verderbliche Zwietracht der griechischen Stämme monumental verherrlichte, den Schlußstein derselben Epoche bildet, welche mit der für die marathonische Schlacht ebenfalls in Delphi geweihten Statuengruppe so glorreich begonnen hatte, und es war eine bittere Ironie des Schicksals, daß beide Weihgeschenke nahe neben einander aufgestellt waren. Aus der jüngeren peloponnesischen Schule ging auch das etwas später (um 368—364) von den Tegeaten wegen eines Sieges über die Lakedämonier in Delphi gestiftete Weihgeschenk hervor. Es enthielt Apollo und Nike sammt Heroen des Landes und war, wie das vorige Werk, von verschiedenen Künstlern ausgeführt. Unter den Bildhauern, welche an diesen beiden großen Gruppen beschäftigt waren, heben wir den *Antiphanes* hervor, weil er außerdem der Urheber eines dritten Weihgeschenkes war, welches die Argiver wegen eines Sieges über die Lakedämonier ebenfalls in Delphi aufstellten. Es bestand aus einer Nachbildung des trojanischen Pferdes in Erz, wie wir schon früher ein Werk desselben Gegenstandes von Strongylion kennen gelernt haben. An dem tegeatischen Weihgeschenk betheiligte sich auch *Daedalos*, der Sohn des Patrokles von Sikyon, von welchem man laut Plinius im Jupitertempel beim Porticus der Octavia in Rom eine badende Aphrodite sah. Von diesem Werke geben die verschiedenen Exemplare einer kauernenden Venus, z. B. im Vatican (Fig. 123) wahrscheinlich eine Anschauung. Man erkennt aus denselben, wie schon damals die Kunst die Götterdarstellungen im Sinne anmuthiger Genrebilder zu verwerthen liebte.

Andere Künstler.

Sculpturen  
des Hera-  
tempels zu  
Argos.

Unter den erhaltenen Denkmälern peloponnesischer Kunst gehören die Reste der Sculpturen vom Heratempel bei Argos vermuthlich der Schule des Polyklet an. Die Metopen enthielten Scenen der Gigantenkämpfe; in den Giebelfeldern war die Geburt des Zeus und die Einnahme von Troja dargestellt. Die zahlreichen Bruchstücke dieser Sculpturen, welche eine neuere Nachgrabung zu Tage gefördert hat, werden wahrscheinlich wichtige Aufschlüsse über die Richtung der argivischen Schule bringen, doch harren sie noch der kunsterfahrenen Hand, die aus den zerstreuten Bruchstücken — hoffentlich recht bald! — ein Ganzes zusammensetze.

Sculpturen  
vom Zeus-  
tempel zu  
Olympia.



Fig. 123. Kauernde Aphrodite, vielleicht nach Daedalos. Vatican.

Westliche  
Metopen.

Pausanias wissen wir, daß über der Thür an der vorderen und der Rückseite des Tempels zwölf Thaten des Herakles dargestellt waren. Diefen als Metopen behandelten Sculpturen gehören zunächst die früher von den Franzosen aufgefundenen Reste an. Auf einer der besterhaltenen Platten sieht man den Herakles als Bändiger des kretischen Stieres. Der Held stemmt sich mit der ganzen Wucht seines athletisch gebauten Körpers gegen den vorwärts stürmenden Stier und reißt mit einem Ruck seiner nervigen Arme den Kopf des Thieres herum. Die Bewegung ist kühn, frei und lebendig, die Composition trefflich abgewogen, der Körper des Herakles zeigt eine breite, markige, großartige Behandlung der For-

Von einem zweiten Hauptdenkmale des Peloponnes, dem Zeustempel zu Olympia, waren schon früher mehrere Bruchstücke der Metopen aufgefunden und nach Paris in das Museum des Louvre gebracht worden. Dazu sind in jüngster Zeit sodann die glänzenden Entdeckungen gekommen, welche die deutschen Ausgrabungen der Altis ans Licht gefördert haben. Durch dieselben ist nicht bloß die Reihe der Metopen beträchtlich ergänzt worden, sondern auch die beiden Giebelgruppen haben sich größtentheils zusammensetzen lassen, so daß die plastische Ausstattung eines der berühmtesten Werke der griechischen Blüthezeit uns fast vollständig vor Augen gerückt ist. \*) Wir haben hier im Zusammenhange das Ganze zu betrachten und mit den Metopen zu beginnen, schon weil ihre Ausführung derjenigen der Giebelgruppen vorausgehen mußte. Denn da der Tempel um 450 vollendet wurde, so haben wir die Metopen gewiß um einige Jahre früher anzusetzen, während allem Anscheine nach die Ausführung der Giebelfelder durch Paconios und Alkamenes in die Zeit zwischen 438 und 432 fiel. \*\*) — Aus

\*) Curtius, Adler, Hirschfeld und Treu, die Ausgrabungen von Olympia I. II. III. Berlin; fol.

\*\*) Schubring in der Archäol. Ztg. 1877, S. 59 ff.

men, eine Schärfe der Bezeichnung, die — bei ungleich freierer Entwicklung — doch mehr Verwandtschaft mit den Aegineten als mit den attischen Werken verräth. Diese Arbeiten scheinen daher von peloponnesischen, wahrscheinlich elischen Künstlern herzurühren, welche vielleicht neben der Schule des Phidias an der Ausschmückung des Tempels thätig waren. Von ähnlicher Behandlung ist ein anderes Bruchstück, welches Herakles darstellt, wie er den Fuß auf den besiegten Löwen setzt. Die Mähne des letzteren verräth in den conventionellen Wellenlinien den alterthümlich gebundenen Styl. Ein anderes Fragment enthält eine jugendliche weibliche Gestalt, Athena oder eine Nymphe, die auf einem Felsblock sitzend irgend einer Handlung als Zuschauerin beiwohnt. Die kräftigen, gefunden Formen athmen eine frische Natürlichkeit, die ebenfalls nicht gerade einen idealen Ausdruck, aber doch den Reiz einer schlichten Anmuth hat.

Während diese Theile der Westseite des Tempels angehörten, sind neuerdings Die östliche Metopen. nun auch bedeutende Reste von den Metopen der Ostseite zu Tage gekommen. Die besterhaltene derselben stellt Herakles dar, welcher in den Garten der Hesperiden eingedrungen ist, um die goldenen Aepfel zu holen, die ihm Atlas zu verschaffen verspricht, falls er für ihn inzwischen die Himmelslast auf sich nehme. In der That sehen wir Herakles in der Mitte des Bildes stehen (Fig. 124), beide Füße fest aneinander geschlossen, den Kopf vorgebeugt, um auf den Nacken über einem doppelten Polster die Himmelslast aufzunehmen, die er mit den flachen Seiten der emporgehobenen Hände stützt. Während hinter ihm eine Hesperide die linke Hand freundlich emporstreckt, um ihm die Last etwas zu erleichtern, schreitet vor ihm die würdevolle Gestalt des Atlas heran, ihm in der Rechten die Früchte darreichend. Die Composition dieser drei parallel gestellten Figuren ist von schlichter Einfachheit, die indeß den räumlichen Bedingungen, wengleich nicht ohne einen kleinen Zwang, zu genügen weiß; in den nackten Körpern zeigt sich ein tüchtiges Verständniß und eine kraftvolle Behandlung der Formen, indeß nicht frei von alterthümlicher Gebundenheit, die sich in ansprechender Weise auch in den Köpfen zu erkennen giebt. Das Gewand der Hesperide ist noch ziemlich steif behandelt und sichtlich auf Nachhülfe durch Malerei berechnet; in der nicht ganz gelungenen Verkürzung des aufgehobenen linken Armes verräth sich am stärksten der Zwang des gegebenen Raumes. Aber auch dieses Werk fesselt durch den naiven Reiz treuherziger, schlichter Auffassung. Von einer andern Metope der Ostseite ist die Gestalt der Athena gefunden worden, welche große Verwandtschaft mit der Hesperide hat, nur daß das Gewand etwas mehr detaillirt ist. Ein sehr zerstörtes Bruchstück von einer andern Ostmetope zeigt die bekannte Scene, wie König Eurystheus aus Angst sich in ein Faß verkriecht, weil Herakles den erymanthischen Eber bringt.

Lassen diese Metopenreliefs die Tüchtigkeit einer einheimischen Schule erkennen, welche auf ähnlicher Grundlage wie die äginetische ihren schlichten Naturalismus in der Wiedergabe der nackten Gestalten hauptsächlich ausbildet, in der freieren Befehlung der Gesichtszüge aber, wie namentlich die Atlasmotope zeigt, schon einen merklichen Schritt über die Aegineten hinausgegangen ist, so gehören die nun zu betrachtenden Giebelgruppen einer wesentlich andern Richtung an, die allerdings noch viel Alterthümliches in der Ausführung zeigt, damit aber gewisse naturalistische Einzelheiten verbindet, ohne zu einer harmonischen Verschmelzung dieser entgegengesetzten Elemente zu gelangen. Wir wissen, daß Die Giebelgruppen.

Oestliches Giebfeld. die Composition des östlichen Giebfeldes (vgl. S. 157) von Paeonios herührte und den Moment vor dem Wettkampfe zwischen Pelops und Oinomaos darstellte. In der That sehen wir in der Mitte des Giebels die kolossale Figur des Zeus mit nacktem Oberkörper, den linken Unterarm und die Beine vom

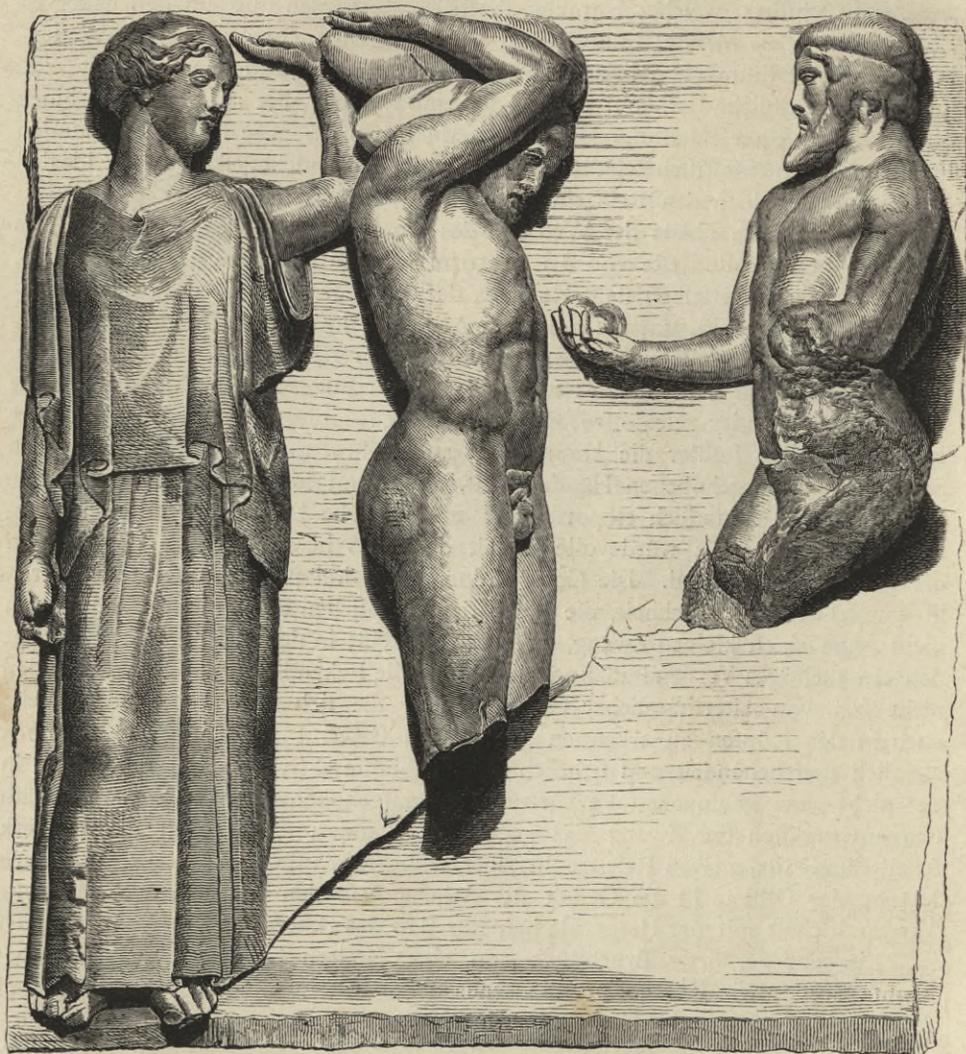


Fig. 124. Atlas-Metope von Olympia.

Mantel umhüllt. Es ist eine der besseren unter den dreizehn (mit den Viergepannen einundzwanzig) Figuren dieses Giebfeldes, breit und mächtig in den Formen, die indeß nur wenig durchgebildet sind und offenbar auf starke Mithülfe von Bemalung angelegt waren. Der rechte Arm und der Kopf sowie die unteren Theile der Beine sind noch nicht gefunden. Neben ihm zur Linken befindet sich der ähnlich behandelte Torso des Pelops, dessen Gesicht indeß stark zerstört ist.

Doch erkennt man, daß er in stiller Sammlung dasteht und ruhig vor sich hinblickt. Auf der andern Seite in ähnlich ruhiger Haltung, aber stolz den Arm in die Seite gestemmt und mit einem finsternen Ausdruck der gefurchten Stirn, steht Oinomaos, der von seiner Gemahlin Sterope begleitet ist, welche nachdenklich das Kinn mit der Linken stützt. Ebenso steht neben Pelops in ähnlich fäulenartiger Starrheit Hippodameia, die Arme wie nachdenkend über der Brust gekreuzt. Man muß gestehen, daß bei aller schlichten Ruhe diese Gestalten sämmtlich den Ausdruck einer fein empfundenen Gemüthsstimmung verrathen, die aber freilich in der rohen Ausführung wenig zur Geltung kommt. Nun folgen beiderseits die Viergespanne der Wettkämpfer, vor welchen links ein Mann, rechts ein

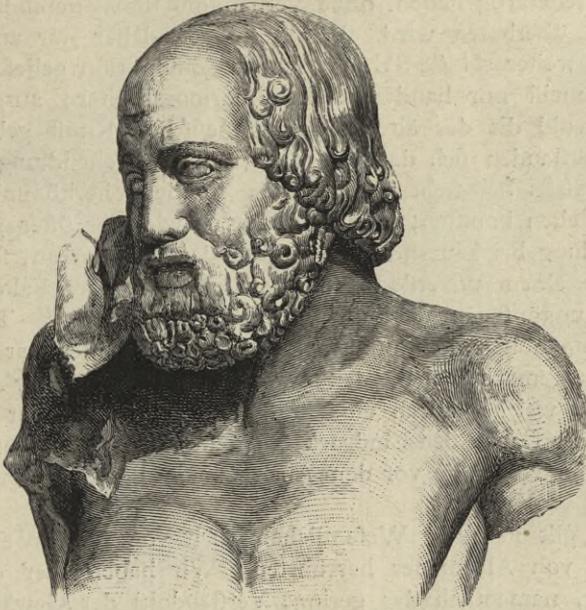


Fig. 125. Kauernder Greis vom Ostgiebel. Olympia.

Knabe kauert. Man kann die strenge Symmetrie einer Giebelcomposition nicht weiter treiben, als es hier geschehen ist. Und so folgt denn auf der rechten Seite ein niedergekauertter Mann, welcher die Zügel hielt, und ein ebenfalls am Boden hockender Knabe, welchen auf der linken Seite ein hockender Greis und ein kauernendes Mädchen entspricht. Von dem Greise, der die rechte Hand an die Wange legt, während die Linke sich auf den Boden stützt und der Kopf einen Ausdruck von Besorgniß zeigt, bringt Fig. 125 die Abbildung der oberen Theile, um von der etwas mühsamen und befangenen Art der Ausführung eine Anschauung zu geben. Die äußersten Ecken werden durch die liegenden Flußgötter Kladeos und Alpheios ausgefüllt, beide alterthümlich befangen, ersterer jedoch in lebhafter Bewegung den jugendlich bartlosen Kopf aufwärts wendend. Wir dürfen nicht verhehlen, daß diese Werke weit hinter der allgemeinen Erwartung zurückbleiben. Zwar fehlt der Composition nicht eine gewisse Großartigkeit und feierliche Ruhe, die durch die Aufgabe gefordert war; doch ist dieselbe mit einer

gar zu strengen Symmetrie durchgeführt. Im Einzelnen allerdings fehlt es nicht an feinen Zügen, in denen man attische Empfindungsweise vermuthen möchte. Anziehend ist namentlich das Motiv des kauern den Knaben, der sich halb zu dem Flußgott Kladeos wendet und in seiner behaglichen Ruhe nicht trefflicher charakterisirt werden könnte; denn er hat das rechte Bein untergeschlagen und das linke hinaufgezogen, indem er sich mit der rechten Hand leicht auf den Boden stützt und die Linke nachlässig an den linken Fuß legt. Aber diese einzelnen Motive, so gut sie dem Leben abgelauscht sind, werden durch die gleichgültige, stumpfe, zum Theil oberflächliche und selbst rohe Ausführung, durch die flache, meist marklose Zeichnung des Nackten erheblich abgeschwächt. Es ist eine Flauheit der Ausführung, die obendrein auf sehr verschiedene Hände hinweist, die aber durch die lederartig steifen, ohne Verständniß und Empfindung behandelten Gewänder noch überboten wird. Wir vermögen daher nur anzunehmen, daß Paeonios nichts weiter als die Skizzen zu der Composition geliefert hat, die dann von geringen, meist nur handwerklichen Marmorarbeitern ausgeführt wurden. Diese besaßen wohl die der älteren peloponnesischen Kunst geläufige Kenntniß des Nackten, verstanden sich dagegen wenig auf die Behandlung des Gewandes, welches sie allenfalls bei stehenden Figuren in dem herkömmlichen einfachen Faltenwurf darstellen konnten; kam es dagegen, wie hier öfter gefordert wurde, auf die Gewandung bei kauern den oder liegenden Figuren an, so zeigte sich die Rathlosigkeit in einem unverstandenen Gewirr wulstartiger Falten, welches am meisten zu der ungünstigen Wirkung dieser Arbeiten beiträgt. Trotzdem müssen dieselben bei dem hohen Standpunkt, für den sie berechnet waren, einen bedeutenden Eindruck gemacht haben, denn während die Mängel der Ausführung dem Auge entgingen, welches durch eine kräftige Färbung darüber hinweggetäuscht wurde, konnte das Ganze den Eindruck feierlicher Würde, großartig geschlossener Ruhe und gefammelter Stille vor dem Ausbruch einer stürmischen Bewegung nicht verfehlen.

Westliches  
Giebfeld.

Aehnliches gilt in allem Wesentlichen auch von dem Westgiebel, dessen Statuengruppen von Alkamenes herrührten. Wir haben hier dieselben Mängel der Ausführung, namentlich das geringe Verständniß der Gewänder, eine noch stärkere Mischung alterthümlicher Strenge mit naturalistischen Einzelheiten, ähnliche Verschiedenheit im Werth der einzelnen Theile. Aber die Composition selbst erhebt sich, dem Gegenstand entsprechend, zu höchster dramatischer Lebendigkeit. Es handelt sich, wie schon S. 131 bemerkt wurde, um den Kampf des mit den Lapithen verbündeten Theseus gegen die Kentauren. Die Kolossalfigur, welche die Mitte des Giebels einnimmt (Fig. 126), ist nach Pausanias' Bericht Peirithoos, der den Kentauren Eurytion, welcher die Braut des Lapithenfürsten gepackt hat, mit der ausgestreckten nervigen Rechten an den Haaren ergreift. Da die Mittelfigur an Größe alle anderen weit überragt und in dem Charakter des Kopfes an die alten Bilder des Apollo erinnert, so ist man versucht, diesen anstatt des Peirithoos hier zu vermuthen. Seine feierliche Ruhe läßt die aufgeregten Scenen ringsum noch gewaltiger hervortreten. Die Jungfrau sucht in heftigem Sträuben mit beiden Händen den breiten, bärtigen Kopf des Kentauren zurückzudrängen. Auf der andern Seite sieht man einen Kentauren von ähnlich derber Bildung ebenfalls ein schönes Weib, vielleicht die Deidameia, rauben, die sich in ausdrucksvoller Bewegung mit beiden Händen aus seiner Umstrickung zu lösen sucht.

(Fig. 126). Der Kopf, dessen Haar wie bei den meisten dieser Figuren nur angedeutet und von einer Binde umwunden ist, zeigt den noch etwas alterthümlich herben, aber feinen Typus, der mehrfach gerade im Ostgiebel uns begegnet. Daran schließt sich, abermals des Pausanias Bericht bestätigend, die Gruppe eines Kentauren, der einen Knaben raubt, indem er ihn unter den Armen faßt und emporhebt. Dann folgt wieder eine kraftvolle Frauengestalt mit halbentblößtem Oberkörper, die in die Kniee gesunken ist und sich mit beiden Händen von einem Kentauren zu befreien sucht, der sie am ausgestreckten linken Bein und an der Hüfte gefaßt hat. Aber schon bricht der Angreifer mit tiefer Einknickung seines Pferdeleibes zusammen, denn ein auf den Knien sich gegen ihn vorschiebender Lapith

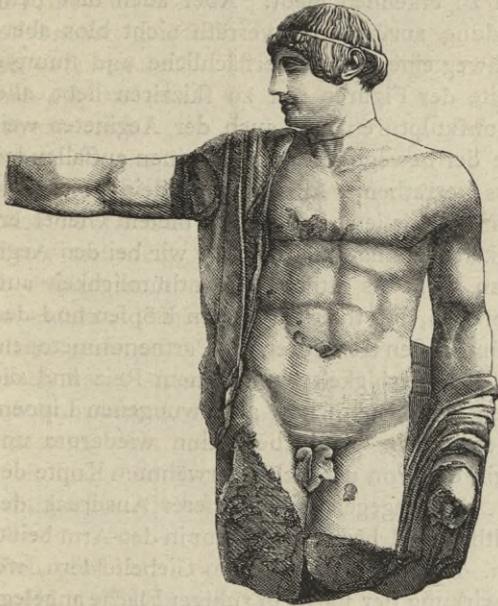


Fig. 126. Mittelfigur (Apollo?) des westlichen Giebels. Olympia.



Fig. 127. Deidameia, vom Westgiebel. Olympia.

stößt seinen Dolch ihm bis ans Heft in die Brust. Diesen großartigen Szenen entspricht auf der andern Seite ein ebenfalls in die Kniee zusammenbrechender Kentauren im Kampf mit einem Lapithen, der ihn mit dem rechten Arm umftrickt hat, um ihn zu würgen. Der also bedrängte Kentauren beißt so heftig in den Arm seines Gegners, daß der krauslockige Kopf desselben sich schmerzlich verzerrt. Er gewinnt dadurch, bei dem mangelnden Geschick des ausführenden Künstlers, und durch die stark vortretende Unterlippe ein Gepräge, als ob er orientalischer Abstammung wäre. Daran schließt sich eine andere Gruppe, in welcher eine am Boden knieende Frau sich gegen einen Kentauren zu wehren sucht, der, zu Boden gestürzt, sie mit dem einen Hinterbein umklammert. Die übrigen Theile des Giebelfeldes, das ebenfalls aus 21 Figuren bestand, sind noch nicht so gesichert, daß sie nähere Schilderung gestatten. In der linken Ecke nimmt man einstmals drei hintereinander in sehr ähnlicher Weise vornüber geneigte liegende Figuren an. Die in der äußersten Ecke ist eine halbkleidete weibliche Gestalt,

wahrscheinlich eine Ortsgottheit, deren wohlhaltener Kopf an einfacher Schönheit alle übrigen übertrifft; die zweite ist eine ältere Frau, wahrscheinlich Sclavin, deren charakteristisches Gesicht durch Runzeln auf der Stirn und Falten um den Mund sehr individuelles Gepräge erhält; die dritte Figur endlich ist eine nackte männliche Gestalt, deren Bewegungsmotiv noch nicht völlig klar erscheint. In der rechten Ecke sieht man wieder eine liegende, halb bekleidete, auf die Ellenbogen sich stützende Frau und vor ihr, ebenfalls liegend, eine Alte.

So weit wir über die Composition bis jetzt urtheilen können, zeichnet sich dieses Giebelfeld durch die Kühnheit und Leidenschaftlichkeit der Motive, durch trefflich erfundene, mannigfaltige Kampffcenen aus, in denen ein nicht geringes Geschick dramatischer Schilderung sich zu erkennen giebt. Aber auch hier steht die Ausführung weit hinter der Erfindung zurück und verräth nicht bloß abermals verschiedene Hände, sondern durchweg eine etwas oberflächliche und stumpfe Behandlung, die namentlich die Rückseite der Figuren nur zu skizziren liebt, also von der Gewissenhaftigkeit der Parthenonskulpturen und auch der Aegineten weit entfernt ist. Dazu kommt, daß manche der bewegteren Figuren einen auffallenden Mangel an Verständniß des Organismus verrathen. Am meisten Fleiß ist auf die Köpfe verwendet, deren eine ganze Anzahl (bis jetzt zehn) von diesem Giebel erhalten sind. Sie zeigen eine Mannigfaltigkeit der Charakteristik, die wir bei den Aegineten noch nicht fanden, und die man wohl als attische Eigenthümlichkeit aufzufassen hat. Die Kentauren mit ihren breiten, fast thierisch wilden Köpfen und den struppigen Bärten erinnern an die alterthümlichsten Kentauren der Parthenonmetopen, übertreffen sie jedoch noch an archaischer Herbigkeit; von feinem Reiz sind die jugendlichen Köpfe, die mit ihrem edlen Profil, den schön geschwungenen Lippen, dem sanften Oval der Wangen und dem festen, rundlichen Kinn wiederum uns durchaus attisch anmuthen. Besonders gilt dies von dem schon erwähnten Kopfe der Ortsnymphe in der nördlichen Ecke. Wo dagegen ein schärferer Ausdruck des Schmerzes erstrebt wird wie in dem Lapithen, welchem ein Kentaur in den Arm beißt, ist noch kein volles Gelingen zu merken. Das Haar ist in beiden Giebelfeldern, wo es nicht bloß angedeutet und für die Mitwirkung der Farbe in ruhiger Fläche angelegt wurde, in jenen drathartigen Wellenlinien und kurzen schneckenartigen Löckchen ausgeführt, die der älteren griechischen Kunst eigen waren. Besonders bezeichnend dafür sind die Köpfe der Mittelfigur und des in den Arm gebissenen Lapithen. Bärte und Haupthaar der Kentauren dagegen sind struppiger, doch ebenfalls in conventioneller Linienführung behandelt. Am schwächsten ist es wieder mit den Gewändern bestellt, die namentlich bei den liegenden und kauernenden Figuren ebenso ungeschickt und verständnißlos behandelt sind wie im Ostgiebel und keine Ahnung von der geist- und lebensvollen Gewandung der Parthenonskulpturen verrathen. Sind diese Werke, wie es doch den Anschein hat, später als die Parthenongiebel ausgeführt, so haben ihre Urheber nichts von den attischen Meisterschöpfungen gekannt. Wir kommen also auch hier wieder auf die unabweisbare Vermuthung, daß der entwerfende Meister nur Skizzen gegeben hat, welche von untergeordneten, elischen Künstlern in Marmor ausgeführt wurden. Denn einem Meister wie Alkamenes, den das Alterthum dem Phidias zunächst stellte, solche rohe Handwerksarbeit als eigenhändiges Werk zuzuschreiben, ist geradezu undenkbar. Daß dabei freilich auf durchgreifende Mitwirkung von Farben gerechnet war, liegt auf der Hand und wird außerdem durch das kräftige Roth, welches sich am Mantel der Mittelfigur

gefunden hat, bezeugt. Im Uebrigen aber hat man sich offenbar in Olympia mit einer oberflächlicheren Ausführung und einer dekorativen Gesamtwirkung begnügt. Daß diese trotzdem für den gegebenen hohen Standpunkt bei beiden Giebfeldern eine mächtig ergreifende war, ist nicht zu bezweifeln. Wenn wir daher auch in der Erwartung, etwas dem Parthenon Aehnliches oder gar Ebenbürtiges zu finden, getäuscht worden sind, so bleibt diesen Arbeiten doch immer ihre hohe kunstgeschichtliche Bedeutung, wäre es auch nur, weil sie uns beweisen, daß die höchste Kunstvollendung sich damals ausschließlich an den Boden Attika's knüpfte; denn während Alles, was wir dort fanden, namentlich die Werke am Parthenon und Thefeion, wahre Kunstschöpfungen sind, können wir die Giebfelder von Olympia nur als handwerksmäßige Dekorationen bezeichnen.\*)

Die wichtigsten und bedeutendsten unter den erhaltenen Denkmälern peloponnesischer Kunst sind ohne Zweifel die Frieße des Apollotempels zu Bassae bei Phigalia in Arkadien, welche 1812 aufgefunden und bald darauf für das britische Museum erworben wurden.\*\*) Der Tempel ward kurz nach Vollendung des Parthenon von dem athenischen Baumeister Iktinos, dem Erbauer des Parthenon, errichtet. Im Innern seiner Cella zog sich über vorspringenden ionischen Säulenreihen ein Relieffries hin, der schon in seiner Anordnung uns eine neue Art der Verwendung plastischen Schmuckes bei griechischen Tempeln bezeugt, noch wichtiger aber durch die künstlerische Bedeutung seines Inhaltes ist. Der Fries, der sich über die beiden Schmalseiten und die beiden Langseiten der Cella erstreckte, zerfällt in zwei ungleiche Theile: der kleinere, nach Stackelberg's Annahme die nördliche Langseite umfassend, schildert die Kentaurenschlacht bei der Hochzeit des Peirithoos; der größere, mit der Darstellung eines Amazonenkampfes, hätte dann, nach derselben Autorität, die übrigen drei Seiten bedeckt, mit Ausnahme eines Theiles der dem Eingange gegenüberliegenden (westlichen) Seite, wo man Apollo auf einem von Artemis gelenkten, von einem Hirschgepann gezogenen Wagen den Seinigen zu

Sculpturen  
des  
Tempels  
zu Bassae.

\*) *Brunn* hat in seinen beiden Aufsätzen «über die Sculpturen von Olympia» und über «Paeonios und die nordgriechische Kunst» die plastischen Werke des Zeustempels einer eingehenden stylistischen Analyse unterworfen, die in gewohnter Weise eine Fülle feiner und scharfsinniger Beobachtungen enthält. Wenn ich trotzdem seinen Schlusfolgerungen, namentlich seiner Annahme einer besonderen nordgriechischen Kunstschule, welcher Paeonios wie Alkamenes angehört haben sollen, nicht zustimmen kann, so ist es, weil mir dazu die festbegründete Basis zu fehlen scheint. Dafs beide Künstler eigenhändig die ganzen Giebfelder gearbeitet hätten, ist mir bei der rohen Art der Ausführung und bei der unverkennbaren Werthverschiedenheit der einzelnen Theile undenkbar. Wie Paeonios arbeitete, wo er selbst die Ausführung in die Hand nahm, bezeugt uns ja seine Nike; und wenn dieselbe eine weiter fortgeschrittene Phase seiner Kunstentwicklung ohne Frage bekundet, so giebt es, wie mir scheint, doch keine Brücke zwischen ihr und den Statuengruppen des Giebfeldes. Ich musz mich hier an diese wenigen Bemerkungen beschränken, gestehe aber gern zu, dafs das Urtheil über die neuen Entdeckungen und ihren Zusammenhang mit dem übrigen Schaffen der beiden Künstler noch nicht abgeschlossen ist. — Zu den neuesten Funden von Olympia (April 1880) gehört der Herakleskopf aus der Metope mit dem nemäischen Löwenkampfe. Er ist deshalb von hohem Werthe, weil sich an ihm allein deutliche Spuren von der Bemalung des Haares und auch der Augen erhalten haben. An dem grössten Theil des Haares, den Augenbrauen, den Liderrändern und dem Stern des rechten Auges sieht man diese, wie es scheint, in kräftigem Roth ausgeführte Bemalung, während das Gesicht selbst weifs und glatt ist und keine Spur ehemaliger Farbe verräth. Sodann sind aus dem Westgiebel der Kopf der von einem Kentauren umklammerten Lapithin, der als besonders schön geschildert wird, und der Kopf des knabenraubenden Kentauren gefunden worden.

\*\*) Vgl. *v. Stackelberg*, der Apollotempel zu Bassae. Fol. Frankfurt 1826.

Hilfe eilen sähe. Diese Anordnung ist aber neuerdings durch genaue Untersuchungen und Vermessungen\*) umgestoßen und dahin berichtigt worden, daß



Fig. 128. Vom Frieße des Tempels zu Bassae.

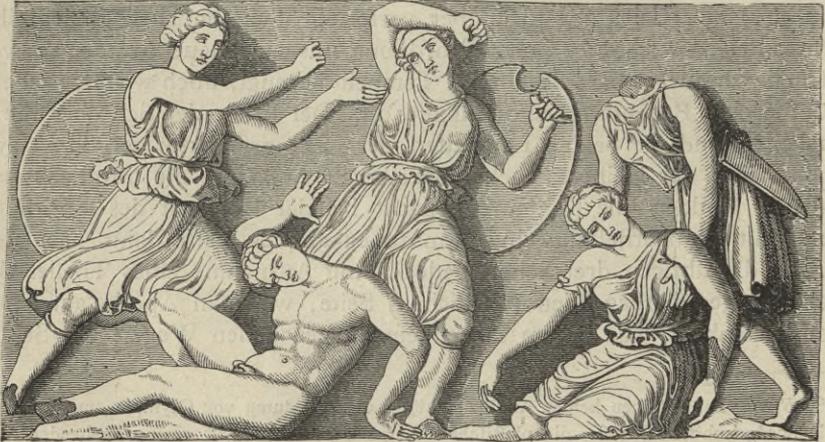


Fig. 129. Vom Frieße des Tempels zu Bassae.

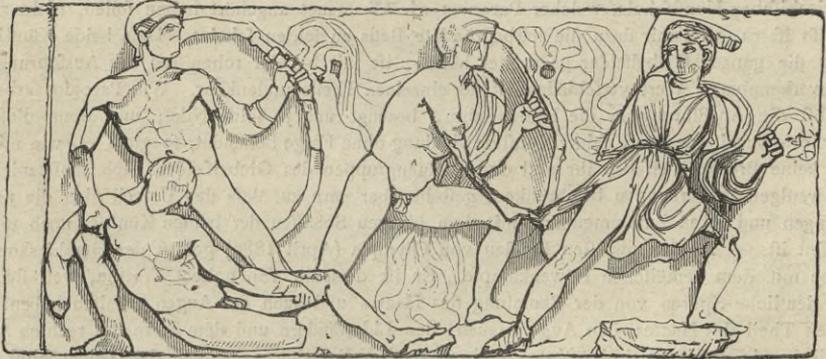


Fig. 130. Vom Frieße des Tempels zu Bassae.

\*) Durch *Ivanoff*, Ann. d. Instit. 1865. XXXVII. p 29 ff.

die Kentaurenschlacht die Schmalseite des Einganges einnimmt und sich an der rechten Langseite fortsetzt. Dann folgt die Platte mit Apollo und Artemis, welche,



Fig. 131. Vom Frieze des Tempels zu Bassae.



Fig. 132. Vom Frieze des Tempels zu Bassae.



Fig. 133. Vom Frieze des Tempels zu Bassae.

nachdem sie den Griechen geholfen die Kentauren zu besiegen, sich nun zum Amazonenkampf wenden, um auch dort den Athenern beizustehen. Die zweite,

viel ausgedehntere Abtheilung beginnt also noch an der rechten Langseite und setzt sich an der dem Eingang gegenüberliegenden Schmalseite und der linken Langseite fort. Die beiden hier geschilderten Kämpfe waren, wie wir aus zahlreichen Beispielen erkennen, die Lieblingsthemata der damaligen hellenischen Kunst: aber nirgends sind sie mit folchem Ueberfluß von Phantasie, mit so genialer Erfindung, mit so sprühendem Feuer behandelt worden, wie hier. Sie sind in einem Furioso componirt, welches unwiderstehlich Alles mit sich fortreißt. Der vernichtende Sturm einer leidenschaftlichen Kampfeslust, der alle Gestalten dieser reichen Composition ergriffen hat, die einen in unlösliche, wilde Knäuel verstrickt, die andern erbarmungslos zu Boden schleudert, tobt entfesselt dahin in aller Furchtbarkeit eines wirklichen Schlachtgewühles. Es ist, als durchzucke diese Gestalten bereits die verzehrende Gluth des Bürgerkrieges, der eben damals Griechenland zu zerfleischen begann. Der Künstler, der diese Frieße schuf, war von einer Tiefe und Kraft der Erfindung, daß stets neue Motive ihm zuflörmten, um das allgemeine Thema von Kampf, Sieg und Niederlage in staunenswerther Frische zu variiren und immer wieder durch kühne unerwartete Lösungen zu überraschen (Fig. 128—133). Aber so geistvoll und lebenssprühend seine Gruppen sind, wie weit stehen sie schon von der selbst in der Leidenschaft maaßvollen Schönheit attischer Werke getrennt! Wie rückwärtslos überschreitet er die Schranken, welche bis dahin die hellenische Kunst sich selbst gesetzt hatte! Nirgends waren bisher bei Kampffcenen die streitenden Gruppen so heftig ineinander verwickelt, nirgends die Kämpfer so wüthend untereinander handgemein geworden. Hier werden Amazonen an den Haaren zu Boden gerissen, dort wird eine andere an den Beinen gepackt und vom Pferde gestürzt, ja ein Kentaur beißt mit letzter Kraft den Krieger, der ihm den Todesstoß giebt, wüthend in die Schulter. Alle diese Motive sind von einer Kunst erfunden, welche um manche Stufen dem Realismus näher gerückt ist, der in der Wahl der Mittel, um zu wirken, nicht zu bedenklich verfährt. Aber die Wirkung ist erreicht; die Scenen ergreifen mit fast erschütternder Wahrheit, und jeder Schritt zeigt uns, daß wir es mit einem durchaus selbständigen, kühnen, künstlerischen Feuergeiste zu thun haben.

Erfindung.

Ausführung.

Ist die Erfindung von unvergleichlicher Energie, so erweist dagegen die Ausführung sich als ungleich, nicht frei von Verstößen gegen Richtigkeit und Schönheit, zum Theil etwas flüchtig decorativ, zum Theil etwas handwerklich. Zwar ist das Nackte meistens trefflich behandelt, wengleich etwas derb in überaus starkem Relief; doch sind häufig die Hände gar zu groß und schwer, die Unterschenkel zu kurz und die Oberschenkel zu lang, — dieses vielleicht zu Gunsten der perspectivischen Verkürzung, da man die Frieße in ziemlich engem Raume hoch über sich sah. Dazu kommt, daß viele Bewegungen schroff, heftig und übertrieben sind, was freilich mit ihrer ungeheuren Lebendigkeit innig zusammenhängt. Die weiblichen Gestalten erscheinen besonders derb, sogar etwas plump und schwerfällig; die Anmuth liegt unfrem Künstler viel ferner als die Kraft, und die Amazonenanmuth befehlet ihm nur in den gedrungenen Formen eines kampfgestählten Körpers. Am schwächsten ist die Behandlung der Gewänder. Sie sind in großen Massen, baufchig, flatternd, vielfach geknittert, oder auch in unschöner, wengleich für die Heftigkeit des Kampfes bezeichnender Weise straff angezogen dargestellt. Hier fehlen Einfachheit und Klarheit; das Streben nach bestimmten Effekten hat den Künstler zu conventionellen Manieren verleitet; außerdem ist behufs besserer Raum-

füllung schon ein Mißbrauch mit flatternden Gewändern und Mänteln getrieben. Dennoch darf man nicht unterlassen zu bemerken, daß wegen des geringen Reliefs, in welchem solche Zuthaten ausgeführt sind, die Haupttheile der Composition, die kräftig vorspringenden Körper der Kämpfenden, doch immer klar und wirksam genug hervortreten.

Daß ideale Gestalten die schwächere Seite dieses Künstlers bilden, erkennt man aus den Figuren von Apollo und Artemis, die in keiner Weise an Adel und Hoheit die übrigen Gestalten überragen. Ob das kolossale Akrolithbild des Gottes darin höher gestanden habe, läßt sich nicht mehr entscheiden. Die noch vorhandene marmorne Hand und der Fuß zeigen, namentlich der letztere, eine vorzüglich feine, weiche Behandlung, die allerdings auf höhere Reinheit der Form hinweist. Von den Metopenresten ist nur ein Kämpferpaar ziemlich erhalten, an welchem man dieselbe Lebendigkeit des Styls, dieselbe Frische der Auffassung und dieselbe unruhige, überladene Gewandung wahrnimmt.

Die idealen Gestalten.

Ueber den Meister des phigalischen Frieses wissen wir Nichts. Wenn man geglaubt hat, die Conception wenigstens einem attischen Künstler, die Ausführung dagegen peloponnesischen Arbeitern zusprechen zu sollen, so ist dagegen zu bemerken, daß der Geist der Composition ebenso unattisch erscheint, wie die Art der Darstellung, daß aber beides, Inhalt und Form, aus der Wurzel derselben Kunstanschauung geflossen ist. Wohl wird manches Rohere, mehr Decorative der Behandlung auf die Hand der ausführenden Arbeiter zu schieben sein: im Wesentlichen aber athmet hier Alles den kühnen, lebensvollen Naturalismus peloponnesischer Kunst. Und, fügen wir noch hinzu, ebenso deutlich fühlt man in dieser gewaltig und gewaltsam bewegten Composition bereits den Odem einer neuen Zeit, die wir nunmehr betrachten müssen.

Urheber des Frieses.

## VIERTES KAPITEL.

### Dritte Periode der griechischen Plastik.

Von der Befreiung Athens bis zum Tode Alexanders des Großen.

c. 400—c. 323.

er peloponnesische Krieg hatte das Signal zur Auflösung gegeben, welche unaufhaltsam über Griechenland hereinbrach. Schon während des Krieges erkennt man aus untrüglichen Anzeichen die Vorboten einer allmählich fortschreitenden sittlichen, politischen und socialen Umwandlung. Diese Symptome verkörpern sich gleichsam typisch und vorbildlich in den hervorragenden Charakteren der Zeit. Welche Kluft trennt schon einen Alkibiades von den Vertretern der ehrenfesten älteren Zeit, einem Miltiades, Aristides, Themistokles, einem Kimon und selbst Perikles! Als die Zwietracht und Eifersucht unter den griechischen

Allgemeiner Charakter der neuen Zeit.

Stämmen einmal entfeffelt war, vermochte sie selbst, durch die langen Schrecken des peloponnesifchen Krieges sich nicht mehr zu fättigen. Der Bürgerkrieg schwingt fortan seine Geißel über Griechenland, und selbst die edelsten Helden dieser späteren Epoche, ein Thrafybul, Pelopidas, Epaminondas, leiden unter dem Fluch ihrer Zeit, der Griechen gegen Griechen trieb und ihre glänzendsten Lorbeerkränze mit dem Blute des eigenen Volks befleckte. Und doch war der Kunstgeist noch immer so mächtig, die Freude am Schönen so groß, daß trotz der Stürme der Zeiten eine neue Blüthe der Künfte begann, die an Glanz kaum von der früheren überboten wird, wenn sie auch an Hoheit und Reinheit hinter ihr zurückbleibt. Auf dem Gebiete des Dramas repräsentirt Euripides bereits den Uebergang aus dem hohen Styl in den gefälligen, der durch neue Reizmittel, durch ein mehr pathologisches Interesse die Menge zu fesseln sucht. Aristophanes, ebenfalls noch eben in den Anfang dieser Zeit hineinragend, wirft sich in seinen kühnen, genialen Komödien zwar zum Anwalt der ehrwürdigen Erhabenheit eines Aeschylos auf und sucht gegen den Strom der neuen Geschmacksrichtung anzukämpfen, aber schon in diesem Streben selbst enthüllt sich der Charakter einer neuen Epoche, welche der großen Vergangenheit gegenüber auf den ersten Blick als ein Zeitalter von Epigonen erscheinen muß. Und doch bringt dieselbe Zeit die Philosophie eines Platon und die seines nicht minder großen Schülers Aristoteles hervor: Systeme, in welchen sich die beiden Gegenfätze aller griechischen Lebensweise ebenso gegenüber treten, wie in der Plastik die hohe Idealkunst der attifchen Schule des Phidias und die scharfe, gründliche Naturauffassung der Peloponnesier. Aber auch die Plastik erlebt in dieser neuen Epoche eine reiche, herrliche Entfaltung, die, sich an die früheren Richtungen anschließend, doch wieder durchaus als Kind der eigenen Zeit ihre besonderen Aufgaben erfüllt, ihre besondere Auffassung zur Geltung bringt.

Schickfal  
der  
Plastik.

Welches Feld blieb aber der Plastik in einer Zeit wie diese übrig? in einer Zeit, welche die Begeisterung für ein hohes, gemeinsames nationales Leben nicht mehr kannte; wo die Sonderinteressen der einzelnen Staaten in rücksichtsloser Selbstsucht um die Herrschaft stritten; wo derselbe egoistifche Geist auch die Individuen erfüllte, Jeden für sich forgen und des allgemeinen Besten vergessen ließ; wo, wie Demosthenes klagt, die öffentlichen Gebäude verwahrloft oder elend gebaut werden, die Privatwohnungen dagegen sich immer prächtiger erheben, während früher die Häuser eines Miltiades, Aristides, Themistokles sich von den Wohnungen jedes gewöhnlichen Bürgers in Nichts unterschieden. Dazu kam, daß die großen Götterideale meistens in der vorigen Epoche bereits geschaffen waren, daß die damals neu erbauten Tempel ihre glänzende Ausstattung und ihre Götterbilder größtentheils schon besaßen, daß endlich die Mittel der durch die ewigen Unruhen und Kriege erschöpften Staaten nicht mehr ausreichend waren für große Unternehmungen. Und doch öffnete sich der Kunst in dieser verworrenen Zeit eine neue Quelle der Anregung gerade aus dem Vorwalten des individuellen Lebens. In den kriegerifchen Wechselfällen, welche sich bis in die geringste Einzelexistenz fühlbar machten, hatte eine leidenschaftlichere Stimmung sich der Gemüther bemächtigt. Man suchte in der Kunst nicht mehr die Hoheit und Würde, nicht mehr die feierliche Ruhe, die maaßvolle Bewegung der früheren Zeit: das Streben war auf ein tieferes Pathos, auf erregteren Ausdruck des Gemüthes gerichtet. Statt der ernsten, erhabenen Göttercharaktere eines Phidias

bildete man die Gottheiten einer gluthvollen, lebensfreudigen Begeisterung; flatt des körperlichen Ringens heroischer Gestalten schilderte man die Kämpfe und Schmerzen der Seele und suchte in jeder Hinsicht durch höchsten Reiz und Schmelz der Form die Beschauer zu fesseln, ja aus der gleichsam durchsichtigen Form die feinsten, tiefsten und zartesten Empfindungen des Gemüthes hervorschimmern zu lassen. Kam nun noch hinzu, daß die Kunst mehr und mehr durch Gunst der Reichen und Mächtigen gefördert wurde, so mußte sie um so entschiedener an Stelle jener großen objectiven Gestaltung, in welcher die Gedanken und Strebungen des ganzen Volkes sich aussprechen, die Bilder einer mehr subjectiven Begeisterung setzen.

### 1. Die attische Schule.

Ehe die eben geschilderte, subjectiv erregte Empfindung in den Werken der Plastik zur Herrschaft kam, tritt noch ein bedeutender Künstler in Athen auf, der, auf der Grenze der alten und neuen Zeit stehend, recht eigentlich den Uebergang von der erhabenen Kunst eines Phidias und Alkamenes zu der anmuthig und leidenschaftlich bewegten eines Skopas und Praxiteles bildet. Es ist der ältere *Kephisodotos*, der höchst wahrscheinlich Vater des Praxiteles und vielleicht Sohn oder Schüler des Alkamenes war und somit in diese Mittelstellung auch durch Bluts- oder Schulverwandtschaft eintrat. Er war von Athen, und Phokion's erste Gemahlin war seine Schwester. Seine Thätigkeit fällt in die ersten drei Decennien des 4. Jahrhunderts. Zunächst zeigt Kephisodot sich darin als geistesverwandter Nachfolger eines Phidias und Alkamenes, daß er fast ausschließlich Götterbildner war, denn die Statue eines Redners mit erhobener Hand, „dessen Name unbekannt“, fällt kaum gegenüber seinen andern Werken ins Gewicht und war, wie aus dem Zusatz hervorzugehen scheint, vielleicht ebenfalls ein Werk idealer Auffassung. Unter seinen Götterbildern nennt Plinius die Erzstatue der Athene im Peiräeus ein bewundernswerthes Werk, und einen Altar beim Tempel des Zeus Soter daselbst stellt er so hoch, daß sich mit ihm Weniges vergleichen lasse. Wahrscheinlich bezieht sich darauf eine Notiz des Pausanias, der neben der Athene auch das Erzbild des Zeus daselbst rühmt; Athene trug die Lanze, Zeus hielt das Scepter und die Nike. Diese Werke fallen vermuthlich mit den durch Konon 392 im Peiräeus ausgeführten Bauten zusammen. Ob man den gänzlich unbedeckten stehenden Zeus mit Scepter und Nike, der auf Münzen des achäischen Bundes erscheint\*), auf die Statue im Peiräeus zurückführen darf, muß dahingestellt bleiben; für Kephisodot selbst würde damit ohnehin Nichts gewonnen, da der Zeus nicht als sein Werk bezeichnet wird. Den thronenden Zeus aber, gewiß noch im Anschluß an die frühere Auffassung, schuf er unter Beistand des *Xenophon*, eines gleichzeitigen attischen Künstlers, für das Heiligthum des Zeus Soter in Megalopolis; zugleich damit die Bilder der Artemis Soteira und der Stadtgöttin von Megalopolis, welche zu beiden Seiten standen. Diese Werke waren aus pentelischem Marmor, so daß wir also Kephisodot als erfahrenen Künstler sowohl in Erz wie in Marmor kennen lernen. Da Megalopolis 370 gegründet wurde, so erhalten wir dadurch eine weitere Zeitbestimmung für

\*) Müller, Denkm. II, 20.

die Thätigkeit des Meisters. Sodann schuf Kephifodot für den Helikon die Bilder der drei und dann nochmals aller neun Mufen, wohl das erste Mal, daß die Kunst sich in der Charakteristik des ganzen Mufenvereins versuchte. Vielleicht

lassen sich in einzelnen der so oft wiederholten Mufenstatuen Nachbildungen der Werke Kephifodot's auffinden.

Eine feste Grundlage für die Anschauung des Meisters ist erst kürzlich durch eine schöne Entdeckung Brunn's gewonnen worden. Pausanias spricht mit Anerkennung von einer Gruppe der Eirene mit Plutos, welche im Tholos zu Athen auf der Agora stand. Attische Münzen geben wiederholt die Darstellung dieses Werkes, und eine meisterhafte Marmorkopie desselben hat sich nach diesen Zeugnissen in der herrlichen Gruppe der Glyptothek zu München nachweisen lassen (Fig. 134). Die früher als Leukothea, dann als Gä Kurotrophos erklärte Gestalt ist also die Göttin des Friedens, die als treue Pflegerin den Reichthum auf den Armen trägt. Der Cultus der Eirene wurde nach der Schlacht bei Leukas 375 durch Konons Sohn Timotheos neu gestiftet, und wahrscheinlich hing damit die Aufstellung des Kephifodotischen Werkes zusammen. Es handelte sich also um Verkörperung einer Allegorie; aber mit welcher Lebenswärme hat der Künstler die großartige Gestalt durchdrungen, in deren feierlicher Haltung noch ein Nachklang der hohen Kunst des Phidias zu empfinden ist, während ein Zug weicher Innigkeit schon an die Gefühlsweise der jüngeren Schule streift. Aus

parischem Marmor überlebensgroß gearbeitet, zeigt sie die erhabenen Formen einer Göttin, die sich in mütterlicher Zärtlichkeit dem Kinde zuneigt, welches sie auf dem linken Arme hält. Der Knabe, dessen beide Arme neu sind, und dessen Kopf von einem antiken Amor entlehnt ist, wendet sich in kindlicher Erwidern der Zärtlichkeit mit lebhafter Bewegung der Göttin zu, um liebevoll ihr Kinn zu streicheln. Sie dagegen weist mit der unrichtig ergänzten Rechten empör, während sie in derselben ein Scepter halten müßte. Auch die Kanne,



Fig. 134. Eirene mit dem jungen Plutos.  
Nach Kephifodot. München.

welche der Kleine mit der Linken faßt, ist in das Füllhorn zu verwandeln, welches der Gott des Reichthums nach dem Zeugniß der Münzen im Arme hielt. Die großartige Behandlung der Formen, der Adel in Bewegung und Ausdruck, die bewundernswürdig durchgeführte Gewandung, die in jeder Falte Form und Bewegung der erhabenen Gestalt nachklingen läßt und doch mit höchster Einfachheit angelegt ist, das Alles verbürgt diesem Meisterwerk einen Platz unter den edelsten Erzeugnissen dieser Epoche. Das Original haben wir uns aber wohl aus Bronze zu denken.

Endlich werden von Kephifodot noch erwähnt ein Hermes mit dem Dionysoskinde auf dem rechten Arm, ein Werk, welches in der Composition an die Eirene erinnert. Sehr nahe muß sodann diesem Hauptwerke die Tyche mit dem Plutoskinde in Theben gestanden haben, welche *Xenophon*, den wir schon als Mitarbeiter Kephifodots kennen gelernt, ausgeführt hatte. Von anderen gleichzeitigen attischen Künstlern ist noch *Eukleides* zu erwähnen, den wir ebenfalls als Götterbildner kennen lernen. Eine Marmorstatue des thronenden Zeus hatte er für Aegeira in Achaia gearbeitet; für die Stadt Bura, in derselben Landschaft, schuf er wahrscheinlich beim Wiederaufbau der 372 durch ein Erdbeben zerstörten Stadt die Tempelbilder der Demeter, der Aphrodite und des Dionysos sowie der Eileithyia. Da ausdrücklich nur die Demeter als bekleidet hervorgehoben wird, so hat man sich die Uebrigen wohl unbekleidet zu denken: eine interessante Thatfache, in welcher das Durchbrechen einer neuen Auffassung nicht zu verkennen ist.

Die völlig entwickelte Kunst der jüngeren Schule begegnet uns zuerst in Attika bei einem Hauptmeister dieser Epoche, bei *Skopas*\*). Die Insel Paros, die Heimath des schönsten griechischen Marmors, war sein Vaterland; der Hauptstz seiner Thätigkeit während der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts war Athen. Doch finden wir ihn auch in anderen Gegenden, im Peloponnes wie in Kleinasien, beschäftigt. Seine Werke waren durch ganz Griechenland, im Peloponnes wie in Hellas, in Ionien und Karien verbreitet, obwohl man daraus nicht seine Anwesenheit an allen diesen Orten zu schließen braucht. Nur daß er im Anfang seiner Laufbahn im Peloponnes, in der Mitte seines Lebens in Athen, in der letzten Epoche aber in Kleinasien arbeitete, wissen wir bestimmt. Als Bildhauer und Architekt leitete er in seiner früheren Lebensepoche Bau und Ausschmückung des im Jahr 394 abgebrannten Tempels der Athena Alea in Tegea. Es war eines der gefeiertsten und glänzendsten Denkmäler des Peloponnes, durch Anwendung der drei Säulenordnungen, der ionischen für die äußere Halle, der dorischen und korinthischen im Innern für die Galerie und das Dach, auch in architektonischer Hinsicht bedeutsam\*\*). Sein reicher, plastischer Schmuck bestand vornehmlich aus den ebenfalls von Skopas gearbeiteten Marmorgruppen der beiden Giebelfelder, die den Kampf Achills mit Telephos und die Jagd des kalydonischen Ebers darstellten. Ueber die Composition des vorderen Giebelfeldes giebt Pausanias einige Andeutungen. Ungefähr in der Mitte sah man den gewaltigen Eber, neben ihm auf der einen Seite Atalante, Meleager und Theseus, auf der andern Ankäos, der, eben von dem wüthenden Thiere verwundet, die Streitaxt weggeworfen hat und

\*) Vgl. *L. Ulrichs*, Skopas' Leben und Werke. Greifswald 1863. 8.

\*\*\*) Vgl. meine Gesch. d. Architektur. V, Aufl. S. 162.

von Epochos in den Armen aufgefangen wird. Neben ihnen schließen sich Kastor, Amphiaraios, Hippothoos und Peirithoos an. Auf der andern Seite entsprach, wie es scheint, der Gruppe des nieder sinkenden und von Epochos aufgefangenen Ankäos der über eine Baumwurzel gestürzte Telamon, der von Peleus aufgehoben wird. Ihnen schlossen sich Polydeukes und Iolaos, sowie Prothoos und Kometes, die beiden Brüder der Althäa, an. Die Mittelgruppe wurde also von Atalante, Meleager und Theseus sammt dem Eber gebildet, und auf jeder Seite folgten noch vier

andere Helden, so daß die Zahl der Figuren außer dem Eber fünfzehn betrug. Dazu kamen wahrscheinlich in den beiden Ecken noch Verwundete und Gefallene, die Pausanias nicht anführt, weil sie nicht mit Namen zu bezeichnen waren. Von der Gruppe des westlichen Giebfeldes erfahren wir nur ganz allgemein den Inhalt, der sich auf die Landung der auf der Fahrt nach Troja begriffenen Griechen im Lande des Telephos bezog. Telephos wird bei Vertheidigung seines Reiches durch Achill verwundet, schlägt aber mit Erfolg den Angriff zurück. Obwohl wir nach den abgerissenen Andeutungen des Pausanias uns kein genaueres Bild von diesen Compositionen machen können, ist schon ihr Inhalt bezeichnend für die neue Zeitrichtung. Denn die Giebelgruppen der vorigen Epoche wurden, soweit wir Kunde von ihnen besitzen, stets so angeordnet, daß einer bewegten Gruppe in dem einen Giebfeld eine ruhige in dem anderen entgegengesetzt war. Hier dagegen finden wir beide Giebel mit Scenen leidenschaftlichen Kampfes ausgestattet, was gewiß der gesteigerten Lust an Darstellungen voll feuriger Erregung zuzuschreiben ist.



Fig. 135. Ares. Villa Ludovisi.

Götterbilder. Außerdem schuf der Meister eine große Anzahl von Götterbildern, die nach den verschiedenen Aufgaben eine große Mannigfaltigkeit der Auffassung und Beweglichkeit der Phantasie ahnen lassen. Einen Apollo Smintheus, den Mäusetöchter, sah man mit einer Maus unter dem Fuße auf der Insel Chryse im Heiligthum des Gottes. Die Leto mit dem Scepter und neben ihr Ortygia, die beiden Kinder der Göttin, Apollo und Artemis, auf den Armen tragend, stand in dem neuen Tempel zu Ortygia bei Ephesos. Ein Bild der Artemis Eukleia hatte der Meister für den Tempel der Göttin zu Theben gearbeitet; ebendort besaß das Ismenion eine vor dem Tempel aufgestellte Athene von seiner Hand. Eine andere Athene und

zugleich einen Dionysos hatte er für Knidos gebildet. Zweimal schuf er aus pentelischem Marmor Statuen des Asklepios und der Hygieia, für Tegea und für Gortys in Arkadien. Der Zusatz, daß Asklepios unbärtig dargestellt war, ist dabei von Bedeutung, denn er beweist eine jugendlichere, von der früher üblichen Behandlung abweichende Charakteristik. Ebenso werden zwei Erinnyen aus parischem Marmor zu Athen als anmuthige Gebilde geschildert, da sie nach Pausanias' Aussage nichts Furchtbares hatten. Weiter sind ein Herakles im Gymnasion zu Sikyon, eine Hekate zu Argos, eine sitzende Hestia mit zwei Kandelabern in den severianischen Gärten zu Rom, eine Aphrodite mit Phaëton oder Pothos in Samothrake, eine eiserne Aphrodite Pandemos, auf einem Bocke sitzend, in Elis, endlich ein kolossaler sitzender Ares im Tempel des Brutus Gallaeus beim flaminischen Circus zu Rom zu nennen. Von allen diesen Werken ist uns keine Nachbildung bekannt; nur den Ares glaubte man früher in dem schönen sitzenden Ares der Villa Ludovisi nachweisen zu können. Mit mehr Recht vermuthet man in einem Relief aus trajanischer Zeit am Triumphbogen des Constantin das Motiv der Statue des Skopas; denn der Gott ist sitzend dargestellt, in der Rechten den Speer, auf der Linken die geflügelte Nike haltend. Jenen Ares der Villa Ludovisi (Fig. 135) glauben wir aber doch wegen des Seelenvollen in Composition und Ausdruck als Werk der attischen Schule dieser Zeit beanspruchen zu sollen. Der Gott sitzt in nachlässig weicher Stellung da, träumerisch in sich versunken. Müßig lehnt der Schild zur Seite, unthätig, fast willenlos hält die Linke das Schwert; der zu seinen Füßen spielende Eros deutet uns vollends an, daß es die Liebe zu Aphrodite ist, welche den Gott der Schlachten bezwungen hat. Ein Anfaß an der linken Schulter scheint dafür zu sprechen, daß Aphrodite selbst hinter ihm stand und ursprünglich die Figur zu einer Gruppe ergänzte. Die Behandlung der schlanken Gestalt, besonders der Typus des Kopfes mit den feinen Zügen und dem fließenden Haar, erinnert an den Apoxyomenos des Lyfippos\*).



Fig. 136. Apollo Musagetes, vielleicht nach Skopas. Vatican. (Nach Photogr.)

\*) Dieser lyfippische Typus, der mich früher bestimmte, das Werk jenem Meister zuzuschreiben, darf doch nicht den Ausschlag für solche Bestimmung geben, denn es hat ohne Zweifel in einer Zeit,



Fig. 137.

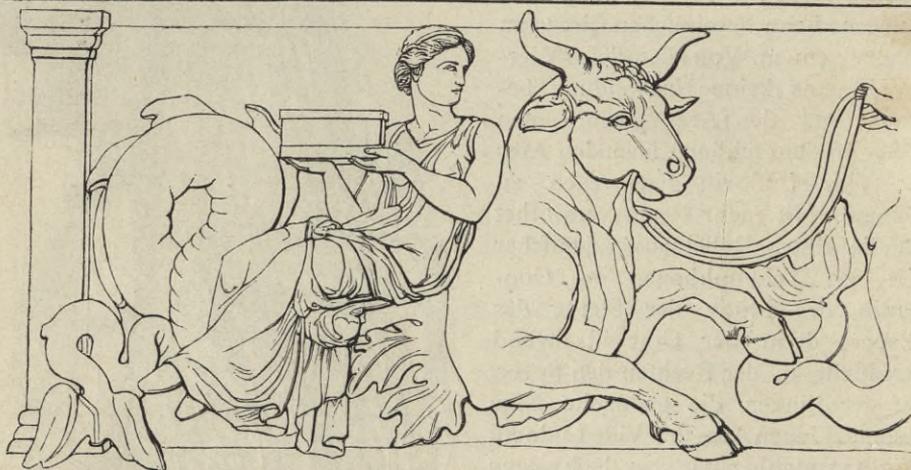


Fig. 138.

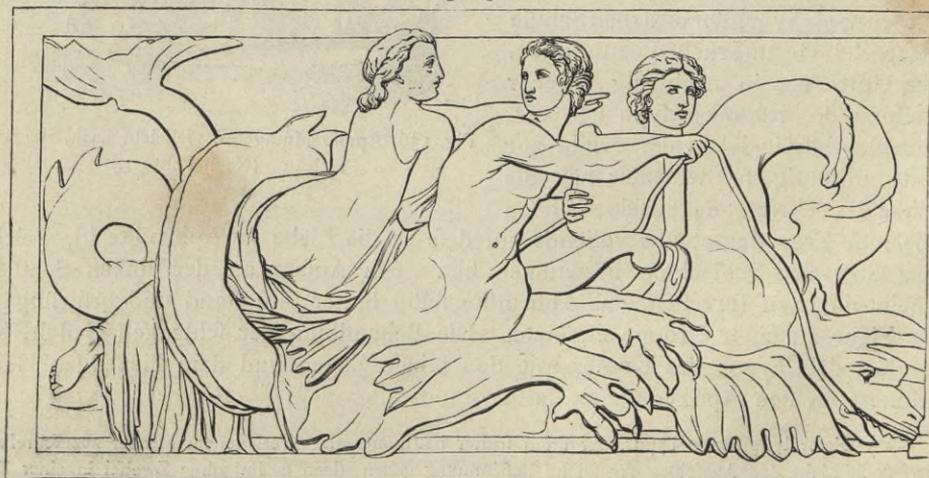


Fig. 139.

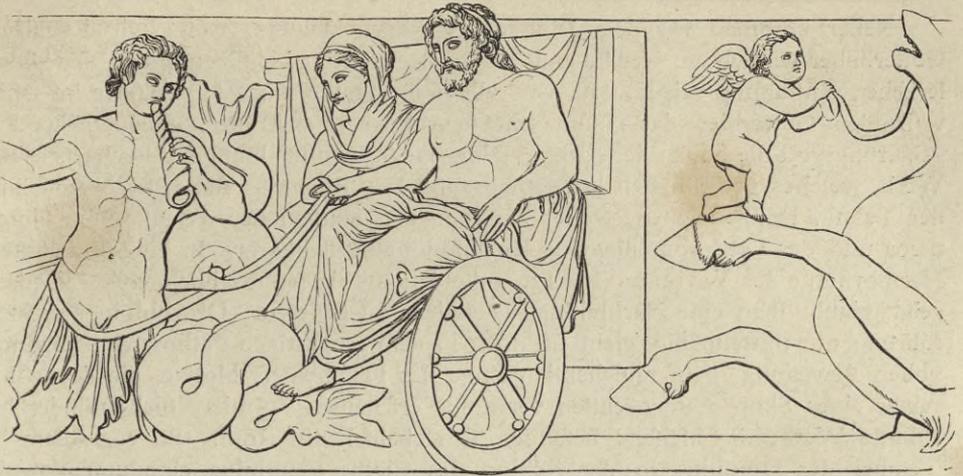


Fig. 140.



Fig. 141.



Fig. 142.

Näher kommen wir dem Wesen des großen Meisters, wenn wir diejenigen Götterbilder betrachten, welche eine tiefere Begeisterung als Grundmotiv der künstlerischen Auffassung zeigen. So vor Allem die Statue eines Apollo, der im langwallenden Gewande, das Haupt mit dem Lorbeer bekränzt, einhertritt, begeisterungsvoll die Saiten der Kithara schlagend. Augustus hatte das hochgepriesene Werk, welches ursprünglich im Nemeistempel zu Rhamnus stand, nach Rom auf den Palatin bringen lassen, wo es zwischen den Statuen der Artemis von Timotheos und der Leto vom jüngeren Kephifodot aufgestellt war. In einer bekannten Marmorstatue des Vaticans (Fig 136), die den Gott in fast weiblich vollen Formen zeigt, glaubt man eine Nachbildung desselben zu besitzen. Obwohl in der Ausführung nur mittelmäßig, giebt sie doch in dem großartigen Pathos, der schwungvollen Bewegung, dem rauschenden Zuge des Faltenwurfs Motive, die dem Charakter eines Skopas am nächsten verwandt erscheinen. Andere nicht minder berühmte Werke des Meisters befanden sich ebenfalls in Rom. So vor Allem im Tempel des Domitius in der Region des Circus Flaminius eine umfangreiche Marmorgruppe, ursprünglich vielleicht für einen Tempelgiebel componirt, welche den Moment darstellte, wie Achill von seiner Mutter die hephästischen Waffen erhält. Außer der Thetis war Poseidon und eine Schaar von Nereiden und Tritonen, auf Seeungeheuern reitend, in die Darstellung mit aufgenommen, die ein übermüthig bewegtes Leben, ein rauschender Klang festlicher Luft durchziehen mochte. Den Geist dieser Composition kann uns am besten das schöne Marmorrelief der Münchener Glyptothek veranschaulichen,\*) welches den Hochzeitzug des Poseidon und der Amphitrite darstellt (Fig. 137—142). Aus parischem Marmor gearbeitet, 79 Centimeter hoch, 8,88 Meter lang, scheint es ganz darnach angethan, als wäre es für die Vorhalle eines Tempels gearbeitet gewesen. Auf einen architektonischen Zweck deuten auch die beiden Pilaster, welche die äußeren Flügel von dem breiten mittleren Theile sondern. Den Mittelpunkt der Composition bildet (Fig. 140) Poseidon, der mit der bräutlich verschleierten Amphitrite auf einem von zwei Tritonen gezogenen Wagen in gelassener Ruhe sitzt. Der wahrscheinlich von Bronze hinzugefügte Dreizack ist in seiner Linken zu ergänzen. Die Tritonen machen auf der Seemuschel und der Lyra die Hochzeitsmusik. Dieser Hauptgruppe begegnet von der andern Seite, auf einem Hippokampen sitzend, eine weibliche Gestalt, die den Vermählten zwei Hochzeitsfackeln entgegenstreckt (Fig. 137). Es ist die Mutter der Braut, die Okeanide Doris. Ihr folgen drei Nereiden, von denen die vordere, ein Kästchen in den Händen (Fig. 138), auf einem Meerstier reitet, der von einem schelmischen Eros gelenkt wird. Die zweite (Fig. 139), auf einem phantastischen Meerdrachen sitzend, hält ebenfalls eine Gabe für das Paar in den Händen, während ihre Begleiterin, von einem Triton getragen, mit dem entblößten Rücken dem Beschauer zugewendet, nach der Mittelgruppe hindeutet. In frei durchgeführtem Parallelismus folgen auf der andern Seite dem Wagen des Poseidon ebenfalls drei Nereiden. Die vordere

wo Lysippos mit attischen Künstlern gemeinschaftlich an demselben Werke arbeitete, eine Uebertragung und Verschmelzung der Kunstformen der beiden Schulen stattgefunden, wie sie z. B. auch an den Säulenreliefs zu Ephesos deutlich sich zu erkennen giebt. Das Ethos des Ludovisichs Ares aber scheint mir ein attisches.

\*) Publ. von *O. Fahn* in den Ber. d. sächs. Ges. d. Wissensch. 1854, Taf. III.—VIII, welcher unsere Figg. nachgebildet sind. Vgl. *Brunn*, Besch. der Glyptothek. S. 143 ff.

(Fig. 141), nachlässig auf einem Hippokampen hingestreckt, hält in der Linken eine Schale, während auf dem geringelten Schweif ihres Rosses ein Eros hockt; die folgende (Fig. 142) sitzt wieder auf einem Meerdrachen, den ein Eros am Zügel lenkt, während die letzte auf dem gewaltig gewundenen Fischleib eines Tritonen thronet. Der edle Styl des Werkes, der geistfüllende Reichthum einer Phantasie, die sich im architektonisch bedingten Raume mit vollendeter Freiheit zu bewegen und die lebensvollsten Gegenätze daraus zu entwickeln weiß, endlich die vollkommene, künstlerische Charakteristik, welche die phantastischen Gestalten des Meeres hier gewonnen haben, lassen das Werk als einen Ausfluß jener Anschauung erscheinen, welche in Skopas ihren Meister gefunden hat, während die geistvolle Behandlung des Ganzen ein griechisches Original aus guter Zeit erkennen läßt. Da das Werk aus dem Palaste Santa Croce zu Rom stammt, welcher in derselben Gegend liegt, wo jener Tempel des Domitius mit der Gruppe des Skopas stand, so kann man sich schwer der Vermuthung erwehren, das Relief habe ebenfalls, etwa aus der Werkstatt des Skopas hervorgegangen, jenen Tempel geschmückt. — Sodann war eine bewundernswürdige Marmorstatue der Aphrodite gleichfalls zu Rom im Tempel des Brutus Gallaeus zu schauen, merkwürdig schon deßhalb, weil Skopas in ihr zum ersten Male die Göttin in der ganzen unverhüllten Pracht voller Körper Schönheit gezeigt hatte. Gewiß haben wir darin, im Gegenätze zu dem hohen Ernst der Gestalten eines Phidias, schon das Durchbrechen einer neuen, mehr auf Anmuth und Liebreiz gerichteten Auffassung zu erkennen. Noch stärker tritt dieser Grundzug wohl in jener Gruppe des Aphroditetempels zu Elis hervor, in welcher der Meister „Liebe, Sehnsucht und Verlangen“ (Eros, Himeros und Pothos) dargestellt hatte, ohne Zweifel ein Werk, das nur durch die feinste Nüancirung des charakteristischen Seelenausdrucks wirken konnte. — Zu höchster Leidenschaft erhob sich dann wieder seine Schilderung in der Statue einer rasenden Bakchantin, welche, von dionysischem Taumel ergriffen, von flatternden Gewändern umrauscht, dahinstürmte, den Kopf in den Nacken geworfen, mit aufgelöstem Haar, in den Händen ein in der Raserei zerrißenes Zicklein haltend. Wenn wir von solchen Werken lesen, verstehen wir den Ausdruck, Skopas habe den Marmor „befeelt“ und seine Bakchantin „rasen gelehrt“. Gewiß sind die Hauptzüge dieser kühnen Meistererschöpfung in die zahlreichen späteren Reliefdarstellungen bakchischer Szenen übergegangen. Ein ähnlicher Zug leidenschaftlich bewegten Lebens erfüllt den köstlichen Marmororso einer in schwungvoller Tanzbewegung aufgefaßten Bakchantin, die 1874 in Rom für das Museum in Berlin erworben wurde. Es ist eine Gestalt von jungfräulicher Geschmeidigkeit der Formen, die durch das fast durchsichtig zarte, dem Körper sich anschmiegende Gewand mehr entschleiert als verhüllt werden. Wie sie auf dem rechten Fuße schwebt, die linke Hüfte herausbiegt und die beiden leider abgebrochenen Arme in übermüthiger Luft ausbreitet, wie dabei die zart geformte rechte Brust vom Zwange des Gewandes sich löst, das Alles giebt ein ideales Bild einer Mänade, wie es uns die antike Kunst nicht vollkommener hinterlassen hat. Die Behandlung des parischen Marmors ist voll Zartheit und Frische, und wir dürfen wohl ein griechisches Originalwerk aus dem vierten Jahrhundert darin erkennen, das seiner ganzen Richtung nach auf Skopas' Schule hinweist\*). — Ferner

\*) Abbild. in der Zeitschr. für bildende Kunst, Jahrg. XIV; mit Text von O. Benndorf.

erfahren wir, daß um 350 Skopas nebst anderen Künstlern das Maufoleion zu Halikarnaß mit Bildwerken schmückte, von denen später zu reden ist. Daß endlich Skopas auch bei der Ausschmückung der Säulen des Artemistempels in Ephesos mit Bildwerken betheilt war, wie Plinius berichtet, hat man stets als eine Fabel bezeichnet, bis die neuerdings erfolgten Ausgrabungen des Artemisions die Bestätigung jener Nachricht gebracht haben. Wir haben auch davon später eingehender zu reden. — Fassen wir jene Berichte zusammen, so erkennen wir, daß der Darstellungskreis dieses Meisters das Gebiet idealer Anschauungen war, daß aber innerhalb dieses Gebietes er besonders jugendliche Gestalten von zarter Schönheit in leidenschaftlicher Bewegung oder in inniger Erregung des Gemüthes auffuchte. Damit hängt zusammen, daß er fast ohne Ausnahme in Marmor seine Werke ausführte, denn die lichte durchscheinende Textur dieses Materials eignet sich vorzugsweise für die zarte Schattirung jugendlich weicher Formen und den lebenswarmen Ausdruck der Seelenbewegung.

Genossen des  
Skopas.  
Timotheos,  
Bryaxis.

Von einer eigentlichen Schule des Skopas wird uns Nichts überliefert; doch dürfen wir annehmen, daß seine Gefährten bei der Ausschmückung des Maufoleions seiner Richtung angehörten. Unter ihnen wird *Timotheos* als Erzgießer und Marmorbildner auch anderweitig erwähnt; von *Bryaxis*, der bis um 312 thätig war, kannte man mehrere Götterstatuen, vor allem einen aus kostbaren Metallen gearbeiteten Pluton, der von Ptolemaeos auf dem Vorgebirge Rhakotis aufgestellt war. Diese Gestalt des Gottes der Unterwelt, der mit dem ägyptischen Serapis identificirt wurde, tritt als eine neue Schöpfung in die Reihe der übrigen Idealbilder, da in ihr der Charakter des Zeus ins Düstere umgewandelt wurde.

Leochares.

Bedeutender als diese Künstler scheint *Leochares* geweten zu sein, den wir bis gegen 328 v. Chr. thätig finden. Er war ein vielseitig begabter Plastiker, denn er arbeitete nicht bloß mit einem andern namhaften Künstler, *Sthenis* aus Olynth, die Portraitbilder einer athenischen Bürgerfamilie, sondern war auch später mit Lyfippos an der Erzgruppe einer Löwenjagd Alexanders beschäftigt und stellte ferner den großen König sammt seiner Familie in prachtvollen Goldelfenbeinstatuen dar, die, wie schon aus der Anwendung dieses Materials zu schließen, in idealer heroischer Auffassung durchgeführt waren und zu Olympia aufgestellt wurden. Dem idealen Gebiete gehörte auch seine Bronzegruppe des durch den Adler des Zeus entführten Ganymed an, die uns in verschiedenen Marmornachbildungen, namentlich einer trefflichen Gruppe des Vaticans, erhalten ist (Fig. 143). Geht hier die Darstellung eines schwebenden Körpers hart an die Grenze des für die Plastik Erlaubten, so hat doch der Künstler das Emporschweben in dem anmuthigen, jugendlichen Körper trefflich ausgesprochen, und gewiß war im Original durch die zarteren, feineren Formen desselben die Bewegung noch anschaulicher gemacht. Der auf der Erde zurückbleibende Hund, der seinem Herrn mit kläglichem Geheul nachblickt, ist ein geistreicher Zug, nicht bloß, um die Gruppe im Umriß abzurunden, sondern mehr noch, um auch dadurch das Emporschweben zu versinnlichen.

Praxiteles.

Der zweite große attische Meister dieser Zeit ist *Praxiteles*. Von seinem Leben ist uns Nichts bekannt, als daß er von Geburt Athener war und als jüngerer Zeitgenosse des Skopas etwa um 392 geboren wurde. Er war der Sohn jenes älteren Kephifodot, von dem wir wissen, daß er die ideale Richtung der attischen Plastik fortsetzte und den Uebergang von der älteren Schule zu seinem berühm-

ten Sohne Praxiteles bildete. Dieser erscheint nun in feiner Richtung dem Skopas nahe verwandt. Gleich jenem wußte er die leidenschaftliche Bewegung so wie die tiefe Innerlichkeit der Empfindung meisterlich zu schildern, fuchte gleich

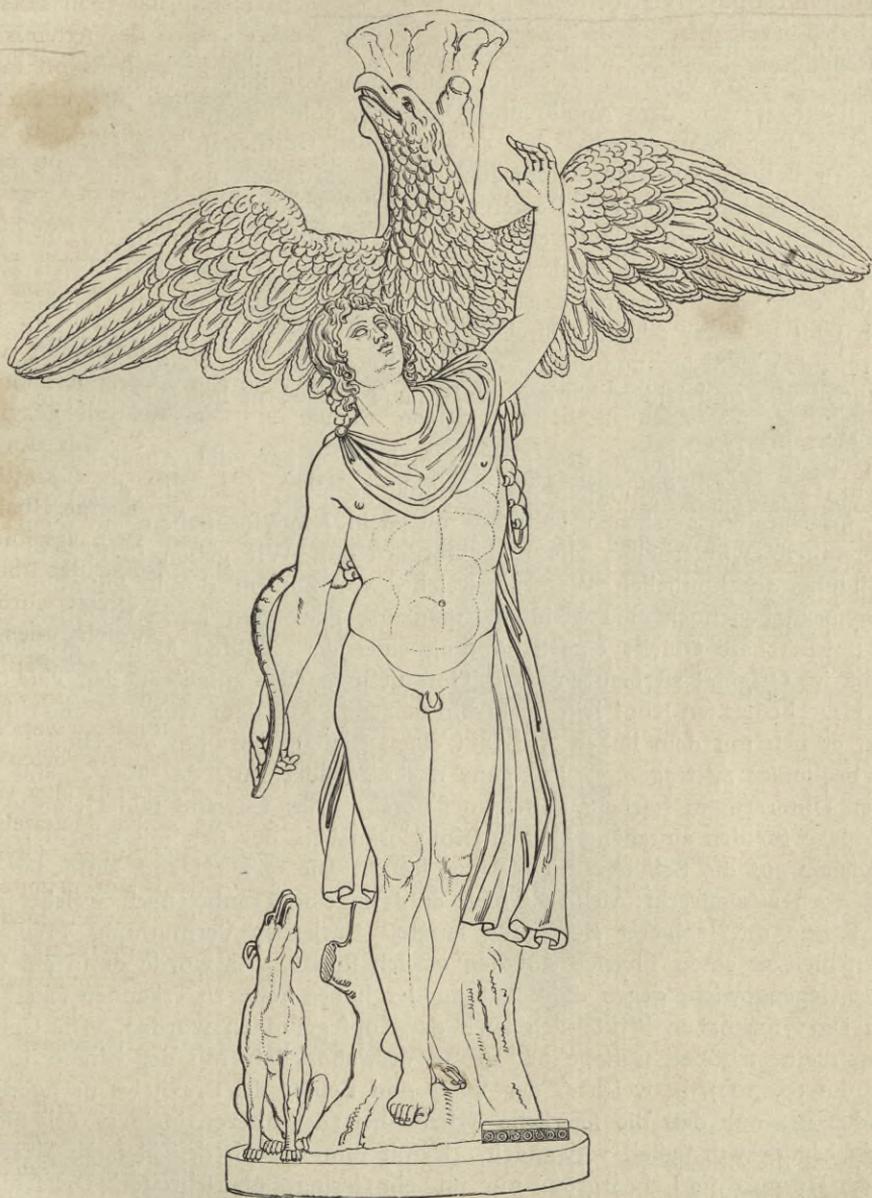


Fig. 143. Ganymed, nach Leochares. Vatican.

jenem den weichen Schmelz, die feine Anmuth jugendlicher Gestalten zu idealen Gebilden zu verklären: aber zugleich scheint er sich von jenem durch größere Vielseitigkeit und reichere Fruchtbarkeit der Erfindung zu unterscheiden. Auch

in der Technik zeigt er sich vielseitiger, da er zwar ebenfalls dem Marmor den Vorzug gab, aber auch als trefflicher Erzplastiker sich Auszeichnung erwarb. Das Alterthum kannte von ihm gegen ein halbes Hundert einzelner Werke, und zwar nicht bloß Statuen, sondern auch mehrere figurenreiche Gruppen, die schon in den Gegenständen große Mannigfaltigkeit verrathen. Denn wenn er auch gleich Skopas den Götterbildern und unter diesen den jugendlichen und weiblichen Gestalten sich mit Vorliebe zuwandte, wenn fogar von ihm feststeht, daß er mehreren Göttern, wie dem Apollo und Dionysos, eine jugendliche Gestalt gab, so schloß er doch keine einzige der zwölf großen Gottheiten des Olympos von seiner Darstellung aus und wußte auch die großartigeren und ernstern Charaktere des Poseidon, der Hera, Demeter und Athene würdig aufzufassen. Am liebsten freilich schilderte er die weiche Anmuth zartaufblühender Jugend, und auch diese belauschte er gern in der süßen, träumerisch versunkenen Schwärmerei, welche die Grundstimmung eines poetisch erregten jugendlichen Gemüthes ist. Doch fehlt es unter seinen zahlreichen Werken auch nicht an solchen, die wie die rasenden Mänaden und Silene, oder die Erzgruppe vom Raube der Persephone enthusiastische und leidenschaftlich gewaltfame Scenen in hoher Meisterschaft vorführten.

Hermes von  
Olympia.

Für die Würdigung des großen Meisters haben die Ausgrabungen von Olympia uns den wichtigsten Anhaltspunkt gegeben, indem sie den von Pausanias im Heraion gesehenen Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arm größtentheils wohl erhalten ans Licht förderten.\*) Wir geben in Fig. 144 eine Abbildung des köstlichen Werkes, welches vor kurzem durch Auffindung des Dionysosknaben noch eine wichtige Ergänzung gewonnen hat. Wir haben also das unschätzbare Glück, eine Schöpfung eines der größten Meister griechischer Plastik im Original zu besitzen. Der Gott ist jugendlich aufgefaßt, den von krausem Haar bedeckten Kopf leise rechtshin neigend. Auf dem rechten Fuße ruhend, stützt er sich mit dem linken Arm auf einen Baumstamm, um den Dionysosknaben bequemer zu tragen. Er ist ganz nackt gebildet, nur der Mantel fällt vom linken Unterarm in reichem Faltenwurf herab. Dies Gewand bildet eine weiche Unterlage für den auffallend kleinen Dionysosknaben, der sich mit seinem rechten Händchen auf die Schulter des Hermes stützt. Die rechte Hand hatte der Gott nach oben ausgestreckt; vielleicht hielt er darin eine Traube, nach welcher dann der Kleine mit lebhafter Bewegung langte. Nach der Vermuthung Treu's dagegen hielt er einen Thyrsos, auf den er sich stützte. Es würde darin ein wirksames Gegengewicht gegen die Belastung der linken Seite zu erkennen sein. Von dem Dionysosknaben ist kürzlich auch der Kopf gefunden worden. Die Composition dieser schönen Gruppe hat große Verwandtschaft mit der Eirene des Kephisodot (S. 202), in welchem der Vater und Lehrer des Praxiteles nachgewiesen worden ist; nur daß die feierliche Erhabenheit des ältern Meisters sich hier in milde Liebenswürdigkeit verwandelt. Damit stimmt auch der kleinere Maaßstab, da der Hermes die Lebensgröße nur um ein Geringes überschreitet. Der schlanke Wuchs und die geschmeidige Bildung der Glieder, der feine Rhythmus in Haltung und Bewegung, die wunderbare Weichheit in der Behandlung des Marmors,

\*) Vgl. *Georg Treu*, Hermes mit dem Dionysosknaben. Berlin 1878. fol. Dazu die Ausgrabungen von Olympia, Bd. III mit guten photogr. Aufnahmen.

vor Allem der jugendliche Reiz des trefflich erhaltenen Kopfes, das Alles ist so, wie wir es von Praxiteles erwarten dürfen. Namentlich aber ist die geistvolle Schönheit dieses Kopfes, der befeulte Ausdruck der Züge, das freundliche Lächeln der Augen und des Mundes wohl keinem Geringeren als jenem großen Meister zuzuschreiben. In der Bildung des Kopfes fällt besonders auf, daß der untere Theil der Stirn unmittelbar über der Nasenwurzel stark vortritt, eine Eigenthümlichkeit, welche wir als Iyffipisch zu betrachten gewohnt sind, und die, freilich

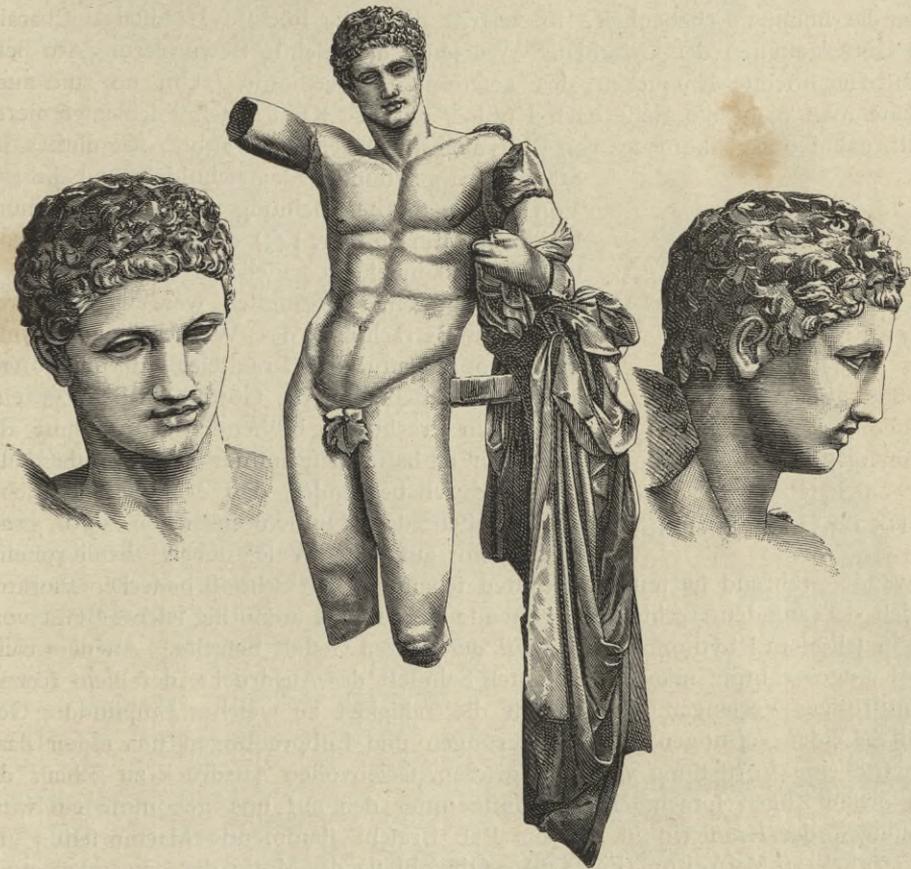


Fig. 144. Hermes des Praxiteles. Olympia.

in beträchtlich verstärktem Maaße, auch den Zeus von Otricoli charakterisirt. Das geistreich behandelte Haar in feiner überaus freien Lebendigkeit ist in ächtem Marmorstyl durchgeführt und unterscheidet sich stark von der genaueren, dem Bronzestyl eigenen Arbeit bei Iyffipischen Werken. Was überhaupt die Marmor-technik betrifft, so ist sie von derselben Virtuosität in dem überaus wirkungsvoll behandelten Gewande, wie in dem weichen Schmelz der nackten Theile, die wie verklärte, lebensvolle Wirklichkeit erscheinen. Wenn man trotzdem das Werk dem großen Meister abprechen und einem späteren geringeren Namensgenossen

zufchreiben will\*), fo können wir uns dem nicht anfhließen, da wir kein Einzelwerk aus dem klaffifchen Alterthum kennen, felbft die melifche Aphrodite nicht ausgenommen, welches in folchem Grade von dem Zauber höchfter Meifterfchaft und wunderbarfter Kunftvollendung erfüllt ift.

Bilder der  
Aphrodite.

Unter feinen Götterbildern nehmen Aphrodite und Eros den erften Platz ein. Aphrodite hatte er fünf Mal gebildet, am vorzüglichften nach gemeinfamem Urtheile des Alterthums in der weltberühmten Aphrodite von Knidos. Man darf vielleicht fagen, daß diefes Werk für feine Zeit ungefähr diefelbe Bedeutung hatte, wie der olympifche Zeus des Phidias für die vorhergehende Epoche. Wie jener die höchste Erhabenheit, fo vertritt diefe die höchste Holdfeligkeit unter den Göttergeftalten der Griechen. Wie jener die höchste Bewunderung, fo war diefe das höchste Entzücken des gefammten Alterthums. Um fie zu fehen, fcheute man nicht die Reife nach Knidos, und die Knidier felbft fchätzten fie fo hoch, daß König Nikomedes von Bithynien ihnen vergebens anbot, für diefe eine Statue ihre gefammten Staatfchulden zu bezahlen. Von der Gefammterfcheinung des Bildes geben uns Knidifche Münzen (Fig. 145) eine Anfchauung. Die Göttin ftand in einem kapellenartigen Einbau, der von beiden Seiten zugänglich war, um eine umfaßendere Betrachtung des Werkes zu geftatten. Wie Skopas hatte auch Praxiteles fie völlig unbedeutet dargeftellt, um die Göttin der Schönheit in der vollen Pracht des blühenden Körpers zu zeigen; aber er hatte diefe immer noch kühne Neuerung dadurch begründet, daß er fie auffaßte, als fei fie eben den Fluthen entftiegen und greife nach dem auf einer Vafe neben ihr liegenden Gewande, während fie mit der Rechten fchamhaft den Schooß bedeckt. Dadurch erhielt der auf dem rechten Fuß ruhende Körper eine anmuthig leichte Bewegung, die in fchönem Rhythmus den Umriß der ganzen Geftalt befeelte. An dem Blick ihres Auges rühmte man den feuchten Schmelz des Ausdrucks, der nicht fowohl fehnfüchtiges Verlangen, als vielmehr die Fähigkeit zu weicher Empfindung verrieth. Leider vermögen alle Schilderungen und Lobpreisungen uns niemals annähernd eine Vorftellung von dem großen, feelenvollen Ausdruck zu geben, der aus diefen Zügen fprach. Die fchönfte unter den auf uns gekommenen Nachbildungen der Knidierin ift die aus Pal. Brafchi ftammende Marmorftatue der Glyptothek zu München (Fig. 146). Obwohl fie das Motiv der Bewegung etwas umgeftaltet zeigt, giebt fie den Ausdruck von Holdfeligkeit ohne alle Koketterie oder gar Lüfternheit, wie wir ihn etwa für die Aphrodite des Praxiteles uns zu denken haben. Sie ftellt zwifchen der Melifchen und der Medizäifchen; nicht fo hoheitsvoll und ftreng wie die erfte, ift fie doch ebenfo weit entfernt von der Gefallfucht der letzteren. Aus parifchem Marmor gearbeitet, ift fie wahrſcheinlich das Werk eines gefchickten griechifchen Bildhauers der erften Kaiſerzeit. —



Fig. 145. Knidifche Münze.

\*) O. Benndorf in der Kunftchronik 1878, S. 777 ff. macht namentlich das Lyſippifche in der Kopfbildung geltend. Warum könnte aber nicht auf Lyſippos etwas von des älteren Praxiteles Formenwelt übergegangen fein? Uebrigens ift die Aehnlichkeit des Hermeskopfes mit dem des Apoxyomenos keineswegs fo durchgreifend, wie man wohl annimmt.

Daß Praxiteles zwischen rein menschlicher Schönheit und der idealen Hoheit einer Göttin zu unterscheiden wisse, bezeugte er, als er in Thespiæ neben der Statue der Phryne ein Marmorbild der Aphrodite aufstellte. Abgesehen von der Ausführung, müssen beide Werke ungefähr den Eindruck gemacht haben, wie wenn man neben die Venus von Melos die Medizäische stellte. Ein anderes Mal hatte der Meister die Göttin bekleidet gebildet, und diese Aphrodite hatten die Koer, eben der Bekleidung wegen, der Knidischen vorgezogen, nicht ohne darüber manchen Spott erfahren zu müssen.

Eben so berühmt waren des Praxiteles Eros-Statuen, vor allen eine in Thespiä und eine andere im troischen Parion an der Küste der Propontis. Von dem letztern wird nur die reizvolle Schönheit gepriesen; der erstere, aus pentelischem Marmor mit vergoldeten Flügeln, stand still vor sich hinblickend da. Wir erfahren ferner aus Beschreibungen von praxitelischen Erosbildern, daß der Gott in den fließend weichen Formen aufknospender Jugend gebildet war, und daß sein Blick, von herabfallenden Locken halb beschattet, in Sehnsucht und Zärtlichkeit schimmerte. Wenn dieser Zug auf eine Verwandtschaft mit der knidischen Aphrodite hindeutet, so war doch die Stimmung, durch die Verschiedenheit des Geschlechtes und Alters bedingt, eine wesentlich andere. Wir vermögen uns durch mehrere Nachbildungen eine Vorstellung von diesem Ideale des Liebesgottes zu machen. Eine völlig erhaltene Statue des Museums zu Neapel zeigt den Gott als schlanken Knaben, der eben ins Jünglingsalter eintritt. Er neigt leise den anmuthigen Kopf, so daß die Fülle des lockigen Haares tief in die Stirne herabfällt. Auf dem linken Fuße ruhend, berührt er leicht ausschreitend mit dem rechten Fuße nur noch eben an der Spitze den Boden. Dieselbe elastisch bewegte Stellung hat eine herrliche Marmorstatue des Britischen Museums, von edelster griechischer Arbeit, die jedoch beide Arme, den rechten Fuß und den Kopf verloren hat\*). Dagegen zeigt der bei Centocelle gefundene Erostorfo des Vatican in dem anmuthigen, zart geneigten, von süß träumerischer Stimmung leise umflorten Kopfe (Fig. 147) jenen Ausdruck schwärmerischer Empfindung, in welcher dem Knaben beim Uebergange zum Jünglingsalter die erste Ahnung der Liebe aufdämmert.

Auch Dionysos scheint durch Praxiteles eine neue Gestalt erhalten zu haben, Dionysos-Statuen.



Eros-Statuen.

Fig. 146. Aphrodite nach Praxiteles. Glyptothek, München.

\*) Friederichs will in ihr einen jugendlichen Apollo erkennen; jedenfalls ist der Charakter des Werkes praxitelisch.

die wir uns ohne Zweifel als die des jugendlichen, begeisterten Gottes denken müssen. Eins dieser Bilder sah man in einem Tempel zu Elis; ein anderes, in einem Haine aufgestelltes, wird geschildert als jugendlich weiche, epheubekränzte, mit dem Rehfell umgürtete, die Linke auf den Thyrsos stützende Gestalt. Ein dritter war mit dem Satyr Staphylos und Methe zu einer Gruppe verbunden. Sodann hatte er einen Satyr selbständig dargestellt als Knaben, der den Becher darreicht. Dieser stand in der Dreifußstraße in Athen und ist wohl derselbe, der „periboëtos“ genannt und vom Meister selbst als sein vollendetstes Werk bezeichnet wurde. Ein anderer Satyr, im Dionysostempel zu Megara, wird uns wahrscheinlich durch eine treffliche Marmornachbildung im Capitol zu Rom vergegenwärtigt (Fig. 148). Der jugendlich weiche, schlanke Körper stützt sich mit dem rechten Arme, der die Flöte hält, auf einen Baumstamm, während der linke Arm nach-



Fig. 147. Kopf des Eros. Vatican. *amor*

läufig in die Seite gestemmt ist. So drückt die ganze Haltung jene weiche Selbstvergeffenheit aus, die uns in der Waldeinsamkeit, am rieselnden Bache beschleicht, und dazu stimmt vortrefflich das offene Gesicht, in welchem die thierische Bildung aufs glücklichste in heitere, naive Schalkheit der Jugend umgewandelt ist und nur in den Ohren deutlicher anklingt.

Dieselbe jugendliche Anmuth, dieselbe weiche Geschmeidigkeit zeigte auch die Erzstatue eines Apollo, der als Sauroktonos (Eidechsentödter) mit dem Pfeile einem dieser zierlichen zu ihm heranlaufenden Thierchen auflauert. Da wir mehrere Nachbildungen dieses Werkes in Marmor und Erz besitzen (Fig. 149), so vermögen wir uns von demselben eine ziemlich genaue Vorstellung zu machen. Der noch ganz jugendliche Gott lehnt mit dem linken Arme vorgebeugt an einem Baumstamme, an welchem man die Eidechse hinauflaufen sieht; die rechte, ungeschickt restaurirte Hand müßte den Pfeil halten. Hier hat der Künstler von dem Umfande, daß die Eidechse als Weissagethier zum Gotte der Weissagung in einer Cultusbeziehung steht, zu einer bloß spielenden Verwendung Nutzen gezogen

und ein artiges Genrebild geschaffen, das ohne tieferen, geistigen Gehalt doch durch die Feinheit der Bewegung, durch die jugendliche Schönheit der Gestalt anzieht.

Den Geist praxitelischer Kunst erkennen wir noch in einem anderen Apollo-

Apollino  
zu Florenz.

bilde, dessen häufig vorkommende Wiederholungen auf ein gefeiertes griechisches Original schließen lassen. Das schönste Exemplar ist der berühmte Apollino in der Tribuna der Uffizien zu Florenz (Fig. 150). Der Gott ist in den geschmeidigen Formen des Jünglingsalters aufgefaßt und zeigt dieselbe Stellung eines behaglichen Ausruhens in weichem Sichgehenlassen, welche an mehreren Werken des Praxiteles charakteristisch hervortritt. Den linken Arm, welcher wahrscheinlich den Bogen hielt, auf einen Baumstamm stützend, ruht der rechte Arm auf dem Haupte. Die Gestalt erhält dadurch einen überaus fein empfundenen Gegensatz im gesamten Umriß und zugleich den Ausdruck einer fast träumerisch mußevollen Stimmung. In einem Gymnasion zu Athen befand sich eine Statue des Gottes, die nach der Beschreibung genau mit der schönen Florentiner Figur und anderen Nachbildungen übereinstimmte und als das Original derselben zu betrachten sein wird. Der Meister wird nicht genannt, aber wir dürfen ihn wohl in der unmittelbaren Nähe des Praxiteles suchen. Das ganze Motiv war einem jener lebensvollen Momente entnommen, wie sie die griechische Palaestra darbot. Denselben Ausdruck anmuthigen Jugendlebens zeigt die herrliche, 1865 in Pompeji ausgegrabene Bronzestatue zu Neapel, in welcher Einige den in sich selbst verliebten Narkissos, Andere den Pan oder den jugendlichen Dionysos erkennen wollen\*). Jedenfalls deutet das ganze Motiv der Stellung auf ein träumerisches



Fig. 148. Satyr, wahrscheinlich nach Praxiteles. Capitol.

Hinhorchen (Fig. 151). Wie man die Statue auch benennen möge, gewiß gehört sie zu den feinsten Originalwerken griechischer Erzarbeit.

Vergleichen wir die Bilder des Eros, des Apollo und des Satyrs, so erkennen

\*) Vgl. Ann. d. Inst. T. 38. p. 107 ff.

Kunstgeist wir nicht bloß in dem Betonen der theils heiteren, theils schwärmerischen Stimmung <sup>des</sup> Praxiteles, jugendlichen Alters eine charakteristische Vorliebe des Meisters, sondern wir werden auch in der sinnenden, träumerischen Passivität dieser Gestalten mit den weich hingegossenen Stellungen etwas Bezeichnendes finden. Daher sind sie alle mehr in leicht schwebender Bewegung als in fester Haltung aufgefaßt. Diese anmuthigen Geschöpfe eines fein organisirten Künstlergeistes sind nicht zu energischem Handeln, zu strafem Auftreten da. Daher gebrauchte der Meister stets bei ihnen, wie auch bei seiner Venus, als Hauptmotiv der Stellung jene von Polyklet zuerst ange-

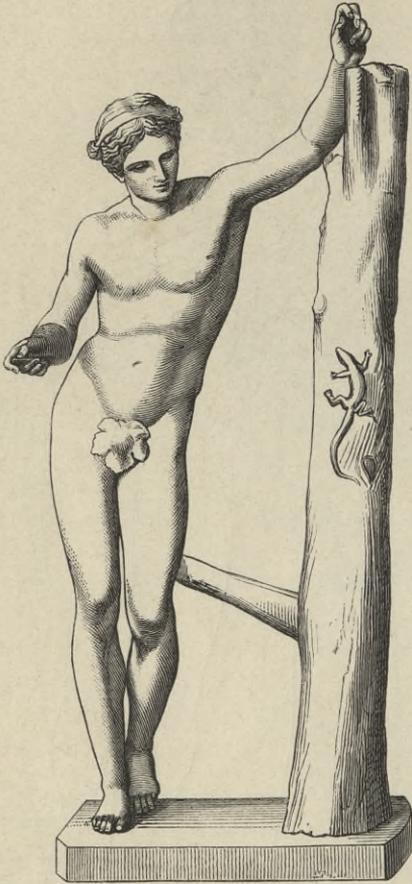


Fig. 149. Apollo Sauroktonos. Uffizien.



Fig. 150. Apollino. Florenz.

wandte schwebende Ruhe auf einem Schenkel, die von einer rhythmischen Bewegung umspielt wird. Daß die technische Ausführung in allen feinen Werken von musterhafter Vollendung und vom höchsten Reiz einer weich verschmolzenen Behandlung war, ist so selbstverständlich, daß es nicht erst versichert zu werden braucht.

Seine übrigen Werke. Dennoch würden wir nur ein unzulängliches Bild von dem großen Meister haben, wenn wir nicht noch einen Blick auf die wichtigsten unter feinen zahlreichen übrigen Werken werfen wollten. Erst eine solche Umschau wird von der Vielfeitigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Schöpferkraft Zeugniß geben. Selbst

aus so dürftigen Notizen, wie die von den Bildern der zwölf Götter im Artemis-

Götter-  
gruppen.

tempel zu Megara, können wir einen Schluß auf die Bedeutung des Künstlers ziehen, da er doch die geistige Beweglichkeit besessen haben muß, so verschiedenartige, ja entgegengesetzte Gestalten zu schaffen. Noch eine ansehnliche Zahl von Göttergruppen kannte man von ihm; so im Heratempel von Mantinea die thronende Göttin zwischen Athene und Hebe; im Demetertempel zu Athen das Bild der Göttin mit Persephone und Iakchos, durch eine Inschrift ausdrücklich als Werke des Praxiteles bezeichnet; in den servilianischen Gärten zu Rom Kora, Triptolemos und Demeter; ferner die Erzgruppe vom Raube der Persephone, welcher eine andere, die Zurückgabe der Persephone durch ihre Mutter an den Hades, entsprach, Szenen, von denen die erstere durch leidenschaftliche Bewegung, die andere durch den Ausdruck von Trauer und Wehmuth sich ausgezeichnet haben müssen. Zweimal hatte er die Gruppe der Leto mit ihren Kindern Apollo und Artemis gebildet, im Apollotempel zu Megara und im Tempel des Asklepios und der Leto zu Mantinea, wo auf der Basis eine Muse und Marfyas mit der Flöte in Relief dargestellt war. Im Besitze des Asinius Pollio zu Rom befand sich die Gruppe des Apollo und Poseidon; ebenfalls in Rom die oben schon erwähnte Erzgruppe des Dionysos mit Staphylos und Methe; im Aphroditetempel zu Megara die Peitho und Paregoros, die Göttinnen der Ueberredung und des Trostes; ein bocksfüßiger Pan mit Nymphen und der Danaë, endlich Mänaden, Thyiaden und Silene in Marmor bei Asinius Pollio; ferner auf dem Capitol die Marmorbilder des Agathodämon und der Agathetyche, der Gottheiten des Glückes und guten Erfolges; endlich waren auch in den Giebelfeldern des Heraklestempels zu Theben die Thaten des Helden von Praxiteles gebildet. Am bemerkenswertheften in dieser langen Reihe von Göttergruppen sind die häufigen Darstellungen der Demeter. Praxiteles scheint zum ersten Male diese Gottheit, die bis dahin wohl nur in alterthümlichen Tempelbildern verehrt worden war, in den Kreis der freien Kunstgebilde eingeführt zu haben. Die edle Gestalt der mütterlichen segenspendenden Göttin, in der Weise, wie diese Zeit sie geschaffen hat, ist uns am schönsten in der von Newton zu Knidos entdeckten



Fig. 151. Narkifios. Neapel.

und in das Britische Museum übertragenen Marmorstatue der thronenden Demeter erhalten\*).

Andere  
Götterbilder.

Unter den Einzelstatuen von Göttern haben wir außer den berühmtesten, schon oben erwähnten, mehrere zu nennen, unter denen auch Vertreter einer großartigeren Auffassung gewesen sein müssen. Gestalten, wie das kolossale Tempelbild der Hera in ihrem Tempel zu Platäa, wie die Rheia im Pronaos desselben Heiligthums, welche dem Kronos den in Windeln gehüllten Stein darreicht, wie die vielen anderen Tempelstatuen, z. B. der Leto in Argos, der Artemis in Ancyra und auf der Burg zu Athen, der Tyche in Megara, des Trophonios in Lebadeia, müssen wir uns gewiß zum Theil noch in einer imposanten, mehr die Würde als die Anmuth betonenden Auffassung denken. Für die Artemis des Praxiteles hat man wohl auf die schöne, in langen Gewändern dahineilende Marmorstatue des Berliner Museums verweisen wollen; doch werden wir uns schwerlich, so sehr auch der liebliche Jugendreiz der Gestalt auf ein Original dieser Epoche hinweisen mag, ein Tempelbild des Praxiteles in so lebhafter Bewegung denken dürfen.

Portrait  
und Genre.

Klein ist die Zahl der Werke, welche Gestalten des wirklichen Lebens darstellten. Dahin gehört außer dem oben erwähnten Bildniß der Phryne zu Thespiæ eine andere in vergoldeter Bronze ausgeführte Statue dieser berühmten Hetäre, welche sie selbst in Delphi geweiht hatte. Ein anderes Portrait war zu Thespiæ, und auch der Krieger neben seinem Roß auf einem Grabdenkmal zu Athen, wohl ein Relief, ist als Bildniß zu denken. Als Genrebilder sind nicht bloß die Erzstatuen einer weinenden Matrone und einer lachenden Buhlerin, sondern auch ein Diadumenos aus Erz auf der Akropolis und ein sich schmückendes Mädchen, ebenfalls aus Bronze, zu betrachten. Endlich gehört in diese Reihe eine eiserne Kanephore zu Athen und der Wagenlenker, den der Meister auf ein Viergespann des Kalamis gemacht hatte, weil die Thiere des älteren Meisters vorzüglicher waren als seine Menschengestalten. Die häufige Anwendung des Erzes gerade zu solchen Figuren des gewöhnlichen Lebens beweist, daß der Meister die weniger für Idealwerke als für seine lebensvolle Charakterbilder geeignete Bronze mit feinem Takt und ohne Zweifel auch mit höchster Vollendung zu verwerthen wußte. Giebt uns dies einen weiteren Beleg für seine staunenswerthe Vielseitigkeit und Gewandtheit, so bleibt doch schließlich der Eindruck seiner künstlerischen Persönlichkeit im Wesentlichen bedingt durch die fast unabsehbare Reihe seiner Idealwerke. Außer Phidias und Alkamenes finden wir im ganzen griechischen Alterthume keinen Plastiker, der in so eminenten Weise als Götterbildner sich bewährt hätte, wie Praxiteles.

Schule des  
Praxiteles.

Als Schüler des Meisters, ja als „Erben seiner Kunst“ werden seine Söhne *Kephisodot* und *Timarchos* genannt. Sie arbeiteten mehrere Werke gemeinsam, darunter namentlich Portraitstatuen, die fortan immer häufiger zum Schmuck des prunkvoller gewordenen Privatlebens begehrt wurden. *Kephisodot*, der jüngere dieses Namens, erscheint jedoch als der ungleich bedeutendere von Beiden. Er war in der Erzplastik wie in der Marmorarbeit vortrefflich, ja von einem seiner Marmorwerke, einer wahrscheinlich erotischen Gruppe (*Symplegma*) in Pergamos, die als das berühmteste aller derartigen Werke gepriesen wurde, erfahren wir

\*) Abb. in *Newton*, Discoveries at Halicarnassus, Cnidus etc. Taf. 55.

durch Plinius, daß die Finger der einen Person dem Körper der anderen so eingedrückt waren, wie in lebendiges Fleisch, nicht wie in Marmor. Dies bezeugt eine schon stark in's Raffinement ausartende Richtung, wie auch der üppige Charakter des Werkes eine Uebertreibung der bei Praxiteles noch rein und absichtslos auftretenden sinnlichen Schönheit ist. Doch schuf Kephisodot auch Werke ernsteren Gehaltes, Statuen von Göttern und Heroen, so daß wir uns hüten müssen, seine Kunstrichtung allein aus jenem pergamenischen Symplegma zu beurtheilen.

Hierher mögen noch einige andere Meister eingereiht werden, die aus der großen Anzahl bloß dem Namen nach bekannter Künstler bedeutender hervortreten. Zunächst *Silanion*, der Portaitgestalten durch charaktervolle Auffassung selbst gelegentlich in's Pathetische zu steigern wußte, wie jenen Bildhauer Apollodoros, der nie mit seinen Arbeiten zufrieden war und deshalb von Silanion so dargestellt wurde, daß man von dem Portrait sagte, es bezeichne nicht sowohl einen Menschen als vielmehr den Zornmuth. Von der sterbenden Iokaste desselben Künstlers wird erwähnt, er habe dem Erz für das Antlitz Silber zugesetzt, um dadurch das Erbleichen des Todes zu schildern: eine etwas unwahrscheinliche Anekdote, die aber doch eine allgemeine Wahrheit für die Bezeichnung mancher Verirrungen haben mag, denen damals bereits die Plastik anheimfiel.

Endlich ist eine der interessantesten Erscheinungen unter den damaligen Künstlern der vom Isthmos stammende *Euphranor*. Vielseitig begabt, als Maler und Bildhauer thätig, arbeitete er, wie Plinius berichtet, in Metall und Marmor, bildete Kolosse und ciselirte Becher, schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, gelehrig und thätig vor allen, in jeder Art ausgezeichnet und von immer sich gleichbleibendem Verdienste. Unter seinen plastischen Werken finden wir alle Kreise vom Götterbilde bis zur Thierdarstellung vertreten, und mehrere von diesen Werken deuten auf Schilderung eines bewegten und erhöhten Gemüthszustandes hin. Dazu scheint dieser thätige und gewandte Künstler einer kräftigen Formenbezeichnung gehuldigt zu haben, denn er selbst soll von einem Theseus, den er gemalt, gesagt haben, sein Theseus sei mit Rindfleisch, der des Parrhasios mit Rosen gefüttert. Endlich wird hervorgehoben, daß er schlankere Verhältnisse in die Plastik einzuführen begann, indem er den Rumpf feiner bildete, während jedoch Kopf und Glieder noch die alten schwereren Verhältnisse behielten.

Wir haben uns nun zur großartigsten und umfangreichsten statuarischen Composition zu wenden, welche die attische Kunst jener Zeit hervorgebracht hat, der berühmten Gruppe der Niobe mit ihren Kindern. \*) Ursprünglich und vermuthlich im Giebelfeld eines kleinasiatischen Apollotempels aufgestellt, ward sie später durch C. Sofius, der 38 vor Chr. als Legat in Syrien und Kilikien herrschte, nach Rom in den Tempel des von ihm erbauten Apollo Sofianus gebracht. Schon das Alterthum war zweifelhaft, ob dies Werk dem Skopas oder Praxiteles zuzuschreiben sei; um wie viel weniger vermögen wir darüber zu urtheilen, denen das Werk nur in späteren, zum Theil mittelmäßigen Copien erhalten ist. Obwohl wir des leidenschaftlichen Inhaltes wegen eher an Skopas denken möchten, dürfen wir doch nicht gradezu eine Vermuthung daraus machen. Das Thema der Composition, von welcher manche Nach- und Umbildungen in Sarkophagreliefs vorliegen, ist bekanntlich die Bestrafung der thebanischen Königin Niobe, die sich

\*) Vgl. Stark, Niobe und die Niobiden. Leipzig 1863.

ihrer vierzehn Kinder gegen die nur mit zwei Kindern gefegnete Leto gerühmt hatte. Apollo und Artemis übernahmen es, die beleidigte Mutter zu rächen, indem sie mit ihren Todespfeilen die ganze Niobidenschaar vernichteten. Wir finden hier also denselben sittlichen Grundgedanken, der sich in den Dichtungen der Griechen so oft ausdrückt: Bestrafung des menschlichen Uebermuthes, der sich, auf sein Glück oder seine Macht pochend, gegen die Götter auflehnt.

Die Gruppe wurde im Jahre 1583 zu Rom bei Porta S. Giovanni gefunden und kam später nach Florenz, wo sie jetzt in der Galerie der Uffizien aufbewahrt wird. Sie bestand aus der Mutter mit der jüngsten Tochter, drei anderen Töchtern, dem Pädagogen mit dem jüngsten Sohne und fünf anderen Söhnen.

Gegenwärtiger Bestand.



Fig. 152. Sohn und Tochter der Niobe.

Dazu hat sich der siebente Sohn in einer anderen (knieenden) florentiner Statue nachweisen lassen, während die angebliche Niobetochter in Berlin schwerlich dazu gehörte. Mit Recht hat man dagegen in einer früher als Psyche bezeichneten und so restaurirten Statue zu Florenz ebenfalls eine Niobide erkannt. Im Ganzen haben wir die Mutter mit der jüngsten Tochter, den Pädagogen mit dem jüngsten Sohne und außerdem noch sechs Söhne und vier Töchter als sicher anzunehmen. Vermuthlich ist damit aber die Gruppe noch nicht vollständig, da die Ueberlieferungen von sieben Söhnen und eben so vielen Töchtern der Niobe sprechen. Von den mehrfach vorkommenden Wiederholungen einzelner Figuren steht die fliehende Tochter im Museo Chiaramonti des Vaticans obenan. Der gewaltige Sturm der Flucht, der die Gewänder zurückpeitscht und in vollendeter Wahrheit die ganze Gestalt durchwühlt, ist mit einer Frische und Lebendigkeit ausgedrückt, daß wir hier an ein Original von Skopas' oder Praxiteles' Hand glauben. Schade,

daß der Kopf und die Arme diesem köstlichen Werke fehlen. Außerdem besitzen wir noch zwei Wiederholungen des todt ausgestreckten Niobiden im Museum zu Dresden und in der Glyptothek zu München, von denen die letztere aus Pal. Bevilacqua in Verona stammende die vorzüglichere ist. — Was den herrlichen Torso des sogenannten Ilioneus in der Glyptothek zu München betrifft, so ist er allerdings an Adel und Schönheit, an zartester Empfindung in Darstellung eines schönbewegten, jugendlichen Körpers, an höchster Vollendung in der Linienführung so hoch über allen anderen Statuen dieser Gruppe erhaben, daß er als eines der vorzüglichsten Meisterwerke ächt griechischer Arbeit, nicht als Copie zu



Fig. 153. Erzieher und Niobide.



Fig. 154. Niobe.

betrachten ist. Einer Niobidengruppe gehört er aber gewiß nicht an, da sowohl feine völlige Nacktheit als die Art der Basis, an welcher man den allen Niobidenfiguren gemeinsamen Felsgrund vermißt, dagegen zeugen.

Betrachten wir nun das Vorhandene, so müssen wir uns jedenfalls die großartige Gestalt der Mutter als Mittelpunkt der Composition denken\*). Apollo und Artemis sind außerhalb der Gruppe anzunehmen. Unsichtbar aus der Höhe herab haben sie eben ihr rächendes Vertilgungswerk begonnen; dafür spricht jede Bewegung, dafür die Wendung der fliehenden Gestalten, die erschreckt nach oben blicken oder sich mit ihren Gewändern zu decken suchen. Einer der Söhne ist

Die Composition.

\*) Die rein malerische Aufstellung, welche Friederichs in seinen Bausteinen vorschlägt, verstößt so sehr gegen den plastischen Geist der antiken Kunst, daß wir sie für ein attisches Werk dieser Epoche nicht zugeben können.

bereits entseelt hingestreckt; er wird die linke Giebelecke ausgefüllt haben. Ein anderer stützt sich zusammenbrechend auf einen Felsen und wendet den schon im Todeskampfe starrenden Blick nach oben, von wo die Vernichtung ihn ereilt hat. Ein Bruder sucht zu spät die Schwester, die „still wie eine geknickte Blume“ verwundet zu seinen Füßen niedergefunken ist, mit seinem Gewande zu schützen und in seinem Arme aufzufangen (Fig. 152); ein anderer ist in die Kniee gesunken und greift schmerzdurchzuckt mit der Hand nach der Wunde auf dem Rücken, während den Jüngsten der Erzieher zu decken versucht (Fig. 153). Alle Uebrigen fliehen instinkartig zur Mutter hin, voll graufen Entsetzens, als könne sie, die so



Fig. 155. Kopf der Niobe.

oft ihnen Schutz gewährt, sie vor dem rächenden Arm der Götter bewahren. So stürmen von beiden Seiten die Wogen dieser entsetzensvollen Flucht gegen die Mitte hin, wo sie an der erhabenen Gestalt der Niobe, dieser „Mater dolorosa“ der antiken Kunst, wie an einem Felsen sich brechen (Fig. 154). Sie allein steht in all dem Leid unerschüttert, Mutter und Königin bis zum letzten Augenblick. Während sie ihr jüngstes Töchterlein, das die zarte Kindheit nicht vor dem rächenden Geschosse bewahrt hat, in ihrem Arme auffängt und sich wie schützend über den hinsinkenden Liebling beugt, wendet sie das stolze Haupt, ehe die Linke das schmerzerstarrte Antlitz mit dem Gewande bedecken kann, aufwärts und sucht mit einem Blick, in welchem Schmerz und Seelenadel sich mischen, die rächende Göttin (Fig. 155). In diesem Blick des herrlichen Kopfes liegt weder Trotz noch Flehen um Mitleid; nur der schmerzdurchbebt und doch hoheitsvolle Ausdruck heroischer Ergebung in das unabänderliche Geschick, das die Götter verhängen,

ist einer Niobe würdig. In dieser wunderbaren Gestalt liegt denn auch vor Allem der geistige Schwerpunkt der Composition, liegt die Veröhnung, welche in einer Scene voll Graus und Vernichtung das Gemüth zu tragischem Mitgefühl erschüttert. Und dieselbe Schönheit ist auch über die anderen Theile der Composition, über alle Gestalten ausgegossen und verleiht ihnen einen Adel, in welchem sich selbst das Entsetzen einer so furchtbaren Katastrophe läutert und mildert.



Fig. 156. Menelaos und Patroklos. Florenz.

Einen der Niobegruppe verwandten Geist athmet die herrliche Gruppe des Menelaos, welcher seinen gefallenen Freund Patroklos aus dem Kampfe trägt. Das beste, aber arg verstümmelte Exemplar derselben, nur aus dem Obertheil vom Körper des Menelaos bestehend, ist der berühmte „Pasquino“, der an der Ecke des Pal. Braschi zu Rom, wo er gefunden wurde, aufgestellt ist. Andere besser erhaltene Wiederholungen sind die in der Loggia de' Lanzi zu Florenz befindliche, in Rom vor Porta Portese ausgegrabene, und die aus dem Mausoleum des Augustus stammende, im Hofe des Pal. Pitti aufgestellte. Von einem vierten, in der Villa Hadrian's bei Tivoli zu Tage gekommenen Exemplar sind die Bruchstücke in den Vatican gelangt. Jedenfalls war das Original ein berühmtes Meisterwerk aus guter griechischer Zeit. Die Composition giebt in großen Zügen und in

Gruppe des  
Menelaos  
und  
Patroklos.

vollendeter plastischer Rundung das ergreifende Bild der schönsten Heldenfreundschaft. In dem Augenblicke, wo Patroklos, aus mehreren Wunden blutend, zusammengebrochen ist, eilt Menelaos herbei, hat den niedergefunkenen Freund am rechten Arme und unter der linken Schulter gefaßt und sucht ihn mit Anstrengung aller Kräfte aufzuheben und aus der Schlacht zu tragen. Während aber die mächtige Heroengefalt des Helden die Anspannung aller Muskeln zeigt, wendet sich der kummervolle Blick feines vom Helme beschatteten Antlitzes nach oben, als wolle er seinen Schmerz um den Fall eines solchen Helden den Göttern klagen. In diesem ergreifenden Ausdruck des Seelenlebens, diesem großartigen Pathos liegt die innere Verwandtschaft mit der Niobe ausgesprochen. Das Werk ist aus einer Richtung hervorgegangen, welche die leidenschaftliche Bewegung des Gemüthes zu schildern liebt. Man darf es wohl der attischen Schule eines Skopas oder Praxiteles zuschreiben; dafür spricht auch der Formcharakter, der auf ein Marmororiginal deutet, als welches man am ersten den Pasquino selbst betrachten kann.

## 2. Die erhaltenen Denkmäler.

In Attika ist von größeren Werken aus dieser Epoche Nichts zu melden, dagegen sind an einigen kleineren Denkmalen Sculpturen erhalten, welche den Geist der attischen Kunst liebenswürdig vertreten. Vor allem gehören hierher die zahlreichen Grabdenkmäler, welche besonders in neuerer Zeit durch die Ausgrabungen am Dipylon in der Nähe der Kapelle der Hagia Trias zu Tage gekommen sind. \*) Es ist eine ausgedehnte Friedhofsanlage, von einer breiten Straße durchschnitten, die mit Grabmälern der verschiedensten Art von den Werken des edelsten griechischen Styles bis zu den Dutzendarbeiten aus römischer Zeit besetzt ist. Prächtige Reliefszenen zum Gedächtniß der Vornehmen und Reichen wechseln mit anspruchslosen Denkpfählern der Unbemittelten, stattliche ausgemauerte Familiengrüfte mit schlichten Gräbern aus Thonplatten und mit schlanken Vasen, die oft mit Bildwerken geziert sind. Die griechische Sitte hatte schon in früheren Zeiten, wie wir an dem Grabpfeiler des Aristion und ähnlichen Werken (vgl. S. 85 fg.) sehen, sich darauf beschränkt, das Bild des Verstorbenen, bisweilen in einem bestimmten Moment seiner Lebensgewohnungen, vorzuführen. Die Grabmäler am Dipylon, deren schönste dem vierten Jahrhundert angehören, behalten diese Sitte bei, dehnen aber die Darstellung oft auf mehrere Figuren aus und geben uns ein von der edelsten Kunst verklärtes Abbild des Lebens. In ruhigem Beisammensein mit den Ihrigen werden uns die Verstorbenen geschildert, meist in einer Scene des häuslichen Lebens, die Frauen oft mit dem Schmuckkästchen beschäftigt, welches eine Dienerin darreicht. So zeigt es der edle Grabstein der Hegeso (Fig. 157), wo wir die Herrin in reichen Gewändern auf einem bequemen Sessel sitzen sehen, indeß die Dienerin in einfacherer Gewandung mit dem Kästchen vor ihr steht. Während dieses Denkmal gleich den meisten übrigen seine Gestalten in Profilstellung und in bescheidenem Flachrelief vorführt, sieht man auf dem prachtvollen Grabstein der Demetria und Pamphile beide Gestalten,

Attische  
Grabreliefs.

\*) Salinas, monum. sepolcrali scoperti presso la chiesa della S. Trinità. Torino 1863. Dazu C. Curtius, der attische Friedhof vor dem Dipylon. Archäol. Ztg. 1872.

sowohl die sitzende als die vor ihr stehende, in starkem Hochrelief und in voller Vorderansicht geschildert, beide durch die reiche, edel angeordnete Gewandung, besonders den als Schleier über den Kopf gezogenen Mantel, ausgezeichnet. Andere Denkmäler drücken den Schmerz um den Verlust eines Hingeshiedenen durch eine Abschiedsscene aus, in welcher mit edelstem Maaßhalten der Ausdruck von Wehmuth durch die Kunst gemildert wird. So auf einem schönen Grab-

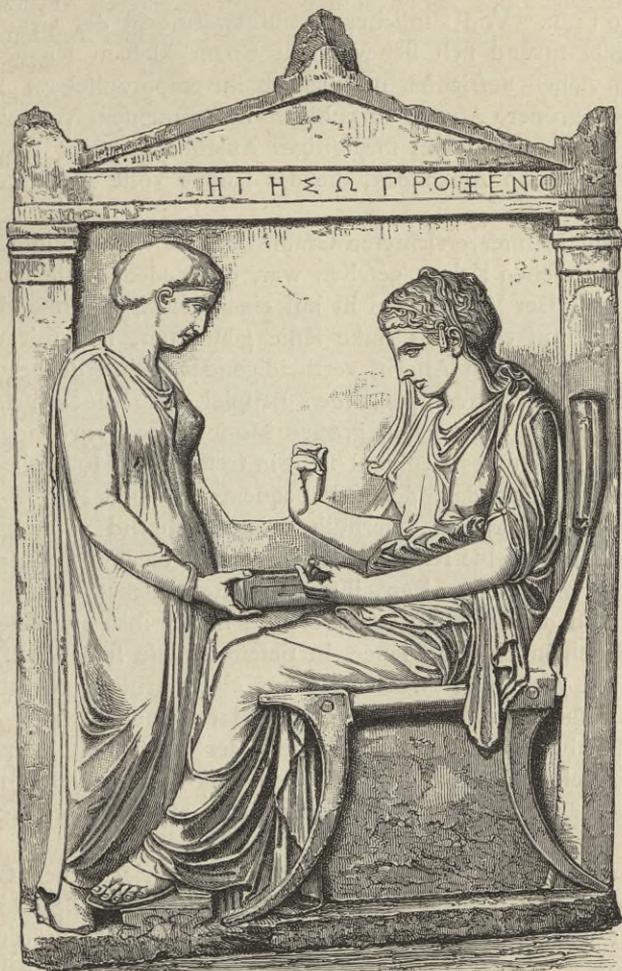


Fig. 157. Grabstein der Hegefo. Athen. (Nach Photogr.)

stein, welcher eine sitzende Frau darstellt, wie sie ihre Hand zum Abschied in die einer vor ihr stehenden, sie wehmüthig anblickenden Frau legt, während hinter ihr ein Mann ebenfalls mit dem Ausdruck stillen Schmerzes steht. Es ist wieder eins der vorzüglichsten unter diesen Denkmälern. Auf einem andern Grabstein sieht man eine edle Frau auf dem Sessel sitzend von zwei andern Abschied nehmen, von welchen die eine auf den Armen einen Säugling trägt, während ein Mann, von welchem nur der linke Arm erhalten ist, hinter dem Sessel

steht und die Lehne desselben umfaßt. Von etwas geringerer Arbeit und aus späterer Zeit, aber von anziehender Composition ist der Grabstein der Protonoe, der eine größere Familienscene enthält. Man sieht links eine reich bekleidete Frau einem vor ihr stehenden, zu ihr aufblickenden Mädchen, das in der Rechten ein Vögelchen hält und zu dem ein zottiges Hündchen auffpringt, mit der Linken das Kinn streicheln und mit der andern Hand sanft den rechten Arm berühren. Hinter ihnen stehen in etwas gedrängter Anordnung ein bärtiger Mann und eine andere Frau. Von ähnlicher Gemüthswärme ist der Grabstein der Asia, die auf dem Sessel sitzend sich liebevoll zu einem kleinen Knaben herabbeugt, der sich auf den Zehen aufrichtet, um sich zu ihr emporzuheben. Mehrere Grabsteine zeigen eine größere Anzahl in ruhigem Zusammensein vereinigter Personen. Auf einem andern Denkmal von sorgfältiger Ausführung sieht man die stattliche Gestalt einer Isisprieesterin Alexandra, die das schöne volle Antlitz dem Beschauer zuwendet.

Grabmäler  
für Männer.

Unter den für Männer errichteten Grabmälern ist das berühmte des Dexileos, der 394 im korinthischen Kriege gefallen war, das bedeutendste und zugleich das früheste von allen. Der Verstorbene ist auf einem feurigen Rosse einherstrebend dargestellt, wie er auf einen ins linke Knie gestürzten, sich mit der erhobenen Rechten mühsam gegen den Angriff vertheidigenden Feind den Speer schleudert. Man sieht hier an einem hervorragenden Beispiel, wie die attische Kunst lange noch von den Motiven der an den großen Monumenten vorhandenen Bildwerke zehrte. Ein anderes schönes Denkmal stellt in trefflichem Hochrelief einen jugendlichen, bartlosen Jüngling dar, der sich bequem an einen Pfeiler lehnt und die edlen Formen seines Körpers unverhüllt zeigt, während vom linken Arm ein Gewandstück sich über seine Rückseite ausbreitet. Vor ihm steht, auf seinen Stab gelehnt, ein Greis mit langem Bart, ihn gespannten Blickes betrachtend, während der treue Jagdhund den Jüngling begleitet und hinter ihm auf einer Treppenstufe ein Knabe, wahrscheinlich der Diener, in tiefem Schlafe sitzt. Auf einem andern Grabstein von viel geringerer Arbeit, der uns einen Aristion vorführt, steht ebenfalls ein nackter Jüngling, der in der rechten Hand eine Schwalbe hält. Vor ihm ist wieder ein Knabe als Diener angeordnet, der zu seinem Herrn hinaufblickt, als sei er eines Befehls gewärtig. Die obere Bekrönung bildet die Figur einer Sirene, die als Sängerin der Todtenklage öfter auf attischen Grabsteinen vorkommt.

Diese kleine Auswahl aus der großen Anzahl griechischer Grabreliefs mag genügen, um zu zeigen, welche Ueberfülle künstlerischer Schöpferkraft namentlich in Athen bereit war, das Leben in seinen verschiedenen Aeußerungen ideal zu verklären. Denn bei oft bloß handwerklicher Ausführung, welche die Formen nur oberflächlich wiedergiebt, ist doch die Empfindung selbst in den geringeren Werken von echt attischer Feinheit. Treffliche Arbeiten derselben Epoche sodann sind die Sculpturen, welche die vordere Bühnenwand, das Hyposkenion, des Dionysostheaters schmücken\*), Werke, welche ihrem Style nach wahrscheinlich von der um 330 durch den bekannten Redner Lykurgos ausgeführten Umgestaltung des Theaters herrühren, bei welcher Gelegenheit auch Erzstatuen von Aeschylus, Sophokles und Euripides aufgestellt wurden. In der Mitte des

Sculpturen  
im Theater  
des  
Dionysos.

\*) Vgl. *Leop. Julius* in der Zeitschr. für bildende Kunst. XIII. Jahrg. S. 193 ff.

friesartigen Streifens, von dem wir in Fig. 158 nur einen Theil vorführen, sieht man die mächtige Gestalt eines kauernnden Silens, welcher, wie fein in Bruchstücken erhaltenes Pendant, als scheinbarer Träger der Gesimsplatte aufgefaßt ist. Daneben folgen rechts in Hochreliefs in der Mitte Theseus mit Eirene und Hestia als Vertreterinnen des öffentlichen und privaten Wohles, Gewandfiguren von reicher Fülle. Dieselben Gestalten, nur mit Umkehrung der beiden Göttinnen, sieht man auf der letzten (hier nicht abgebildeten) Platte vor dem Throne des Dionysos erscheinen. Eine vierte Figur wird auch dem vorigen Relief nicht gefehlt haben, denn die übrigen Platten dieses Frieses enthalten jedes Mal dieselbe Anzahl. Die folgende Platte zur Linken zeigt, wie Dionysos vom attischen Landvolk verehrt wird, denn in der Mitte sieht man den von einem Weinstock umrankten Altar des Gottes, welchem zwei Männer und eine Frau mit Opfergaben nahen, während rechts der Gott selbst erscheint, gebieterisch die Hand ausstreckend. Auf dem letzten hier nicht dargestellten Relief steht vor dem thronenden Zeus

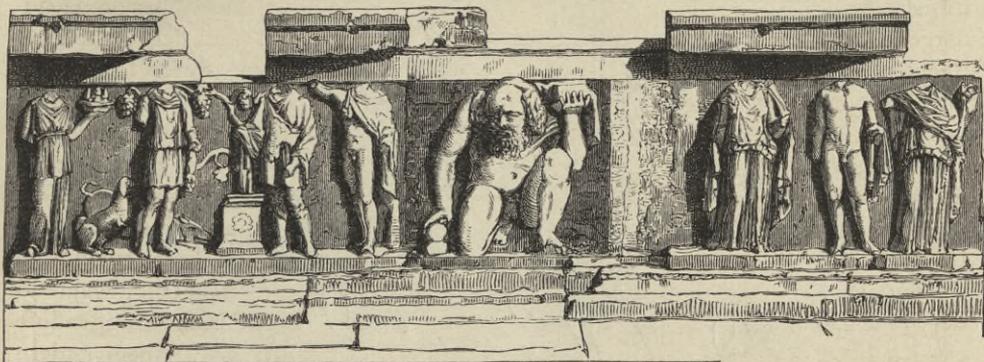


Fig. 158. Vom Hyposkenion des Dionysostheaters zu Athen.

die schlanke Gestalt des Hermes mit dem Dionysosknaben auf dem Arme, wie ihn schon Praxiteles gebildet hatte, nur mit dem Unterschiede, daß der Gott hier seine Chlamys über der rechten Schulter befestigt trägt und den rechten Arm senkt, indem er auf dem linken Standbeine ruht. Die Gruppe wird von zwei Korybanten als Beschützern der Jugend des Dionysos eingefasst.

Endlich ist noch einer Anzahl von Votivreliefs zu gedenken, welche bei den Ausgrabungen am Südabhange der Akropolis entdeckt wurden. Bei dem Heiligthum des Afklepios sind mehrere Reliefs zu Tage gekommen, welche diesem Gotte, aber auch anderen Gottheiten, wie Apollo, Artemis, Herakles, Pan, den Nymphen u. s. w., geweiht waren. Neben vielen handwerklichen Arbeiten finden sich einzelne vorzügliche Schöpfungen, die zum Theil noch ins vierte Jahrhundert hinaufreichen. So das schöne Bruchstück\*), welches Afklepios mit seiner Gemahlin Epione und der feinen Gestalt der Hygiea vorführt, nach dem natürlichen Adel der Bewegungen und der lebensvollen Schönheit der Gewandmotive ein gewiß noch in den Anfang des vierten Jahrhunderts hinaufreichendes Werk. Bei

Attische  
Votivreliefs.

\*) Vgl. *L. Julius* in der *Zeitschr. für bildende Kunst*. XIII, Jahrg. Abb. auf S. 17.

denfelben Ausgrabungen find andere Reliefs entdeckt worden, welche die Inſchriftſteine verſchiedener Volksbeſchlüſſe ſchmücken und daher durch feſte Daturung von großem Werth für die Kunſtgeſchichte ſind. Auf einem Stein der Urkunde über das Bündniß mit Kerkyra vom Jahre 375 erſcheint zwiſchen Athena und dem Demos die Geſtalt der Kerkyra in einer Compoſition, deren Schönheit gerühmt wird. Noch etwas ſtrenger im Styl ſoll ein anderes Relief vom J. 362 ſein, welches einem Bündniß mit peloponneſiſchen Staaten gilt und daher die Perſonifikation der Halbinſel zwiſchen Zeus und Athena enthält.

Denkmal  
des  
Lyſikrates.  
Zu den anmuthigſten Werken gehören ſodann die Frieſreliefs am Denkmale des Lyſikrates zu Athen, das für einen im Jahre 334 erlangten choragiſchen Sieg errichtet wurde. Sie ſtellen die Beſtrafung der tyrreniſchen Seeräuber durch den von ihnen entführten Bakchos dar, welcher ſie für ihren Frevel in Delphine verwandelt. Dies iſt in geiſtreicher Weiſe und nicht ohne ergötzlichen Humor vom Bildhauer durchgeführt, ſodaß der reizende Frieſ zu früheren Compoſitionen

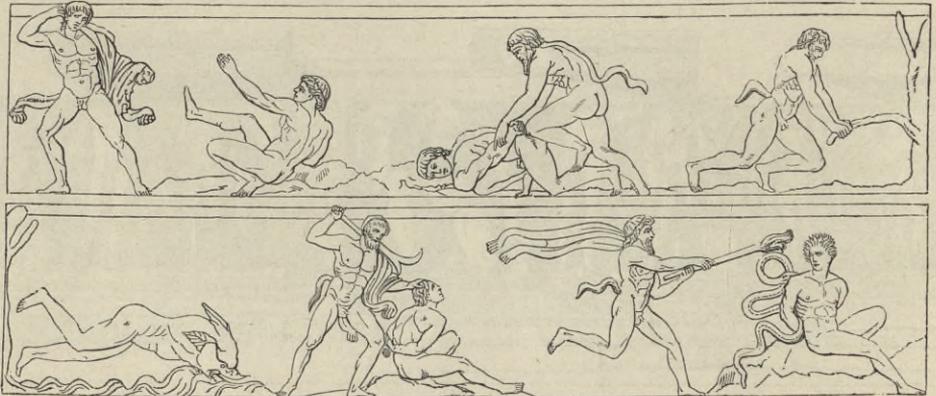


Fig. 159. Vom Denkmal des Lyſikrates. Athen.

ſich etwa verhält wie die Komödie zur Tragödie (Fig. 159). Dionyſos, eine großartig ſchöne Jünglingsgeſtalt, ſitzt in der Mitte auf einem Felſen, weich zurückgelehnt, und ſpielt mit ſeinem Löwen (Fig. 160). Der Gott überläßt ruhig die Rache ſeinen Gefährten, den Satyrn, deren Uebermuth ſich in der mannigſachſten Art von Verfolgung gegen die Uebelthäter ergeht. Einige brechen Aeſte von Baumſtämmen ab, um damit die Seeräuber zu züchtigen; andere vollziehen mit Knitteln, Fackeln und Thyrfosſtäben die Strafe an den bereits zu Boden geworfenen Opfern ihrer Wuth; ein Seeräuber wird an einem Beine ins Meer geſchleift, während der Reſt, an dem ſich die Verwandlung in Delphine zu vollziehen beginnt, mit kühnem Satz in die Fluthen ſpringt. Dieſe letzteren haben nämlich Delphinköpfe, die aber in menſchlichen Leib auslaufen, eine Zuſammenſetzung, welche mit eben ſo viel künſtleriſchem Gefühl und Berücksichtigung organiſcher Formverbindung als mit keck humoriftiſcher Laune durchgeführt iſt. Dieſer Frieſ, leicht und flüſſig in mäßigem Relief behandelt, bildet ein köſtliches Zeugniß von dem Kunſtgeiſte, der damals noch das ganze attiſche Leben durchdrang.

In anderem Sinne zeugt dafür ein Werk größeren Umfanges, die Bakchos-

Statue vom Denkmale des Thrafyllos zu Athen, für einen Sieg vom Jahre 320 errichtet. Die Statue, jetzt im Britischen Museum, stellt den Gott in reichen Gewändern sitzend dar und ist, obwohl des Kopfes und der Arme beraubt, in Gesamtanlage und Styl vielleicht die großartigste und edelste, sitzende Einzelstatue, die uns aus dem Alterthume geblieben. In der Behandlung der Gewandung hat sie große Verwandtschaft mit der Aphrodite von Melos. Diese Statue mag uns ungefähr die Gestalt vergegenwärtigen, in welcher Praxiteles und seine Schule den Gott des Weines auffaßten.

Denkmal  
des  
Thrafyllos.

Hierher gehören noch einige Werke, welche man als Schöpfungen der attischen Kunst dieser Epoche betrachten muß. Zunächst jene im J. 1837 zu Athen gefundene, im Museum des Theseustempels aufbewahrte, weibliche Kolossalfigur aus Marmor, welche in der Bewegung des Kopfes und dem Styl des großartig und einfach behandelten Gewandes an die Niobe erinnert, ohne daß sie jedoch, da der Ausdruck eher ruhig als schmerzbezeugt ist, als solche bezeichnet werden

Andere  
attische  
Werke.



Fig. 160. Bakchos vom Lyfikator'sdenkmal.

dürfte. Für Athene, an die man wohl auch gedacht hat, sind die Formen des Kopfes zu voll und blühend. \*) Weicher und anmuthiger durchgebildet, dabei aber ebenfalls sehr großartig aufgefaßt ist der auf der Insel Keos gefundene, weibliche Marmor torso, dem freilich außer den Armen und den unteren Partien auch der Kopf fehlt, dessen Gewandung aber in dem fein entwickelten, flüchtig bewegten, über den Busen mit einem Ueberwurf herabfallenden Peplos Motive zeigt, die eines großen Meisters der attischen Schule würdig sind. \*\*) Denselben attischen Charakter finden wir auch in dem Marmor torso einer liegenden, männlichen Gestalt, welche man als den Flußgott Inopus bezeichnet, weil die Figur auf der Insel Delos gefunden ist, von wo sie zuletzt in das Museum des Louvre gelangte. Der Styl steht in seiner mächtigen Einfachheit dem der Parthenon-sculpturen noch nahe, nur daß die Behandlung des Nackten und des fließenden Haares um einen Grad weicher ist. Vielleicht füllte die Gestalt die Ecke eines Tempelgiebels. Endlich rechne ich auch hierher die wundervolle, weibliche Büste, welche aus Neapel in die Münchener Glyptothek gelangt und dort im Apollo-

\*) Abgeb. bei Ross, arch. Auff. Taf. 12 u. 13. Text I, S. 149.

\*\*) Vgl. Böndstedt, Reisen in Griechenland, I, Taf. 9.

faal unter No. 89 aufgestellt ist. \*) Aus parischem Marmor gearbeitet, giebt sie die Formen eines jugendlichen Frauenkopfes in einer Großartigkeit der Auffassung und zugleich einer bis ins Kleinste so fein empfundenen Durchführung, daß man in diesen edlen, geistdurchhauchten Zügen das Originalwerk eines bedeutenden attischen Meisters dieser Epoche zu erkennen glaubt. Auch das in leichten Wellen nach hinten geordnete Haar ist in seiner weichen Behandlung von vollendetem Reiz, aber noch ohne Raffinement und Effecthaschen.

Ungefähr aus derselben Zeit stammt ein Denkmal, dessen Errichtung mit jenem folgeschweren Ereignisse des Unterganges griechischer Unabhängigkeit zusammenhängt. Es ist der kolossale, etwa zwölf Fuß hohe Marmorlöwe, der zum Andenken der in der Schlacht von Chaeronea (338) gefallenen Griechen daselbst errichtet wurde, und dessen Bruchstücke noch an der alten Stelle vorhanden sind. — Ein ähnliches Denkmal, von Knidos, kürzlich ins Britische Museum nach London gelangt, hält man für ein Erinnerungszeichen des Seesieges, welchen Konon (394) bei Knidos über Lyfander erfocht. Es ist wohl die schönste Löwengefalt, welche wir in plastischen Werken besitzen. Er liegt ruhig ausgestreckt, zehn Fuß lang, der Kopf ist nach rechts gewendet. Die Vorderfüße sind abgeschlagen, die untere Kinnlade und die Tatze des rechten Hinterfußes fehlen. Der Kopf ist wie der übrige Körper in großen Massen wirksam behandelt, dabei jedoch in einem weicheren, mehr naturalistischen Style durchgeführt, als z. B. die Löwenköpfe von der Dachrinne des Parthenon. Die Mähne ist in großen Büscheln kräftig und wirksam stylisirt, das Haar auch an den Weichen trefflich charakterisirt, die Adern ebenso maaßvoll gezeichnet.

Wichtige Werke dieser Zeit sind uns sodann in dem denkmalreichen Lykien erhalten, wo wir bereits in früher Zeit den Einfluß griechischer Kunst im Harpyien-Monument von Xanthos (S. 113) kennen lernten. Außer einer Anzahl minder bedeutender Gräberreliefs zu Telmessos, Kadyanda, Tlos, Pinara und Xanthos\*\*), welche Scenen des Familienlebens und Kämpfe darstellen, ist vor Allem hier das Nereiden-Monument von Xanthos zu nennen, welches früher als Harpagos-Denkmal bezeichnet wurde. Daß diese historische Deutung unzulässig sei, ist längst anerkannt; die richtige Erklärung des bedeutenden Werkes ist, wie wir später sehen werden, erst neuerdings gefunden worden. Halten wir uns zunächst an das Denkmal selbst, das mit der Masse seiner noch erhaltenen Sculpturen durch Sir Charles Fellows aufgedeckt und nach London ins Britische Museum gebracht worden ist\*\*\*). Nach der durch Falkener modificirten Restauration †) war dasselbe ein Heroon, das auf hohem, durch Relieffrieße geschmücktem Unterbau eine tempelartige Cella mit einem Giebeldache zeigte. In weitem pseudodipteralen Abstände umzogen die Cella ionische Säulen, vier an den Schmalseiten, sechs an den Langseiten. Das ganze, zierliche Monument war in verschwenderischer Weise mit Bildwerken geschmückt: beide Giebfelder enthielten Hochreliefs, an der einen Seite eine Kampfdarstellung, an der anderen nach der bei griechischen Monumenten mehrfach vorgekommenen Sitte eine ruhige

\*) Publ. in *C. von Lützow's* Münchener Antiken. Taf. 19.

\*\*) Abb. in *Fellows*, account of discoveries in Lycia. London 1841.

\*\*\*) *Fellows*, account of the Ionic trophy monument etc. London 1848. Vgl. die schöne Publikation von *A. Michaelis* in den *Annali dell' Istituto*. Roma 1874 u. 1875. Mit 10 Taf.

†) Im Museum of class. antiq. von *Falkener*.

Löwe von  
Chaeronea.

Löwe von  
Knidos.

Lykische  
Sculpturen.

Nereiden-  
Denkmal.

Scene\*), in der Mitte sitzende Gottheiten, in welchen man Zeus und Here neben anderen Göttern zu erkennen glaubt, zu denen jugendliche Gestalten, nach den Giebelecken an Größe abnehmend, sich gefellen. Here entfernt mit der Hand den Schleier von ihrem Haupte, ähnlich wie auf dem Parthenonfrieße; ihre Stellung ist dieselbe anmuthig nachlässige, wie Zeus ebendort sie zeigt. Zeus dagegen hält sich ihr gegenüber in ganzer Würde aufrecht und hat sein Scepter gefaßt. Mehrere Fragmente von Einzelfiguren und selbst von Gruppen hat man, wohl nicht ganz passend und zweifellos, den Akroterien des Daches zugetheilt. Weiter sind zahlreiche Torfen weiblicher Gestalten erhalten, denen sämmtlich die Köpfe fehlen. Sie scheinen in den Intercolumnien gestanden zu haben. Spuren von Seethieren verschiedener Art zu ihren Füßen bezeichnen sie als Nereiden, die durch eine Schlacht aus ihrem nassen Elemente aufgeschwehrt sind und in leidenschaftlicher Bewegung dahineilen. Ferner haben sich bedeutende Ueberreste von nicht weniger als vier Relieffriesen verschiedener Höhe und Länge gefunden, von denen die beiden größeren dem Unterbaue als oberer und unterer Saum, die beiden kleineren der Cellenwand und dem über den Säulen sich hinziehenden Architrav zugetheilt sind. Vier Löwengestalten endlich von strenger Stylistik bei überaus lebendigem Ausdruck werden passend an die Eingänge der Cella vertheilt.

Während nun die Restauration Falkener's in zwingender Weise fast alle wesentlichen Theile des Denkmals zu einem Ganzen verbindet, ist neuerdings die Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile geleugnet worden. Der Grund davon scheint mir wesentlich darin zu liegen, daß die Nereidenstatuen mit zu günstigem, die Frieße, namentlich die beiden kleineren, mit zu ungünstigem Auge betrachtet werden. Was zunächst die Nereiden betrifft, so ist zuzugeben, daß diese dahineilenden Gestalten von höchster Lebendigkeit und Kühnheit sind. Die flatternden, baufchenden Gewänder, durch die Bewegung sich eng anschmiegend und den Körper reizvoll verrathend, kommen den fliehenden Töchtern der Niobe, besonders der herrlichen Niobide des Vaticans am nächsten. Ihre Vorgängerinnen und Geistesverwandte fanden wir aber bereits in gewissen Gestalten der phigalischen Frieße und selbst am Niketempel zu Athen. Mehrere dieser Statuen sind von großer Schönheit, anmuthig und lieblich selbst in der leidenschaftlichsten Bewegung. Andere dagegen haben unschöne, ja unrichtige Körperverhältnisse und ein gewisses Ungeschick in der Bewegung. Je mehr Welcker's Urtheil daher begründet erscheint, um so weniger vermag ich sie alle schlechtweg „schön, lieblich und reizend wie Weniges der antiken Kunst“ zu nennen und sie fogar „einem Bildhauer ersten Ranges“ zuzutrauen. — Am nächsten kommt den Statuen im Styl der größte Relieffries, der den unteren Saum des Unterbaues bildet. Er schildert eine Schlacht zwischen Reitern und Fußvolk „mit dem Feuer, der Lebendigkeit der Darstellungen von Phigalia, aber einer wirklichen Schlacht und mit Nachahmung der Wirklichkeit auch in den Rüstungen der Kämpfer,“ wie Welcker bemerkt. Ich füge hinzu, daß sich in diesen Theilen mannigfach Reminiscenzen an frühere griechische Werke, namentlich an die vom Niketempel und von Phigalia nachweisen lassen, und daß die Ausführung zum Theil etwas trocken, geistlos und conventionell erscheint. Sowohl die Statuen wie diese Friesplatten geben mir den Eindruck, als ob sie Werke eines Künstlers seien, der Studien an attischen Sculpturen gemacht und

Nereiden-Denkmal.

Die Statuen der Nereiden.

Erster Fries.

\*) Vgl. *W. W. Lloyd, the Nereid-Monum. London 1845.*

dieselben hier verwendet habe. Der Grundzug der Darstellung ist auch im Fries ein ächt griechischer; wenn dagegen in der Bezeichnung des Aeußerlichen, Zufälligen sich eine fremdartige Richtung nicht verkennen läßt, so ist zu bedenken, daß wir es hier mit dem Monument einer Stadt zu thun haben, die nicht griechisch war, obwohl sie schon frühe griechischer Cultur den Eingang gefattete.

Zweiter  
Fries.

Behalten wir dies im Auge, so wird auch der obere Fries uns keinen Anstoß geben, der sichtlich in realistisch-historischer Auffassung seines Gegenstandes dem Geiste orientalischer Kunst um Vieles näher steht. Man sieht auf der einen Langseite eine lebhaft bewegte Schlacht; auf der gegenüber liegenden Seite wird eine auf steiler Höhe ragende Stadt von den Siegern belagert. Auf den Zinnen zeigen sich wehklagende Weiber, aber auch einzelne Vertheidiger. Schon beginnen die Belagerer auf Sturmleitern die Mauern zu ersteigen, da beschließt die Stadt, sich zu ergeben. Zwei bärtige Männer in langen faltenreichen Gewändern erscheinen vor dem auf einem Sessel thronenden und mit orientalischer Tracht, namentlich der phrygischen Mütze (Kidaris) bekleideten Feldherrn, der von Kriegen umgeben ist, und über welchem ein Diener den Sonnenschirm ausgespannt hält. Das Alles wird in jenem naiven Erzählerstyl vorgetragen, welchen wir aus den assyrischen Palästen kennen; die Darstellung der Wirklichkeit, der Festung mit ihren Thürmen und Zinnen, der reihenweise marschirenden Krieger, das Alles ist orientalisch gedacht, aber unzweifelhaft von einem griechisch gebildeten Meißel vorgetragen; dafür spricht der leichte, feine Styl der Gestalten, der Gewänder, der Bewegungen.

Dritter und  
viertes  
Fries.

Endlich sind noch die beiden Frieze der Cellenwand und des äußeren Architravs zu erwähnen. Auf dem letzteren werden nochmals Kampffscenen zwischen Fußvolk und Reiterei geschildert; dann folgen Jagden auf Bären und Eber, endlich sieht man einen Satrapen, welchem Pferde und andere Gaben gebracht werden. Der Cellenfries enthält Darstellungen heiterer Ruhe; ein Gastmahl wird gefeiert, bei welchem die Gäste auf Polstern liegen, mit Wein bewirthet und von Sängerinnen und Musikanten unterhalten; daneben werden Opfer von Widern, Stieren und Ziegen dargebracht. Alle diese Scenen sind den Darstellungen ähnlicher Art auf assyrischen Reliefs im Geiste verwandt; aber ein Blick genügt um zu zeigen, daß der schlichte, klare Styl sowohl in der Anordnung der Gruppen wie besonders in der Zeichnung der Gestalten wesentlich durch griechische Kunst veredelt ist. Gewiß stehen diese Darstellungen an geistigem Gehalte tief unter rein griechischen Werken, aber wenn man sie „dürftig und leer, abgeschmackt und wahrhaft nichtsagend, in den Formen schwülstig und stumpf“ nennt und gar für „ganz späte römische Arbeiten“ gelten lassen will, so ist das nur begreiflich, wenn man mit der ungerechtfertigten Forderung an diese Arbeiten herantritt, daß sie rein griechische Werke sein sollen. Stellt man sich vor, daß sie von lykischen, aber griechisch geschulten Künstlern geschaffen sind und in landesüblicher Weise Scenen einheimischen Lebens in Krieg und Frieden vorführen\*), so wird man nichts gegen

\*) Ich erinnere an die zahlreichen Scenen lykischer Grabfacades, die griechischen Sculpturstyl mit den eigenthümlichen, dem Holzbau nachgeahmten ächt lykischen Architekturformen verbinden. Wegen der realistischen, der griechischen Plastik fernliegenden Darstellung von Gebäuden verweise ich auf jene merkwürdigen Reliefs von Pinara (Fellows, Lycia, zu S. 142), welche lediglich solchen Architekturbildern gewidmet sind und den menschlichen Gestalten nur die untergeordnete Bedeutung von Staffage zugesetzen.

die gleichzeitige Entstehung einzuwenden haben. Selbst die beiden kleineren Frieße, obgleich sie nicht eben geistreich gearbeitet sind, weichen in der bescheidenen, leichten Art des Vortrages so weit von römischer Kunst ab, daß sie in keine Epoche als in die des rein griechischen Einflusses zu setzen sind. Mir scheint daher, daß man für die Ausschmückung des Denkmals einen attischen Künstler berief, dem im Wesentlichen die Nereidenstatuen und die Giebelreliefs angehören. In diesen konnte er sich ungehindert der idealen, griechischen Auffassung überlassen, während die Besteller dagegen ohne Zweifel nach der Sitte Afiens für die wirkliche Schilderung des bestimmten historischen Ereignisses sammt seinen Folgen, welches dem Denkmal zu Grunde liegt, die ihnen allein verständliche, realistische Darstellung verlangten. Der Grieche wird sich diesem Verlangen nur widerstrebend gefügt und in demselben Maße, als das Geforderte seinen eigenen Anschauungen ferner trat, die Hülfe einheimischer, aber griechisch gebildeter Künstler nicht bloß für die Ausführung, wie bei dem größten unteren Frieße, sondern selbst für die Composition, wie bei den drei anderen Frießen, herangezogen haben. So entstand dies kleine, interessante Denkmal aus einem Compromiß zwischen griechischer Kunst und lykisch-orientalischer Anschauung.

Die Zeit der Ausführung läßt sich, glaube ich, aus dem bereits Angedeuteten Zeitstellung. und aus anderen Gründen ziemlich genau bestimmen. Die zahlreichen Reminiscenzen an attische Werke, vorzüglich die dem Erechtheion nachgebildeten, architektonischen Formen\*) weisen darauf hin, daß wir das Werk jedenfalls ins IV. Jahrhundert hinabzurücken haben. Die kühne, leidenschaftliche Bewegung der Nereiden erinnert schon stark an Skopas und seine Kunstrichtung, allein da in dem großen Frieße noch keinerlei Anklänge an die Reliefs des Mausoleions in dem so nah benachbarten Halikarnaß sich finden, so muß das Monument vor diesem Prachtbau, etwa um 370 v. Chr., errichtet worden sein. Mit dieser aus den künstlerischen Formen gewonnenen Bestimmung trifft die seitdem von Urlichs gebrachte, historische Deutung völlig zusammen. Seine Erklärung desselben als eines Siegeszeichens für die Eroberung von Telmissos durch die Xanthier unter Führung eines Fürsten aus dem persisch-medischen Geschlechte des Harpagos giebt wohl die endgültige Deutung des Denkmals. Da jener Feldzug etwa Ol. 101 stattfand, so wird hier von historischer Seite bestätigt, was sich mir für die Datirung des Werkes aus der künstlerischen Betrachtung ergeben hatte.\*\*)

\*) Für die Architektur unseres Denkmals kommen hauptsächlich die Säulen in Betracht. Während ihre Basis die rein ionische ist, mit doppeltem Trochilos unter horizontal kannelirtem Torus, zeigt das Kapitäl nicht allein attisch-ionische Form, sondern sogar directe Nachahmung des Erechtheion-Kapitäls: nämlich die sonst nirgends vorkommende Anordnung eines zwiefachen Polsters, das vorn in reiche Voluten endigt, an den Seiten durch ein geschupptes Band und zwei Perlenschnüre gehalten wird; endlich am Echinus, gleichfalls wie beim Erechtheionkapitäl, über dem Kymation noch ein durch Flechtwerk charakterisirtes Glied. Nur der Anthemienkranz, der dort den Hals der Säule schmückt, fehlt hier. Die Entlehnung bleibt also kaum zu bezweifeln, da das anscheinend Primitivere in Xanthos als provinzielle Modification anzusehen ist, und das kürzere, etwa dem Niketempel entsprechende Verhältniß der Säulen durch die besonderen Formen des Monumentes, die weiten Intercolumnien und den nicht minder weiten Abstand von der Cellenmauer, constructiv bedingt war.

\*\*) Vgl. die Verhandlungen der XIX. Philologen-Verammlung. Wenn Urlichs die Vermuthung aufstellt, daß Bryaxis der Meister der Sculpturen sei, so scheint das Alter dieses Künstlers einer solchen Annahme zu widersprechen; denn wenn derselbe, der zwanzig Jahre später neben Skopas am Mausoleion arbeitete, schon mit 25 Jahren Aufträge in fernen Gegenden gehabt haben soll, wie das

Maufoleion  
von  
Halikarnas.  
Hier schließen sich nun unmittelbar die in Budrun entdeckten Sculpturen vom Maufoleion zu Halikarnas an. Unter allen auf uns gekommenen monumentalen Werken dieser Zeit stehen sie an Umfang wie an Werth in erster Linie. Schon im Jahre 1522 fand man dort mehrere Platten eines Relieffrieses aus Marmor; andere Sculpturen, Reliefs sowohl wie namentlich großartig stylisirte Löwenköpfe, sah man in das Castell S. Pietro vermauert, welches die Johanniter von Rhodus hier errichtet hatten. Daß Budrun die Stätte des alten Halikarnas bezeichne, war längst bekannt, daß aber jene Festung auf der Stelle des hochberühmten Maufoleions und aus den Trümmern desselben errichtet sei, haben erst die durch Ch. Newton geführten Nachgrabungen der neuesten Zeit unzweifelhaft festgestellt.\*) Wir verdanken diesem mit glänzendem Erfolge gekrönten Unternehmen also die Reste jenes Wunderbaues, welchen die Königin Artemisia von Karien als Grabmal ihres 353 v. Chr. gestorbenen Gemahls Maufoles errichten ließ. Es ist wahrscheinlich, daß der König selbst schon bei seinen Lebzeiten den Bau hatte beginnen lassen. Daß die Ausschmückung desselben erst nach dem Tode der Artemisia (351) vollendet wurde, berichtet Plinius. Denn er erzählt, daß *Skopas* sammt drei andern attischen Künstlern berufen worden sei, das Denkmal mit Bildwerken auszustatten; als aber die Königin vor der Vollendung desselben gestorben, seien die Künstler ihres eigenen Ruhmes wegen geblieben, um die Arbeit zu Ende zu führen.

Gestalt des  
Denkmals.  
Das Denkmal wird als ein von einer Säulenhalle umgebener rechtwinkliger Bau (Pteron) geschildert, der auf einem die Grabkammer enthaltenden Unterbau ruhte und von einer ebenso hohen Stufenpyramide überragt wurde. Auf der Spitze der letzteren krönte eine kolossale marmorne Quadriga mit dem Standbilde des Maufoles das Ganze. Letztere war von *Pythis* gearbeitet, der wahrscheinlich auch der Architekt des Baues war. Während man nun bisher nur eine Anzahl von Relieftafeln von Budrun besaß, deren größerer Theil im Britischen Museum zu London, deren kleinerer in Genua beim Marchese di Negro aufbewahrt wird, sind als Ergebnisse der neuesten Ausgrabung nicht allein neue Relieftafeln zu den alten ins Britische Museum gelangt, sondern eine große Anzahl von anderen Sculpturwerken schließt sich daran, die zum Theil noch der Zusammenfügung harren. Denn in welchem Zustande von Zerstörung die meisten dieser Werke gefunden wurden, mag man daraus nehmen, daß die Kolossalstatue des Maufoles aus dreiundsechzig Bruchstücken zusammengesetzt werden mußte, und daß gleichwohl nichts von ihr fehlt als der linke Fuß und beide Arme. Das großartige Denkmal muß zwischen dem XII. Jahrhundert, wo Eustachius es noch als ein Weltwunder preist, und dem Jahre 1402, wo die Johanniter den Platz in Besitz nahmen und ihre Burg zu erbauen begannen, durch ein Erdbeben zerstört worden sein; denn die Trümmer der ganz zerschellten Quadriga fand man umhergeschleudert wieder; von den zwölf Fuß langen Rössen derselben sind bedeutende Bruchstücke erhalten. Außerdem fand man, mehr oder minder

Monument zu Xanthos und die Bildsäulen des Apollo und Zeus nebst Löwen im benachbarten Patara, so ist das minder wahrscheinlich, als anzunehmen, daß er erst durch seine Arbeiten am Maufoleion in diesen Gegenden bekannt und mit selbständigen Aufträgen in Patara betraut worden sei.

\*) Vgl. *C. T. Newton*, a history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae. London 1862. Fol. u. 8.

erhalten, zwölf Marmorlöwen, einen kolossalen Widder, eine Anzahl von Resten einzelner Statuen, denen die Restauration ihre Stellen zwischen den Säulen des Pterons anweist; ferner bedeutende Bruchstücke von Reiterstatuen, welche Newton auf die vier Ecken des Stufenbaues vertheilt, der die Basis des Ganzen bildet; endlich sind die Platten des Frieses von zwölf auf sechzehn vermehrt worden, welche in Verbindung mit dem in Genua befindlichen Stücke eine Gesamtlänge von 85 Fuß 9 Zoll ausmachen. Da nun Newton in seiner und des Architekten Pullan Restauration dem Unterbau eine Ausdehnung von 88 Fuß 6 Zoll Breite bei 119 Fuß Länge giebt, so ist uns selbst von dem Frieße nicht einmal der vierte Theil mehr erhalten. Ursprünglich also war der Fries von einer Ausdehnung (415 Fuß), die nur noch vom Parthenonfrieße übertroffen wurde. Dazu kam aber außerdem eine so reiche Ausstattung mit plastischen Werken aller Art, mit Löwen, Einzelstatuen, Reiterbildern bis zur Kolossalquadriga des Mausolos auf der Plattform der Pyramide, daß allein schon die Pracht der Ausstattung das Monument zu einem der glanzvollsten des Alterthums, zu einem Wunderwerke der Welt erhob.

Wenn wir nun die einzelnen Reste näher ins Auge fassen, so dürfen wir nicht verhehlen, daß dieselben von gar verschiedenem Werthe sind. Das gilt vorzüglich von den Friesen. Sie behandeln das alte Lieblingsthema der attischen Plastik: eine Schlacht der Griechen mit den Amazonen. Letztere führen zum Theil den Kampf von ihren Rossen aus, wodurch die Stelle des Lucian ihre Befestigung findet, der am Mausoleion „Bilder von Männern und Pferden“ bezeugt. Die schönsten dieser Relieftafeln — und dazu gehören sowohl die in Genua als auch die Mehrzahl der im Brit. Museum befindlichen — zählen unbedenklich zu den trefflichsten Werken griechischer Kunst. An Adel der Formbildung werden sie nur von den Sculpturen des Theseion und des Parthenon übertroffen, an Feuer, Kühnheit und Gewalt, sowie an Reichthum der Erfindung nur von den Friesen zu Phigalia. Im Stylcharakter stehen sie keinem einzigen Werke der griechischen Plastik so nahe, wie dem Fries am Niketempel zu Athen; ja Alles deutet darauf hin, daß wir in dem Frieße von Halikarnaß die weitere Entwicklung der plastischen Richtung zu erkennen haben, welche jenes kleine, anmuthvolle, attische Denkmal vertritt. Dies gilt nicht bloß von den einzelnen Gestalten, deren man mehrere von fast übereinstimmender Haltung nachweisen kann, nicht allein von der fließenden Behandlung der Gewänder und der schlanken Körper, sondern weit mehr noch von der Linienführung der ganzen Gruppen, die in rhythmischer Gegenbewegung, in einer reichen, durch geistvolle Unterbrechungen noch erhöhten, symmetrischen Entsprechung angelegt sind. Wahr ist es, daß mehrere der Platten in der Composition etwas flüchtig, selbst durch die häufige Wiederholung desselben Motives matt erscheinen; allein ähnliche Ungleichheiten zeigen alle Werke mit Ausnahme des Parthenon- und des Phigaliafrieses, zeigen namentlich die Sculpturen vom Theseion und vom Niketempel. Wenn nun diese Platten uns vollständiger erhalten wären, wenn wir die, solchen matteren Stellen sich anschließenden Gruppen besäßen, so würde das harte Urtheil über jene sich wohl beträchtlich mildern, und man würde sich nochmals bedenken, ehe man, wie es geschehen ist, von „Stümperarbeit“ redete. Diesen herben Tadel fordert keine der Tafeln heraus: wohl sind Stellen vorhanden, wo die Künstler sich's mit der Composition etwas zu leicht gemacht haben; wohl sind Wiederholungen,

Der Fries.

Flüchtigkeiten, Verstöße daraus hervorgegangen: aber alles dies deutet weniger auf Unfähigkeit, als auf eine zu bequem fließende Production hin.

Composition. Dagegen muß auf eine Reihe von Zügen aufmerksam gemacht werden, die nicht allein durch Wirkfamkeit und Frische, sondern auch durch Originalität und Kühnheit hervorragen, und in denen der deutliche Beweis vorliegt, daß die

Fig. 161—164. Von den Reliefs des Maufoleions zu Halikarnafs.



Fig. 161.

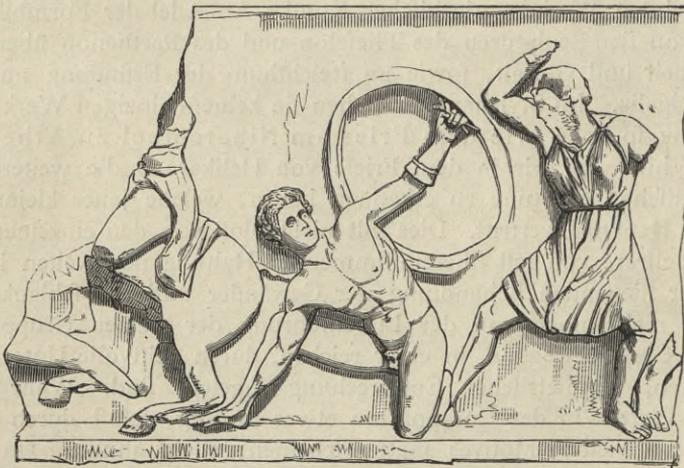


Fig. 162.

Künstler des Maufoleions zu den vielfach bereits variierten Motiven eine Anzahl von neuen, überraschenden, meisterhaften hinzufügten. Dahin gehört vor allen, unter den neuesten Entdeckungen, die Amazone, die sich nach Art der skythischen Völker rückwärts auf ihr fliehendes Roß geworfen hat (Fig. 163) und auch so noch den Kampf fortsetzt; dahin ferner die Amazone, die in scharfer Profilstellung sich gegen einen andringenden Griechen mit hochgehobener Waffe vertheidigt,

und deren weiche, geschmeidige Glieder, durch das zurückwehende Gewand fast ganz entblößt, sich mit einem Reiz silhouettiren, der ein entschiedenes Streben zum Effectvollen verräth (Fig. 164). Kühner und leidenschaftlicher bewegt als der Grieche, der auf derselben Platte auf eine rückwärts hingefunkene Amazone eindringt, oder als jener andere, der durch mächtigstes Ausschreiten einer ihm

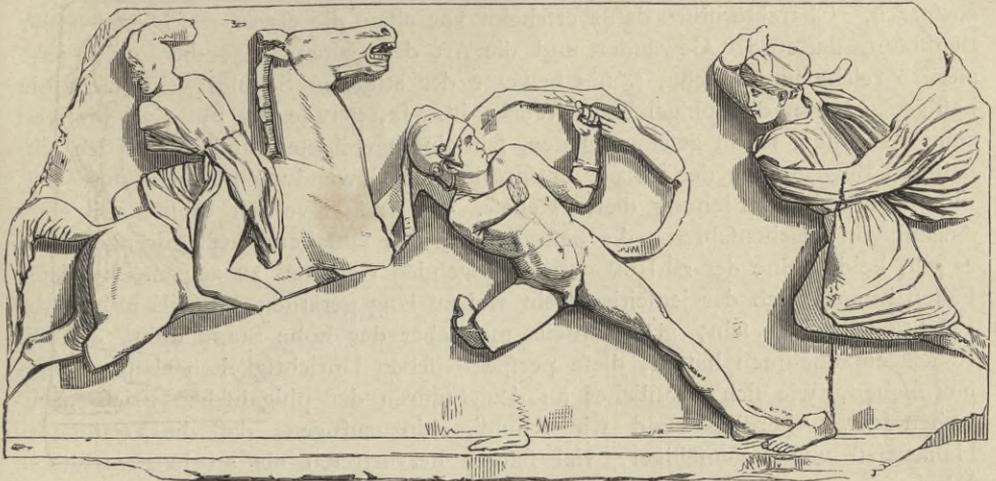


Fig. 163.

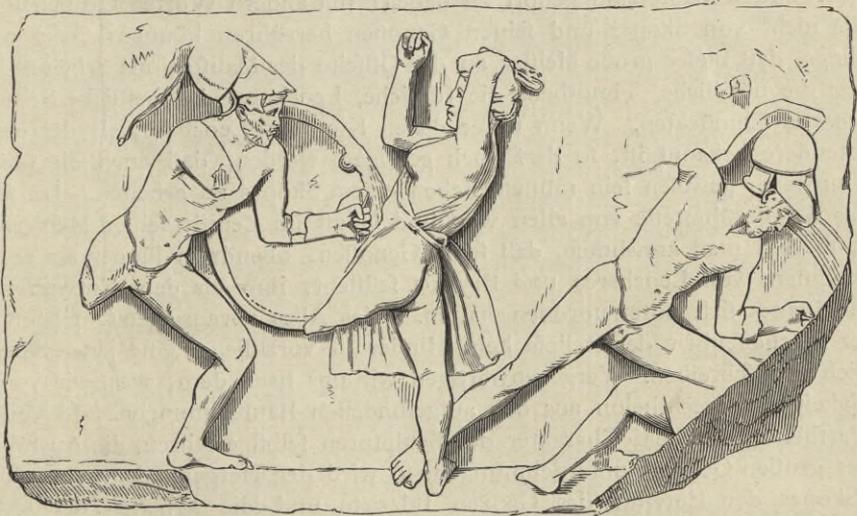


Fig. 164.

heftig zusetzenden Gegnerin ausweicht (Fig. 163) und zugleich in der Vertheidigung auf einen günstigen Moment zum Angriff lauert: kühner als diese und manche andere auf den schon bekannten Tafeln geschilderte Szenen sind selbst die Gruppen von Phigalia nicht.

Ausführung.

Fragt man nun nach der Ausführung dieser Werke, so ist dieselbe, soweit der zerstörte Zustand die Beurtheilung gestattet, wieder nicht von gleichem Werthe; doch sind die Verschiedenheiten nicht solcher Art, daß daraus die Zusammengehörigkeit, oder gar die Gleichzeitigkeit der einzelnen Theile zu bestreiten wäre. Vielmehr erkennt man bald die weiche, elegante, doch schon stark auf den Effect hinarbeitende Richtung, welche sich selbst in den attischen Werken vom Ausgang der vorigen Epoche an, namentlich in den Balustradenreliefs vom Niketempel bereits aussprach. Charakteristisch dafür erscheint vor allem die etwas verschwenderische Benutzung flatternder Gewänder und die Art des Faltenwurfs, die immer jene zierlich reiche und weiche, flüßig bewegte der attischen Schule, keineswegs die hastige, scharfe der phigalischen Werke ist. Ja, gerade die Fülle an Motiven einer reizenden, schön geschwungenen, fein durchgebildeten und immer den lebhafteren Bewegungen der Körper entsprechenden Gewandung ist ein ächtes Zeugniß für attische Entfaltung dieser Reliefs. — Anders verhält es sich mit einer Anzahl von Zeichenfehlern, die besonders da sich auffallend hervordrängen, wo es gilt, beide Beine der zu Roß dahersprengenden Gestalten zu zeigen. In diesen Fällen ist mehrfach das jenseitige Bein viel zu lang gerathen. Theils mögen das Flüchtigkeitsfehler sein; größtentheils mag aber der hohe Standpunkt, den die Reliefs einzunehmen hatten, diese perspektivischen Unrichtigkeiten ebenso veranlaßt haben, wie sich Aehnliches an den Figuren der phigalischen Frieße nachweisen läßt. Allerdings sind wir schuldig hinzuzufügen, daß die Verflöße zu Halikarnaß viel augenfälliger, viel stärker hervortreten als an jenen früheren Werken.

Urheber.

Aber ist dies Alles wirklich genügend, den Reliefs die Ehre abzusprechen, zum berühmten Mausoleion gehört zu haben? mit andern Worten, zu behaupten, daß sie nicht von Skopas und seinen Genossen herrühren können? Wir wissen allerdings, daß dieser große Meister an der Ostseite des Mausoleions arbeitete, daß Bryaxis die nördliche, Timotheos die südliche, Leochares die westliche Seite mit Bildwerken schmückten. Wenn unter diesen Künstlern Leochares als der einzige bedeutendere bekannt ist, so darf doch gefolgert werden, daß auch die übrigen nicht unwerth gewesen sein müssen, neben einem Skopas zu arbeiten. Da ferner Skopas der berühmteste von allen war und längst im Zenith seiner Meisterschaft stand, so darf man annehmen, daß seine Genossen, obendrein jünger als er, wie es wenigstens von Leochares und Bryaxis feststeht, ihm als dem Entwerfer des ganzen Planes sich unterzuordnen hatten. Dies Alles vorausgesetzt, scheint mir in der Beschaffenheit der Reliefs kein Hinderniß vorzuliegen, sie jenen Meistern wirklich zuzuschreiben. Vergegenwärtigen wir uns nach dem, was wir von der Thätigkeit am Erechtheion aus den aufgefundenen Baurechnungen und von der am Parthenon aus dem Charakter der Sculpturen selbst erfahren, die Ausführung solcher großen Gesamtunternehmungen, so wird der Hergang der gewesen sein, daß Skopas den Entwurf des Ganzen skizzirte und die Arbeiten der Ostseite seiner eigenen Ausführung vorbehielt, während seine Genossen sich in die Herstellung der anderen Seiten theilten. Diese Einzelthätigkeit bestand zunächst wohl darin, nach den Andeutungen des leitenden Meisters die Entwürfe für die Werke im Großen auszuarbeiten. Wie weit sich dann das eigenhändige Mitwirken bei der Marmorausführung ausdehnte, ob es sich auf eine Nachhülfe und ein letztes Ueberarbeiten beschränkte oder auf eine durchgreifendere Selbstthätigkeit erstreckte,

das muß dahingestellt bleiben. Wahrscheinlich ist aber wohl, daß für so umfangreiche Arbeiten die Mitwirkung vieler Kräfte, und darunter sicherlich auch minder geübter und erprobter, anzunehmen fein wird, und daß sich aus diesem Verhältniß der verschiedene Werth der Compositionen wie der Ausführung der einzelnen Theile erklärt.

Entsprechen denn aber die vorhandenen Reliefs der hohen Vorstellung, die wir uns von einem Meister wie Skopas zu bilden haben? Was die Anlage, den Entwurf, die Hauptmotive der besten Platten betrifft, scheint mir dies nicht zu bezweifeln, zumal wir für den immer noch verschiedenen Werth des Einzelnen die doch gewiß auch verschieden abgestufte Begabung der einzelnen Künstler als Erklärungsgrund haben. Was wir von der Kunst des Skopas wissen, jenes leidenschaftliche Feuer der Seelenbewegung, dessen höchster Affect sich in Gestalten wie feine rasende Bakchantin aussprach, finden wir in den besten Gruppen dieser Friescompositionen wieder. Jene Amazone, die sich rückwärts auf ihr Roß geworfen hat, sammt so manchen anderen Momenten, aus denen die kühnste Kampflust lodert, sind gewiß werth, von ihm erfunden zu sein. Wenn aber die Ausführung unter dem 'glänzenden Begriff bleibt, den wir uns von der Kunst des Skopas machen müssen, so dürfte dafür nicht bloß die Hand der Arbeiter, sondern vielleicht mehr noch der Geist der Zeit verantwortlich zu machen sein. Vergessen wir nicht, daß wir es mit einer Epoche zu thun haben, die sich von den Tagen eines Phidias bereits erheblich unterschied. In dem künstlerischen Schaffen konnten wir ein zunehmendes Streben nach dem Effectvollen beobachten. Mit solcher Richtung geht eine mehr flüchtige, decorative Auffassung der monumentalen Aufgaben Hand in Hand. Zur Zeit des Phidias ruhte der Nachdruck gerade auf diesen großen Unternehmungen, und die Höhe des Sinnes, die Strenge des Kunstgefühles that sich nur in der gediegensten allseitigen Durchbildung jeder Gestalt genug. Zur Zeit des Skopas leiteten die Künstler ihren Ruhm weit weniger aus den monumentalen Werken, als aus jenen Einzelschöpfungen her, die nicht sowohl einer allgemeinen, nationalen Cultidee, als vielmehr einer subjectiven Begeisterung ihre Entstehung verdanken. Irre ich nicht gänzlich, so müssen in solchen Zeiten für decorative Werke andere, minder strenge Gesetze zugestanden werden, was sich schon daraus ergibt, daß in solchen Epochen die monumentalen Aufgaben überwiegend decorativ aufgefaßt werden. Wenn ich nach alledem selbst für die schönsten Theile dieser Frieße in jene enthusiastischen Lobsprüche nicht einstimmen kann, durch welche sie als den Parthenonsculpturen ebenbürtig erklärt wurden, so bin ich noch viel weiter entfernt, selbst die geringeren Compositionen als „Stümperarbeit aus einer barbarischen Kunstepoche“ zu bezeichnen. Vielmehr hat sich mir aus unbefangener Betrachtung und eingehendem Studium der Originale die Anschauung ergeben, daß im Wesentlichen derselbe Geist attischer Kunst aus allen Theilen dem Beschauer entgegenweht.

Von den übrigen Sculpturen des Mausoleions, so weit sie bereits wieder zusammengefaßt sind\*), erwähne ich zunächst Reste eines zweiten Frieses, der Kämpfe zwischen Griechen und Kentauren darstellt und trotz seiner kläglichen Zerstörung viel kühne Bewegung verräth. Sodann wurde eine überaus schöne, kolossale, weibliche Statue gefunden, die zwar ohne Arme und Kopf ist, aber mit

Werth der  
Reliefs.

Andere  
Sculpturen  
des  
Mausoleions.

\*) Das Wichtigste abgebildet in *Newton's Werke*.

einer großartigen Formgebung so viel naturalistische Feinheit und Weichheit in der Behandlung der von zierlichem Gewande verhüllten Brust und des vortretenden Fußes verbindet, daß man an ein Portrait, vielleicht das der Artemisia, denken möchte. Der Mantel umschließt in großem, wirkfamem Faltenwurf die Gestalt. Aehnliche Behandlung zeigt ein anderer Torfo, der vermuthlich einer männlichen Figur angehört. — Für die Kopfbildung ist ein herrlicher Frauenkopf von weichen, vollen Formen, etwas breitem Oval und offenem Ausdruck bezeichnend. Der Hals ist leise gebogen, die Haltung des Kopfes etwas nach rechts geneigt, das lockige Haar zierlich, ja fast noch alterthümlich gekräuselt und von einer Haube umschlossen. Ein anderer weiblicher Kopf, ebenfalls von großer Weichheit und von frischem, jugendlichem Reiz, wurde, ganz geschwärzt vom Feuer, im Kamin eines türkischen Hauses vermauert gefunden. Vor allem erscheint aber die kolossale Statue des Mausolos von hohem Interesse, schon als eines der frühesten erhaltenen Originalwerke griechischer Portraitbilderei. Die Gestalt ist bis auf den linken Fuß und die beiden Arme wieder vollständig zusammengesetzt worden. Der Kopf zeigt mit seiner breiten Stirn, den derben, festen Kinnbacken, dem krausen Bartflaum an wohlgerundeter Wange, dem kleinen Bart auf der Oberlippe und der Anordnung des kurzen, lockigen Haares ein durchaus individuelles Gepräge, dem selbst der eigenthümliche Wurf des Mantels entspricht. Dennoch ist ein idealer Zug in der weichen Behandlung des Nackten, in der großartigen, mit einer effectvollen Einfachheit angeordneten Gewandung nicht zu verkennen. Von dem Viergespann haben sich das Vordertheil des einen der inneren Pferde sammt Resten des bronzenen Gebisses, sowie das Hintertheil des einen der äußeren erhalten. Die Behandlung ist in großen Massen mit festen und kraftvollen Formen in einer gewissen, derben Tüchtigkeit durchgeführt; man erkennt darin die vorwaltende Berechnung der Fernwirkung. An den Bruchstücken der zwölf Löwen zeigt sich dieselbe breite, sogar etwas decorative Haltung, während die seitwärts gewandten Köpfe eine detaillirtere, weichere, mehr naturalistische Ausführung haben. Das ist das Wichtigste von den Ueberbleibseln eines Denkmals, auf dessen ursprüngliche Pracht selbst die zertrümmerten Reste ein glänzendes Licht werfen.\*)

---

\*) Hier würden auch die im Louvre zu Paris befindlichen Reliefs vom Tempel der Artemis zu Magnesia am Mäander einzureihen sein, wenn dieselben nicht ihrem ganzen Kunstcharakter nach sich als Werke der römischen Epoche zu erkennen gäben. Es ist eine der ausgedehntesten Reliefcompositionen des Alterthums, gegen 240 Fufs lang, während der Fries von Bassae, an welchen der von Magnesia zunächst erinnert, nur etwa 100 Fufs Länge hat. Kämpfe mit den Amazonen sind das ausschließliche Thema dieser umfangreichen Composition, die von einigen zu hoch geschätzt, von Anderen zu wegwerfend beurtheilt worden ist. Mit griechischen Werken können sie allerdings weder an Feinheit des Styls, noch an Adel der Auffassung wetteifern. Selbst die überaus kraftvollen, zum Theil sogar derben Gestalten des Frieses von Bassae erscheinen diesen schwerfällig untergesetzten Körpern gegenüber elegant. Das darf aber nicht hindern, ihre anderen Verdienste zu schätzen. Obwohl die Composition wie die Ausführung ungleich sind, obwohl manche Motive sich wiederholen, einige geradezu von Bassae entlehnt erscheinen, muß man billige Rücksicht auf die außerordentliche Ausdehnung des Frieses nehmen, die manche derartige Bequemlichkeit des Componisten entschuldigt, zumal immer noch eine gute Anzahl von neuen, trefflich erfundenen Motiven übrig bleibt. Geschickt ist namentlich die Anordnung, daß die Amazonen fast sämmtlich beritten sind, wodurch eine allerdings bisweilen zu regelmässige, selbst monotone Eintheilung herbeigeführt wurde. Die Motive der Bewegung sind meist lebendig und voll Energie, nur ist dieselbe den robusteren Gestalten entsprechend

Hierher gehören nun auch die merkwürdigen Reliefs an den Säulen des Artemision zu Ephesos, welche seit 1871 durch die Bemühungen des Mr. Wood aus dem Sumpfe, welcher die Ueberreste eines der herrlichsten Denkmäler des Alterthums bedeckte, ans Licht gezogen worden sind. Die Nachricht bei Plinius (XXXVI, 95), daß 36 Säulen des berühmten Artemistempels mit Bildwerken bedeckt seien, hat dadurch ihre Bestätigung erhalten. Die aufgefundenen Bruchstücke\*) zeigen, daß der untere Theil der Säulenschäfte in einer Höhe von sechs Fuß, dem zehnten Theil der Gesamthöhe, mit Reliefs bedeckt waren, deren Figuren etwas über Lebensgröße haben. Die Fragmente sind nicht umfassend genug, um eine Erklärung zu gestatten; man sieht in anmuthigem Wechsel nackte männliche Figuren mit bekleideten weiblichen; man erkennt einen jugendlichen Hermes von schlanken Formen, der die Chlamys über den in die Seite gestemmen linken Arm geworfen hat, in der Rechten seinen Heroldstab senkt und den Kopf mit dem Ausdruck gespannter Aufmerksamkeit nach oben wendet, als sei er eines Befehles gewärtig. Vor und hinter ihm sind Frauen in reichen Gewändern dargestellt; dann folgt weiter nach vorn ein nackter Jüngling, mit einem Schwert an der Seite und mit großen Flügeln an den Schultern. Die Federn derselben sind nur flüchtig angedeutet, im Uebrigen aber geht die Ausführung sowohl der Gewänder als des Nackten über eine bloß dekorative Behandlung hinaus und bezeugt, daß man bei diesem großartigen Werke es an Sorgfalt der Durchbildung nicht fehlen ließ. Der Styl der Arbeiten erinnert an die jüngere attische Schule, und da, nach Plinius, Skopas selbst eine der Säulen gearbeitet hatte, so dürfen wir um so mehr auch für die übrigen den Einfluß seiner Richtung voraussetzen. Jedenfalls ist es von Interesse zu beobachten, wie die griechische Plastik auch dieser neuen Anforderung genügt hat, einen runden Körper, dessen Durchmesser gleich der Höhe dieser Bildstreifen ist, mit Reliefs zu zieren. Auch an einem den Säulen entsprechenden Eckpfeiler ist ähnlicher Schmuck gefunden worden.

Artemision  
zu Ephesos.

Ein attisches Werk ungefähr derselben Zeit scheint endlich auch das schöne Relief im Museum des Lateran zu sein, welches Medea mit den Töchtern des Pelias darstellt, wie sie die Vorbereitungen zur Schlachtung desselben betreibt (Fig. 165). Die arge Zauberin naht feierlichen Schrittes, angethan mit der phrygischen Mütze und der asiatischen Aermeljacke, um aus ihrem geheimnißvollen Kasten die Zaubermittel in den Kessel zu werfen, von denen sie den arglosen Mädchen versichert hat, daß sie ihrem greisen Vater, wenn er zerstückelt in den

Relief der  
Medea.

nicht so feurig, so sprühend, wie die zu Bassae, mehr durch die körperliche Wucht als durch geistige Erregung, mehr durch Heftigkeit als durch Leidenschaft hervorgerufen. Daher kommen denn auch viel mehr Rohheiten im Kampfe vor, und wenn die Griechen des Frieses von Bassae wie Ritter kämpfen, so verfahren die von Magnesia durchaus wie Kriegsknechte. Wenn daher in Bassae nur ausnahmsweise eine Amazone am Haar gepackt wird, so sieht man sie hier in den verschiedensten Stellungen an den Haaren heruntergerissen und zu Boden geschleift. Rechnet man dazu die römische Kriegertracht, die bei vielen der Kämpfer den schwerfälligen Eindruck der Körper noch verstärkt, indess in Bassae fast alle männlichen Gestalten nackt sind; ferner die Höhe des Reliefs, welches das äußerste Maas der an griechischen Werken üblichen Ausladung übersteigt, so wird die Annahme, daß diese Werke römisch und nicht griechisch seien, dadurch weitere Bestätigung gewinnen. (Abbildungen des ganzen Frieses bei *Clarac*, Musée de Sculp. II, pl. 117 B—J.)

\*) Vgl. *C. Curtius* in der Archäol. Zeitung. 1872. S. 72 ff. mit Abbildungen auf Taf. 65 u. 66.

Kessel geworfen sei, die Jugend wiedergeben würden. Im Gegensatz zu ihr erscheinen die beiden Töchter in den leichten Gewändern griechischer Jungfrauen, lieblich und anmuthig, gleich den feinsten Gestalten der attischen Kunst. Die eine, schnell bethört, ist vorgebeugt und mit dem Zurechtrücken des Kessels beschäftigt, während die andere, welche in der Composition einen Gegensatz und zugleich das symmetrische Gegenüber zur Medea bildet, in sinnender Haltung die Rechte mit dem Dolche nachdenklich gegen die Wange stützt, als ob ihr noch einmal

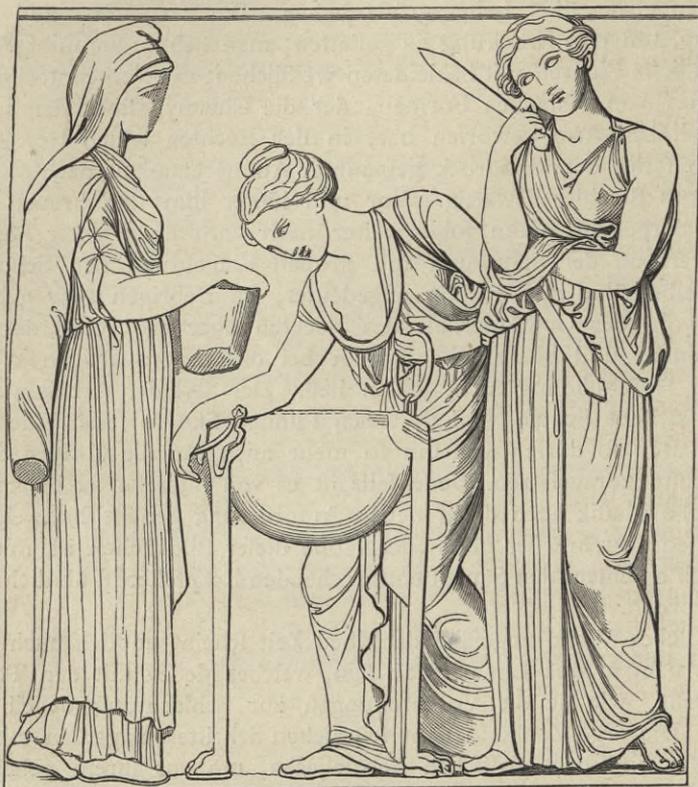


Fig. 165. Medea und die Töchter des Pelias. Lateran.

ein Zweifel an dem guten Erfolge ihres graufigen Vorhabens aufsteige. Die Schönheit der Composition beruht auf der einfachen Klarheit und Verständlichkeit und auf dem fein abgewogenen architektonischen Gleichgewicht der Gestalten, welches in ähnlicher Weise uns auch an dem Orpheusrelief (S. 179) begegnete. Wie jenes könnte man deßhalb auch dieses Werk für die Metope eines Tempels halten.

Terracotten von Tanagra. Neben all den Werken der monumentalen Kunst verdienen nun auch die köstlichen Schöpfungen der Kleinkunst Erwähnung, welche namentlich in neuerer Zeit durch die Ausgrabungen von Tanagra entdeckt worden sind. Seit 1873 zog man dort aus Tausenden von Gräbern eine ansehnliche Zahl kleiner Thonfigürchen ans Licht, von denen die schönsten wohl noch dem vierten Jahrhundert

entflammen. Im Gegensatz zu den großen Monumenten, die meistens einer idealen Welt angehören, lassen diese zierlichen Werke, die aus Einzelfiguren und Gruppen bestehen, uns zumeist Blicke in das intime Privatleben der damaligen Griechen thun, das sie mit dem Reiz hoher Anmuth, manchmal auch mit humoristischem Behagen schildern. Was aber diesen kleinen Werken einen ganz besondern Werth verleiht, ist der Umstand, daß sie völlig farbig gehalten sind und eine durchgängige Bemalung nicht bloß der Gewänder, sondern auch der nackten Theile zeigen, die freilich mit dem feinsten Sinn für harmonische Wirkung ausgeführt ist. Sie zeigen uns, wie weit gelegentlich die Griechen in der Anwendung der Polychromie gegangen sind, obwohl wir daraus noch nicht die Berechtigung schöpfen können, was hier in Nippesfigürchen in zierlichem Spiel angewendet wurde, auch für die monumentalen Werke als maßgebend anzunehmen. Eine große Anzahl dieser Figürchen ist in die Museen von Berlin, Paris und London gewandert; einige besitzt das Polytechnikum in Zürich; andere finden sich in manche Privatsammlungen zerstreut.

Diese zierlichen Figürchen\*), die meistens nur eine Höhe von 20 bis etwa 30 Ctm. haben, waren offenbar zum Schmuck der Wohnungen bestimmt, an deren Wänden sie wahrscheinlich auf Gefißen angebracht waren. Darauf deutet die in der Regel vernachlässigte Rückseite. Man hat dann den Verstorbenen auch die letzte Wohnung mit diesen reizenden

Werken schmücken wollen, indem man sie ihnen mit ins Grab gab. Das technische Verfahren bei der Herstellung war, daß man die Figürchen in Hohlformen preßte und sie nachher aus freier Hand überarbeitete. Noch erkennt man deutlich die Spuren des Modellirholzes, die diesen Werken den Reiz individueller



Fig. 166. Frauenstatuette aus Tanagra, bei Herrn Traut in Wien.

Bestimmung  
und Technik.

\*) Vgl. das Prachtwerk: Griech. Thonfiguren aus Tanagra, im Auftrage des kaiserl. deutschen archäol. Instituts nach den Aufn. von L. Otto herausgeg. von Reinhard Kekulé. Stuttgart, W. Speemann 1878. fol.

künstlerischer Behandlung verleihen. Wenn Wiederholungen derselben Form vorkommen, so erhalten sie meist durch kleine Aenderungen immer wieder ein neues Gepräge. Stylistisch gehören sie den verschiedensten Zeiten der griechischen Kunst an; die vollkommensten aber dürfen wir dem vierten und dritten Jahrhundert zuschreiben. Auf ihnen ruht der Hauch einer durch edelste Sitte und vollendete Kunst zum Ideal verklärten Wirklichkeit.

Dies gilt zunächst von den Einzelfigürchen, welche uns z. B. eine jugendliche Knöchelspielerin vorführen, oder ein ebenfalls am Boden kauern des Mädchen mit Beutel und Rolle in den Händen, die wahrscheinlich auch in einem Spiel begriffen ist. Besonders anziehend sind aber jene sitzenden oder stehenden Frauen

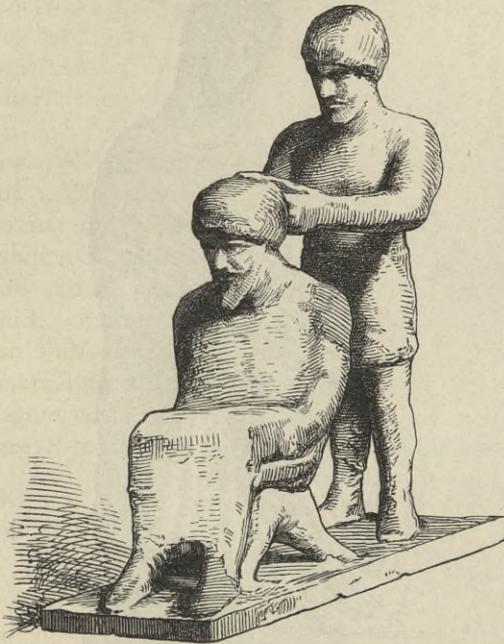


Fig. 167. Haarschneidegruppe aus Tanagra.  
Berliner Museum.

und Mädchen, die nur durch leise Veränderungen in Tracht und Haltung eine Stufenreihe wechselnder Momente in Ausdruck und Stimmung vergegenwärtigen (Fig. 166). Bisweilen ist es ein träumerisches Sinnen, welches mehr einem süßen Selbstvergeffen als einer schmerzlichen Wehmuth angehört; dann wieder ein helles Aufblicken in heiterer Jugendluft; besonders schön ist eine mit gefenktem Köpfchen dastehende Jungfrau, die in holder Lässigkeit die Hände zusammenlegt. Unvergleichlich ist der Reiz der Gewandung, welche durch die einfachsten Mittel einer volleren oder schlichteren Drapirung die verschiedensten Charaktere in der Abstufung von jungfräulicher Anmuth bis zu matronaler Würde ausdrückt. Man sieht wieder, daß nichts vielleicht geeigneter ist, uns den lebendigen Eindruck von der edlen, menschlichen Gesittung des vollendeten Griechenthums zu geben,

als diese Tracht, die wie eine sanfte Musik die Formen des Körpers umfließt, und welche von der einzelnen Persönlichkeit selbst zum Ausdruck ihres Wesens verwerthet wurde. Und wir sehen hier die griechische Frauentracht in ihrer vollen, farbigen Wirklichkeit, mit dem mantelartigen Himation, das die Formen züchtig verhüllt und zugleich anmuthig verräth, mit den goldenen Säumen der Gewänder, mit den fatten, fein abgetönten Farben, in welchen ein mildes Blau und zartes Rosa die Hauptrolle spielen, mit dem ebenfalls goldgeränderten Fächer, dem flachen deckelartigen, in eine Spitze auslaufenden wunderlichen Hute, und den gelben Schuhen mit rother Randfohle, wie sie noch jetzt die Frauen in Griechenland tragen. Mit demselben Feingefühl sind die nackten Theile in zarten Fleischtönen durchgeführt, und die blauen Augen sammt dem rothblonden Haar vollenden den farbigen Reiz dieser kleinen Meisterwerke, über welchen ein echt griechisches

Ethos wie der Hauch einer reineren psychischen Atmosphäre schwebt. Man kann sich kaum ein lieblicheres Idyll denken, als solche poetische Erscheinungen, wie jene Jungfrau, die sich von einem auf ihre Schulter geflatterten Täubchen liebkosen läßt. Wo die Figürchen ruhend dargestellt sind, da bildet ein Felsen den Sitz, wodurch dann die Einzelercheinung dem täglichen Kulturleben entrückt und in eine ideale Naturumgebung gehoben wird.

Einzelne dieser kleinen Gestalten und Gruppen haben einen humoristischen Beigeschmack. Dahin gehören nicht bloß die Figuren von Silenen und Paniken in ihrer oft drolligen Ausgelassenheit, sondern namentlich auch Szenen des täglichen Lebens, wie jene Gruppe eines ehrbar darsitzenden Philisters, der sich unter den Händen des Haarkünstlers befindet und des Scheermessers gewärtig ist (Fig. 167). Ein anderer gemütlicher Biedermann ist mit Eifer beschäftigt, sich auf dem Rost eine Speise zu bereiten. Dann wieder finden wir eine Frau, die vor dem Backofen sitzend auf das Garwerden der Brode wartet. Diese Szenen sind mit geistreicher Lebendigkeit der Wirklichkeit abgelauscht und mit flotter Hand skizziert.

Es fehlt aber auch nicht an Darstellungen aus dem idealen Gebiet. Wo wir weibliche Gestalten mit unverhülltem Oberkörper antreffen, dürfen wir sicher auf Göttinnen, Mufen oder Nymphen schließen. So findet sich Artemis, im kurzen dorischen Chiton, von einem sich anschmiegenden Jagdhunde begleitet. Ein ander Mal sehen wir die völlig verhüllte Aphrodite, mit dem Apfel in der Hand, den sie aufmerksam betrachtet, eine Gewandfigur von hoheitvoller Anmuth. Eine andere Jungfrau wird durch die komische Maske, welche sie hält, als Muse der Komödie bezeichnet. Auch an reizenden Eroten fehlt es nicht, die nach Kinderart allerlei Scherz und Muthwillen treiben, oder in den lebendigen Bewegungen des Ballspiels vorgeführt sind. Es ist eine kleine Welt voll lebenswürdigen Reizes, deren Zauber unerforschlich erscheint.

### 3. Die Künstler des Peloponnes.

Außerhalb Athens ist auch in dieser Epoche der Peloponnes ein Hauptsitz künstlerischer Thätigkeit. *Lysippos* steht an der Spitze der Meister, welche die von Polyklet zur freien Vollendung durchgeführte Richtung dem Geiste der neuen Zeit gemäß umgestalten sollten. Aus Sikyon gebürtig, war Lysippos in seiner Jugend Erzarbeiter und bildete sich ohne Lehrer durch eigenes Studium zu einem Künstler aus, der die peloponnesische Plastik zwar nicht in neue Bahnen lenkte, wohl aber sie von ihrer Grundlage aus zu vielseitigerer, lebensvollerer Entwicklung führte. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt in die Zeit Alexanders. Der große König schätzte und begünstigte den berühmten peloponnesischen Meister so sehr, daß er nur von ihm plastisch dargestellt, wie er nur von Apelles gemalt, nur von Pyrgoteles in Stein geschnitten sein wollte. Wenn von Lysippos berichtet wird, er habe 1500 Werke geschaffen, so liegt in dieser vielleicht übertriebenen Angabe wenigstens die Andeutung einer außerordentlichen Fruchtbarkeit, die sich auf eine seltene Meisterschaft in Behandlung der Erzplastik stützte, derjenigen Technik, welcher er ausschließlich in allen seinen Arbeiten huldigte. Das Erz aber eignet sich weniger zu Idealgestalten, am wenigsten für die Gebilde anmuthig weicher Weiblichkeit. Es hängt daher mit jener Wahl des Materiales

innig zusammen, daß Lyfippos' Kunst eine naturalistische war und vorzüglich der Darstellung männlicher Gestalten sich hingab. Aber auch auf diesem besondern Gebiete erscheint die Mannigfaltigkeit seiner Arbeiten bedeutend und liefert den Beweis für die Beweglichkeit seiner Erfindungsgabe.

Göttergestalten. Obwohl Götterdarstellungen außerhalb einer solchen Richtung zu liegen scheinen, wird uns doch von mehreren Götterstatuen Lyfipp's berichtet. Viermal hatte er den Zeus zu bilden, und darunter befand sich der sechzig Fuß hohe Erzkolosß zu Tarent. Außerdem schuf er einen Poseidon für Korinth und einen Helios mit seinem Wagen für Rhodos, der, als er nachmals auf Nero's Befehl vergoldet wurde, viel von seiner Wirkung verlor und erst nach Entfernung des Goldes seine frühere Schönheit wieder behauptete. Erzstatuen des Apollon und Hermes, im Streite um die Lyra, waren auf dem Helikon aufgestellt; ein Dionysos, ein Satyr zu Athen, endlich ein Eros zu Thespiä beschließen die Reihe der ziemlich vereinzeltten Götterbilder des Meisters. Charakteristischer für Lyfippos erscheint es, daß er eine Darstellung des Kairos, des „günstigen Augenblicks“, versuchte, ein Werk, aus dessen Beschreibung uns zum ersten Mal im Verlaufe der griechischen Kunstgeschichte die nüchtern zusammengeklaubte Gestalt einer wirklichen Allegorie anröfelt.

Heraklesbilder. Steht Lyfippos in reinen Idealgestalten nicht schöpferisch da, so darf man dagegen die Ausbildung und Vollendung des Heraklestypus unbedenklich ihm zuschreiben. Der Heros, dessen Wesen die höchste Darlegung körperlicher Kraft bedingt, mußte einer naturalistischen Kunsttrichtung gleichsam als Spitze dessen gelten, was ihr nach der idealen Seite hin zu erreichen bechieden war. Auch in diesem Darstellungskreise treffen wir ein Kolossalwerk, und zwar wieder in Tarent eine Erzstatue, welche, durch Fabius Maximus nach Rom gebracht, später nach Constantinopel gelangte, wo im Jahre 1202 die Kreuzfahrer sie einschmolzen. Der Held saß, waffenlos und über sein Geschick trauernd, auf einem von der Löwenhaut bedeckten Korbe. Der rechte Arm und das rechte Bein waren ausgestreckt, das linke Bein gebogen, und auf den Schenkel stützte sich der linke Ellenbogen, so daß der in schwermüthiges Nachsinnen versunkene Kopf in der Hand ruhte. Die Gestalt war nervig und muskulös, Brust und Schultern breit, die Arme wuchtig, das Haar kurz und dicht. — Ein anderer Herakles desselben Meisters war allem Anschein nach ebenfalls sitzend dargestellt; Eros hatte ihm die Waffen geraubt, was auf einen verliebten Herakles deutet. Hochgeschätzt war sodann ein kleiner Herakles Epitrapezios, d. h. ein Tafelauffatz, kaum einen Fuß hoch. In der einen Hand die Keule, in der andern den Becher haltend, den Blick nach oben gerichtet, saß er auf einem Felsblock. Außerdem schuf Lyfippos die Arbeiten des Herakles, Compositionen, von denen wir in manchen späteren Reliefbildern wahrscheinlich Nachahmungen besitzen.

Portraitbilder. Vorzügliche Bedeutung hat aber Lyfippos als Portraitbildner. Er schuf nicht bloß eine Anzahl von Siegerstatuen für Olympia, sondern, was für seine Richtung noch bezeichnender ist, er gestaltete mehrfach berühmte Persönlichkeiten früherer Zeit, wie die sieben Weisen oder den Aesop, indem er ihnen eine aus sagenhaften Ueberlieferungen und dem geistigen Gepräge ihres Wesens gemischte Charakteristik verlieh. Wie vollkommen er in solchen Werken es verstand, fein und scharf zu individualisiren und damit die höchste Gediegenheit der Durchführung zu verbinden, können wir aus dem Umfande ermessen, daß er der Lieblingsbildner

Alexanders wurde. Es wird uns erzählt, daß er allein vermocht habe, aus den einzelnen Besonderheiten in der Erscheinung des großen Fürsten eine Gesamtaufassung herzuleiten, die dem Heroischen im Charakter desselben zu seinem Rechte verhalf. Dahin gehörte das Feuchte, Schwärmerische seines Blickes und die Art, wie er seinen Kopf nach der linken Seite geneigt zu tragen pflegte; dahin auch das strahlenförmig wallende Haupthaar, welches dem Kopfe etwas löwenähnliches gab und an Zeus erinnerte. Eine in Tivoli gefundene, jetzt zu Paris im Louvre befindliche Büste giebt, wenn auch in sehr nüchterner Weise, die Züge Alexanders wieder, ohne daß wir berechtigt wären, sie auf ein lysippisches Original zurückzuführen. Eher ist das bei der viel geistreicheren Büste des capitulinischen Museums zu Rom gestattet, die den Helden mit freiem, strahlenförmig wallendem Haar und nach oben blickend schildert. Auch der schöne Marmorkopf des Brit. Museums, welchen Stark veröffentlicht hat (Fig. 168), folgt dieser idealeren Auffassung, welcher Alexander selbst den Vorzug gab. (Ein ebenfalls vortrefflicher, in derselben Monographie mitgetheilte und besprochener in der gräflich Erbach'schen Sammlung zu Erbach.)

Wir erfahren durch Plinius, daß Lyfippos den König in allen Lebensaltern, vom Knaben beginnend, dargestellt habe. Dies mußte wohl einen für das Charakteristische des individuellen Lebens so empfänglichen Künstler mit allen Besonderheiten des sich unter seinen Augen entwickelnden Heldenjünglings völlig vertraut machen. Im Gegenfatze zum Apelles, der Alexander mit dem Blitze gleichsam als irdischen Zeus gemalt hatte, stellte Lyfippos den Eroberer des Erdkreises mit dem Speere dar, den Blick erhoben, als wolle er von Zeus die Hälfte der Weltherrschaft fordern. Eine Bronzestatue aus Gabii scheint in späterer Nachbildung uns eine Anschauung solcher Statuen, deren offenbar mehr als eine vorhanden war, bewahrt zu haben. — Zweimal schuf der Meister den König als Mittelpunkt größerer Erzgruppen: das eine Mal in dem prachtvollen Denkmal für die in der Schlacht am Granikos Gefallenen, welches aus 25 Reitern und 9 Fußkämpfern bestand und zu den umfangreichsten derartigen Denkmälern des Alterthums gehörte. Es stand in der makedonischen Hauptstadt Dion und wurde später durch Metellus nach Rom geführt und im Porticus der Octavia aufgestellt. Das zweite war die Löwenjagd, in welcher Alexanders Leben durch Krateros gerettet wurde. An diesem Werke, das sich durch dramatische Bewegung ausgezeichnet haben muß, war Leochares mitbetheiligt. Krateros, auf dessen Bestellung es gearbeitet war, hatte es nach Delphi geweiht.

Als ein Hauptverdienst des Lyfippos wird hervorgehoben, daß er, vom poly-



Alexander-Statuen.

Fig. 168. Alexanderkopf. Brit. Museum.

kletischen Kanon ausgehend, eine neue, wirkungsvollere Behandlung der menschlichen Gestalt eingeführt habe, indem er dieselbe im Ganzen schlanker, leichter, die Glieder feiner und den Kopf kleiner bildete. Er pflegte zu sagen, die Alten hätten die Menschen dargestellt wie sie seien; er stelle sie dar, wie sie zu sein scheinen. Dies deutet auf eine Verfeinerung und Zuspitzung der Wirkung hin, welche auf scharfer Beobachtung der perspektivischen Erscheinung der Gestalten

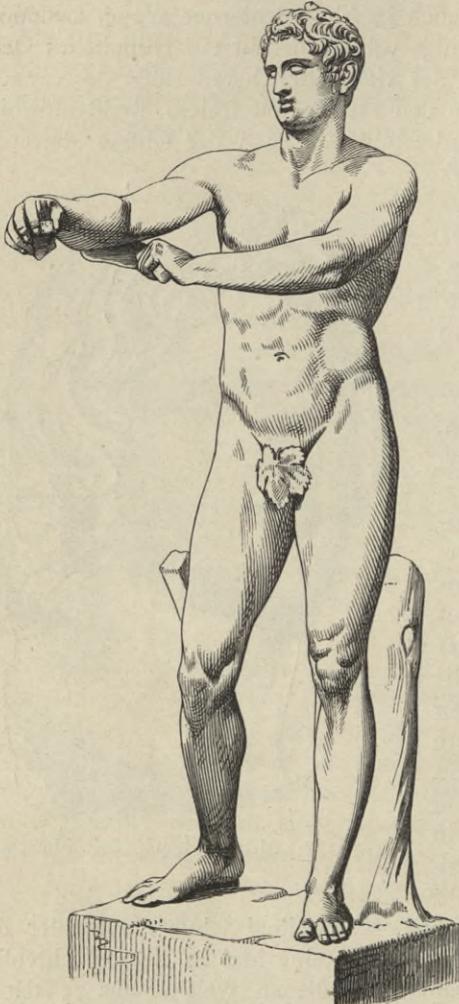


Fig. 169. Apoxyomenos des Vaticans.

beruhte. Wie sehr wir daher auch berechtigt sind, Lyfippos als Naturalisten zu bezeichnen, so beweisen solche Nachrichten doch, daß er es in einem höhern Sinne war, als man heutzutage unter diesem Ausdruck versteht. An seinem berühmten Apoxyomenos, von dem wahrscheinlich eine treffliche, 1846 in Rom aufgefundenene Marmorkopie, jetzt im Braccio nuovo des Vaticans (Fig. 169), uns eine Anschauung giebt, trat dies Leichte, Feine, noch gehoben durch den leisen Schwung und Rhythmus der Bewegung, ohne Zweifel lebendig hervor. Der intelligente, dabei jugendlich schöne Kopf mit dem frei und fließend behandelten Haar, der schlanke, knappe Wuchs des athletisch durchgebildeten Körpers, die elastische Bewegung der fein gefügten Glieder, das Alles giebt uns an dieser schönen Statue den Eindruck jener Eleganz, die man an Lyfippos' Gestalten rühmte. Das Original, welches Agrippa vor seinen Thermen, also in der Gegend des heutigen Pantheon aufgestellt hatte, war in Rom so beliebt, daß, als Tiberius es in seinen Palaß zu versetzen wagte, er dem Unwillen des Volkes nachgeben mußte und es wieder an seine Stelle bringen ließ.

Endlich haben wir ein Werk des niedern Genres, eine betrunkene Flötenspielerin, und vielfache Thier-

darstellungen, Hunde und eine Jagd, einen gefallenen Löwen, Viergespanne verschiedener Art anzuführen. Als besonders lebendig wird ein ungezügelmtes Pferd gerühmt, das mit gespitzten Ohren da stand und einen Vorderfuß hob, also in momentaner Erregung dargestellt war. Fassen wir Alles zusammen, so erhellt, daß Lyfippos die lebensvolle Naturwahrheit der älteren peloponnesischen Kunst weiter fortgebildet und dieselbe zur charakteristischen Darstellung des Individu-

ellen entwickelt hat. Er knüpft in der That an Das an, was in der früheren Epoche Pythagoras, Myron und Polyklet begonnen hatten, indem er die Naturwahrheit im Ausdruck noch steigert, die Verhältnisse der Gestalt verfeinert, das Einzelne noch sorgfältiger vollendet und namentlich in der Behandlung des Haares zu jener Stufe einer freien, mehr malerischen Charakteristik gelangt, welche sich von der allen früheren Erzwerken mehr oder minder anhaftenden Strenge zu effektvoller Lebendigkeit steigert.

War der Grundzug attischer Kunst seelenvolle Schönheit, so hob Lyfippos das Streben der peloponnesischen Plastik nach lebensvoller Wahrheit auf den

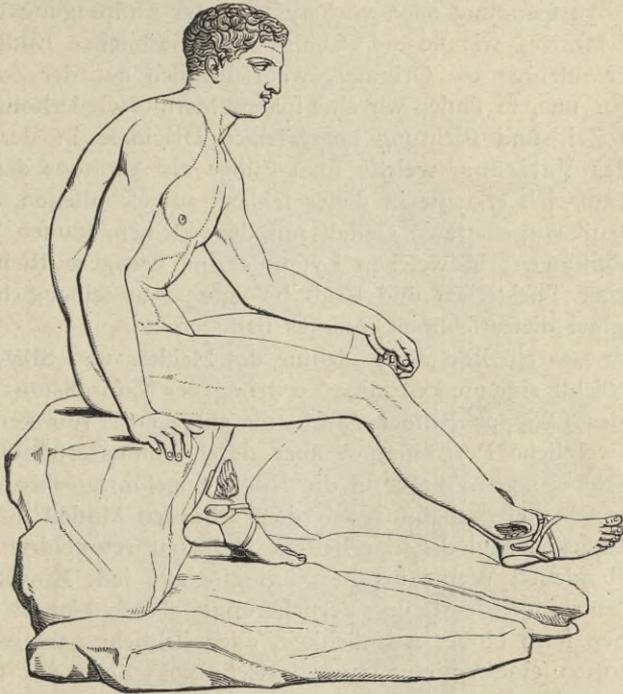


Fig. 170. Ruhender Hermes. Neapel.

Gipfel. Den Geist feiner Kunst glauben wir in einer Reihe von Werken zu erkennen, die uns zumeist in Nachbildungen erhalten sind, deren Originale aber, wenn nicht gerade von dem Meister selbst, so doch aus seiner Schule abgeleitet werden dürfen. Dahin gehört die früher als Iason bezeichnete, jetzt richtig als Hermes erklärte Marmorstatue der Glyptothek zu München, welche aus der Hadrianischen Villa bei Tivoli stammt.\* Es ist ein Hermes, der, mit dem Oberkörper vorgebeugt, die Sandale an dem rechten Fuß festzubinden und so für einen Botchaftsdienst zu rüsten sich anschickt. Der Fuß ist deshalb auf eine Erhöhung gesetzt, wodurch die Gestalt in elastischer Weise auf dem andern Fuße ruht und den Ausdruck frischer Unmittelbarkeit des Lebens erhält, die noch er-

Hermes zu  
München.

\*) Abgeb. bei C. v. Lützow, Münchener Ant. Taf. 32.

hört wird durch die Seitenwendung des Kopfes. Wir haben es mit einer Kopie nach einem Bronzeoriginal zu thun, welches die für den Marmor hinzugefügte Stütze entbehren konnte und dadurch noch schlanker und freier erscheinen mußte. Den selben Geist lysippischer Kunst finden wir noch in einer andern Hermesstatue, der aus Herkulaneum flammenden herrlichen Erzfigur des sitzenden Gottes im Museum zu Neapel (Fig. 170). Hier sehen wir den Boten des Zeus einen Augenblick ruhen, die rechte Hand auf den Felsen gestützt, die linke, welche den Stab hielt, nachlässig über das Knie herabhängend, das eine Bein vorge Streckt, das andere zurückgezogen, und den Kopf mit dem intelligenten Gesichtsausdruck bequem vorgebeugt. Es ist das frischeste Bild elastischer Jugend, die sich momentan der behaglichen Ausspannung nach vorhergegangener Anstrengung überläßt: eines der zahlreichen Motive, wie sie die Palästra den griechischen Bildhauern darbot. Haben wir hier offenbar ein Original, wahrscheinlich aus der Zeit und Schule des Lysippos, vor uns, so finden wir eine spätere Marmorwiederholung nach einem wohl derselben Zeit und Richtung angehörigen Original in der vortrefflichen Hermesstatue des Vaticans, welche man früher als Antinoos des Belvedere zu bezeichnen pflegte. Ich erkenne in dieser schlank aufgeschossenen, doch mit breiter, kräftiger Brust ausgestatteten Gestalt mit dem kleinen, klugen Kopfe ein Beispiel jener Schöpfungen, in welchen Lysippos eine strengere Richtung auf Darlegung athletischer Tüchtigkeit und Kraft befolgte. Aus seiner Schule wenigstens dürfte das Original dieses schönen Werkes stammen.

Hermes  
zu Neapel,

im Vatican.

Lysistratos.

Suchen wir uns ein Bild dieser Schule des Meisters von Sikyon zu schaffen, so tritt uns zunächst eine merkwürdige Verirrung des Naturalismus in nüchternen Realismus in des Lysippos Bruder *Lysistratos* entgegen. Wir kennen zwar von ihm nur eine weibliche Porträtstatue, aber durch Plinius erfahren wir von sehr bezeichnenden Neuerungen, die er in die Kunst eingeführt. Denn er zuerst soll darauf verfallen sein, Gypsabgüsse nach dem lebenden Modell zu machen, diese in Wachs auszugießen und die so erhaltene Form zu retouchiren. Daß die auf solche Art entstandenen Werke bis ins Geringfügigste jede Einzelheit der Natur wiedergaben, bedarf nicht erst der Versicherung; ebenso klar ist aber, daß dies kleinliche Streben nach bloßer Aehnlichkeit, oder vielmehr nach realistisch Congruenz der Formen eine Verirrung war, welche vom Ziele der Kunst abführen mußte. — Ein Erzkopf, der im Apollotempel zu Kyrene gefunden, neuerdings nach London ins Britische Museum gelangt ist, scheint für die Richtung des Lysistratos bezeichnend. Die trockene Behandlung der Formen, die scharfe Detailausführung des geringelten, lockigen Haares und des kurzen Bartflaumes am Kinn und über der Oberlippe, vor allem aber die Angabe jedes einzelnen Härchens der Augenwimpern mittelst kleiner Punkte, wie es sonst an keinem antiken Werke gefunden wird, deutet darauf, daß hier ein nach dem Leben genommener Abguß der Arbeit zu Grunde lag. Die jetzt verschwundenen eingesetzten Augen müssen den Eindruck des Lebens bis zur Täuschung gesteigert haben.

Schule des  
Lysippos.

An Lysippos schließt sich eine große Zahl von Schülern, sodaß sein Einfluß durch Unterweisung und Lehre mit seinem künstlerischen Schaffen an Wirkksamkeit wetteifert. Zunächst sind seine Söhne zu erwähnen, unter denen *Euthykrates* die erste Stelle verdient. Man kannte von ihm nicht bloß einen Herakles und eine Alexanderstatue, sondern auch die umfangreiche, zu Thespiae aufgestellte Gruppe eines Reitergefechtes, welches vermuthlich die Darstellung einer bestimmten Schlacht

Euthykrates.

enthielt. Außerdem bezeugten Genrebilder, Viergespanne, Jagdhunde, Portraitstatuen die Vielseitigkeit feiner Begabung, in welcher sich die Kunst seines Vaters mannigfach spiegelt. Doch scheint er mehr das streng Stylvolle, als das effektvoll Elegante der Werke seines Vaters sich zum Muster genommen zu haben. — Sein

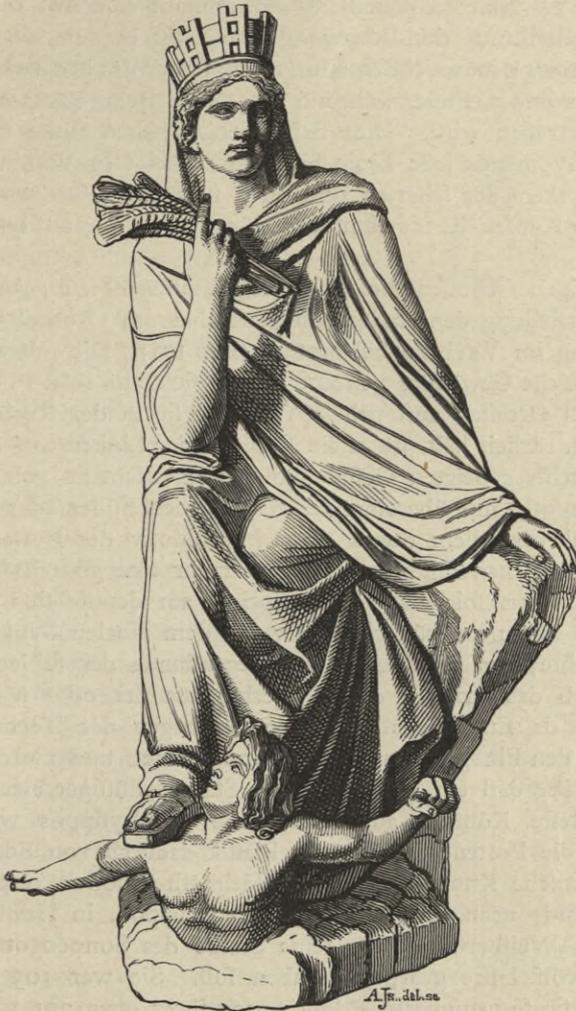


Fig. 171. Antiochia nach Eutychides. Vatican.

Bruder *Daïppos* ist nur aus Athletenbildern und einem sich mit dem Schabeisen *Daïppos* reinigenden Ringer bekannt. Von dem dritten Sohne des Lysippos, *Boëdas*, wird *Boëdas* nur die Statue eines Betenden angeführt, den man in der herrlichen Erzfigur des betenden Knaben im Museum zu Berlin hat vermuthen wollen. Wenn dieser Annahme von Andern widersprochen wird, so läßt sich doch Wesentliches anführen, was für die Wahrscheinlichkeit, wenn auch nicht für absolute Gewißheit spricht. Dahin rechne ich vor allem die leichten Verhältnisse, den schlanken Bau

der Gestalt, die feine, zarte und doch keineswegs weichliche Form der Glieder, die in ihrer schönen Harmonie die vollendetste Charakteristik des zum Jünglinge sich entwickelnden Knabenalters gewähren. Alles dies spricht für lyfippische Zeit und Schule; dafür auch die unübertreffliche Feinheit und Lebenswahrheit, der naive, reine Ausdruck des Kopfes, der eine Verwandtschaft mit dem des Apoxyomenos im Vatican verräth. An dieselbe Statue erinnert endlich der leise Schwung, der harmonische Rhythmus der Bewegung, die selbst in den erhobenen Armen die schönste Rundung, den weichsten Fluß zeigt, ferner das leichte Ruhen auf dem etwas vortretenden linken Fuße, während das rechte Bein, etwas angezogen, nur auf den Zehen getragen wird. Dies Schweben zwischen Ruhe und Bewegung, das auch im Apoxyomenos jede Linie bestimmt, scheint in Verbindung mit dem Charakter der Formen, der scharfen und doch fließenden Zeichnung der Glieder, dem Ausdruck des Kopfes, dem gesammten Körperverhältniß auf lyfippische Schule zu weisen.

Eutyichides.

Von den übrigen Genossen dieser Schule ist zunächst *Eutyichides* zu nennen, von dem eine Darstellung der Stadtgöttin Antiochia am Orontes uns durch eine schöne Nachbildung im Vatican bekannt ist (Fig. 171). Die mit der Mauerkrone geschmückte, in reiche Gewänder gehüllte Gestalt sitzt auf einem Felsen, an dessen Fuße der Flußgott Orontes auftaucht. Während sie in der Rechten Aehren als Symbol der Fruchtbarkeit hält, stützt sie sich mit der Linken auf den Felsen, um der ganz nach rechts geneigten Gestalt ein Gegengewicht zu geben. So thront sie in heiterer Anmuth, mit übereinander geschlagenen Füßen, das Bild friedlichen Behagens, reizvoll vor Allem durch das schöne Motiv der Bewegung und den dadurch bedingten reichen Faltenwurf, freilich mehr eine genrehafte als eine göttliche Erscheinung. Aus solchen Werken spricht am deutlichsten die Wandlung der Zeiten, denn was man früher objectiv aus dem idealen Wesen der Aufgabe zu entwickeln suchte, das wird jetzt zum Gegenstande der subjectiven Phantasie des Künstlers. Ob das Original dieses Werkes aus Erz oder Marmor gewesen, wissen wir nicht, da Eutyichides in beiden Gattungen der Technik thätig war. Dagegen hatte er den Flußgott Eurotas aus Erz gebildet, und zwar mit so lebensvoller Charakteristik, daß ein Epigramm die Statue „flüssiger als Wasser“ nennt.

Chares.

Der berühmteste Künstler aus der Schule des Lyfippos war *Chares* aus Lindos, der für die Fortentwicklung der Plastik dadurch von Bedeutung wurde, daß er die sikyonische Kunst nach seiner Heimath Rhodos verpflanzte. Seine Meisterchaft bestand, nach dem Vorgange des Lyfippos, in Herstellung von kolossalen Werken. Weltberühmt war seine Statue des Sonnengottes zu Rhodos, an welcher er zwölf Jahre gearbeitet haben soll. Sie war 105 Fuß hoch und erregte noch, als sie sechsundsechzig Jahre nach ihrer etwa 291 v. Chr. erfolgten Aufstellung durch ein Erdbeben zertrümmert worden war, die staunende Bewunderung der Beschauer. „Wenige sind,“ sagt Plinius, „im Stande, den Daumen mit den Armen zu umspannen, und die Finger allein sind größer als die meisten Statuen.“ In solchem Streben nach Kolossalität, die nicht mehr durch Macht des geistigen Ausdrucks aufgewogen wird, dürfen wir eine gefährliche Richtung der Kunst nicht verkennen.

Andere Schulen.

Außer Athen und Sikyon erblühten selbständige Kunstschulen in dieser Epoche in den durch die politischen Verhältnisse zu vorübergehender Bedeutung sich erhebenden Staaten Messene und Theben. Messene hat in *Damophon* einen bedeu-

tenden Künstler auszuweisen, der um so merkwürdiger ist, da er sich in seinem Schaffen den Bestrebungen der peloponnesischen Kunst völlig entgegenstellt. Ausschließlicher als irgend ein anderer Plastiker Griechenlands geht er in Götterdarstellungen auf, deren eine große Anzahl ihm beigelegt werden. Damit hängt es zusammen, daß er gar nicht als Erzgießer, sondern nur als Marmorbildner bekannt ist. Mehrmals arbeitete er auch Akrolithe, zum Theil von kolossaler Größe, so daß er in mannigfacher Beziehung einer älteren Kunstrichtung zu huldigen scheint. Daß auch die Goldelfenbeintechnik ihm nicht unbekannt war, bewies er durch Wiederherstellung des aus den Fugen gewichenen olympischen Zeus von Phidias.

In Theben ist eine Reihe von tüchtigen Bildhauern thätig, deren Richtung sich der von der sikyonischen Schule begründeten anschließt. Unter ihnen darf man die beiden Meister *Hypatodoros* und *Aristogeiton* als hervorragende Künstler betrachten wegen einer umfangreichen Erzgruppe der Sieben gegen Theben, welche die Argiver zur Feier des über die Lakedämonier erfochtenen Sieges von Oenoë in Delphi weihten. Sie scheint nur eine ruhige Zusammenordnung der charakteristisch aufgefaßten Heldengestalten, keine dramatisch bewegte Scene enthalten zu haben.

Von den übrigen Künstlern dieser Epoche sei zunächst noch der Erzbildner *Aristodemos* erwähnt; dessen Technik und Kunstkreis ihn der peloponnesischen Kunst verwandt erkennen läßt. Sein Darstellungsgebiet schließt Götter, Heroen, kurz alle idealen Gestalten aus und scheint ihn einer mehr naturalistischen Richtung zuzuweisen. Besonderes Interesse hat für uns die Erwähnung einer Statue des Fabeldichters Aesop, denn da wir auch von *Lyfippos* ein Bild desselben kennen, so wird auf eines dieser beiden Originale die vorzügliche Marmorstatue Aesop's in der Villa Albani zu Rom zurückzuführen sein. In dieser zeigt sich das Krüppelhafte, welches die Sage der Gestalt des alten Fabeldichters beilegt, bis zum Abschreckenden wahr wiedergegeben; aber es wird von einem lebenswürdig feinen und dabei grundgescheitern Ausdrucke des Kopfes so beherrscht, daß es eher ein seltsames Interesse als Abcheu erweckt. Dieser geistige Charakter steht, wie *Brunn* treffend bemerkt, nicht bloß in Harmonie mit jener körperlichen Gebrechlichkeit, sondern er ist eigentlich erst aus ihr entwickelt. Wir glauben einen jener fein- und scharffinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehen, wie sie mit solchen krüppelhaften Gestalten im Leben nicht selten verbunden sind.

Endlich sei noch des als Ciseleur berühmten *Boëthos* aus Chalkedon gedacht, Boëthos. der durch den Charakter seiner Werke hierher zu gehören scheint, obwohl er nicht mit völliger Gewißheit dieser Epoche zuzuschreiben ist. Wir wissen nur von drei Knabenstatuen und einer Hydria, die er gemacht; von den Knaben wird



Thebanische  
Künstler.

Aristodemos.

Fig. 172. Knabe mit der Gans, nach  
Boëthos. Louvre.

aber der Eine als naives Genrebild bezeugt, das uns in mehreren Wiederholungen noch vorliegt (Fig. 172). Es war ein kräftiger Knabe, der eine Gans, fast größer als er selbst, wie ein kleiner Herkules am Halbe gepackt hielt und mit den nervigen Aermchen an sich drückte. Die frische Anmuth, das heitere Spiel kindlicher Ungebundenheit in dieser Gruppe ist in glücklichster Lebendigkeit ausgedrückt.

Genreplastik.

Von ähnlichem Geiste sind manche andere Werke des Alterthums erfüllt, die uns in Nachbildungen mehrfach begegnen. So der Dornauszieher im capitolinischen Museum zu Rom (Fig. 173), der in Wahrheit der Bewegung, in feiner Naturempfindung eine Reinheit und Einfachheit zeigt, welche auf diese Epoche hinzuweisen scheint. Dahin gehören auch die Knöchelspielerinnen, die man in manchen Museen findet. Das schon im Alterthum beliebte Spiel bot dem Plastiker solche Fülle anmuthiger Motive, daß die zahlreichen Variationen des Themas, die uns in Gruppen und Einzelfiguren nicht bloß in Marmor, sondern namentlich auch in Terrakotten vorliegen, die allgemeine Beliebtheit solcher Darstellungen bezeugen. Bereits Polyklet hatte (vgl. S. 180) mit Knöcheln würfelnde Knaben in einer Gruppe dargestellt. Eine köstliche Terrakotta-

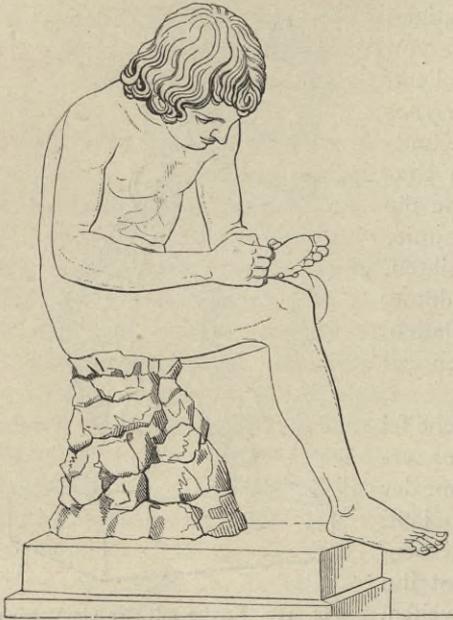


Fig. 173. Dornauszieher. Capitol.

gruppe zweier knöchelspielenden Mädchen, in Capua gefunden, besitzt das British Museum. Besonders beliebt scheinen dann solche Gruppen gewesen zu sein, in welchen die glückliche Gewinnerin, alle ihre Knöchel mit der Hand gegen die Brust drückend, sich fröhlich entfernt, während die Verlierende mit betrübtem Gesicht am Boden sitzt. Das letztere Motiv zeigt in reizvoller Weise eine Marmorfigur des Palazzo Colonna zu Rom\*); das erstere ist in einer Knabenfigur des Berliner Museums erhalten. Aber es gab auch zahlreiche Wiederholungen eines am Boden sitzenden, mit Knöcheln wie zu eigener Uebung spielenden Mädchens (wie wir es noch jetzt so oft sehen). Dahin gehören namentlich die Marmorstatuen im Museum zu Dresden und die lebensvolle zu Berlin. „Werke dieser Art,“ sagt Welcker, „athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle.“

Ein anderes Werk griechischen Meißels, der berühmte barberinische Faun in München (Fig. 174), scheint wegen seines großartigen Formencharakters, in welchem sich gleichwohl der einfache Inhalt eines Genremotives kund giebt, noch dem Ausgange dieser Epoche anzugehören. Es ist ein jugendlicher Faun, der,

Barberinischer Faun.

Ein anderes Werk griechischen Meißels, der berühmte barberinische Faun in München (Fig. 174), scheint wegen seines großartigen Formencharakters, in welchem sich gleichwohl der einfache Inhalt eines Genremotives kund giebt, noch dem Ausgange dieser Epoche anzugehören. Es ist ein jugendlicher Faun, der,

\*) Abgeb. bei H. Heydemann, die Knöchelspielerin (Halle 1877, 4) mit einer guten Uebersicht der noch erhaltenen Denkmäler dieser Gattung.

vom Wein überwältigt, auf einen Felsen hingefunken ist und seinen Rausch ausschläft. In den Gräben der Engelsburg gefunden, gehörte die Statue wahrscheinlich zu dem plastischen Schmuck des hadrianischen Mausoleums und wurde mit vielen anderen Werken des griechischen Meißels von den Byzantinern Belisars auf die belagernden Gothen unter Vitiges 537 herabgestürzt. Daher waren die unteren Theile so sehr zerstört, daß sie größtentheils gleich dem herabhängenden

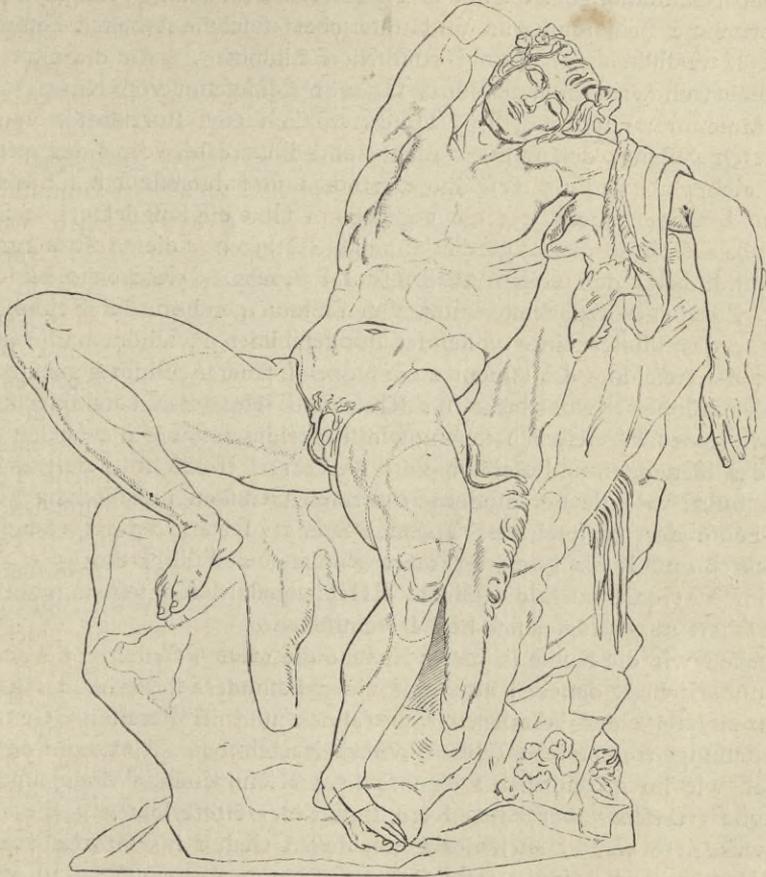


Fig. 174. Barberinischer Faun. München.

linken Arm restaurirt werden mußten. Das „geistreichste Bild der Trunkenheit,“ wie Schnaase sagt, beweist dies bedeutende Werk, wie die Griechen auch solche Gegenstände eines niederen sinnlichen Lebens zu adeln vermochten.

Zu großer Bedeutung erhob sich dann auch in dieser Zeit die Portraitbildnerei. Wenn die griechische Plastik in ihrer höchsten Entfaltung, als sie die Ideen der gesammten Nation gestaltete, die charakteristischen Züge individuellen Lebens ausgeschlossen hatte, so nahm sie in einer Epoche, welche dem subjektiven Empfinden ein entschiedenes Uebergewicht einräumte, auch die Bildnißdarstellung mehr und mehr in ihren Kreis auf. Aber so viel blieb ihr immer von jenem

Bildniß-  
statuetten.

hellenischen Schönheitsgefühl eigen, daß sie auch diese Gestalten mit der Kraft idealer Anschauung auffaßte und ihre Formen mit dem Hauch einer edlen Anmuth erfüllte. Das Wesentliche, geistig Bedeutsame wird der Mittelpunkt, von wo aus die ganze Erscheinung ihr eigenthümliches Leben empfängt. Alles Zufällige, Kleinliche wird unterdrückt, die Gewandung nur andeutungsweise und idealisirt gegeben und selbst das Unschöne durch geistreiche und lebensvolle Auffassung mit dem Stempel des Bedeutenden geadelt. In den besten, noch ächt griechischen Nachbildungen, die auf uns gekommen sind, klingt vornehmlich diese große, vornehme Behandlung an und unterscheidet solche Arbeiten bestimmt von den schärfer realistisch aufgefaßten römischen Bildnissen. An die Spitze stellen wir die mehrfach wiederholten Köpfe Homer's (Museum von Neapel, Capitolinisches Museum zu Rom u. a.). Unübertrefflich sagt Burckhardt von diesem Kopfe: „Ich gestehe, daß mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Sculptur giebt, als daß sie diese Züge errathen und dargestellt hat. Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden genießen.“ Zu den vorzüglichsten unter den Statuen gehören der Sophokles des Laterans, das Muster eines vollendet durchgebildeten, schönen und geistvollen Hellenen; der Aeschines des Museums zu Neapel (früher Aristides genannt), jenem nicht an Schönheit, wohl aber an Kraft und Tiefe der Charakteristik gleich kommend; ferner der feierlich schwungvolle Euripides sowie die beiden sitzenden Statuen des Menander und Poseidipp im Vatican, trefflich in der leichten und freien Haltung, wie sie bei modernen sitzenden Gestalten nicht häufig gefunden wird. Ebenso der Aristoteles des Palastes Spada zu Rom, der sprechend lebendige Anakreon und der großartig feurige Pindar der Villa Borghese daselbst, endlich im Vatican noch die schlichte Helden-gestalt des sogenannten Phokion und der scharf ausgeprägte, fast herbe Demosthenes. —

So sehen wir die Kunst in dieser Epoche die idealen Gestalten ins Anmuthige, Milde hinüberziehen, daneben aber mit einer besonders liebevollen Hingabe sich dem ganzen Kreise der Wirklichkeit zuwenden und in Portraits, Genrebildern, Thierdarstellungen einer lebensvollen Wahrheit nachstreben. Alexander der Große bezeichnet, wie im griechischen Leben so in der Kunst, einen Wendepunkt. Wie er der erste Herrscher war, dessen Kopf statt der Götterbilder auf die Münzen geprägt wurde, so war er auch der Erste, dessen Gestalt ins Göttliche übertragen wurde. Damit ist die streng griechische Anschauung ausgelöscht und der vergötterte Mensch an die Stelle des vermenschlichten Gottes getreten.

## FÜNFTES KAPITEL.

### Vierte Periode der griechischen Plastik.

Von Alexanders Tode bis zur römischen Eroberung Griechenlands.

c. 323—c. 146.



Im Verlaufe der vorigen Periode hatten sich Umwandlungen im gesammten Leben Griechenlands vorbereitet, die seit der makedonischen Oberherrschaft sich mit allen ihren Folgen immer unzweifelhafter als eine vollständige politische und sittliche Auflösung des Griechenthums zu erkennen geben. Alexander hatte die Freiheit, die individuelle Selbständigkeit der Einzelstaaten gebrochen, um ein Weltreich zu begründen, dessen inneres Band die hellenische Cultur sein sollte. Die Griechen sollten sich für die Idee begeistern, hellenische Civilisation unter makedonischer Obermacht nach Osten zu tragen. Die Folgen konnten nicht ausbleiben. Der Osten wurde unvollkommen hellenisirt, das Griechenthum aber vollkommen orientalisirt. Despotische griechische Herrschaften wurden, nachdem Alexanders Weltreich zerfallen war, im Orient, in Aegypten und Asien errichtet, während Griechenland sich unter fortwährendem makedonischem Drucke in kleintlichen Fehden aufrieb. Die Kraft des nationalen Geistes, die sich früher durch den Gegensatz zum Barbarenthum so herrlich erhoben hatte, war gebrochen, seit ihr der Lebensnerv, die Freiheit, durchschnitten war. Es gab keine begeisternde Idee mehr, welche die Griechen noch einmal hätte einigen können. Das Staatsleben war ohne Würde, die Sittlichkeit verwildert, der Glaube an die Götter hatte sich überlebt, und an seine Stelle waren Skeptizismus und Aberglauben getreten. Während die Einen in den frivolen und nihilistischen Lehrsystemen eines Epikur und Pyrrho mehr Betäubung als Befriedigung suchten, wandten Andere sich dem Myftizismus und den orientalifchen Culten des Mithras und der Isis zu. Der Glanz der Fürstenthöfe und der üppige Reichthum der großen Handelsstädte vollendete die Umwandlung und machte einen mit den Raffinements der überfeinerten Cultur schlecht verhüllten Materialismus zum Götzen der Zeit.

Beginnende  
Auflösung.

Solche Epochen sind stets der Ruin aller lebenswahren nationalen Kunst gewesen. Bei den Griechen mußte dieser Verfall um so fühlbarer sein, da ihre

Schickfal  
der Kunst.

Höfische  
Kunst.

große Kunstblüthe nur auf dem Boden des frei und edel entwickelten Volksthums erwachsen war. Kein Wunder daher, daß jetzt bei ihnen an die Stelle poetischer Begeisterung trockene Gelehrsamkeit trat, die besonders durch die Fürstenhöfe zu Alexandria und Antiochia gepflegt wurde. In der Dichtkunst treibt nur die Komödie eine Nachblüthe, aber anstatt des kühnen Idealismus eines Aristophanes herrscht in ihr jetzt ausschließlich das niedere Lustspiel mit seinem auf das gemeine Tagesleben gerichteten Realismus. Die letzte selbständige Blüthe der griechischen Poesie, die Idyllen Theokrit's, verdanken, wie unsere heutigen Dorfgeschichten, dem Gegensatz zu einer raffinierten Cultur ihre Entstehung. Baukunst und Bildnerei gehen vollends im Dienst der Mächtigen und Reichen auf. Wohl mußten die großartigen Städteanlagen, welche die Gründung der neuen Reiche begleiteten, den Künstlern lohnende Arbeit gewähren; wohl hatte auch die Plastik bei Ausstattung der Paläste, Hallen, Theater, Tempel, ja selbst bei den üppigen Prachtdecorationen, die nur für einen vorübergehenden Zweck geschaffen wurden, den Riefenschiffen, Festwagen und Aehnlichem, ein überreiches Feld der Wirksamkeit: aber alles dies war eine trotz aller Kostbarkeit nur flüchtige, größtentheils handwerksmäßige Decoration, und die wahre Kunst gewann durch solche ungeheure Unternehmungen eben so wenig, wie sie heute z. B. durch den Neubau von halb Paris gewonnen hat. Und in welchem spielenden, fast kindischen Sinn tritt uns die künstlerische Ausstattung, gepaart mit orientalischer Phantastik und Ueberschwenglichkeit, bei jenen Festen und Aufzügen der Fürstenhöfe der Diadochenzeit entgegen! Schon der Scheiterhaufen, welchen in Form einer babylonischen Stufenpyramide Alexander seinem Liebling Hephästion errichten ließ, war mit seinem überreichen plastischen Schmuck von knieenden Bogenschützen und stehenden Kriegern, feinen Fackeln mit Adlern und Drachen, feinen Thierjagden, Kentaurenkämpfen, Löwen und Stieren, endlich den hohlen Kolossalstatuen von Sirenen sicherlich eine zwar prunkvolle, aber künstlerisch gewiß oberflächliche Gelegenheitsdecoration. Geradezu ins läppisch Opernhafte verirrten sich die scenischen Einrichtungen bei den Festen der Ptolemäer, so bei jenem Adonisleste der Arsinoë, Ptolemäos' II Gemahlin, wo man in einer üppig ausgestatteten Laube die Statuen der Aphrodite und des Adonis auf Ruhebetten ausgestreckt sah, umgaukelt von kleinen, automatisch bewegten Eroten und zwei Adlern, welche Ganymed entführten. Aehnlich, aber noch ausschweifender war das Prachtzelt eingerichtet, welches Ptolemäus II bei einem Dionysosfeste aufführen ließ, dessen Prozeffion aus automatisch beweglichen Götterfiguren bestand. In dem Zelte waren im oberen Stockwerke sechzehn Grotten angebracht, in welchen man Gattmähler von ebenfalls automatisch Gestalten, die in wirklichen Kleidern erschienen, dargestellt sah. Diese Erfindungen, die mit den albernsten Späßen unserer Rococozeit wetteifern, und in denen die Kunst bis zum Puppenpiel und bis zum imitirten lebenden Bilde herabgesunken war, konnten bei aller Kostbarkeit dem gediegenen plastischen Schaffen nicht die mindeste Förderung bringen, höchstens dasselbe auf Abwege führen.

Mangel an  
Ideen.

Und dennoch finden wir auch in dieser Zeit noch eine Reihe hochbedeutender Werke, die von der Lebenskraft der griechischen Kunst rühmlisches Zeugniß ablegen. Nur erscheint das Gebiet idealer Compositionen erschöpft, der Kreis höchster poetischer Anschauungen mit den unerreichbaren plastischen Gebilden der früheren Epochen abgeschlossen. Galt es also, den neuen Tempeln und Thea-

tern Götterstatuen zu geben, so konnte man meistens nur Vorhandenes nachahmen. So war das Zeusbild, welches Antiochos IV zu Daphne aufstellte, dem olympischen Zeus des Phidias in Stoff und Form nachgebildet. Vielleicht fing man damals schon an, nach dem Vorgange des Dichters Kallimachos, in solchen Werken gelegentlich zu alterthümeln. Jedenfalls war man nicht im Stande, Neues auf diesem Gebiete zu schaffen, da in dieser skeptischen Zeit die Phantasie der Künstler nicht mehr im Glauben an die Götter ihre Nahrung finden konnte. Selbst bei den schon massenhaft verlangten Bildnissen der Herrscher fing man an, sich's bequem zu machen und vorhandene Portraitstatuen durch Aufschreiben anderer Namen oder gar durch Aufsetzen anderer Köpfe dem wechselnden Bedürfnis anzupassen. Uebersaus bezeichnend ist ferner, daß bald nach Alexander der Gebrauch, athletische Siegerstatuen aufzustellen, immer feltner wird, bis er mit dem Untergange der Selbständigkeit Griechenlands völlig aufhört.\*) Das ist der schlagendste Beweis für die Verweichlichung des Volkes und die Auflösung des nationalen Geistes. Und wenn wir endlich in der Reihe der Künstler und Kunstwerke dieser Epoche Umschau halten, so erscheint es nicht minder charakteristisch, daß alle die Stätten uralter begründeter heimischer Kunstübung brach liegen; daß weder in Athen noch in Sikyon, noch in anderen Städten Griechenlands Namhaftes geleistet wird, daß vielmehr fremde Monarchen Kunstwerke nach Athen stiften oder dort neue Gebäude errichten, während das Volk in Apathie versunken ist. Dagegen erhebt sich in den Residenzen der Diadochen, namentlich der Attaliden zu Pergamos, aber auch in mächtigen Handelsstädten, wie Rhodos, noch einmal die Kunst zu wunderbarer Höhe und bringt, abgesehen von jenen ephemeren Decorationsstücken, Schöpfungen voll Kraft, Anmuth, Werke von einer mehr malerischen Schönheit hervor, die uns mit Staunen erfüllen. Und die großartigsten dieser Werke verdanken einem letzten Aufschwung nationaler Begeisterung ihr Dasein, denn sie knüpfen an jene siegreichen Kämpfe gegen die Schaaren der Gallier an, welche in Kleinasien wie in Nordgriechenland die Griechen noch einmal als die Vorkämpfer der höheren Gesittung gegen Roheit und Barbarei erscheinen lassen.

In Athen wüßten wir nur ein Werk, obendrein am Ende dieser Epoche, namhaft zu machen: die Reliefgestalten der acht Winde, am Fries des von Andronikos aus Kyrrhos erbauten „Thurmes der Winde.“ Die Charakteristik dieser Gestalten giebt recht lebendig das rauhere oder weichere, das stürmische oder milde Wesen der verschiedenen Winde wieder\*\*); doch die Anordnung, namentlich die schwebende Bewegung, verräth eine gewisse Schwerfälligkeit, und die Behandlung leidet an Mattigkeit. Wenn daher Plinius in einer bekannten Stelle sagt, nach der 121. Olympiade habe die Kunst aufgehört und erst in der 156. Olympiade sich wieder erhoben, so hat der Satz eine gewisse Wahrheit. Dennoch ist die Lebenskraft der griechischen Plastik so ausdauernd, daß selbst in dieser Zeit noch einzelne Werke geschaffen werden, die eine ganz neue Saite anschlagen und also sogar eine weitere Fortbildung bezeugen. Wo finden wir aber die bedeutendsten Erscheinungen der Kunst dieser Epoche? In der üppigen Handelsstadt Rhodos und am Hofe zu Pergamos; wo es also galt, ein verweichlichtes

Artifische  
Werke.

\*) Vgl. die Nachweisung in *Brunn's Künftlergesch.* I, 520.

\*\*\*) Abbild. bei *Stuart*, *antiquities* I, ch. 3.

Publikum von reichen Kaufleuten oder von verwöhnten Fürsten sammt ihren Hofleuten durch ungewöhnliche Mittel eines gesteigerten Ausdrucks zu befriedigen. Eine ganz ähnliche Erscheinung bietet uns im späteren XVI. Jahrhundert die venezianische Malerei, die noch ein Menschenalter lang sich in glänzender Blüthe erhielt, nachdem die übrigen italienischen Schulen längst manieristischer Erschlaffung verfallen waren.

Nur wenn wir diese Stellung der Kunst erwägen, verstehen wir ganz die Bedeutung ihrer Leistungen, im Vergleiche mit denen früherer Epochen. Fragen wir aber, was ein solches Publikum vorzüglich interessiren muß, so wird es das sinnlich Reizende, das pathetisch Affectvolle sein, im Bunde mit virtuosenhafter, auf raffinirten Effect zielender Behandlung. Das finden wir denn auch in den Meisterwerken dieser Epoche. Daß aber, von diesem Standpunkte der Betrachtung, die besten Leistungen der Zeit überhaupt zum Trefflichsten gehören, was wir aus dem Alterthume besitzen, muß hier sogleich ganz bestimmt betont werden, um einen unrichtigen Maaßstab zurückzuweisen. Vergessen wir nicht, daß darunter Werke sind, welche Winckelmann noch zu den vorzüglichsten Schöpfungen des Alterthums rechnete, und deren höchste Verehrung erst durch das Bekanntwerden der Parthenonsculpturen sammt der übrigen ächtgriechischen Plastik auf das richtige Maaß historischer und ästhetischer Würdigung zurückgeführt worden ist. Erwägen wir ferner, daß erst kürzlich durch die Entdeckung der Gigantomachie zu Pergamos uns ein großartiges, den besten Schöpfungen griechischer Blüthezeit noch sehr nahe stehendes Kunstwerk ersten Ranges bekannt geworden ist. Wir haben es also an einzelnen Orten, wo die Verhältnisse der Zeit sich als günstige erwiesen, mit einer höchst bedeutenden Nachblüthe griechischer Plastik zu thun, die wir nunmehr gefondert betrachten.

### 1. Die Schule von Rhodos.

Die Schule von Rhodos knüpft an die des Lysippos an und ist also der letzte Ausläufer der peloponnesischen Kunst. Der Lindier Chares war es (S. 254), der als Schüler des großen sikyonischen Meisters die Kunst desselben nach Rhodos verpflanzte. Sprach sich aber in seinem Koloß des Sonnengottes bereits eine bedenkliche Richtung ins Uebertriebene aus, so haben wir dieselbe geradezu aus einer Vorliebe der Rhodier zu erklären; denn Plinius erzählt, daß außer dem Sonnengott, dem riesigsten Werke antiker Plastik, noch hundert andere Koloße die Stadt geschmückt hätten. Wir glauben darin den Uebermuth einer reichen Handelsstadt zu erblicken, dem es bei künstlerischen Unternehmungen in der Regel mehr auf prunkende Darlegung ungeheurer Mittel, also auf ungewöhnliche Größe und kostbare Stoffe, als auf die Idee und die Schönheit ankommt. Bezeichnend ist ferner für die Rhodier, daß wir bei ihnen in der früheren Zeit keine Pflege der Kunst nachzuweisen vermögen, sondern daß erst jetzt in ihrer glänzenden Blüthe sie sich auch diesen Luxus — denn anders wird die Kunst bei ihnen nicht angesehen — zu verschaffen suchen. Außerdem sind erst unlängst auf der Akropolis von Lindos durch Ludwig Roß viele Inschriften entdeckt worden, die eine Anzahl von rhodischen und auswärtigen Künstlernamen ergeben und den Beweis liefern, daß Rhodos während dieser ganzen Epoche der Sitz einer regen plastischen Thätigkeit war, an welcher nicht bloß einheimische, sondern

Schule von  
Rhodos.

auch andere kleinasiatische Künstler betheiligt waren. Meistens beziehen sich die Inschriften auf Portraitstatuen von Priestern, mehrmals finden sie sich dagegen auf Postamenten, deren Ausdehnung auf größere Werke, namentlich auf Gruppen hinweist.

Von Bedeutung ist sodann eine Notiz bei Plinius über den rhodischen Bildner *Aristonidas*, der eine Statue des reuigen Athamas geschaffen. Der Heros, welcher in einem Anfall von Raserei seinen Sohn Learchos getödtet hatte, war dargestellt, wie er voll Reue und Scham über seine That dasitzt. Um aber die Schamröthe auszudrücken, habe der Bildhauer, so erzählt Plinius, dem Erz einen Zusatz von Eisen gegeben. Wenn wir diesen Prozeß auch für eben so unwahrscheinlich halten, wie jene Silberbeimischung bei der Iokaste des Silanion (S. 221), so wird doch durch irgend einen Kunstgriff die Statue einen ähnlichen Eindruck hervorgebracht haben, den man sich durch Beimischung von Eisen bewirkt dachte. Jedenfalls beweisen solche Effecte schon eine bedenkliche Neigung zu jenem Naturalismus, der durch äußere Hilfsmittel das zu ersetzen sucht, was er durch den bloßen geistigen Gehalt des Kunstwerkes nicht zu erreichen vermag. Aber es wird uns dadurch auch für die rhodische Schule eine Richtung auf gesteigertes Pathos angezeigt, die uns eine Erklärung für das gefeierte Hauptwerk der Schule vermittelt.

Es ist die Gruppe des Laokoon, welche, wie wir durch Plinius erfahren, von den rhodischen Meistern *Agefander*, *Athenodoros* und *Polydoros* gearbeitet, im Palaste des Titus stand. Wirklich wurde das Werk, welches Plinius allen andern Schöpfungen der Malerei und Bildhauerei vorzieht, in den Ruinen des Tituspalastes im Jahre 1506 gefunden und gehört jetzt zu den berühmtesten Schätzen des Vaticans. Man hat nun freilich aus einer ungenauen Wendung des alten Schriftstellers\*) folgern wollen, das Werk sei erst in der Zeit des Titus entstanden und ausdrücklich für den Palast des Kaisers gearbeitet worden: allein dies geht nicht allein aus keinem Worte des Plinius nothwendig hervor, sondern eine solche Annahme widerspricht dem ganzen Entwicklungsgange der griechischen Plastik. Erst wenn wir die Entstehung des Laokoon in die Diadochenperiode setzen, steht derselbe als nothwendiges Produkt einer langen Entwicklungsreihe da, in welcher wir die griechische Kunst zu immer entschiedenerer Hervorhebung des Pathologischen sich steigern sehen.\*\*\*) Rücken wir dagegen die Entstehung des Werkes in die Kaiserzeit, so erscheint dasselbe mindestens als eine Anomalie, wenn nicht geradezu als eine Unmöglichkeit. Dazu kommt nun, daß die Hauptthätigkeit der rhodischen Schule aus den oben erwähnten Inschriften sich gerade für den Anfang dieser Epoche nachweisen läßt, und daß wir selbst von den Ur-

\*) Der Ausdruck des Plinius, die drei Künstler hätten „de consili sententia“ ihr Werk geschaffen, kann in ungewohnter Weise nur dahin verstanden werden, daß sie nach dem Ergebniss einer gemeinsamen Ueberlegung die Gruppe ausgeführt haben. Wenn *Friederichs*, *Baufeine* S. 431, dies für etwas „Selbstverständliches“ erklärt, so hat er nicht bedacht, daß es etwas Anderes ist, ob drei Künstler den Entwurf eines Einzigen aus ihrer Mitte ausführen, oder ob alle Drei sich gemeinsam auch bei Erfindung der Composition betheiligen. Letzteres ist nach Plinius der Fall beim Laokoon gewesen.

\*\*) Dies Alles ist trefflich entwickelt durch *Welcher*, *Alte Denkm.* I, S. 322 ff., 330 ff., 501 ff.; und *Brunn*, *Künstlergesch.* I, 474 ff., wo eine Analyse des Werkes gegeben wird, der ich vollständig beistimme.

hebern des Laokoon die beiden erstgenannten, Agefander und Athenodoros, als Vater und Sohn auf einer jener Inschriften wiederfinden. Daraus hat man mit vieler Wahrscheinlichkeit geschlossen, daß auch Polydoros als Sohn des Agefander zu betrachten sei.

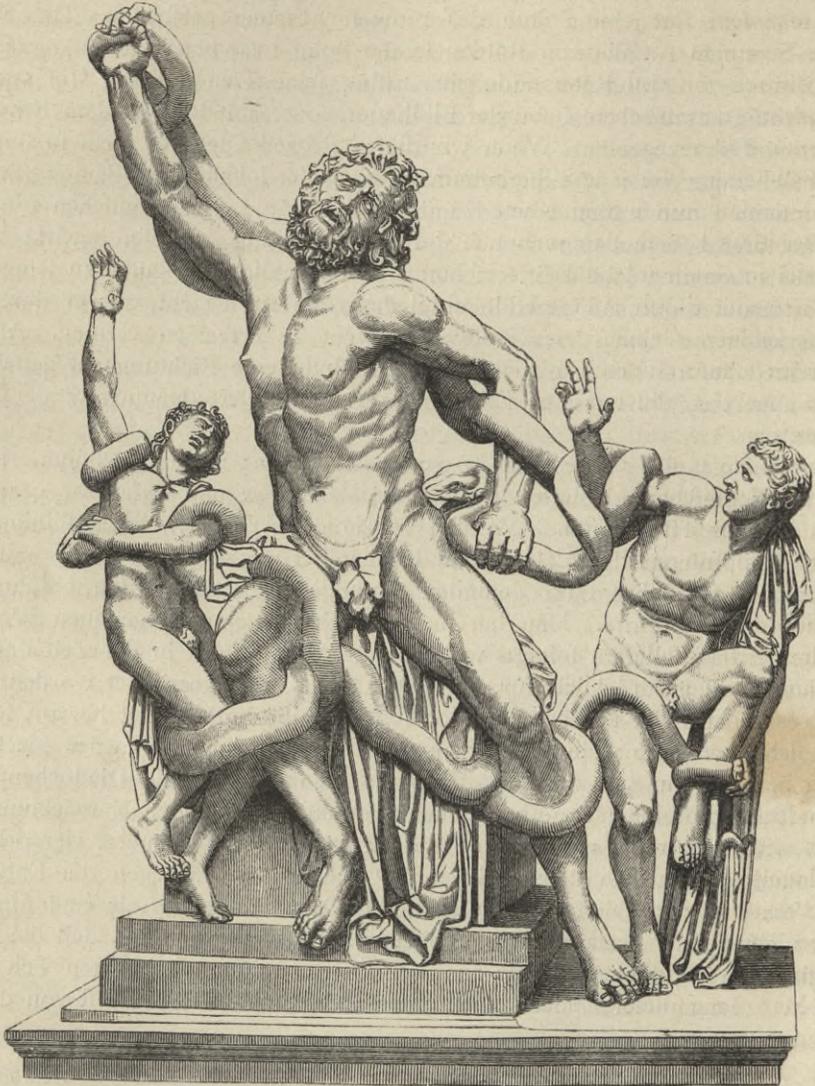


Fig. 175. Laokoongruppe. Vatican.

Inhalt. Der Gegenstand der Gruppe (Fig. 175) ist die Bestrafung des Apollopriesters Laokoon wegen eines Frevels, den er gegen den Gott begangen hatte. Sophokles hatte denselben Stoff in einer verloren gegangenen Tragödie behandelt, welche vermuthlich die Anregung zur plastischen Ausprägung gab. Bekanntlich erzählt die Sage, Laokoon habe gerade im Begriff gestanden, dem Poseidon ein Opfer

darzubringen, als von der Insel Tenedos zwei ungeheure Schlangen, von Apollo gefandt, durch's Meer heraneilten und den Priester sammt seinen beiden ihm als Opferknaben dienenden Söhnen tödteten. Diese Katastrophe entschied den Untergang Troja's. Denn da Laokoon sich der Aufnahme des von den Griechen zurückgelassenen Pferdes widersetzt und die Trojaner vor Unheil gewarnt hatte, so hielt man sein furchtbares Geschick für ein Gottesurtheil und riß eine Bresche in die Stadtmauer, um das Roß hineinzuführen. Wäre Laokoon wegen seines Patriotismus von den Göttern bestraft worden, so würde der Stoff ein unsittlicher zu nennen sein; anders verhält es sich dagegen, da er wegen eines früher begangenen Frevels in einem Momente gestraft wird, wo sein Untergang zugleich den Fall seiner Vaterstadt nach sich zieht; denn nun wird die Katastrophe eine in eminentem Sinne tragische.

Der Bildhauer hat den Vorgang auf der Spitze der Entscheidung erfaßt und aus drei aufeinanderfolgenden Momenten der Handlung mit staunenswerther Kunst eine einheitliche, innig zusammenhängende Gruppe gebildet. Die jähe Gewalt des hereinbrechenden Unheils ist mit einer Lebendigkeit geschildert, die an die äußersten Grenzen des Plastischen geht, ja ins Malerische beträchtlich hinübergreift. An den Stufen des Altars, die der Gruppe als Basis dienen, hat das Verderben den Vater und die beiden Söhne mit einem Schlage ereilt. Die herrliche Gestalt des Vaters ist auf dem Altare zusammengebrochen, denn eben hat ihm die eine Schlange einen wüthenden Biß in die Seite veretzt, der tödtlich sein muß, so krampfhaft zuckt Laokoon zusammen und stößt mit zurückgeworfenem Kopfe aus halb geöffnetem Munde ein schmerzvolles Stöhnen aus. Sein Leib zieht sich convulsivisch zusammen, und die vorgedrückte Brust schwillt vom Uebermaße des Jammers; die rechte Hand, sammt dem Arme restaurirt, greift im überwältigenden Todeschmerz mit aller Macht hinauf, um die Schlange von sich fortzudrängen, während die Linke nur noch mechanisch ohne Erfolg das Ungethüm zu entfernen sucht. In den physischen Schmerz, der den Gesichtsausdruck beherrscht, mag sich auch Seelenweh mischen, denn einen Moment vorher ist der jüngere Sohn bereits dem Bisse der andern Schlange erlegen, und wir sehen den zarten, jugendlichen Körper sich winden und in Todeszuckungen hinsinken. Der ältere Sohn wird eben erst am rechten Arm und am linken Fuße von der Schlange umringelt, die er mit der freigebliebenen Hand zu beseitigen sucht. Vergebens, denn der Todeschrei des Vaters lenkt seine Aufmerksamkeit ab, und das Entsetzen droht seine Bewegungen zu lähmen: im nächsten Augenblicke wird er der vereinten Wuth der beiden Ungethüme erliegen.

Man kann einen plötzlichen Untergang in seiner Unvermeidlichkeit nicht schlagender zur Anschauung bringen. Hier ist kein Entrinnen, keine Hülfe. Es liegt etwas Blitzartiges in der Composition, denn obwohl sie drei Einzelmomente umfaßt, verbindet sie dieselben so, daß sie wie ein einziger erscheinen. Die grauenvolle Wahrheit der Darstellung würde kaum zu ertragen sein, wenn sie nicht durch die Schönheit der Gestalten, durch die Weisheit der Composition gemildert würde. Die letztere ist von solcher Vollendung, daß man bei längerer Betrachtung das Entsetzliche der Scene beinahe vergißt in der steigenden Bewunderung über die Lösung einer solchen Aufgabe. Der pyramidale Aufbau des Ganzen, welcher sich in der Gestalt Laokoons gipfelt, die Anordnung der Schlangen, welche die drei Körper unlöslich umstricken und sie ebenfowohl trennen wie zu

Compo-  
sition.

Ausführung.

einem Ganzen verbinden, ohne die volle Entfaltung ihrer Schönheit irgend zu verdecken; endlich die Kontraste in den Bewegungen des männlichen und der beiden jugendlichen Körper, die Abstufungen des Ausdrucks, das Alles sind Vorzüge, die hohe Bewunderung verdienen. Ebenso trefflich ist im Einzelnen die Durchführung der Gestalten, in denen das gründlichste anatomische Studium sich ausspricht. Aber es läßt sich auch nicht leugnen, daß die Behandlung schon viel von absichtlicher Darlegung dieses Studiums verräth, und daß dadurch der Auffassung jene naive Unmittelbarkeit fehlt, welche den Werken einer einfacheren Kunst so hohen Reiz verleiht. Die scharf und vereinzelt ausgeprägte Muskulatur an einem Körper wie der Laokoon hat bereits etwas Bewußtes, Prahlerisches, und ebenso zeigt die Bildung der Köpfe, namentlich der beiden Knaben, eine etwas manierirte Auffassung.

Geistiger  
Gehalt.

Und wie steht es schließlich um den geistigen Gehalt des Werkes? Ohne Zweifel vermögen wir darin nur den erschütternd dargestellten Akt eines höchsten körperlichen Leidens zu erkennen. Man hat in Laokoons Ausdruck zugleich den Schmerz des Vaters um den Untergang der Söhne sehen wollen. Mag man dergleichen herausdeuten, immer bleibt der unmittelbare Anlaß des schmerzvollen Zusammenzuckens in Laokoon augenscheinlich der Biß der Schlange, also das eigene körperliche Leiden. Er kann nicht einmal mit einem Blicke mehr dem Sohne zu Hülfe eilen, denn der plötzliche Biß des Unthiers hat ihn der Besinnung beraubt. Ganz anders ist es in der Niobegruppe, wo die Mutter einzig und allein durch Seelenschmerz beim Leiden ihrer Kinder gefoltert wird, und wo in ihrem Blicke sich das hohe Bewußtsein einer Königin und der ganze Gram einer Mutter spiegeln. In der Niobe ergriff uns die sittliche Macht einer Tragödie; im Laokoon packt uns die Erschütterung einer pathologisch entwickelten Katastrophe. Hier verhöhnt keine ethische Grundidee mit dem Entsetzlichen, nur die virtuosenhafte Kunst der Behandlung dämpft den Eindruck. Je länger und öfter wir daher die Niobe betrachten, um so tiefer wird sie sich unserer Phantasie bemächtigen; die Laokoongruppe dagegen wird uns allmählich gleichgültiger, weil der heftige Ausdruck physischen Leidens auf die Dauer die Seele abstumpft.

Das Patho-  
logische.

So sehen wir in Werken wie der Laokoon die letzte Stufe einer selbständigen Entwicklung der griechischen Plastik, die äußerste Steigerung, deren das Pathos fähig war. Dem inneren Gehalt entspricht denn auch die Form. Alle früheren Gruppencompositionen, selbst noch die der Niobiden, waren aus einer Anzahl von Einzelgestalten zusammengesetzt, die gleichsam in epischem Bezüge zu einander standen. Im Laokoon ist zum ersten Mal eine innigere dramatische Verschlingung mehrerer Gestalten zu einem Ganzen wahrzunehmen. Solche Art der Gruppenbildung steht bereits an der Grenze der Plastik und schreitet stark ins Malerische hinüber; denn die einzelnen Gestalten kommen nur zu bedingter Entfaltung, treten durch Verbindung und Gegenätze in mehr malerische als plastische Beziehung zu einander. Auch in dieser Hinsicht bezeichnet der Laokoon die letzte Consequenz und die äußerste Grenze der griechischen Bildneri.

Der farnesi-  
sche Stier.

In nächster Verwandtschaft zum Laokoon steht ein zweites Werk dieser Zeit, das ebenfalls auf Rhodos und seine Schule zurückzuführen ist: der sogenannte „farnesische Stier“, von *Apollonios* und *Tauriskos* aus Tralles in Karien gearbeitet. Wir dürfen diese Künstler wohl zu denjenigen auswärtigen Meistern rechnen, die in und für Rhodos thätig waren. Wenigstens gelangte die kolossale Gruppe von

Rhodos nach Rom in den Besitz des Afinius Pollio, wie Plinius meldet. Unter Papst Paul III. (1534—49) bei den Thermen des Caracalla gefunden, kam sie mit der farnesischen Erbschaft nach Neapel, dessen Museum sie jetzt besitzt. Obwohl an manchen Stellen (durch Giov. Battista Bianchi von Mailand) stark restaurirt,

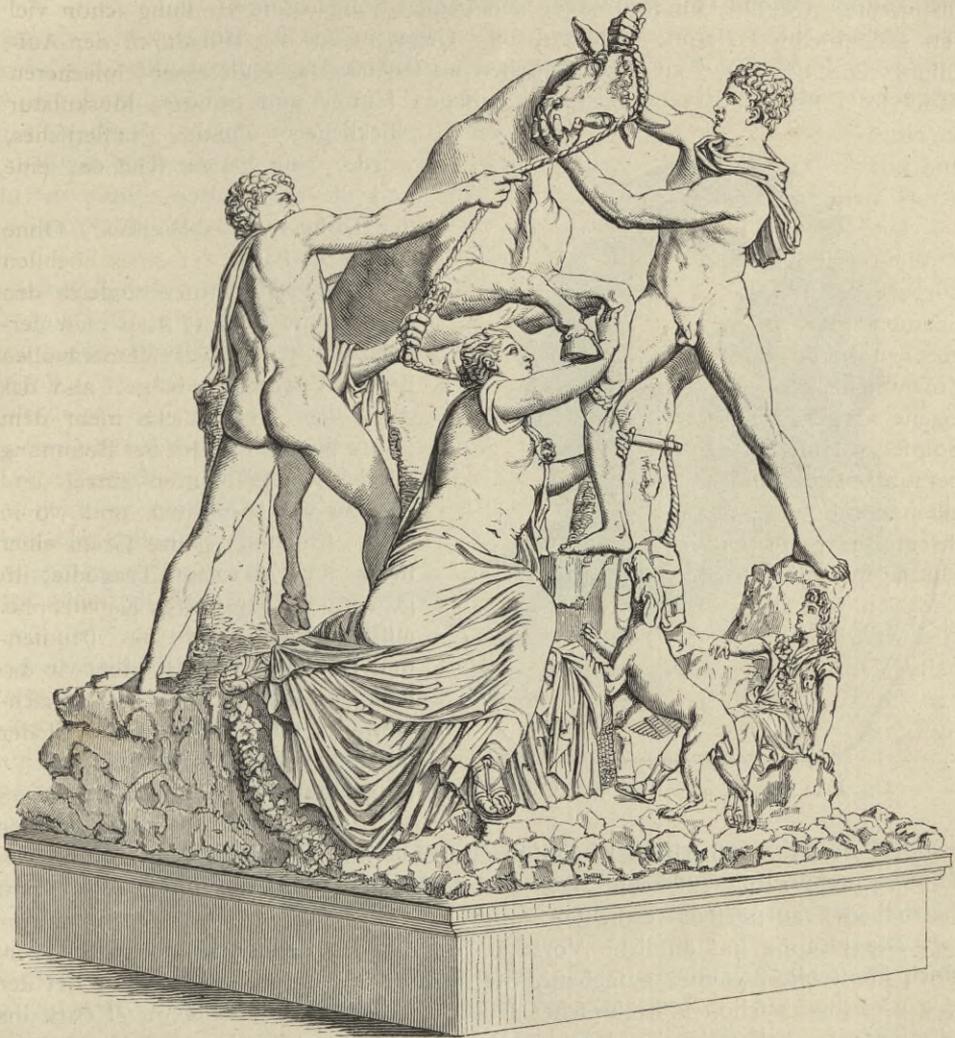


Fig. 176. Gruppe der Dirke. (Sogen. Farnesischer Stier.) Neapel.

ist sie ihrer Composition nach im Wesentlichen richtig und entspricht der Angabe, welche Plinius über ihren Inhalt macht. Diese beruht auf einer Sage, die in der kleinasiatischen Kunst jener Zeit mehrfach behandelt worden ist und namentlich nebst einer Anzahl anderer Darstellungen der Kindesliebe am Tempel der Apollonis in Kyzikos wiederholt war, welchen gegen Ende dieser Epoche, um 150 v. Chr., Attalos II. von Pergamos dem Andenken seiner Mutter weihte. Die

farnesische Gruppe scheint indeß die früheste Darstellung dieses Gegenstandes zu sein, der allerdings dem Geiste dieser Zeit besonders zufagen mußte.

**Inhalt.** Der Inhalt der Composition bezieht sich auf die Strafe, welche Zethus und Amphion, die Söhne der Antiope, um ihre Mutter an der Dirke zu rächen, über letztere verhängen. Denn Dirke hatte nicht allein mit ausgefuchter Grausamkeit die Antiope gequält, sondern fogar den beiden Söhnen, die als unbekannte Hirten aufgewachsen waren, befohlen, ihre Gegnerin an die Hörner eines wilden Stieres zu binden und zu Tode schleifen zu lassen. Der Muttermord sollte eben geschehen, als die Erkennungsscene zwischen Mutter und Söhnen durch einen

glücklichen Zufall herbeigeführt wurde. Nun wendete sich das Blatt, und die ergrimten Söhne thaten der Dirke, was diese der Antiope zgedacht hatte.

Diesen Moment vergegenwärtigt die Gruppe (Fig. 176). Der Ueberlieferung gemäß geht die Scene auf dem Kithäron vor sich, was durch das felsige Terrain und die kleine Figur eines zuschauenden Hirten und allerlei Jagdgethier angedeutet ist. Zethus und Amphion, zwei kraftvoll schlanke Jünglingsgestalten, stehen auf Felsvorsprüngen einander gegenüber, bemüht, den wild sich aufbäumenden Stier zu bändigen und ihr Opfer an denselben zu befestigen. Dirke, deren schöner, vom Gewande nur halb verhüllter Körper hülflos, wie von Entsetzen gelähmt, hingefunken ist, fleht vergebens um Mitleid, indem sie das Bein des einen



Fig. 177. Sterbender Alexander. Uffizien.

Bruders umfaßt. Unerbittlich vollführen beide ihr Werk, während Antiope im Hintergrunde ruhig zuschaut. Der nächste Moment wird die üppige Blüthe der herrlichen Frauengefalt vernichten.

**Würdigung.** Die Gruppe hat ähnliche Vorzüge wie die des Laokoon und ist vielleicht noch kunstvoller, kühner aufgebaut, wie sie auch als die kolossalste Marmorarbeit des Alterthums schon in technischer Hinsicht Bewunderung verdient. Neben der dramatischen Lebendigkeit, der klaren und dabei ergreifenden Anordnung, der rapiden Bewegung, welche sich in ihr ausdrückt, fesseln besonders die herrlich entwickelten Körper, die sämmtlich etwas Heroisches haben, und deren Behandlung bei vollendeter Kenntniß doch weniger raffinirt erscheint als die des Laokoon. Gemeinsam ist aber beiden Gruppen das Malerische der Anordnung und das gesteigerte Pathos, das sich in beiden zur Spitze einer tragischen Katastrophe gipfelt. Denn wenn auch, der Natur des Gegenstandes gemäß, der Moment vor dem Beginn der Todesmarter gewählt wurde, während im Laokoon mehrere Momente verbunden sind; wenn also der Anblick hier nicht so unmittelbar

entsetzlich wirkt wie dort, so ist dagegen der Stoff an sich ein geradezu abstoßender. Denn es handelt sich um einen Akt von Brutalität, der durch Nichts gemildert wird, da hier so wenig wie im Laokoon die dem Vorgange zu Grunde liegende sittliche Idee im Werke selbst zur Erscheinung kommt.

Der selben Zeit und Schule glaube ich nun auch jenen berühmten Kopf der Uffizien zu Florenz (Fig. 177) zuschreiben zu müssen, der als sterbender Alexander bekannt, aber freilich auch mehrfach angefochten ist. Der durchaus individuelle Typus, welcher mit den bekannten Alexanderköpfen die einzelnen Züge und

Sterbender  
Alexander

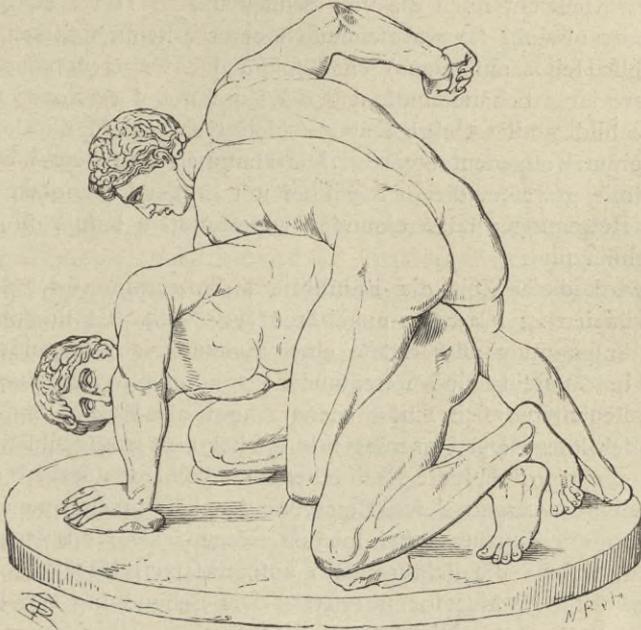


Fig. 178. Gruppe der Ringer. Florenz.

namentlich das charakteristische mähenartige Haar gemein hat, ist allerdings ins Pathologische gesteigert, so daß ganz wie beim Laokoon der Ausdruck eines körperlichen Schmerzes uns daraus ergreift. Treffend sagt daher J. Burckhardt: „Der Sohn Philipps wird zu einem jugendlichen Laokoon.“ Wenn dagegen behauptet worden ist, kein griechischer Künstler würde je ein idealisiertes Porträt mit dem Ausdrücke eines schmerzhaften Todes dargestellt haben, so gilt dies gewiß für die früheren Epochen und außerdem bei einer nur als Portrait ausgeführten Darstellung für die gesammte antike Zeit. Da aber Alexander schon bei Lebzeiten ins Heroische erhoben wurde, so läßt sich nicht absehen, warum nicht sein so plötzlicher und fast mysteriöser Tod der Kunst der Diadochenzeit das Motiv zu einer pathologischen Darstellung habe geben sollen.\*) Damit stimmt die effectvolle Auffassung und Behandlung des Kopfes.

\*) Vgl. hierüber C. v. Lützow, Münchener Antiken, Lief. I. (München 1861) bei Gelegenheit einer verwandten Terracotta der Münchener Sammlungen.

Nike von  
Samothrake.

Das Schwungvolle, Pathetische, welches die Schöpfungen dieser Zeit beherrscht, spricht sich im Bunde mit großartiger Formauffassung auch in der leider nur als Bruchstück aufgefundenen Nike von Samothrake aus, die in das Museum des Louvre gelangt ist. Die Kühnheit der Bewegung wird noch durch den Umstand gehoben, daß die Figur einen Schiffsschnabel zur Basis hatte, auf welchem sie fast mehr zu schweben als zu stehen schien. Die Breite und Größe der Formen, die stürmische Gewalt des Vorwärtseilens, die sich in dem rauschend bewegten Faltenwurf der herrlich behandelten Gewänder lebensvoll markirt, weisen diesem bedeutenden Werk einen Ehrenplatz unter den Denkmälern der Diadochenzeit an.

Metope von  
Ilion.

Hier dürfen wir vielleicht noch die von Schliemann zu Ilion ausgegrabene Metope anschließen, obwohl sie wahrscheinlich einer erheblich späteren Zeit angehört.\*) Sie stellt Helios auf seinem Viergespann dar, wobei indeß der Gott selbst in solcher Abreviatur behandelt ist, daß der Kopf mit der reichen Strahlenkrone die Hauptsache bildet, alles Uebrige aber so sehr vernachlässigt ist, daß sogar der Wagen nicht einmal angedeutet wird. Die Hauptsache sind dem Künstler offenbar die vier Rosse gewesen, die in der That mit großer Lebendigkeit und in den mannigfachen Bewegungen der einander zugewandten Köpfe voll Feuer und Energie gezeichnet sind.

Ringer-  
Gruppe.

Endlich wird dieser Zeit die berühmte Marmorgruppe der Ringer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz angehören (Fig. 178). Es sind zwei Jünglingsgestalten, mit Anspannung aller Kräfte eines gymnastisch durchgebildeten Körpers ringend dargestellt. Beide sind miteinander so künstlich verschlungen, daß die Gruppe von allen Seiten sich schön aufbaut und die Körper sich doch überall klar von einander lösen. Der Unterliegende erscheint zwar augenblicklich im Nachtheile, jedoch nicht so, daß die Sache bereits entschieden wäre. Vielmehr hält die Ungewißheit des Ausgangs den Betrachtenden in ähnlicher Spannung, wie in den Ringschulen die Zuschauer bei solchen Szenen. Die Kunst hat hier einen jener Momente, welche die Palästra dem aufmerksamen Beobachter täglich bot, bewunderungswürdig in Marmor übersetzt. Die Behandlung der Körper ist bei aller Kraft doch von zarter Weichheit, die Uebergänge der Formen zeigen eine sanfte, elastische Bewegung, die Umriffe sind ausdrucksvoll, und Alles zeugt von tiefstem anatomischen Verständniß. Der Umstand, daß die Gruppe mit der Niobidengruppe zusammen gefunden wurde, hat früher die jetzt widerlegte Ansicht hervorgerufen, daß hier zwei Söhne der Niobe dargestellt seien. Ihre vorzügliche Ausführung, die den Statuen jener Gruppe überlegen ist, läßt sie als ein Original aus griechischer Zeit erkennen. Das meisterhaft Abgewogene in der Composition einer so innig verschlungenen Gruppe, die kühne Lebendigkeit in der Schilderung des Momentanen, die vollendete und dabei effectvolle Behandlung, das Alles scheint mir für die Schule von Rhodos zu sprechen.

Thefeus  
und der  
Minotaurus.

Geist und Richtung derselben Zeit erkennt man in der genialen kleinen Bronze-gruppe, welche, des Theseus Kampf mit dem Minotauren darstellend, im J. 1878 bei Aphrodisias im oberen Mäanderthale gefunden und für das Museum zu Berlin erworben wurde.\*\*) In kühner Anspannung aller Kräfte hat der athletisch gebildete Held das stierköpfige Ungethüm eben zu Falle gebracht, so daß dieses fast

\*) Vgl. *E. Curtius* in der Archäol. Zeitung 1872 S. 57 ff. mit Abbildung auf Taf. 64.

\*\*\*) Vgl. *Alexander Conze*, Theseus und Minotaurus. Berlin 1878. 4. Mit Abbildung.

mit wehmüthigem Ausdruck der Ermattung unter dem mächtigen Griff des Gegners zusammenbricht. Hier ist eine Scene der beliebten Ringkämpfe griechischer Palästren ins Mythologische überfetzt. Die geistreiche Lebendigkeit, die meisterhafte Composition und Linienführung der Gruppe verleihen dem kleinen Werke einen bedeutenden Kunstwerth. Die Behandlung bis ins Einzelne, besonders aber die ins Pathologische hinüberspielende Auffassung weisen dasselbe in die Diadochenzeit.

## 2. Die Schule von Pergamos.

Vielfach verwandt in der Grundstimmung, wenn auch verschieden im Stoffgebiet, erscheinen die gleichzeitigen Werke der Künstler von Pergamos. Plinius nennt vier ausgezeichnete Meister, *Isigonos*, *Phyromachos*, *Stratonikos* und *Antigonos*, welche die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier darstellten. Es handelt sich dabei um die Kämpfe der pergamenischen Fürsten gegen die Schaaren gallischer Völker, welche zuerst 280 v. Chr. in Griechenland eingedrungen waren, mehrere makedonische Heere vernichteten und erst durch Eumenes I. und Attalos I. besiegt wurden. Attalos stiftete zum Gedächtniß seines großen Sieges (239 v. Chr.) vier ausgedehnte Gruppen auf die Akropolis von Athen, welche in vier besonderen Darstellungen den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Schlacht des Theseus gegen die Amazonen, den Sieg der Athener über die Perfer bei Marathon und die Gallierschlacht des Attalos enthielten. Wie die christlich-mittelalterliche Kunst den Szenen des neuen Testaments entsprechende aus dem alten Bunde gegenüberstellte, so erhielten hier zwei historische Kämpfe ihre Parallele an zwei mythischen Schlachten. Das Weihgeschenk des Attalos stand an der südlichen Mauer der Akropolis und war sowohl nach dem Inhalt als nach den neuerdings entdeckten Spuren seiner gegen 50 Fuß langen und 16 Fuß breiten Basis ein Werk von bedeutendem Umfange. Durch eine der glücklichsten neueren Entdeckungen, die wir Brunn verdanken, ist in verschiedenen Museen eine Anzahl von Marmorfiguren als ursprünglich zu jenem großen Denkmal gehörig erkannt worden.\*) Die Statuen sind etwas unter Lebensgröße, was der Nachricht des Pausanias entspricht, der sie zwei Ellen hoch nennt. Drei Figuren befinden sich im Dogenpalast zu Venedig, wohin sie im Anfang des 16. Jahrhunderts durch einen Kardinal Grimani gelangten; vier sind aus dem farnesischen Besitz in das Museum von Neapel gekommen, eine besitzt der Vatican, eine andere die Sammlung des Louvre; endlich hat sich eine zehnte bei Castellani in Rom nachweisen lassen. Gewiß ist die Reihe der noch vorhandenen Uebersreste jener großen Gruppen damit nicht abgeschlossen, zumal die bis jetzt entdeckten nur aus Statuen Unterliegender bestehen, so daß die Sieger also noch zu suchen sind.

Nicht alle von den vorhandenen Statuen lassen sich zweifellos erklären. Zu den sogleich verständlichen gehören die drei Venezianischen, in welchen man Gallier erkannt hat. Der eine (Fig. 179) ist ein bärtiger Krieger mit struppigem Haupthaar. Auf das linke Knie niedergefunken, mit der Linken sich auf eine Erhöhung des Bodens stützend, streckt er den rechten Fuß weit vor und sucht

Schule von Pergamos.

Weihgeschenk des Attalos.

Die Uebersreste.

\*) Vgl. die treffliche Analyse bei *Overbeck*, G. der gr. Pl. 2. Aufl. II, S. 177 ff.

mit dem vorgehaltenen Schwert sich gegen einen vielleicht berittenen Angreifer zu vertheidigen. Der andere, bartlose, jüngere, ist ein Gegenstück zum vorigen. Seine Bewegung erscheint noch meisterhafter und kühner erfunden, denn eben hat ein gewaltiger Anprall ihn rückwärts niedergeworfen; aber er hat mit dem Sitztheil den Boden noch nicht erreicht, sondern durch die zurückgestreckte Hand den völligen Fall aufgehalten und sucht sich mit der Linken, die wohl mit einem Schilde bewehrt war, gegen seinen Feind zu decken. Der dritte ist ein schöner, jugendlicher Krieger, den das bittere Loos der Schlachten schon ereilt hat (Fig. 180). Aus tiefen Wunden blutend, ist er lang hingestreckt und hat bereits den

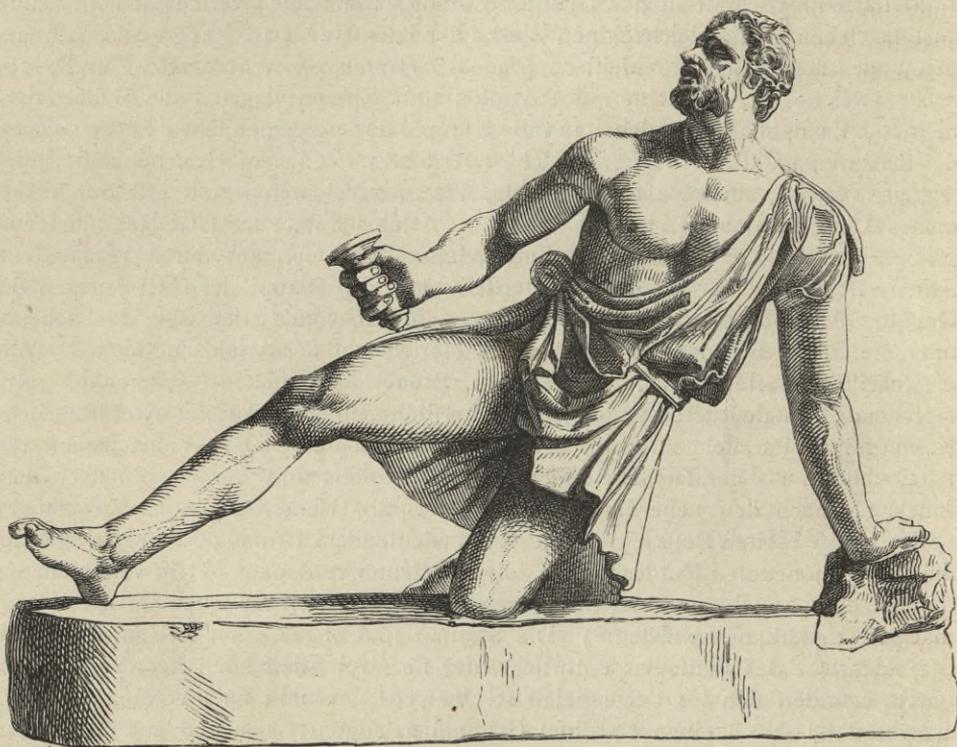


Fig. 179. Gallischer Krieger. Venedig. (Nach Overbeck.)

letzten Seufzer ausgehaucht, denn die Glieder sind von der Starrheit des Todes zusammengezogen. Der sechseckige Schild und der metallne Gürtel (Torques), der seinen nackten Leib umgiebt, scheinen ihn als Gallier zu bezeichnen, wenn auch die Charakteristik des Körpers und des Kopfes eine Milderung des rauhen Barbarentypus aufweist. Als Gallier dürfen wir auch die Pariser Figur eines völlig nackten jugendlichen Kämpfers betrachten, welcher in den Schenkel verwundet auf das linke Knie niedergesunken ist und sich, nach links gewendet, mit Schild und Schwert gegen seinen Gegner zu vertheidigen sucht. Von den vier Figuren zu Neapel sind drei völlig entseelt hingestreckt, während die vierte, aus einer tödtlichen Seitenwunde blutend, resignirt das Ende erwartet. Dieser letztere, völlig unbedeckte, aber mit einem griechischen Helm bedeckte Krieger

bietet der Erklärung Schwierigkeiten, weil fein Schnurr- und Backenbart ihn als Nichtgriechen zu bezeichnen scheinen, während im Uebrigen die Gestalt die edlen Formen eines hellenischen Kriegers zeigt. Sollte vielleicht für die pergamenischen Kämpfer diese Barttracht angenommen werden dürfen? Gewiß haben wir hier weder einen Gallier, noch einen Perfer oder gar Giganten vor uns. Von den drei Gefallenen ist die eine Figur eine Amazone, die zweite ein jugendlicher Perfer, durch phrygische Mütze, weite Hofen und krummen Säbel als solcher genügend bezeichnet, die dritte allem Anscheine nach ein Gigant. Meisterlich ist in diesen Figuren selbst in der verschiedenen Art des Todes die Charakteristik durchgeführt. Die Amazone ist, aus mehreren Wunden blutend, auf den Rücken gestürzt und zeigt in der Wendung des Kopfes und dem über dem Haupte gebogenen Arme noch die Motive, welche wir aus früheren Amazonenbildern als allgemein verbreitet und beliebt bei den Griechen kennen. Auch der Gigant ist

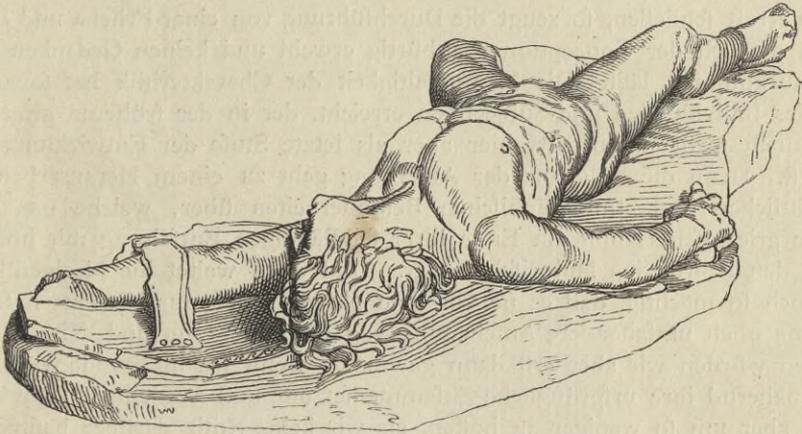


Fig. 180. Todter Gallier. Venedig.

ähnlich hingestürzt, aber in der krampfhaft starren Haltung der Glieder, namentlich den Armen, von denen der linke ein Löwenfell, der rechte noch das Schwert gefaßt hält, spricht sich wie in dem struppigen Haupt- und Barthaar eine besondere bis in den Tod hineinreichende Wildheit aus. Einen fein empfundenen Gegensatz zu beiden bildet der Perfer. Wenn der Künstler asiatische Verweichlichung gegenüber griechischer Tüchtigkeit schildern wollte, so konnte er seine Absicht nicht vollkommener erreichen, als in dieser anmuthigen Jünglingsgestalt, die den Tod aus einer nicht sichtbaren Wunde empfangen hat, aber statt der Zeichen eines gewaltsamen Endes fast nur den Ausdruck eines sanft Schlummerns zeigt. Daß die persische Tracht nicht vollständig durchgeführt, der Oberkörper vielmehr unbekleidet dargestellt ist, kann uns bei einem griechischen Kunstwerke nicht befremden, denn so viel Idealität hat sich die griechische Plastik selbst bis in die letzte Zeit hinein bewahrt. Noch weiter geht diese künstlerische Freiheit in der Vaticanischen Figur eines ganz unbekleideten jugendlichen Kriegers, der durch die phrygische Mütze ebenfalls als Perfer bezeichnet wird. Für die griechische Kunst reichte eine solche Abbeviatur der äußeren Attribute hin, um der Charakteristik zu genügen. Ja, in der Castellischen Statue, welche mit der

Vaticanischen große Aehnlichkeit hat, fehlt jede derartige Charakteristik, wenn man dafür nicht etwa das um den Leib gewickelte Stück Zeug gelten lassen will. Daß aber auch hier ein Perser gemeint ist, scheint nach der Verwandtschaft mit der Vaticanischen Figur ziemlich einleuchtend. Von der Feinheit der Composition giebt die Vergleichung dieser beiden so ähnlichen und doch so verschiedenen Gestalten eine hohe Vorstellung. Beide knieen, die eine auf dem linken, die andere auf dem rechten Knie, wenden sich aber beide nach derselben Seite und fuchen, nach vorn gebeugt, sich eines Feindes zu erwehren, indem sie mit der Linken sich auf den Boden stützen, die Rechte aber zur Vertheidigung und Deckung mit dem Schwert über dem Kopfe erheben. Aber die Vaticanische Figur ist ganz zusammengeduckt, als suche sie einem dicht über ihr hinsprengenden Reiter auszuweichen, während die Castellanische in ihrer weniger gebeugten Haltung zeigt, daß sie es mit einem nicht in so unmittelbarer Nähe drohenden Feinde zu thun hat.

Die  
Ausführung.

Läßt die Composition der einzelnen Gestalten auf eine bedeutende künstlerische Kraft schließen, so zeugt die Durchführung von einer Frische und Lebenswärme, die sich der Conception ebenbürtig erweist und keinen Gedanken an Copieen aufkommen läßt. Die Mannigfaltigkeit der Charakteristik hat sogar einen Grad des Individuellen und Subjectiven erreicht, der in der früheren griechischen Kunst noch nicht hervortritt, hier aber als letzte Stufe der Entwicklung aufzufassen ist. Denn die Prägnanz der Auffassung geht zu einem Herausarbeiten der geschichtlichen und ethnographischen Besonderheiten über, welche uns zeigen, daß die griechische Kunst am Ende ihrer selbständigen Entfaltung mit hoher Genialität den Schritt ins Historische wagt. Und doch waltet ihr Idealgefühl auch jetzt noch so mächtig, daß es sie vor dem platten Realismus bewahrt hat.

Composition  
und  
Aufstellung.

Eine noch umfassendere Anschauung von der Bedeutung und Wirkung dieser Gruppen würden wir aber erst dann gewinnen, wenn wir im Stande wären, auch nur annähernd ihre ursprüngliche Zusammensetzung und Aufstellung zu erkennen. Das ist aber um so weniger zu hoffen, als wir keine Notiz darüber besitzen, und in den wenigen Ueberbleibseln nur geringe Bruchtheile des großen Denkmals vorliegen. Wenn wir mäßig rechnen, so dürfen wir doch für jede Gruppe gewiß zwölf Figuren zum Mindesten annehmen, denn bei einer kleineren Zahl hätten die Künstler schwerlich die verschiedenen Momente des Kampfes anschaulich machen können. Nun hat aber die neuerdings entdeckte Basis 800 Quadratfuß Fläche, so daß bei 48 Figuren auf jede durchschnittlich über 16 Quadratfuß kommen, was bei der Größe der Statuen genügend ist. Ferner erhalten wir dann durch die Form der Basis einen beachtenswerthen Wink über die Art der Aufstellung. Denn bei der großen Breite der Basis von 16 Fuß bei 50 Fuß Länge war offenbar nicht ein reliefartiges Nebeneinanderstellen wie bei den Tempelgiebeln beabsichtigt, sondern auf eine malerisch vertiefte Composition Bedacht genommen. Dasselbe malerisch-realistische Element der Composition, welches wir schon im farnesischen Stier als einen für diese Epoche bezeichnenden Zug kennen lernten, wurde also hier in noch stärkerer Weise betont und mußte zu einer Aufstellung führen, in welcher man die großen Gesamtgruppen sich zu einzelnen perspectivisch angeordneten Sondergruppen lösen sah, die aber ohne Zweifel untereinander wieder durch den Zug der Linien verbunden wurden. Höchst wahrscheinlich waren schon die großen Gruppen des Lyssippos, welche die Löwenjagd Alexanders und die Schlacht am Granikos darstellten (S. 249), in ähnlicher Weise malerisch com-

ponirt. Daß die Gruppen des Attalos außerdem einen niedrigen Standort hatten, geht aus der Beschaffenheit der erhaltenen Werke unzweifelhaft hervor.

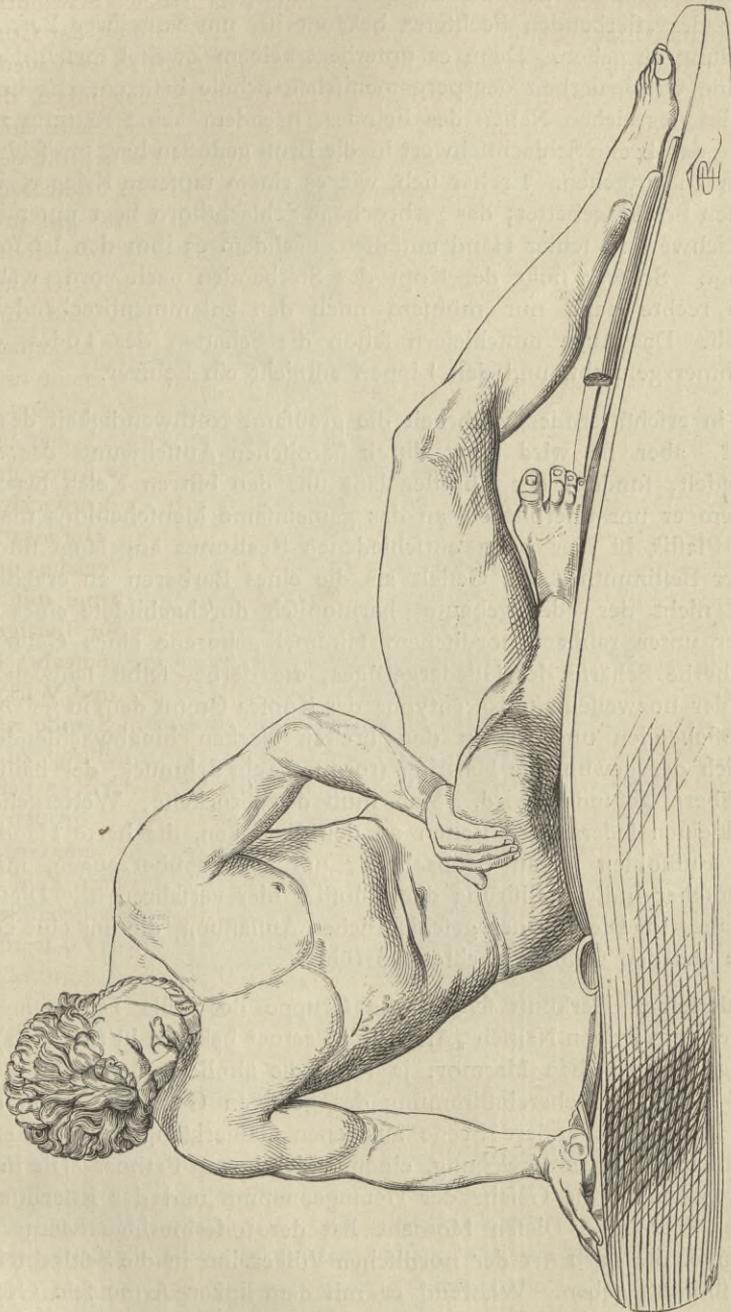


Fig. 181. Der sterbende Gallier. Capitol.

Außer diesem großen Denkmal zu Athen haben die Attaliden wohl auch <sup>Sterbender</sup> andere Orte, jedenfalls ihre Residenzstadt Pergamos, mit ähnlichen Erinnerungs- <sup>Gallier.</sup>

zeichen ihrer Siege geschmückt. Von diesen ist zwar eben so wenig im Zusammenhange Etwas auf uns gekommen, wohl aber vermag die berühmte Marmorstatue des kapitolinischen Museums zu Rom (Fig. 181), die unter der falschen Bezeichnung des „sterbenden Fechters“ bekannt ist, uns von ihrer Beschaffenheit eine Vorstellung zu geben. Denn es unterliegt keinem Zweifel mehr, daß wir in derselben eine Originalarbeit der pergamenischen Schule besitzen. Es ist ein Gallier, der beim siegreichen Nahen des Feindes, nachdem keine Rettung mehr geblieben, sich das breite Schlachtschwert in die Brust gestoßen hat, um schimpflicher Knechtschaft zu entgehen. Er hat sich, wie es einem tapferen Krieger ziemt, auf seinen großen Schild gebettet; das zerbrochene Schlachthorn liegt unter ihm, und das breite Schwert ist seiner Hand entfallen, nachdem es ihm den letzten Liebesdienst erzeigt. Schwer sinkt der Kopf des Sterbenden nach vorn, während die aufgestützte rechte Hand nur mühsam noch den zusammenbrechenden Körper aufrecht hält. Das Auge umschleiert schon die Schatten des Todes, die breite Stirn ist schmerzgefurcht, und den Lippen entflieht ein Seufzer.

So ist in erschütternder Wahrheit die graufame Nothwendigkeit des Sterbens ausgedrückt, aber sie wird nicht durch heroischen Aufschwung der Seele des Helden geädelt, sondern der Künstler läßt uns den bitteren Kelch bis zur Neige leeren, indem er uns unerbittlich an das gemeinfame Menschenloos mahnt. Die griechische Plastik ist hier beim entschiedenen Realismus angelangt und giebt in meisterhafter Bestimmtheit die Gestalt als die eines Barbaren zu erkennen. Der Körper ist nicht der edel gebaute, harmonisch durchgebildete eines Griechen, sondern der unter rauhem nordischem Himmel geborene eines Galliers; dafür zeugt die herbe Schärfe des Gliedergefüges, die derbe, selbst schwierige Textur der Haut, der unzweifelhafte Racentypus des Kopfes sammt dem in festen Büscheln struppig abstehenden und bis in den breiten Nacken hinabwachsenden Haare; dafür endlich der gewundene Halsring (torques), ein Schmuck, der häufig in keltischen Gräbern gefunden wird. Man muß das Trockene, Wettergehärtete der Haut, die kleinen lederartigen Falten an den Gelenken, die harte Hand und die schwierigen Fußsohlen genau beobachten, um sich zu überzeugen, mit welcher Kraft realistischer Individualisirung der Künstler hier verfahren ist. Dieser Realismus steht aber im Dienst einer geschichtlichen Auffassung, die uns eine ergreifende Einzelscene aus den Gallierschlachten vorführt.

Sogenannte  
„Arria und  
Paetus.“

Von derselben Herkunft scheint die Gruppe der Villa Ludovisi zu Rom, welche unter dem irrigen Namen „Arria und Paetus“ bekannt ist (Fig. 182). Gleiche Ausführung in demselben Marmor, ja sogar die ähnliche Behandlung der Basis, und mehr noch die Uebereinstimmung des geistigen Gehaltes weisen ihr diesen Platz an. Es ist eine andere Scene aus jenen Gallierkämpfen, aber erfüllt von einer leidenschaftlicheren Bewegung, einem mächtigeren Pathos. Die Feinde sind offenbar ganz nahe, die Gefahr der Gefangennahme und der Knechtschaft liegt im kleinsten Verzuge. Diesen Moment hat der todesmuthige Krieger benutzt, seinem Weibe, die nach Art der nordischen Völker ihn in die Schlacht begleitete, den Todesstoß zu geben. Während er mit dem linken Arme sein Opfer unterstützt und es still zu Boden sinken läßt, stößt er mit ganzer Kraft der Rechten sich das kurze breite Schwert von oben in die Brust. Dieselbe detaillirende Naturwahrheit, dieselbe scharfe Charakteristik, die den sterbenden Krieger des Ca-

pitols auszeichnet, giebt auch diesem Werke das Gepräge einer realistisch-historischen Bestimmtheit.

So bedeutend nun diese Werke sind\*) und so würdig sie die selbständige Würdigung. schöpferische Thätigkeit der griechischen Plastik abschließen, so werden wir sie doch nicht als „ideale“ Darstellungen auffassen dürfen. Vielmehr sehen wir in ihnen die griechische Kunst einen durchaus neuen Weg beschreiten, den des hi-

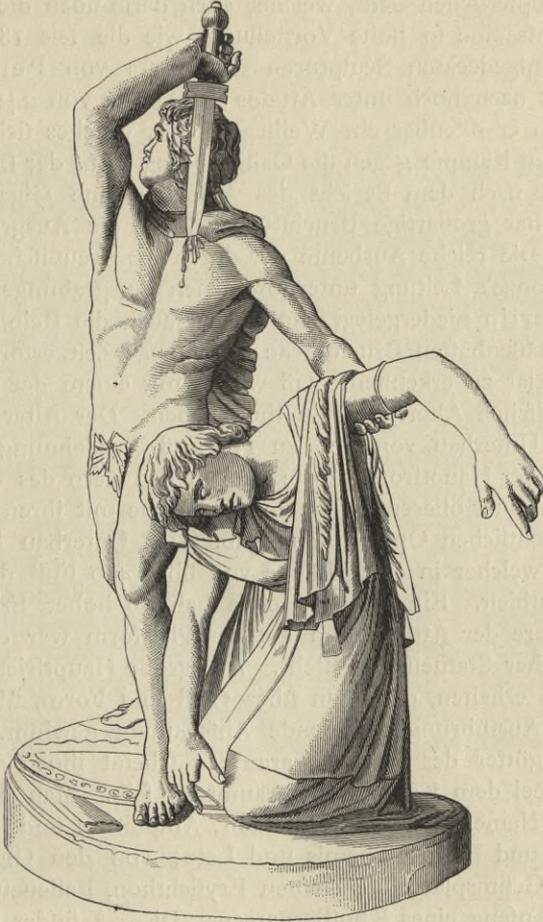


Fig. 182. Galliergruppe. Villa Ludovisi.

storisch Charakteristischen, und dadurch einer späteren Entwicklung neue Bahnen eröffnen. Kaum ist eine größere Kluft zu denken, als die zwischen den idealen Kampfbildern perikleischer Zeit und diesen Szenen pergamenischer Gallierschlachten\*\*). Und doch war die griechische Kunst nicht in einem Sprunge da-

\*) Vgl. die gediegene Untersuchung bei *Brunn*, *Künstlergesch.* I. S. 444 ff.

\*\*\*) Wenn früher wohl die Vermuthung geäußert worden ist, man werde die Gruppe, zu welcher beide Werke gehören, „kaum für etwas Anderes als für eine Giebelgruppe halten dürfen“, so stehen

hin gelangt, fondern sie schritt von idealen Götterbildern allmählich zur Darstellung individuellen Lebens und endete dann damit, auch das Individuelle eines nicht griechischen, eines barbarischen Racentypus, trotz des Mangels angeborener Schönheit und harmonischer Ausbildung des Körpers, in den Bereich ihrer Auffassung hineinzuziehen. Damit ist denn die Grenze der griechischen Anschauung und mit ihr der Schluß einer selbständigen originalen Kunst erreicht.

Altar von  
Pergamos.

Aber auch das rein ideale Gebiet sollte in dieser Zeit nicht leer ausgehen, und von dem schöpferischen Geist, welcher auch darin noch die griechische Kunst befeelt, giebt nichts eine so hohe Vorstellung, wie die seit 1875 auf Anregung Carl Humann's aufgedeckten Sculpturen des Altars von Pergamos\*). Aller Wahrscheinlichkeit nach noch unter Attalos I. (regierte von 241 bis 197 v. Chr.) errichtet, war auch er offenbar ein Weihegeschenk, welches sich auf die um 239 fallenden siegreichen Kämpfe gegen die Gallier bezog. Auf der Bergterrasse emporragend, enthielt er nach dem Bericht des Ampelius eine Gigantenschlacht, von welcher in der That großartige Bruchstücke durch die Ausgrabungen zu Tage gekommen sind. Die reiche Ausbeute der durch die preußische Regierung unter Humann's und Conze's Leitung unternommenen Ausgrabungen ist seit Kurzem im Museum zu Berlin niedergelegt, und wenn auch die Reinigung und Zusammenfetzung der massenhaften Bruchstücke noch lange Zeit erfordern wird, so ist doch jetzt schon klar zu erkennen, daß wir es mit einem der großartigsten Monumente des klassischen Alterthums zu thun haben. Der Altar ruhte auf einem fast quadratischen Unterbau von 106 zu 116 Fuß Ausdehnung bei einer Höhe von 40 Fuß. An der Hauptfront führte eine in den Kern des Baues eingeschnittene Freitreppe zu einer oberen Attika empor, welche mit ihren ionischen Säulenstellungen den eigentlichen Opferaltar umgab. Den Unterbau krönte ein 8 Fuß hoher Relieffries, welcher in einer Länge von über 400 Fuß die Darstellung der Gigantomachie enthielt. Ein zweiter, etwa halb so hoher Fries umzog wahrscheinlich das Innere der Attika, und auf der Plattform war eine Anzahl kolossal-faler meist weiblicher Statuen aufgestellt. Der große Hauptfries ist in so ansehnlichen Ueberresten erhalten, daß man über Geist und Form, über den Gedanken und die Art der Ausführung genügende Anschauung gewinnt. Wie Zeus und Athena die Hauptgötter des Platzes waren, so scheint ihnen auch eine hervorragende Stellung bei dem Kampfe eingeräumt zu sein. Man liest außerdem am oberen Frieße die Namen Herakles, Poseidon, Amphitrite und Triton, Aphrodite und Dione, Ares und Enyo, Themis und Leto; von den Giganten finden wir an einer unteren Gefimsplatte die Namen Eryfichthon, Palleneus, Chthonophylos u. a. Auch der Anfang eines Künstlernamens „Di . . .“ findet sich, der vielleicht noch ergänzt werden wird.

einer solchen Annahme gewichtige Bedenken entgegen. Jedes dieser Werke ist für sich abgeschlossen und gerundet, wie selbst die sorglich ausgeführten Basen bestätigen; jedes ist mit einer raffinierten Genauigkeit vollendet, die offenbar auf ein Betrachten aus der Nähe rechnet, ebenso ist namentlich bei dem sterbenden Gallier des Capitols auch die Rückseite so durchgebildet, daß eine allseitige Betrachtung offenbar vorausgesetzt ward. Daher bin ich überzeugt, daß die Aufstellung der einzelnen Gruppen und Statuen, zu denen die beiden erhaltenen vermuthlich gehörten, auf einem öffentlichen Platze, in einem Porticus oder dergl. auf mächtig hohen Postamenten bewirkt war.

\*) Einem ersten Bericht von A. Conze (Pergamon. Vortrag, Berlin 1880. 8) ist eine vorläufige Publikation von demselben Verfasser in dem Jahrbuche der K. preuss. Kunstsammlungen, Band I. Heft 2 u. 3. (Berlin 1880) gefolgt, der wir unsere Abbildung entlehnen.

Zu den am besten erhaltenen Gruppen gehört die des Zeus, obwohl dem Gott der Kopf fehlt. Aber die impofante, größtentheils nackte Gestalt, die nur von der Hüfte abwärts von einem Gewande verhüllt ist, steht in gewaltigem Kampf mit drei Giganten, welche in voller Menschengestalt aufgefaßt sind. Der eine ist am Boden zusammengebrochen, von einem Blitze des Zeus in den Schenkel getroffen, der zweite, jugendliche ist ins Knie gestürzt, hülflos dem Blitze des Gottes preisgegeben, den dieser zu schleudern im Begriffe ist. Gegen einen dritten, der auf seinen Schlangenfüßen sich emporbäumt und die von einem Thierfell umwundene Fauft dem Gott entgegenstreckt, schützt dieser sich mit der vorgehaltenen Aegis. So sind, wie bei dem Laokoon, drei Momente derselben Handlung

Der  
Hauptfries.



Fig. 183. Hekategruppe vom Pergamenischen Frieze. Berlin.

in einer Gruppe kunstvoll zusammengedrängt. Ein würdiges Gegenstück zu dieser Scene bildet die Athenagruppe. Die Göttin hat, mächtig ausschreitend, einen vor ihr niedergestürzten, durch doppeltes Flügelpaar ausgezeichneten Giganten am Schopfe gefaßt, so daß düsterer Schmerz die Züge des jugendlich schönen Gegners durchzuckt, und dieser mit der Rechten sich von ihrem Angriff zu befreien sucht. Während daneben die Halbfigur der Gäa, der Mutter der Giganten, klagend emportaucht, eilt über ihr die geflügelte Nike herbei, der Göttin den Siegeskranz darzubringen. Nicht minder großartig ist die Gruppe der Hekate, die mit ihren drei Armpaaren und den düsteren beiden Köpfen einen phantastisch-dämonischen Eindruck macht (Fig. 183). Während sie in der einen rechten Hand eine Fackel schwingt, mit der andern ein Schwert zückt, packen ihre Wolfshunde zwei Giganten, von denen der eine, ältere, von dem grimmigen Thiere so heftig in den Nacken gebissen wird, daß er ohnmächtig zusammenbricht. Zwei Giganten-

schlangenköpfe fallen indessen mit Wuth die Göttin an, indem der eine in ihren Schildrand beißt, der andere ihr am Gewande zerrt. Hart daneben eilt von links Ares heran, um der Göttin beizustehen. Unerfchöpflich an neuen Motiven sind auch die übrigen Gruppen; auf einem Bruchstück sieht man den Adler des Zeus seine Krallen in den Unterkiefer einer nach ihm den Rachen aufsperrenden Gigantenschlange schlagen. Noch eine andere Göttin in reichen, stürmisch bewegten Gewändern, wahrscheinlich Kybele, sieht man von ihrem Löwen begleitet die Fackel zum Kampfe schwingen. Ein anderes Bruchstück zeigt die edle jugendliche Gestalt Apollo's; dann wieder sieht man die großartige, an den Laokoon erinnernde Figur des Poseidon, dessen zeusartiger Kopf trefflich erhalten ist. Weiter finden wir den Dionysos mit seinem Panther, von zwei jugendlichen Faunen begleitet. Auch Herakles, der mit seiner Keule eben zum Schlage ausholt, ist erhalten. Noch einmal kommt eine von Löwen begleitete Göttin vor, durch köstlich reiche, lang auf den Rücken herabfallende Locken und durch reich drapirtes Gewand ausgezeichnet. Während sie mit der Lanze kämpft, sieht man eine andere Göttin, vielleicht Aphrodite, eine von einer Schlange umringelte Vase nach ihrem Gegner schleudern. Weiter erkennt man auf einem Löwen reitend die asiatische Artemis, dann wieder den jugendlichen Helios mit seinem Roßgespann, welchem Eos, auf einem Rosse sitzend, voranreitet. Auch Selene ist als Reiterin dargestellt. Vor Allem fehlt es auch nicht an den phantastischen Geschöpfen der Salzfluth, den Begleitern Poseidons, an Seekentauren, Hippokampen und ähnlichen Gebilden. Der Künstler hat, wie es in seiner Aufgabe lag, die Götterwelt mit den ihr beigegebenen Thier- und Fabelwesen zu einer Composition vereinigt, die schon in den etwa den vierten Theil des Ganzen umfassenden Bruchstücken die Bewunderung erregt.

Ausführung und Styl. Je näher man prüft, desto höher wächst das Erstaunen über die selbständige Schöpferkraft, die sich mit so reicher Phantasiefülle hier ausspricht. Während der leidenschaftliche Ausdruck, die dramatische Spannung, das ergreifende Pathos, namentlich in den Köpfen der überwundenen Giganten, uns an den Laokoon, den sterbenden Gallier und ähnliche Werke gemahnt, während die malerische Lebendigkeit mit der Gruppe des farnesischen Stiers wetteifert, herrscht durchweg in der Behandlung der Form eine Größe des Styls und ein Adel der Auffassung, die an die Schöpfungen der höchsten Blüthezeit, an den Parthenon selbst erinnern. Die nackten Körper zeigen jenen hohen Idealstyl, der im Einzelnen manche naturalistische Besonderheiten aufweist, ohne darum seine einfache Größe zu verlieren. Dabei ist die Marmorbehandlung von einer Weichheit, daß man das lebendige Fleisch pulsiren zu sehen meint. Nicht minder meisterlich sind die Köpfe behandelt, die namentlich durch das in breiten Massen angelegte und feingliederte Haar mannigfach charakterisirt sind. In allen diesen Dingen erkennt man den mit größter Virtuosität in langjähriger Technik ausgebildeten Marmorstyl. Nicht minder meisterhaft sind die Gewänder durchgeführt, die entweder in den breiten Faltenmassen, oder in der krausen Textur eines feinen Wollenstoffes, oder in dem feinen Gefält linnener Gewebe auf der Grundlage dessen durchgeführt sind, was in der attischen Schule seit Phidias sich herausgebildet hatte. Die kühnen Bewegungsmotive, der rauschende Faltenschlag, welchen dann Skopas in seinen leidenschaftlich erregten Gestalten angewendet hatte, sind hier überall zur Geltung gekommen, um nicht bloß den organischen Bau des Körpers, sondern namentlich Sturm und Leidenschaft des Kampfes zu schildern. Dabei steht

der Künstler von Pergamos auch in der unermüdlichen Gewissenhaftigkeit der Arbeit den großen attischen Meistern ebenbürtig da, denn bei dem ungemein starken Hochrelief, welches Köpfe, Arme und Beine völlig frei vortreten läßt, ist Alles bis in die tiefsten Gründe, die kein Auge am ursprünglichen Ort wahrnehmen konnte, so vollkommen durchgeführt, wie nur noch die Sculpturen des Parthenon es zeigen. Ein besonderes Zeugniß dieser echt künstlerischen Liebe ist die faubere Zierlichkeit, mit welcher die Sandalenstiefel der Göttinnen in der größten Mannigfaltigkeit ornamentaler Ausstattung behandelt sind. Ebenso gewissenhaft sind die Schuppen der Schlangen, die Flügel der Giganten und Adler, die Zackenkämme und Flossen der Seewesen ausgemeißelt. Daß bei der Ausführung eines so großen Werkes viele Hände mitwirken mußten, ist selbstverständlich, und so fehlt es denn auch nicht an einzelnen etwas geringeren Parteen; im Ganzen aber muß man, ähnlich wie am Parthenon, über die fast gleichmäßige Trefflichkeit der Arbeit staunen, in der man die Gediegenheit einer in fester Tradition geübten Schule erkennt. So stehen denn diese Werke in ihrem leidenschaftlichen Pathos, ihrer ergreifenden Dramatik, ihrer malerischen Kühnheit und naturalistischen Freiheit, die doch noch mit einem hohen Stylgefühl und Idealsinn verbunden sind, als Schöpfungen ersten Ranges da, welche einen ungeahnten Glanz über diese Spätepoch hellenistischer Kunst werfen.

Von dem zweiten, kleineren Frieße sind ebenfalls ansehnliche Ueberreste hervorgezogen und nach Berlin gebracht worden. Sie schildern in Figuren von etwa zwei Dritteln Lebensgröße einzelne Scenen aus der Heroenfage, von denen man bis jetzt mehrere Momente aus der Sage des Telephos erkannt hat. Ein genaueres Studium des Inhalts dieser ebenfalls sehr ausgedehnten Reihenfolge wird erst später bei geeigneter Aufstellung möglich sein. Der weiche, edle Styl dieser Reliefs, die sich besonders durch harmonischen Faltenwurf auszeichnen, knüpft wiederum an die frühere attische Schule an. Die ruhigere Haltung dieser Scenen wirkt, im Gegensatze zu der gewaltigen Dramatik der Gigantomachie, wie eine sanfte Idylle. Was endlich die Kolossalstatuen von der Plattform, von welchen ebenfalls eine Anzahl nach Berlin gelangt sind, betrifft, so sind es meist weibliche Gewandfiguren, die mit großer Feinheit und noch frei von der conventionellen Verflachung späterer Zeit durchgeführt sind. Endlich gehört zu den Pergamenischen Funden noch ein weiblicher Idealkopf, der trotz der Zerstörung, welche die Nase betroffen hat, an weichem Schmelz der Formen unter den antiken Werken seines Gleichen sucht. \*)

Die übrigen  
Theile.

### 3. Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Die pergamenischen Denkmäler waren nicht die einzigen Kunstwerke, welche durch die Siege über die Gallier in Griechenland hervorgerufen wurden. Auch an andern Orten im eigentlichen Griechenland errichtete man, und zwar ohne fürstliche Beihülfe, Denkmäler zur Feier der glücklich abgewendeten Gefahr, zum Dank für die rettenden Götter, und es ist ein schönes Zeichen für den Geist der griechischen Kunst, daß die letzte selbständige Blüthe ihres Spätsommers noch einmal durch siegreiche Kämpfe gegen feindliche Barbarenschwärme hervorgehockt

Der Gallier-  
Einfall.

\*) Abgebildet in der Zeitschrift für bild. Kunst, XV. Heft 6.

wird. Es war im Jahre 280 v. Chr., daß die wilden Schaaren der Gallier unter Brennus ins nördliche Griechenland einbrachen und das Heiligthum des Apollo in Delphi mit Plünderung bedrohten. Die Aetoler und mit ihnen verbündet die Phokier und die Paträer warfen sich ihnen entgegen und brachten den Feinden, welche den Engpaß der Thermopylen umgangen und Aetolien verheerend durchzogen hatten, bei Delphi eine entscheidende Niederlage bei. Die Götter selbst, so erzählte die fromme Sage, leisteten den Griechen in Vertheidigung ihrer Heiligthümer Beistand. Apollo hatte den geängsteten Delphiern auf die Anfrage, ob sie die Tempelschätze flüchten sollten, die Antwort ertheilt: „Ich selbst werde dafür sorgen und die weißen Jungfrauen!“ Während der Schlacht erhob sich ein gewaltiges Unwetter mit Donner und Blitz, Hagel und Schnee, im Sturm aber sah man Apollo's strahlende Lichtgestalt durch das Hypäthron seines Tempels herabkommen und unterstützt von Artemis und Athena die Feinde in panischem Entsetzen in die Flucht schlagen.

Weih-  
geschenke.

Nach alter schöner Sitte stifteten die Befreiten zum Dank für den Sieg Weihgeschenke den rettenden Göttern. Die Aetoler errichteten in Delphi eine Gruppe, welche ihre Feldherren in Verbindung mit Artemis, Athena und Apollon, der sogar zweimal aufgestellt wurde, enthielt. Die Phokier hatten ebendort das Bild des Aleximachos geweiht, der sich bei jenem Kampfe vor Allen hervorgethan und in der Schlacht den Tod gefunden hatte. Eine Statue des Apollo, welche Pausanias „sehenswerth“ nennt, hatten die Paträer auf dem Markte ihrer Stadt aus der Siegesbeute errichtet. Noch einmal flammte, wie in der alten großen Zeit, eine heilige Begeisterung in Hellas auf und fand außer jenen Weihgeschenken in der Stiftung eines Festes der Errettung, das zu Delphi mit musischen und gymnastischen Spielen begangen wurde, ihren Ausdruck.

Apollo von  
Belvedere.

Mit diesen Ereignissen hängt die Entstehung einer der berühmtesten Statuen des Alterthums zusammen, deren Erklärung erst kürzlich durch eine glückliche Entdeckung in scharfsinniger Combination gelungen ist. Ich meine den Apollo vom Belvedere, der im Ausgange des XV. Jahrhunderts in den Ruinen des alten Antium gefunden, wahrscheinlich aus den dortigen Kaiserpalästen stammt, jetzt eines der gefeiertsten Bildwerke des Vaticans (Fig. 184). Der Gott ist in strahlender Jugend Schönheit, lebhaft erregt und stark ausschreitend dargestellt; der Ansatz des Bogens in der restaurirten ausgestreckten Linken hat bis auf die neueste Zeit die Auffassung irre geleitet und die Ansicht allgemein verbreitet, daß man es mit dem bogen schießenden Gotte zu thun habe\*). Je weniger diese Annahme das Grundmotiv der Bewegung erklärte, um so willkommener war neuerdings die Entdeckung einer 1792 zu Paramythia unfern Janina gefundenen, jetzt im Besitze des Grafen Sergei Stroganoff zu Petersburg befindlichen Bronzestatuetten, welche mit der Marmorstatue vom Belvedere in allen wesentlichen Punkten so genau übereinstimmt, daß beide nach demselben Original gearbeitet sein müssen. Die Statuette läßt keinen Zweifel daran, daß an einen Bogen in der Hand des

\*) Für die Auffassung des belvederischen Apollo vergl. besonders *Feuerbach's* berühmte Schrift, die das Bildwerk zum Ausgangspunkte einer Reihe archäologischer und ästhetischer Untersuchungen machte. Zur Erklärung des Kunstwerkes sind sodann in jüngster Zeit die Schrift *Stephani's* (Apollon Boëdromios, Bronzestatue des Grafen Stroganoff. Petersburg 1860) und die sich daran schließende gelehrte und scharfsinnige Abhandlung *Wieseler's* (der Apollon Stroganoff und der Apollon vom Belvedere. Leipzig 1861) von größter Bedeutung.

Gottes nicht mehr zu denken ist, sondern daß er die Aegis mit dem Gorgoneion in der Hand hielt, um einen verderblichen Feind damit in die Flucht zu jagen. Die Aegis mit dem Medusenkopfe ist aber das Symbol der Wetterwolke und des Sturmes, ihr Anblick schon wirkt lähmend, ja versteinemd, und in dieser Eigenschaft ist sie das Attribut des Zeus und der Athena. Aber auch Apollo bedient sich ihrer zuweilen, so bei Homer (Ilias XV, 318 ff.), wo er mit der von Zeus

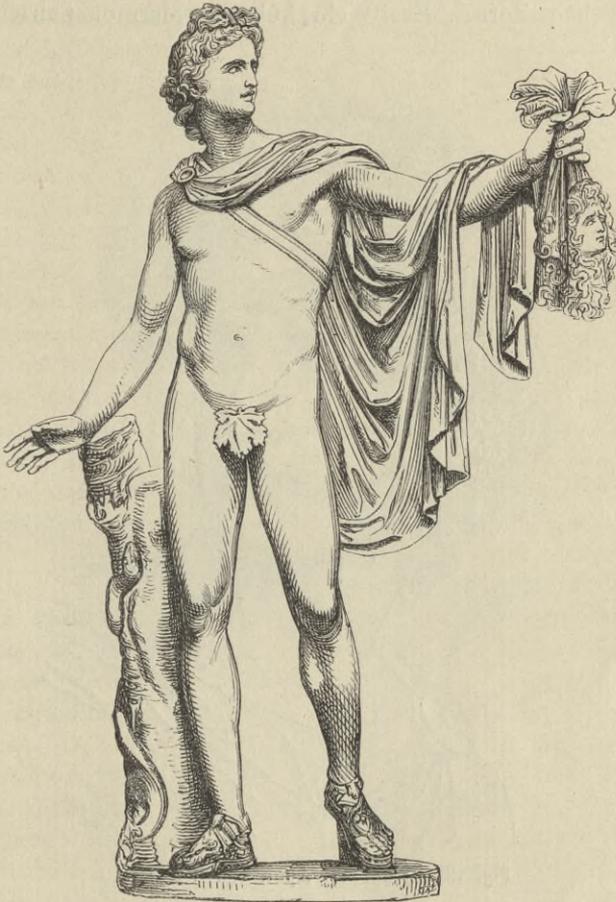


Fig. 184. Apollo vom Belvedere.

geliehenen Aegis die Reihen der Achäer in die Flucht schlägt, daß ihnen „verzagte im Busen das Herz und vergaß des stürmischen Muthes“, oder wie bei Sophokles (Oedipus rex 139 ff.), wo Apollo als Unheilabwender (Alexikakos, Apotropaïos) den pestbringenden Ares vertreibt. Hatte man zuerst an diese Scenen gedacht, um den Apoll als Aegisereschütterer zu erklären, so kam zuerst Ludwig Preller auf die richtige Deutung, indem er an die Gallierkämpfe vor Delphi erinnerte. Erst jetzt verstehen wir den belvederischen Apoll. In unverhüllter Schönheit zeigen sich die eleganten Formen des schlanken Körpers, nur über die linke Schulter fällt die Chlamys herab auf den Arm, der weit vorgestreckt die

Aegis mit dem Medusenhaupte hielt. Der rechte Arm ist leicht vom Körper abgewendet, beide Hände übrigens sind ungeschickt erneuert. Die Bewegung des Gottes ist voll Pathos in einen dramatischen Moment concentrirt. Feuerig erregt, von göttlichem Zorn erfüllt, in welchen sich ein Anflug triumphirenden Hohnes mischt, wendet sich der geistvolle Kopf (Fig. 185) seitwärts, während die Gestalt mit elastischem Schritt leicht vorüber eilt. Das Auge scheint Blitze zu schießen, in den Mundwinkeln zuckt es wie Verachtung, und die weit geöffneten Nüstern schnauben göttlichen Zorn. Es ist ein kühn in Marmor fixirter Moment von



Fig. 185. Kopf des Apoll von Belvedere.

höchster Lebendigkeit in schwungvoller Bewegung, freilich in einer bestimmten ans Theatralische streifenden Absichtlichkeit (allerdings noch gesteigert durch die schlechte Restauration der Hände) und daher auch nur für einen Standpunkt berechnet. Die glatte Schärfe der Formbehandlung, die mit der spiegelnden Wirkung des Metalls wetteifert, und die fein geschnittenen Falten der sehr dünn angelegten Chlamys deuten eben so bestimmt wie der beigegebene Baumstamm auf ein Bronzeoriginal. Die Erzstatuette des Grafen Stroganoff hat den Baumstamm nicht und steht überhaupt durch ihre einfachere Behandlung dem Urbilde wahrscheinlich näher als der Apoll vom Belvedere, in welchem wir die geistvolle und meisterhafte Arbeit eines griechischen Künstlers aus der ersten Kaiserzeit anzuerkennen haben.

Daß es noch andere Wiederholungen gab, beweist der vor Kurzem von Steinhäuser in Rom entdeckte und ins Museum von Basel gelangte Marmorkopf (Fig. 186). Der vielbefrittene Werth desselben läßt sich nicht aus Abbildungen, auch nicht aus dem Gypsabguß, sondern mit Sicherheit nur aus der Anschauung des Originals erkennen. Die Behandlung ist ohne Frage einfacher, unschuldiger und frischer, das Haar namentlich zeigt nicht die gefuchte Zierlichkeit des belvederischen Apollo, sondern schlichteres Naturgefühl. Die Meißelführung ist weicher und lebensvoller, mehr dem Marmor entsprechend, während dort mit allem Raf-

Apollokopf  
zu Basel.

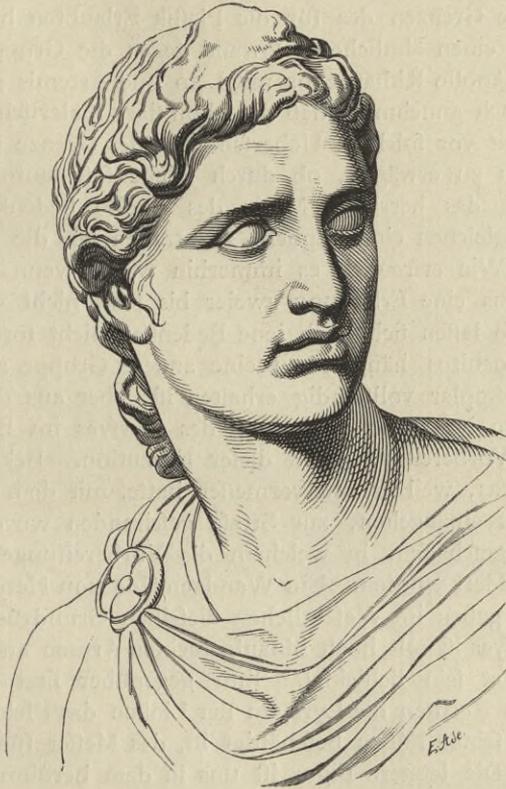


Fig. 186. Apollokopf zu Basel.

finement auf den höchsten Effekt, und zwar auf den eines Metallwerkes hingearbeitet ist. Eben so wenig aber läßt sich verkennen, daß der Meister des Apoll vom Belvedere im Ausdruck des Geistreichen, subjectiv Erregten unerreicht bleibt.

Sämmtliche Wiederholungen gehen unzweifelhaft auf dasselbe Original zurück; dies Original aber haben wir gewiß unter den Statuen zu suchen, welche aus Veranlassung der Gallierniederlage vom Jahre 279 als Weihgeschenke errichtet wurden. Ob dabei ein früher schon vorhandener Typus des Apollo benutzt und umgestaltet wurde, können wir nicht ermitteln, obwohl es nicht unwahrscheinlich ist. In ein neues Stadium aber tritt diese Frage durch eine Vermuthung Overbeck's, welcher die delphische Gruppe der Aetoler in ihren Hauptbestandtheilen aus dem Apoll vom Belvedere, der Artemis von Versailles und einer in den

Das  
Original.

Kampf eilenden Athena des kapitolinischen Museums wieder herstellen zu können glaubt. Dieser auf den ersten Blick sehr ansprechende, ja bestechende Vorschlag, der namentlich in der immer schon erkannten nahen Verwandtschaft der Artemis von Versailles und des Belvederischen Apoll einen Stützpunkt findet, kann dennoch bei genauerer Betrachtung gewissen Bedenken nicht entgehen. Der in die Mitte zu stellende Gott ist, ähnlich wie die beiden ihm zur Seite angeordneten Göttinnen, in raschem Schreiten dargestellt, denn mit der Spitze des linken Fußes streift er den Boden so flüchtig, daß ein Ruhen in dieser Stellung nicht wohl denkbar ist. Drei Gestalten aber in solcher Bewegung mit einander zu verbinden, scheint mir über die Grenzen des für die Plastik Erlaubten hinauszugehen, und Overbeck selbst hat einen ähnlichen Einwand gegen die Gruppierung eines ebenfalls stark bewegten Apollo Kitharodos mit Leto und Artemis geltend gemacht.\*) Wollte man aber auch annehmen, daß die schon stark malerisch gewordene Sculptur der Diadochenzeit vor solchem Ueberfahren der Grenze sich nicht gescheut habe, so bleibt doch zu erwägen, ob durch solche fast tautologische Bewegung dreier Statuen nicht das herrliche Motiv des Apollo bedenklich abgeschwächt würde, und ob dergleichen einer Epoche zuzutrauen sei, die sich auf den Effect so wohl verstand. Wie erfreulich es immerhin wäre, wenn die vorgeschlagene Zusammenstellung uns eine Erklärung zweier bis jetzt nicht völlig verstandenen Bildwerke brächte, so lassen sich doch jene Bedenken nicht fortlegen.

Apollo und  
Marfyas.

Mit dem Apollocultus hängt noch eine andere Gruppe zusammen, die uns zwar in keinem Exemplar vollständig erhalten ist, aber aus Reliefnachbildungen sich wieder herstellen läßt: die Schindung des Marfyas im Beisein des Apollo, oder vielmehr die Vorbereitungen zu dieser Execution. Bekannt ist die Sage, wie der Satyr Marfyas, weil er sich vermessen hatte, mit dem Gotte einen musikalischen Wettkampf einzugehen, zur Strafe geschunden wurde. Schon Zeuxis hatte ein Gemälde geschaffen, in welchem die Vorbereitungen zur Vollziehung dieses Urtheils geschildert wurden. Ein Wandgemälde von Herculaneum und verschiedene Reliefs\*\*) geben im Wesentlichen dieselben Grundzüge der Darstellung. Der verwegene Marfyas ist mit hoch hinaufgereckten Armen an einen Baumstamm gefesselt und erwartet sein Schicksal. Ihm gegenüber sitzt oder steht Apollo triumphierend, in der Rechten die Lyra, in der Linken das Plektron haltend, während ein Sklave zu seinen Füßen beschäftigt ist, das Messer für die graufige Operation zu wetzen. Die letztere Figur ist uns in dem berühmten Schleifer der Uffizien zu Florenz in einem trefflichen Marmor exemplar erhalten. Mit Eifer sein Messer wetzend und sich dabei zur Erde duckend, schaut er mit grinsendem Blick empor zu seinem Opfer, dessen trübseliger Ausdruck und verzweifelte Lage von peinlicher Wirkung sind. In dem Körper des Marfyas, von welchem wir mehrere Wiederholungen, darunter wohl die beste in dem Torso des Museums zu Berlin, besitzen, hat der Künstler mit einer gewissen Abfichtlichkeit seine vollendete anatomische Kenntniß zur Schau gestellt, während in dem das Henkeramt verrichtenden Sklaven der Typus des Barbaren, und zwar des Skythen, in voller Schärfe entwickelt ist. Wir sehen in dieser Richtung einen unmittelbaren Nachklang der in der pergamenischen Kunst beliebten Gallierdarstellungen. Den zu

Schleifer  
zu Florenz.

Marfyas.

\*) Gesch. d. griech. Plast. II. Aufl. II, S. 20.

\*\*) Vgl. *Ad. Michaelis*, in den *Ann. d. Inst.* 1858. p. 298 ff.

der Gruppe nothwendig gehörenden Apollo vermag man bis jetzt nicht nachzuweisen; daß er aber in der Freigruppe eher stehend als auf einem Felsen sitzend anzunehmen sei, scheint mir für die Gesetze plastischer Gruppenbildung das Näherliegende. Gegenstände dieser Art sind charakteristisch für die Kunst der Diadochenzeit; denn wenn die antike Plastik im Grauligen auch nie bis zu solchen unästhetischen Excessen sich verirrt, wie die christliche Kunst mit ihrem geschundenen Bartholomäus, so bot doch schon die Darstellung der bloßen Vorbereitung einer solchen Henkerscene genug des Abstoßenden, um dergleichen bloß für die abgestumpften Nerven eines blasirten Geschlechts annehmbar zu machen. In dieser Hinsicht tritt die Marfyasgruppe in unverkennbare Verwandtschaft mit dem farnesischen Stier.

Häufig sind es die harmloferen Darstellungen aus dem Kreise des Satyrlebens, in welchen die Kunst dieser Epoche besonders sich gefiel, und in denen sie Gelegenheit hatte, ihre ganze Meisterschaft und anatomische Kenntniß zur Geltung zu bringen. Zu den anziehendsten gehört der nachlässig an einen Baumstamm gelehnte Silen, welcher auf den Armen den kleinen Bakchosknaben hält. Im liebevollen Hegen des Kleinen, auf dem seine Blicke mit zärtlicher Sorgfalt ruhen, gewinnt die rauhe Natur des Satyrs einen anziehenden Ausdruck von Milde, und nicht minder naiv sind die Bewegungen des Kindes, das die Händchen liebkosend gegen seinen Pfleger ausstreckt. Mehrfache Wiederholungen, unter denen die Exemplare des Louvre zu Paris und der Glyptothek zu München die vorzüglichsten zu sein scheinen, weisen auf ein berühmtes Original zurück. In den Formen des Silen giebt sich eine Verwandtschaft mit jenen des Marfyas kund.

Silen mit  
Bakchos.

In dieser Zeit entstand vielleicht auch der Typus des Gorgoneions, welcher in der berühmten Medusa Rondanini der Glyptothek zu München eine meisterhafte Nachbildung gefunden hat. Noch die Zeit des Phidias hatte, wie wir aus Terracotten und aus der Nachbildung des Schildes der Parthenos wissen, die Medusa mehr abschreckend streng, im Charakter eines Schreckbildes aufgefaßt. Die Zeit des Praxiteles, welche überall aus dem Hohen und Ernsten ins Anmuthige hinüber lenkte, wird wohl auch zuerst das alte Zerrbild gemildert und mit einem Hauche von Schönheit durchdrungen haben. Die letzte Stufe der Entwicklung nach dieser Seite erkennen wir in der Medusa Rondanini (Fig. 187). Die Formen sind vollendet schön, und nur in der breiten Anlage der Stirn und der Backenknochen klingt die ältere Auffassung nach. Das Schlangenhaar und die unheimlichen Flügel sind mit raffinirtem Geschmack angeordnet und verstärken den Eindruck des tödtlichen Grauens, welches wie erstarrender Eifeshauch aus den Zügen dieser gefühllosen Schönheit uns entgegendringt. Ganz anders wird dann die Medusenidee in jenem herrlichen Marmorrelief der Villa Ludovisi gewendet, wo wir eine sterbende Medusa in der ergreifenden Agonie des Todes sehen. Das sanft geneigte Haupt, mit den edlen, großartigen Zügen wird von einer wilden Fluth lang herabwallender Locken umrahmt, in deren kunstvollen Ringeln eine Erinnerung an die Schlangenhaare nachklingt. Das Werk gehört in die Verwandtschaft jener Denkmäler wie der sterbende Alexander, in welchen das pathologische Interesse vorwiegt, das Grauen des Todes aber durch die höchste Kunst verklärt wird.

Medusa  
Rondanini.

Medusa  
Ludovisi.

Nach anderer Seite macht sich die raffinirte Kunstweise dieser Zeit in solchen Darstellungen geltend, welche einen sinnlichen Reiz bis ins Lüfterne hinein be-

zwecken und darin die äußersten Grenzen der Kunst streifen oder gar überschreiten. Fein und maaßvoll tritt diese Richtung auf in Gestalten wie die kolossale farnesische Flora, welche aus den Bädern des Caracalla in farnesischen Besitz und von da ins Museum von Neapel gelangt ist. Das Ueppige dieser kolossalen Formen verbindet sich mit zierlicher Grazie, die freilich in der Behandlung der durchscheinenden Gewänder schon in raffinierte Berechnung übergeht. Dieselbe Richtung erkennt man in der Aphrodite Kallipygos zu Neapel, die ihre Rückseite entblößt und über die Schulter nach dem Theile herabblickt, von dessen Schönheit sie den Beinamen trägt. Die Absichtlichkeit in diesem Zurschaustellen und betonten Hervorheben verborgener Reize ist für uns freilich verletzend als für die Anschauung des Alterthums. Gab es doch in Syrakus ein Heiligthum

Flora zu  
Neapel.

Aphrodite  
Kallipygos.

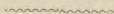


Fig. 187. Medusa Rondanini. München.

der Aphrodite Kallipygos, von ein paar armen Mädchen aus Dankbarkeit geweiht, weil sie durch die Schönheit des bezeichneten Körpertheils zwei vornehme Jünglinge zur Ehe gewonnen hatten. Die äußerste Spitze dieser Richtung bezeichnen die Darstellungen des schlafenden Hermaphroditen, welche in mehreren Wiederholungen, namentlich dem borghesischen Exemplar im Louvre, ein gepriesenes Original voraussetzen lassen, wenn es auch zweifelhaft ist, ob man dieselben auf den von Plinius erwähnten berühmten Hermaphroditen des *Polykles*, eines Künstlers aus dem 2. Jahrhundert v. Christo, zurückführen darf. Der Hermaphrodit ist freilich auch eine Idealgestalt; aber ohne eigentliche Grundlage im Cultus, bloß aus üppigen orientalischen Einflüssen hervorgegangen, bezeichnet er selbst für die freiere Auffassung der antiken Welt die äußerste Grenze, auf welcher die von allem ethischen Gehalt losgebundene Kunst sich den Launen einer zügellos gewordenen Subjectivität preisgibt. Damit hat die selbständige Entfaltung griechischer Kunst ihr Ende erreicht.

Hermaphrodit.

DRITTES BUCH.



DIE ALTE BILDNEREI ITALIENS.



## ERSTES KAPITEL.

### Die Bildnerei bei den Etruskern.



Unter den italischen Stämmen ragen schon in ältester Zeit die Etrusker durch besondere künstlerische Begabung hervor. Soweit wir urtheilen können, sind sie den benachbarten Völkerschaften in allgemeiner Culturentfaltung früh vorausgeeilt, obwohl man auch den übrigen Stämmen, namentlich den Latinern, eine gewisse Betheiligung am künstlerischen Betriebe jener Frühzeit zugestehen muß. Ohne den hohen Idealfinn der Griechen trieb eine mehr nüchtern verständige Anlage, ein Talent der Aneignung und Nachahmung die Etrusker zeitig zu monumentaler Entwicklung der Architektur und zur Ausübung einer Reihe decorativer Künfte. In grauer Vorzeit gingen sie, gleich den übrigen Küstenvölkern des Mittelmeeres, bei der hochalterthümlichen Cultur des Orients in die Lehre. Phönikische Schiffer sind es auch hier gewesen, welche die glänzenden Erzeugnisse orientalischer Kunsttechniken bei ihnen einführten; das hat uns schon die Betrachtung mancher etruskischer Gräberfunde (S. 68 fg.) bewiesen, die in ähnlicher Weise wie die cyprisch-phönischen Werke das vermischt zeigen, was Aegypten und Mesopotamien in plastischem Bilden erfunden hatten. Die kunstgeschichtliche Bedeutung der älteren Kunst Etruriens beruht nun keineswegs auf ihrer stylistischen Vollendung, wohl aber auf dem wichtigen Umfande, daß die Etrusker, mit Zähigkeit an dem Ueberlieferten festhaltend, die Typen und Techniken der alten Kunst des Orients noch zu einer Zeit in Uebung erhielten, wo das rastlos voranstrebende Volk der Griechen dieselben längst verlassen und eine eigene Kunst voll hoher selbständiger Schönheit daraus entwickelt hatte.

Einfluß des  
Orientis.

Vorzüglich sind es die Gräber Etruriens, in denen sich Zeugnisse jener älteren Kunst, allerdings vielfach untermischt mit späteren hellenisirenden Werken, erhalten haben. So finden sich zahlreiche kleinere Grabsteine und Sarkophage, an deren Seitenflächen in einem ziemlich einfachen Relieffstyl Scenen der Leichenbestattung, der Todtenklage, aber auch des Lebensgenusses, Gastmähler, Tänze, Saitenspiel, dargestellt sind. Die Figuren haben ein schweres, gedrücktes Verhältniß, übermäßig starke Oberschenkel, breite, meist in der Vorderansicht gegebene Brust, während, wie bei der asiatischen und ägyptischen Plastik, der übrige Körper die Profilstellung

Etrurische  
Gräber.

zeigt. Auch die großen, selbst beim Schreiten mit ganzer Sohle am Boden haftenden Füße erinnern an jene älteren Denkmale des Orients. Dabei erscheinen die Köpfe, in großer Verwandtschaft mit dem ägyptischen Typus, mit flacher Schädelbildung, zurückweichender Stirn, schräg liegenden Augen und stark vortretender Mundpartie. Die Gewandung ist zwar gewöhnlich eng anliegend, doch verräth sich überall das Streben nach einem freilich noch conventionell und leblos behandelten Faltenwurf. Man trifft eine Anzahl solcher Werke zu Rom im gregorianischen Museum des Vaticans, im Museum zu Perugia und in anderen Sammlungen.

Phantastische  
Thiere.

Nicht minder beweisen die steinernen Bildwerke phantastischer Thiergestalten, die auf dem Grabhügel der Cucumella zu Vulci\*) gefunden worden sind, eine Anlehnung an assyrisch-perfische Kunst. Man sieht darunter Sphinx- und Harpyienfiguren, geflügelte Löwen, Greife, die sowohl in der phantastischen Bildung als in der Behandlung auf orientalische Muster hinweisen. Die Vorliebe für diese feltamen Schöpfungen einer fremdartigen Phantasie läßt dann auch dieselben in Reliefdarstellung an den schwarzen Thonvasen wiederkehren, die man in den Gräbern zu Chiufi und in anderen etruskischen Nekropolen entdeckt hat.\*\*) Sie sind indeß, gleich den übrigen Arbeiten der Etrusker, in einem trockenen, dürrtigen und harten Styl ausgeführt, der mit der eckigen, unschönen Profilirung der Gefäße harmonirt und aus demselben nationalen Kunstgeiste geflossen ist, welcher auch den architektonischen Leistungen jenes Volkes ein herbes und nüchternes Gepräge verliehen hat.

Arbeit in  
Metall und  
Elfenbein.

Weiterhin muß des hohen Ruhmes gedacht werden, dessen die Etrusker bei den Alten in verschiedenen Gattungen der Metallarbeit genossen. Die Erzplastik, die Kunst des Gießens, wie des Ciselirens und Treibens stand bei ihnen in hoher Blüthe. Ihre Städte waren mit Erzstatuen angefüllt, ihre Gräber, noch vorhandenen Spuren zufolge, häufig mit Erzplatten bekleidet; endlich zeugen zahlreiche Gefäße und Geräte, Spiegel, Kästchen, Kandelaber von der Geschicklichkeit, die sie in der Bronzebearbeitung besaßen. Wenn auch die Mehrzahl der vorhandenen Werke bereits der hellenisirenden Zeit angehört, so fehlt es doch auch nicht an Beispielen aus einer früheren Epoche. Alles dies weist auf orientalische Einflüsse hin; denn aus dem Orient kam zuerst durch Vermittelung der Phönizier die Metallarbeit nach den Ländern des Westens. Wie auch hierin besonders die Werke der Kleinkünste, die Schmuckfachen aus Erz, Silber und Gold, die Schnitzwerke aus Elfenbein den ersten Anstoß zu einer Aufnahme orientalischer Formen geben mußten, läßt sich leicht vermuthen. Bestätigung erhält diese Annahme durch manche Grabfunde, ganz neuerdings noch durch eine wichtige Ausgrabung in Palestrina (Präneste), wo man neben altitalischen Werken Silbergefäße in ägyptischem Styl und eine Elfenbeinschnitzerei mit dem Relief zweier kämpfenden Löwen durchaus im Gepräge assyrischer Kunst entdeckte.\*\*\*) Dahin gehören auch die vier in Corneto (Tarquinii) gefundenen Elfenbeintafeln, von denen Fig. 188 eine Probe giebt. Sie zeigen, ähnlich den altorientalischen Elfenbeinwerken, Spuren

\*) Eine Restauration dieses Denkmals in *Noël des Vergers*, l'Etrurie et les Etrusques. (Paris 1862. 8. et Fol.) p. 20.

\*\*) Beispiele auf p. 17, 18, 19 des oben genannten Werkes von *Noël des Vergers*.

\*\*\*) Vergl. den Bericht über eine Sitzung des Archäol. Instituts zu Rom. Allg. Ztg. 1862. Nr. 137. Beilage.

von Vergoldung und Malerei. Auch hier finden wir vorwiegend Scenen des wirklichen Lebens. Ein Mann mit einer Frau bei Tisch liegend, von einem Knaben bedient; ein Jäger im Begriff einen Hirsch abzufangen; mythologische Bedeutung hat dann eine wahrscheinlich als Meergott zu deutende Figur, in jeder Hand einen Fisch haltend; endlich gehört auch der Mann auf einer Biga mit einem geflügelten Roßgespann mythischem Gebiet an. Ein Vergleich mit den Werken von Assos zeigt, daß hier innere Verwandtschaft herrscht; nur steht das Schnitzwerk bereits auf der Stufe einer technisch und stylistisch völlig durchgebildeten Kunst.\*) — Vorzüglich wichtig sind die Bruchstücke eines 1812 bei Perugia gefundenen Bronzewagens, welche sich in der Glyptothek zu München befinden. Sie bestehen aus einer Anzahl mit dem Hammer getriebener Reliefs, deren Gegenstände und Be-



Fig. 188. Elfenbeinrelief von Corneto.

handlungsart auf ägyptische und assyrische Kunst hinweisen. Man sieht darunter langgestreckte Thiergehalten in ruhigem Schreiten und im Kampf, wie sie an den ältesten Vasen und in ninivischen Werken vorkommen. Ein Minotaurus, mit breiter, in der Vorderansicht dargestellter Brust und stark angeschwollenen Oberschenkeln, die gleich dem Uebrigen im Profil schreitend erscheinen, gehört ägyptischem Einfluß an. Ebenso das Schilfblattgesims, welches die einzelnen Theile bekrönt. Seltam geformte, fischartige Menschen, Jagdszenen, ein Knieender zwischen zwei schreitenden Löwen, die er an Stricken hält, erinnern an die Werke assyrischer Kunst. Eine hockende weibliche Figur endlich zeigt dasselbe abschreckende Medusenhaupt, das uns später nochmals an einer felinuntischen Metope begegnen wird. So gewährt dies eine Werk einen Ueberblick über die vielseitig verzweigten Einflüsse, unter denen die älteste italische Kunst ihre ersten Schritte versuchte.

Hierher gehört denn auch das durch seine Lebendigkeit bei aller Trocken- Chimaera. heit des Styls und Härte der Umrisse ausgezeichnete Erzbild der Chimaera (Fig. 189), das in Arezzo ausgegraben wurde und jetzt sich im Museum der Uffizien

\*) Vgl. H. Brunn in den Ann. dell' Inst. XXXII. 1860 Taf. 46.

zu Florenz befindet. Es verräth besonders in der Durchbildung des Körpers tüchtige Naturstudien, die sich auch in der charaktervoll aufgefaßten Haltung zu erkennen geben, während die Behandlung der Mähne jene conventionelle Starrheit verräth, welche allen alten Erzbildwerken eigen ist.

Thon-  
sculptur. Mit der Erzplastik steht die ihr dienstbare Thonarbeit in unzertrennlicher Verbindung. So sind denn auch die Etrusker ausgezeichnet in der Verfertigung von Werken aus gebranntem Thon. Nicht bloß jene alterthümlichsten Vasen von schwarzer Erde, die mit phantastisch-orientalischen Reliefs geschmückt und oft mit einem Deckel in Form eines menschlichen Hauptes versehen sind, sondern zahlreiche bedeutende und umfangreiche Werke für die Ausstattung der Tempel

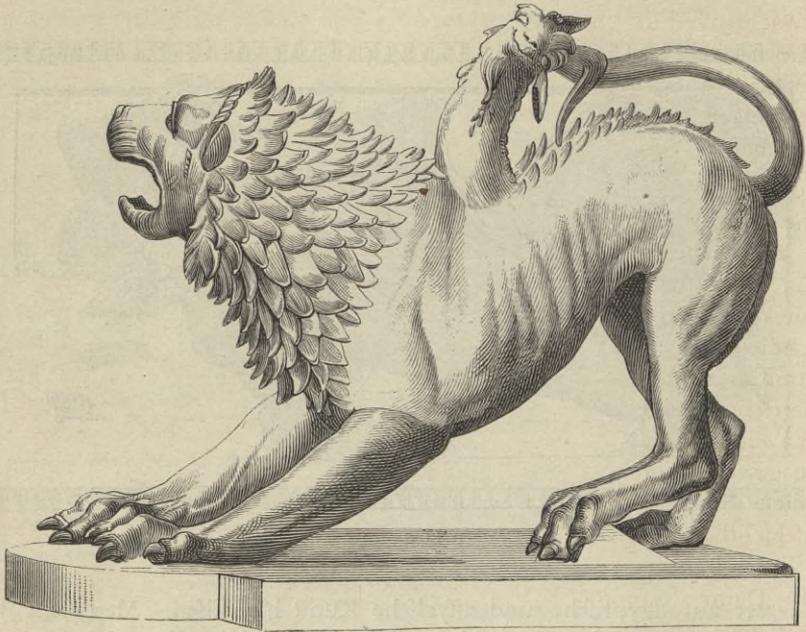


Fig. 189. Chimaera. Uffizien.

wurden aus Thon gebildet. Die Reliefcompositionen in den Tempelgiebeln, die decorativen Aufsätze für die Akroterien, ja selbst die Statuen der Götter im Innern der Tempel werden uns so geschildert. Auch in Rom war vor dem Eindringen griechischen Einflusses dieser etruskische Decorationsstyl herrschend; der Tempel des capitulinischen Juppiter hatte ein Thonrelief in seinem Giebel, war von einem thongebrannten Viergespänn bekrönt und besaß in seiner Cella aus demselben Materiale das Bild des Gottes. Was von solchen Werken der Frühepoche übrig geblieben ist, bekundet denselben an asiatischen Mustern genährten phantastischen Sinn und, damit verbunden, dieselbe harte, nüchterne Formbehandlung wie jene Erzarbeiten. Zu den interessantesten Werken dieser Art gehört eine reiche Anzahl von kürzlich aus Gräbern von Corneto zu Tage geförderten Thonreliefs. Es sind Akroterien, Frieze, Gesimsfragmente, sämmtlich reich mit rothen, weißen und schwarzen Farbenpuren versehen, theils architektonische Ornamente, darunter

das an Aegypten erinnernde Hohlkehlengefims mit aufgemalten Schilfblättern, theils aber auch Figürliches von alterthümlichem Gepräge. So giebt eins der Akroterien eine Harpyie, die eine kleinere menschliche Gestalt in den Armen davon trägt. Bei allen derartigen Werken ist es indeß, als ob gerade in der altetruskischen Bildnerei der Gegensatz von orientalischer Phantastik und abendländischer Verständigkeit sich in seiner ganzen Schroffheit offenbare, und man mag daraus erkennen, daß den orientalischen Völkern die Kraft einer höheren ideellen, über das rein Technische hinausgehenden künstlerischen Anlage mangelte, die allein geeignet war, die Gegenstände in Fluß zu bringen und in Gestalt vollendeter Meisterwerke zu verföhnen.

Als aber die gelehrigen Völker des Westens anfangen, jener Schule des Orients Umfchwung. zu entwachsen, mußte sich bei ihnen ein selbständiger Schönheitsinn und mit ihm eine nationale Kunst entwickeln. Am frühesten und entschiedensten trat, wie wir gesehen haben, diese Umwandlung bei den Griechen ein. Die hohe künstlerische Anlage jenes Volkes brachte es bald an die Spitze der westlichen Nationen und verschaffte ihm die Führerschaft im Reiche des Geistes.

Von dem Augenblicke war die Einwirkung griechischer Kunst auf die italischen Griechischer Einfluß. Stämme entschieden. Als vollends Unteritalien (Groß-Griechenland) und Sicilien durch zahlreiche griechische Kolonien mit hellenischer Cultur durchdrungen wurden, mußte wohl das übrige Italien dem Einflusse jenes an Intensität wie an Expansivkraft überlegenen Volkes wehrlos anheimfallen. Es fehlt nicht ganz an geschichtlichen Ueberlieferungen, die schon in früher Zeit jenes Abhängigkeitsverhältniß bezeichnen. So wird uns von Plinius berichtet, daß bei Vertreibung des Herrschergeschlechtes der Bakhiaden aus Korinth durch Kypselos (um 660 v. Chr.) die Künstler *Eucheir*, *Diopos* und *Eugrammos* mit Demaratos nach Italien ausgewandert seien und die Kunst der Plastik dorthin gebracht haben. Wenn auch diese Namen durchaus mythischen Klang verrathen, so birgt sich in ihnen als geschichtlicher Kern die Thatfache, daß von dem kunstreichen, besonders durch seine Thonbildnerei berühmten Korinth diese Technik nach Italien übertragen wurde. Damit stimmt denn der Umstand, daß wir auch die Etrusker frühzeitig als gepriesene Thonbildner kennen lernen. Denn es wird erzählt, daß die ältesten Tempel Roms nicht allein in etruskischer Weise gebaut, sondern auch von etruskischen Künstlern mit thönernen Bildwerken geschmückt waren. So berief, wie Plinius berichtet, Tarquinius Priscus einen Plastiker *Volcanius* aus Veji\*) nach Rom, um für den capitolinischen Tempel das Bild des Juppiter und das Viergespann des Giebels zu arbeiten. Die Statue des Gottes pflegte man, wie derselbe Gewährsmann erzählt, roth anzumalen.

Wir vermögen die einzelnen Stadien jenes neuen Entwicklungsprozesses nicht Geschichtlicher Verlauf. nachzuweisen; wohl aber sehen wir im Ganzen und Großen, daß der griechische Einfluß bei den Völkerstämmen Italiens immer mehr zur Herrschaft kommt, zuerst vorzüglich bei den Etruskern, zuletzt bei den Römern sich Bahn bricht, wie eben diese beiden Nationen im Culturleben Italiens als Führer geschichtlich auf einander folgen. Zugleich aber ist bald wahrzunehmen, daß etruskische und römische Bildnerei darum doch nicht rein griechische wird, daß vielmehr der

\*) Früher durch irrthümliche Lesart *Turianus* aus Fregellae genannt.

verschiedene nationale Boden, in welchen die fremde Kunst gepflanzt ist, ihrem ganzen Wesen eine unverkennbare Umwandlung giebt.

Selbständige  
Elemente.

Bei den Etruskern prägt sich dies zunächst als längeres Festhalten an alterthümlichen, befangenen Formen aus. Bedenken wir, wie langsam, bei aller Stetigkeit des Fortschritts, selbst eine so begabte und bevorzugte Nation wie die Griechen sich von strenger Gebundenheit zu edler Freiheit emporshawang, so wird bei einem minder begabten Volke eine viel schwerfälligere Bewegung nicht über raschen. Wir finden in der etruskischen Kunst zu einer Zeit, wo der griechische Einfluß bereits mächtig war, noch auffallende Nachklänge jenes älteren, vom Orient abhängigen Formensinnes, der sich hier in einer theils phantastischen, theils nüchternen Herbigkeit auspricht. Selbst im Stoffkreise der altitalischen Kunst läßt sich das erkennen. Denn neben den von Griechenland entlehnten Darstellungen aus der Götter- und Heroenwelt begegnet uns in Wandgemälden wie in Grabreliefs jenes dem Orient eigene Behagen an chronikartiger Schilderung der Wirklichkeit; verschiedene Thätigkeiten des Lebens, Feste, Gastmähler, Ceremonien der Leichenbestattung, breiten sich in ausführlicher Darstellung aus, und selbst wo solche Scenen bereits den Hauch griechischen Formgefühls verrathen, bleibt doch der Geist der Schilderung jener realistisch verständiger der älteren orientalischen Kunst.

Der Volks-  
charakter.

Der tiefere Grund dieser Erscheinung liegt im Charakter des Volkes. Die Etrusker scheinen zwar Elemente eines nordischen Stammes in sich aufgenommen zu haben; doch spricht Vieles in ihrer ältesten Cultur zugleich dafür, daß der Kern dieses noch immer räthselhaften Volkes ein Zweig jenes großen pelasgischen Stammes war, dem auch die Griechen angehörten. Während nun die Etrusker in reger Handelsthätigkeit, lebhafter Schiffahrt und einem vielseitig entwickelten Gewerbeleiß den Griechen ebenbürtig waren, mangelte ihnen jener höhere Sinn, der eine ideale Kunst hervorbringt. Selbst der düstere Aberglauben ihrer religiösen Vorstellungen, der so weit abstand von dem klaren, lichtvollen Cultus der Griechen, hinderte eine freiere Entfaltung der Kunst. Beweis dafür, daß sie diesen Mangel empfanden, ist, daß sie von den Griechen nicht allein die Götter mit allen ihren Mythen in ihre Kunstwelt aufnahmen, sondern sich sogar die nationalen Helden sagen derselben, namentlich die vom Zuge gegen Troja, aneigneten. Allein was in solcher Art entlehnt wird, kann nie völlig geistiges Eigenthum werden. So behält denn auch das Beste der etruskischen Kunst das Gepräge eines gewissen Schwankens, dem sich eine unwillkürliche Uebertreibung der Formen beigefellt. Daher hat die etruskische Kunst mehr Manier als Styl. Man fühlt ihren Werken an, daß sie nicht aus der Begeisterung für ein Ideal, sondern aus verständiger Berechnung äußerer Zwecke und aus gewandter Nachahmung hervorgegangen sind. Ihren Tempelbauten wird von den Alten kein günstiges Zeugniß gegeben; aber schon in früher Zeit sind sie Meister in kühnen Damm- und Kanalanlagen, in jeder Art des Wasserbaues. Sodann werden sie gerühmt in allen mehr technischen Dingen; ihre kunstreichen Kandelaber, Spiegel, Toilettenkästchen, ihre geschmackvollen und kostbaren Schmucksachen werden hoch gepriesen. Allein selbst in diesen Dingen ist, was Erfindung und Form betrifft, das Beste aus fremden Ideen erwachsen.

Geräth und  
Schmuck.

Nichts vielleicht bietet ein so klares Bild von den verschiedenen Einflüssen, die in der etruskischen Kunst maaßgebend gewesen sind, als eine Betrachtung der Geräthe, Gefäße und des Schmuckes. Erstere sind meist aus Bronze, in

meisterlicher Technik durchgeführt; letztere stützen sich vor Allem auf eine virtuosenhafte Verarbeitung des Goldes bis in die feinsten Blättchen, die zartesten Filigranfäden. Viele von den schönen Prachtstücken, welche das gregorianische Museum des Vatican besitzt\*), erinnern im rein Ornamentalen wie im Figürlichen an die Kunstwerke von Nimrud. So die in Voluten auslaufenden und mit Palmetten verbundenen Spangen, die wie eine Bordüre oft ein Schmuckstück einfassen; so die häufig angewandten geflügelten Stier- und Menschengestalten, die Harpyien und anderes Phantastische. Aber selbst bei den Kandelabern gemahnen die meist kleinlichen, vielfach gebrochenen, scharf unterschrittenen Profile an Geräte, die wir aus den Reliefs von Ninive als Erzeugnisse assyrischer Kunstdrechsler kennen. Außerdem begegnet uns in manchen Schmuckfachen etruskischer Gräber eine reichliche Anwendung rein linearer Verzierungen, aus geraden Strichen, Kreisen und Spiralen bestehend, wie sie an den Geräthen keltischer Gräber und an den Säulen des Schatzhauses zu Mykenae wiederkehren.

Die späteren Werke zeichnen sich sodann durch die edle Anmuth griechischer Ornamentik aus, welche oft in hoher Schönheit von etruskischen Goldarbeitern und Erzbildnern fast bis zu völligem Aufgeben ihrer nationalen Eigenthümlichkeiten nachgeahmt wird. Wo aber — und das ist in den meisten Bronzewerken der Fall — der etruskische Kunstgeist trotz der fremden Details seine Selbständigkeit bewahrt, da erkennt man ihn sogleich an dem Mangel jenes feinen Gefühles für organischen Zusammenhang, das nur den Griechen eigen ist. Namentlich bieten die Kandelaber und die Vasen zahlreiche Beispiele solcher Art. Einzelne Theile sind oft von großer Schönheit, aber ihre Zusammenfügung entbehrt der Harmonie, so daß das Ganze äußerlich verbunden, nicht innerlich aufgewachsen zu sein scheint. Eckige Profile, schroffe Unterschneidungen, unmotivirtes Abbrechen der Linien charakterisirt die Mehrzahl dieser Arbeiten.

Dazu kommt, daß an Füßen, Henkeln, Deckeln oder Krönungen mancherlei

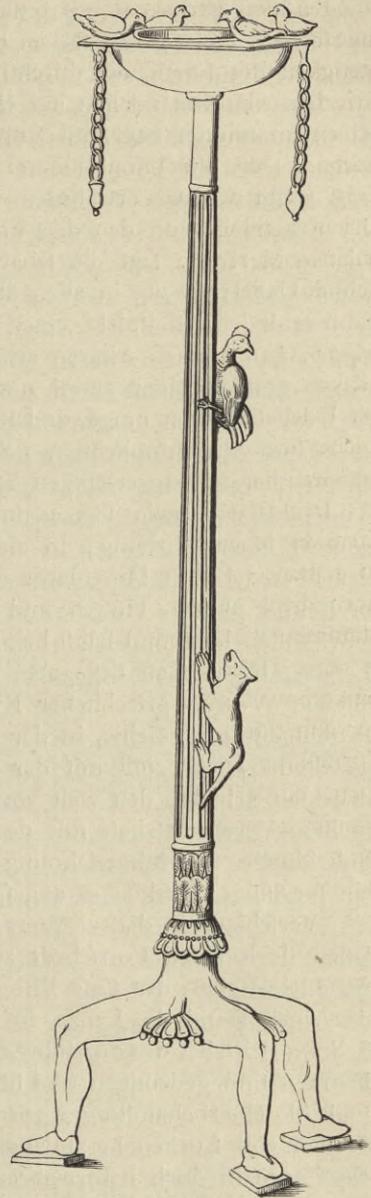


Fig. 190. Etrusk. Kandelaber. Florenz.

\*) Vergl. das Prachtwerk: *Musei Etrusci monumenta* (Roma 1842. 2 Bde Fol.), wo Tom. I. Taff. 11, 16, 17, 64 u. a. Beispiele orientalischen Einflusses geben.

Figürchen von Menschen, Thieren (Fig. 190) oder phantastischen Gebilden verwendet werden, die entweder durch unbeholfenes Gebahren, ungeschickte Verbindung oder geradezu durch spukhafte Mißgestalt auffallen. So giebt es, namentlich an Henkeln von Vasen oder an Leuchterfüßen, ungeheuerlich dünne, in die Länge gezogene Figürchen, die durch bizarre Uebertreibung geradezu unheimlich wirken.

Verfchiedenes Material. Diese kurze Umschau auf einem Gebiete, das nur mittelbar mit der plastischen Kunst zusammenhängt, mag uns nun zur Betrachtung der Bildwerke selbst geleiten. Daß die Thonbildnerei bei den Etruskern in ältester Zeit schon mit Erfolg geübt wurde, erwähnten wir bereits. Aus der Thonplastik ging aber bald der Erzguß hervor, den dies Volk mit nicht geringerer Kunstfertigkeit handhabte. Diesem Materiale sagt die scharfe, harte Formbezeichnung zu, die mit einer gewissen Uebertreibung in allen älteren etruskischen Werken vorherrscht. Daneben sind zahlreiche Beispiele einer ebenfalls alterthümlichen Steinsculptur an Grabcippen und kleinen Altären erhalten. Man kann an diesen Werken die verschiedenen Stadien einer zuerst noch orientalisirenden, dann durch den archaischen Styl der Griechen umgewandelten Kunst verfolgen.

Grabsteine. Zum Alterthümlichsten gehören die Reliefs gewisser Grabsteine, welche in einem überaus schwerfälligen Style mancherlei Szenen der Leichenbestattung und Totenklage, sowie Tänze und andere Festlichkeiten vorführen. Das Relief ist von kräftiger Wirkung, in einem Naturalismus durchgebildet, der besonders in der übertriebenen Musculatur an assyrische Werke anstreift. Die Gestalten sind breit und plump, Hüften und Waden übermäßig ausladend, die Fußsohlen ungewöhnlich lang und selbst beim Schreiten mit voller Fläche den Boden berührend. Letztere Eigenschaft begegnete uns sowohl in Aegypten und Assyrien, wie in den ältesten Werken griechischer Kunst. Ebenso sind auch die Oberkörper, bei der Profilstellung der Beine, in der Vorderansicht, die Köpfe dagegen werden im Profil gehalten. Dies Profil mit der niedrigen, zurückweichenden Stirn, dem flach gedrückten Schädel, den weit vorspringenden unteren Theilen des Gesichtes hat am meisten Verwandtschaft mit dem ägyptischen, obwohl es jenem an Feinheit der individuellen Formbezeichnung bei Weitem nicht gleich kommt und somit als ein specifisch etruskisches angesprochen werden muß.

Verschiedene dieser Werke, sämmtlich dem archaischen Styl angehörend, lassen doch einen Fortschritt zum Lebensvolleren erkennen.\*) So ist auf einem Sandstein-Relief der Casa Buonarroti zu Florenz ein jugendlicher Krieger, in der einen Hand die Lanze, in der anderen eine Blume haltend, in reiner Profilstellung schreitend vorgeführt. Die Füße ruhen beide auf vollen Sohlen, die Formen sind gedrunge und übermäßig angeschwollen, auch das Profil des Kopfes und die Haarbehandlung, vorn kleine, runde Löckchen, hinten lange Parallelstreifen von Locken herabhängend, erinnern noch an die frühesten Werke; aber das Ganze ist doch naturwahrer und zu harmonischer Wirkung zusammengehalten. Aehnlich erscheint das Reliefbild eines bärtigen Kriegers auf einem Grabstein von Tuf im Museum zu Volterra, nur daß hier selbst bei noch lebhafterem Schreiten beide Füße mit der ganzen Sohle am Boden haften. — Zu freier Bewegung im Springen und Schreiten entwickeln sich dagegen die Reliefgestalten eines vier-

\*) Die Belege zum Folgenden hauptsächlich in *Micali*, Storia degli antichi popoli italiani tom. III, besonders Taf. 14. 16. 17 u. f. w.

seitigen altarartigen Denkmals in der Casa Conestabile zu Perugia, bei denen freilich das Streben nach Ausdruck zu seltsamen Verzerrungen, ja fogar zu völligen Verdrehungen der scharf markirten Gestalten verleitet hat. Alles ist eckig und haftig, die Arme werden zu verschiedenem Gestus über den Kopf emporgeworfen, so daß sie in unschönen Linien scharfe Winkel bilden. Dabei kommt es vor, daß eine Gestalt, im Bestreben, sich zur Nachbarin umzuwenden, theils im Profil, theils von vorn, theils selbst nach entgegengesetzter Seite gerichtet wird, als seien alle Glieder aus den Gelenkfugen gewichen. Dies Gewaltfame, Uebertriebene und Schrofne der Bewegungen bleibt ein Grundzug etruskischer Kunst, der fogar durch die Anmuth hellenifirender Formgebung in späterer Zeit immer von Neuem hervorbricht.

Zu den alterthümlichsten Bildwerken zählen ferner die schmückenden Theile der seltsam geformten schwärzlichen Vasen von ungebranntem Thon, die meistens in den Gräbern von Chiusi vorkommen, und von denen das Museum der Uffizien zu Florenz eine Auswahl besitzt. Mehrfach ist bei diesen Gefäßen in einer wohl von Aegypten entlehnten Weise der Deckel als menschlicher Kopf gestaltet. Diese Köpfe, alterthümlich und herb, zeigen doch die scharfen Züge einer charakteristischen Portraitauffassung und beweisen, daß die Etrusker gleich den Aegyptern schon in alter Zeit einen ausgebildeten Sinn für Darstellung der individuellen Gestalt besaßen. Auch dies ist wieder ein Punkt, in welchem sie sich von dem auf das Allgemeine, Ideale gerichteten Wesen der Griechen unterscheiden. — Manche dieser Vasen haben an Henkeln, Füßen oder Deckeln kleine barock-phantastische Figuren, oder auch stumpfe, durch Formen aufgedrückte Reliefs von Thieren, Menschen und Ungeheuern in einem überaus alterthümlichen Style. Vieles dieser Art im Museo Campana, jetzt zu Paris.

Älteste  
Thongefäße.

Von den zahlreichen Thonbildwerken, welche das Innere und Außere der Tempel schmückten, ist kaum irgend Etwas erhalten. Dagegen sind aus den Gräberstätten manche Ornamente, namentlich Antefixe, Akroterien, Friesdecorationen hervorgezogen worden, von denen das Museo Gregoriano des Vaticans und die Campana'sche Sammlung im Louvre interessante Beispiele besitzen. Phantastische Bildungen wie die Sphinx-, Harpyien- und ähnliche Gestalten spielen dabei eine große Rolle, und die Anwendung kräftiger Farben vollendet die harmonische und stylvolle Wirkung dieser Arbeiten, die uns von der Decoration der etruskischen Tempel eine Vorstellung gewähren. Ebenso geben die friesartigen bemalten Thonreliefs von Velletri, jetzt im Museum zu Neapel, eine Anschauung solcher Arbeiten.\*) Sie stellen in einem zwar noch alterthümlichen, aber durch griechischen Einfluß geklärten Style Scenen des wirklichen Lebens, namentlich Wettrennen von Reitern, mit großer Frische vor Augen. Die Pferde sind jene schlanke, hochbeinige Race, die man auch auf den älteren griechischen Vasen findet. — Dagegen gehört der späteren Entwicklung der etruskischen Kunst die Thonfigur eines sitzenden Jünglings mit der Löwenhaut, im Museum zu Perugia, die den Künstlernamen *C. Rupius* trägt. Auch die aus Vulci stammende Vase des *Calenus Canoleius* mit den Relieffigürchen auf dem flachen Boden zeigt schon das Gepräge der Zeit, wo griechische Anschauungen einen überwiegenden Einfluß auf die etruskische Kunst gewonnen hatten. Wie beliebt die Thonbildnerei war, und mit welch

Andere  
Thon-  
bildwerke.

\*) Vergl. Mus. Borb. X. Taf. 9—12.

großem technischem Geschick sie geübt wurde, davon liefern die zahlreichen großen Sarkophage, namentlich im Museo Gregoriano des Vaticans, einen Beweis. Sie sind wie alle antiken Terracotten durchaus bemalt und zwar in einem ernsten, gedämpften harmonischen Tone, der die kräftigsten Farben, besonders schwarz und roth, zur Grundlage hat. Ein Prachtstück dieser Gattung ist der in Caere gefundene Sarkophag, jetzt im Museum des Louvre (Fig. 191). Er stellt ein verstorbenes Ehepaar nach etruskischer Sitte auf einem Ruhebett ausgestreckt dar, welches in seiner Construction und in seinen zierlichen Ornamenten an orientalische, und zwar assyrische Bildwerke erinnert. In halb aufgerichteter Lage sich auf den Kissen erhebend und auf den linken Arm gestützt, sind beide an einander geschmiegt, die Frau vom rechten Arm des Gatten umschlungen. Die Stellung



Fig. 191. Sarkophag von Caere. Louvre.

ist ohne Anmuth, die organische Durchbildung der Gestalten zeigt auffallende Mängel, auch der Gewandung fehlt der edlere Styl, welchen die griechische Kunst schon früh anstrebt. Dabei hat die Behandlung des Haares, die Bildung des Nackten, namentlich in den Köpfen, etwas alterthümlich Befangenes, wie denn z. B. die schiefe Stellung der Augen bezeichnend ist; dennoch geben solche Gruppen durch einen gewissen Zug von naiver Gemüthlichkeit den Eindruck ehrbarer Tüchtigkeit und soliden Wesens. Das Ganze ist bemalt und zwar in einer ernsten, harmonischen Gesamtwirkung.\*)

Eherne  
Statuen.

Was uns an Erzarbeiten erhalten ist, reicht zum Theil ebenfalls in hohes Alterthum hinauf. Von den noch entschieden orientalisirenden Werken dieser Art ist oben (S. 292 ff.) geredet worden. Dort hat auch die berühmte Chimaera von Florenz ihre Erwähnung gefunden. Kaum minder primitiv ist die eherne Wölfin im Museum des Capitols zu Rom, ein Werk von herber Form

\*) Mon. d. Inst. VI, T. 59, und dazu der Aufsatz von *H. Brunn*.

und übertrieben scharfer Behandlung, aber in kräftiger und wirkfamer Naturauffassung durchgeführt. Wenn uns darin das im Jahre 295 v. Chr. am ruminalischen Feigenbaum errichtete Motivbild erhalten ist, so giebt dasselbe einen übrigens nicht als unwahrscheinlich zurückzuweisenden Anhalt

für die damalige Beschaffenheit der italischen Erzplastik in Rom.\*) Für die Hauptstadt Etruriens würde damit freilich noch nichts bewiesen sein; denn wenn dreißig Jahre später die Stadt Volturni bei ihrer Eroberung durch die Römer gegen zweitausend eherne Statuen auf-



Fig. 192. Statue des Aulus Metellus.  
Uffizien.



Fig. 193. Knabe mit der Gans.  
Leiden.

weisen konnte, so wird dort die Technik des Erzgusses gewiß bereits eine höhere

\*) Die erst im 15. Jahrhundert hinzugefügten säugenden Zwillingbrüder Romulus und Remus haben mit dem ursprünglichen Werke natürlich Nichts zu schaffen. Wenn wiederholt der mittelalterliche Ursprung desselben behauptet worden ist, so darf doch nicht verhehlt werden, daß für das Rom des 10. christlichen Jahrhunderts ein so großes und immerhin tüchtiges Bronzewerk wenig Wahrscheinlichkeit besitzt.

Stufe der Vollendung erreicht haben, als in der Wölfin zu erkennen ist. Außerdem wissen wir durch Plinius, daß die Etrusker statt der früheren Thonfiguren in ihrer glänzendsten Zeit vergoldete Erzbilder auf den Tempelgiebeln anbrachten; ebenso verstanden sie sowohl gewaltige Kolosse als zierliche Statuetten zu gießen. Von alledem ist freilich nur Weniges auf uns gekommen.

Kleinere  
Erzwerke.

Zu den ältesten der erhaltenen Werke darf man die Bronzestatue einer bekleideten weiblichen Figur (Spes?) im Museum zu Florenz rechnen, die in dem breiten, reizlosen, nüchternen, von Kreislöckchen eingefassten und von hoher Spitzhaube bedeckten Kopf und der gespreizten affectirten Zierlichkeit, mit der die



Fig. 194. Etrusk. Afchenkiste. München.

Linke das enge Gewand gefaßt hat, ein Typus der harten, anmuthlosen Seltsamkeit ächt etruskischer Bildnerei ist.\*) — Besser und in freierer Bewegung stellt sich die kleine Bronzefigur eines unbärtigen, mit leichtem Mantel bekleideten Mannes im Kircherischen Museum zu Rom dar, welche inschriftlich von einem Künstler *C. Pomponius* herrührt und allem Anscheine nach\*\*) um 200 v. Chr. entstanden ist. Dies Figürchen, das aus Etrurien stammt, liefert wiederum den Beweis, daß damals neben griechischem Einfluß eine entschieden italische Kunst fortgeblüht hat. Dagegen ist die lebendige und fein durchgeführte Statuette eines jugendlichen Kriegers, der zum Angriff auschreitet und mit dem vorgehaltenen Schilde sich deckt (Museum zu Florenz), ein treffliches Werk, welches der griechischen Auffassung näher steht.\*\*\*) — Von den zahlreichen kleinen Bronzwerken, die überall in Museen sich finden und theils durch eine gewisse Trockenheit, theils

durch barock phantastisches Wesen sich leicht von den griechischen Arbeiten unterscheiden lassen, sei noch (ebenda) die interessante Gruppe zweier Krieger erwähnt, die einen gefallenen Kameraden aus der Schlacht tragen. Sie ermangelt zwar einer rhythmischen Wohlordnung in Composition und Linienführung, erfreut aber im Einzelnen durch Lebenswahrheit des Ausdrucks und der Bewegung.

Aehnlich diesen kleineren Werken mangelt auch den größeren Erzbildern meistens der edle Rhythmus, der freie Schwung griechischer Kunst. Sie geben im besten Falle, wie die am trafimenischen See gefundene Statue des Redners Aulus Metellus in den Uffizien zu Florenz (Fig. 192), durch eine zwar trockene, aber scharf charakteristische Behandlung das treue Abbild eines ehrfamen und

\*) *Micali*, a. a. O. Taf. 15.

\*\*) Vergl. *Brunn*, Gesch. d. griech. K. I. S. 533 fg.

\*\*\*) *Micali*, a. a. O. Taf. 14.

Größere  
Erzarbeiten.

verständigen, etwas hausbackenen Wesens, oder erheben sich, wie in dem Knaben



Fig. 195. Sarkophag von Vulci.

mit der Gans, im Museum zu Leiden (Fig. 193), zum Ausdruck schlichter Natürlichkeit und Unbefangenheit. Auch die lebensgroße Statue eines jugendlichen

Kriegers, bei Todi gefunden und jetzt unter der unpassenden Benennung eines Mars im Museum des Vaticans, zeichnet sich ebenfowohl durch gediegene, sorgfältige Behandlung wie durch das Gepräge lebensvoller Wirklichkeit, besonders aber durch ungezwungene Bewegung vor der Mehrzahl solcher Werke aus. \*)

Sarkophag-  
Reliefs.

Endlich ist der Sarkophage und Aschenkisten zu gedenken, welche in großer Anzahl vorkommen, und deren Bildwerke den spätesten Styl der etruskischen Kunst, meistens schon in voller Auflösung und obendrein in handwerklich roher Ausführung, zeigen. Sie sind aus gebranntem Thon oder aus Stein, die kleinen Aschenkisten meist aus Alabaſter gefertigt und durch reiche Bemalung und Vergoldung ausgezeichnet. Die Bildwerke ihrer Seitenwände enthalten in kräftigem Relief theils Scenen des Abschieds, der Leichenbestattung und der jenseitigen Schickſale der Seele, theils mancherlei Darstellungen des Lebens, Tänze, Mahlzeiten und Triumphzüge, theils endlich verbinden sie damit entsprechende Züge aus den griechischen Göttermythen (Fig. 194). Die Anordnung ist vielfach überladen, das Relief hat jenen gedrängten malerischen Styl, den die griechische Kunst verschmähte, und der, wie es scheint, als ein ächt italisches Erzeugniß zu betrachten ist. Die Auffassung der Gestalten, in den früheren Werken noch von einem maaßvollen hellenisirenden Style, deutet in den jüngeren Werken auf den Einfluß der späten, in Italien verwilderten griechisch-römischen Plastik. Die Figuren der Verstorbenen, die auf den Deckeln lagern (vgl. Fig. 194), sind in den Köpfen meistens von harter, nüchterner Portraitwahrheit, während die Gestalten in der Regel ohne alles Gefühl des körperlichen Zusammenhanges behandelt sind, als ob alle Glieder sich aus den Fugen gelöst hätten. Doch fehlt es unter diesen großentheils handwerklich mittelmäßigen Werken nicht an einzelnen gediegeneren Leistungen, in welchen die etruskische Plastik sich trotz ihres anmuthlosen Realismus zu größerer Bedeutung erhebt. Solcher Art sind vor Allem die beiden Sarkophage von Vulci, welche Brunn veröffentlicht hat, \*\*) und die zu den größten und bedeutendsten Prachtflücken ihrer Gattung gehören (Fig. 195). Der eine, in Alabaſter ausgeführt, enthält an den Seiten eine heroische Kampffcene und eine Darstellung aus der Amazonenschlacht, in welcher Motive aus griechischen Kunstwerken frei verwendet sind. Auf dem Deckel ruhen die beiden Gatten, nicht wie gewöhnlich in halb aufgerichteter Stellung, sondern ganz ausgefreckt wie auf gemeinsamem Lager, in herzlicher Umarmung. So steif auch hierbei die Bewegungen und so mangelhaft die Körperformen behandelt sind, so liefert die ganze Anordnung, namentlich der künstlerisch freie Faltenwurf der Beide gemeinsam umschließenden linnenen Decke den Beweis von einer idealeren Auffassung.

Aschenkisten.

Solche Werke gehören aber zu den Ausnahmen. Die große Mehrzahl dieser Sarkophage bietet in Anordnung und Composition wenig Erfreuliches. Bei den kurzen Aschenkisten kommt dazu noch die wahrhaft groteske, höchst übertriebene Größe der Köpfe, denen sich der übrige Körper wie eine schlaffe, weichliche Masse in verkrüppelter Form anschließt. So spiegelt sich in diesen letzten Werken mit unerfreulicher Schärfe der politische und sittliche Auflösungsprozeß des von der Römermacht überflügelten etruskischen Volkes.

\*) Abgeb. im Mus. Gregor. Taf. 44 u. 45.

\*\*) Mon. d. Inst. VIII. T. 18—20. Ann. 1865. T. 37, p. 244.

## ZWEITES KAPITEL.

### Die Bildnerei bei den Römern.



Die Römer sind kein vorwiegend künstlerisches Volk gewesen und hätten schwerlich aus eigener Geistesanlage sich eine Kunst geschaffen. Ihr ganzes Streben ging mit großartiger Kraft auf praktische Gestaltung des äußeren Lebens aus; und so energisch wußten sie diese Seite des Wirkens anzugreifen, daß sie zuerst als Eroberer und dann als Staatsmänner den Erdkreis sich unterwarfen und schließlich als scharfsinnige Gesetzgeber alle Beziehungen des Privatlebens und Besitzes in einen bewundernswürdigen Organismus des Rechtes ordneten. Diese mit genialer Willenskraft durchgeführte verstandesmäßige Thätigkeit gab auch der Kunst bei den Römern zunächst die Richtung aufs Praktische, die in einer großartigen Architektur den vollen Ausdruck fand; dagegen schloß dieselbe die plastische Schöpferkraft allerdings aus, wie wir denn nur vereinzelte Namen römischer Bildhauer kennen. Dennoch fehlte den Römern von Anfang an keineswegs der empfängliche Sinn für diese Kunst. Gern wurden sie zuerst die Schüler der Etrusker, dann die freigebigen Gönner der Griechen. Wurde auch die Kunst ihnen nie so zur Herzenssache, wie den Hellenen, denen sie von Anbeginn im Blute lag, so hat es doch nie ein Volk von Aristokraten gegeben, das einen so gediegenen Luxus mit edelsten Schöpfungen der Kunst getrieben hat, wie die Römer.

Verhältnis  
zur Kunst.

Daß die Etrusker zuerst es waren, welche den Römern ihre Tempel bauten und mit Bildwerken schmückten, ist schon gesagt worden. Jener Volcanius aus Veji, welcher die plastischen Werke des capitolinischen Jupitertempels arbeitete (S. 295), ist nur Einer aus der großen Zahl von etruskischen Künstlern, die für Rom thätig waren. Aber neben dem Einfluß Etruriens begann zeitig auch die griechische Kunst sich Eingang in Rom zu verschaffen. Dennoch neigte sich in den früheren Epochen die ganze Auffassung der Römer ohne Zweifel mehr dem Etruskischen zu. Die Ehrendenkmale, welche früh schon verdienten Bürgern öffentlich errichtet wurden, die Ahnenbilder von gemalten Wachsmasken, welche jedes patrizische Haus bewahrte, alles dies deutet auf eine Vorliebe für portraitartige Auffassung hin, die ja auch in verwandter Weise bei den Etruskern hervortritt. Solchen Bedürfnissen zu genügen, war die etruskische Kunst ohne Zweifel

Einfluß der  
Etrusker.

Griechischer  
Einfluss. geeigneter als die griechische. Die ersten griechischen Künstler, welche in Rom gearbeitet haben, sind *Damophilos* und *Gorgasos*, welche als berühmte Platten und Maler den Tempel der Ceres beim Circus Maximus mit Gemälden und Bildwerken schmückten. Bis dahin, wird berichtet, sei an den römischen Tempeln Alles etruskisch gewesen. Wenn die Ausschmückung des Tempels mit feiner Einweihung im Jahre 493 v. Chr. gleichzeitig war, so hätten wir allerdings ein frühes Datum für den Beginn griechischer Kunst in Rom. Wie dem aber auch sei, völlig zurückgedrängt wurde durch solche vereinzelte Einflüsse die ältere etruskisch-italische Kunstweise keineswegs. Als aber nach den Samniterkriegen durch die Eroberung des völlig hellenisirten Unteritaliens griechische Kunstwerke in größerer Menge nach Rom kamen, blieb dies nicht ohne durchgreifenden Einfluß auf die künstlerische Thätigkeit in Rom. Um diese Zeit (gegen 250 v. Chr.) schuf dort *Novius Plautius*, allem Anscheine nach ein Campaner, jene berühmte ficoronische Cista des Kircher'schen Museums in Rom, deren Flächen die schönste, von ächt griechischer Kunst eingegebene gravirte Zeichnung schmückt, während auf dem Deckel die kleine plastische Gruppe eines Jünglings und zweier Satyrn von einer anderen Hand in rohem Styl italisch-etruskischer Kunst hinzugefügt wurde. Nicht viel jünger mag ein anderer italischer Künstler sein, dessen Namen *C. Ovius* eine kleine Bronzestübe der Medusa in demselben Museum uns aufbewahrt hat: ein Werk, das ebenfalls den läuternden Einfluß griechischer Kunst zu erkennen giebt.

Römischer  
Kunstraub. Es bedurfte aber nur der näheren Bekanntschaft mit den an Geist und Schönheit unvergleichlich dastehenden Werken griechischer Kunst, um dieser in Rom den Sieg zu verschaffen. Dazu boten die Eroberungen zuerst von Unter-Italien und Sicilien, sodann von Griechenland und Klein-Asien Gelegenheit in Fülle. Welches Staunen mag die Eroberer ergriffen haben, als sie diese Welt von Kunstwerken kennen lernten und durch einen großartig organisirten Kunstraub in ihren Besitz brachten! Schon Marcellus schaffte die bei der Einnahme von Syrakus (212 v. Chr.) fortgeschleppten Kunstwerke in Masse nach Rom, führte sie in seinem Triumphzuge auf und weihte sie dann in dem von ihm erbauten Tempel der Ehre und Tapferkeit. Von nun an ward es Sitte, möglichst viele und prachtvolle Kunstwerke in den Triumphzügen dem schaulustigen Volke vorzuführen. Was in der kurzen Zeit von da bis zur Einnahme Korinths durch Mummius (146 v. Chr.) in Rom an griechischen Statuen und Gemälden der ersten Meister zusammengehäuft worden ist, übersteigt jede Vorstellung. Als Flaminius seinen Triumphzug über Philipp von Makedonien hielt, dauerte das Hineinschaffen der geraubten Kunstwerke zwei volle Tage. Sieben Jahre später führte Fulvius Nobilior in seinem Triumph über die Aetoler nicht weniger als fünfhundert und fünfzehn Statuen von Erz und Marmor auf; griechische Künstler hatte er außerdem mitgebracht, um die Feierlichkeiten bei seinem Siegesfeste einzurichten. Als Aemilius Paullus seinen Triumphzug über Perseus von Makedonien hielt, waren 250 Wagen allein bestimmt, die geraubten Statuen und Gemälde zu tragen. Durch die Menge und Pracht der angehäuften Denkmäler, die sämmtlich der vollendeten Kunstblüthe Griechenlands angehörten, wurde in den Römern Liebe und Verständniß für die Kunst geweckt. Zum selbstthätigen Wetteifer fühlten sie sich freilich nicht ange-regt; *Coponius*, der unter Pompejus arbeitete, und sein etwa gleichzeitiger Landsmann *Decius*, von welchem man auf dem Capitol einen kolossalen Erzkopf sah,

erscheinen als Ausnahmen. Dagegen entwickelt sich die Freude am Genuß und Besitz von plastischen Werken. Reiche Privatleute wetteiferten, vorzügliche Gemälde und Statuen zu erwerben; eine feine Kennerchaft bildete sich aus, und griechische Kunst gehörte fortan zu den unerläßlichen Bedürfnissen eines edleren Lebensgenusses. Von diesem Zeitpunkte beginnt die Geschichte der Nachblüthe griechischer Plastik unter römischer Herrschaft.

### Erste Periode.

#### Von der Eroberung Griechenlands bis Augustus.

(146 v. Chr.—14 n. Chr.)

Mit dem Untergange der griechischen Freiheit erlosch die Quelle jener Be-  
geisterung, welcher die höchsten Werke der Blüthezeit ihre Entstehung verdanken. Der Genius des hellenischen Volkes hatte sich erschöpft; neue Gedanken vermochte er auf keinem Gebiete mehr zu erzeugen. Wie wunderbar muß aber die künstlerische Begabung jener Nation gewesen sein, wenn sie trotzdem in der bildenden Kunst noch eine Nachblüthe hervortrieb, deren Erzeugnisse zum Schönsten und Glänzendsten gehören, was wir von antiken Denkmälern besitzen, und die nur von den Originalwerken der Zeit des Phidias übertroffen werden! Das Meiste und das Beste, was die Museen Italiens, Frankreichs, Deutschlands besitzen, ist erst dieser späten Nachblüthe entsprossen, und wie hoch der künstlerische Werth dieser Arbeiten ist, mag man schon daraus schließen, daß sie für unübertrefflich galten, so lange die monumentalen Reste Attika's noch unbekannt und wie in Vergessenheit gehüllt dastanden. So wirft die griechische Plastik vor ihrem völligen Untergang in einer langen Dämmerung noch einen verklärenden Schein über mehrere Jahrhunderte des römischen Kaiserreiches.

Bedeutung  
der  
Nachblüthe.

Seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. finden wir eine Reihe von  
Künstlern aus allen Theilen Griechenlands in und für Rom thätig. In erster Linie stehen die Meister von Athen, welches noch einmal, in der neu-attischen Schule, eine glänzende Nachblüthe erleben sollte. Diese Künstler sind nicht eigentlich erfinderisch, wohl aber in dem Grade schöpferisch, daß sie mit feiner Empfindung die Werke der großen Blüthezeit in sich aufzunehmen und in hoher Vollendung nachzuschaffen wissen. Zu solcher reproducirenden Thätigkeit ist nicht bloß meisterliche Gewandtheit im Technischen, sondern eben so sehr Lebhaftigkeit und Wärme künstlerischer Auffassung erforderlich. Daher erreichen ihre Werke durch größte Zartheit der Durchbildung, vollendete Feinheit rhythmischer Bewegung, weichen Schmelz der Uebergänge und lebensvolle Linienführung einen Reiz, der ihnen die Bewunderung aller Zeiten sichert. Nur das Eine fehlt ihnen: die naive Unmittelbarkeit, die unbewußte Anmuth, welche in den Originalen der früheren Epoche uns als sprühendes Leben schöpferischer Urkraft berühren. Jenen gegenüber empfindet man in diesen Spätlingen des griechischen Meißels allerdings den kühleren Hauch einer Reflexion, die mit absichtsvoller Bewußtheit zu Werke geht und die göttliche Inspiration der Zeiten eines Phidias, Skopas und Praxiteles nicht mehr zu erreichen vermag. Denn da liegt die Grenze, welche selbst der geistvollsten Reproduction gezogen ist.

Künstleri-  
scher  
Charakter.

Künstler  
um 150 v.  
Chr.

Unter den Künstlern, durch welche um 150 v. Chr. der griechische Einfluß in Rom zur Herrschaft gelangte, werden mehrere genannt, die allem Anscheine nach durch Metellus aus Griechenland berufen waren. Dahin gehört *Timarchides*, welcher für den von Metellus erbauten Porticus der Octavia eine Statue des Apollo mit der Kithara schuf, dahin sein Sohn *Dionysios*, welcher in Verbindung mit dem Athener *Polykles* das Goldelfenbeinbild eines Juppiter für den in der

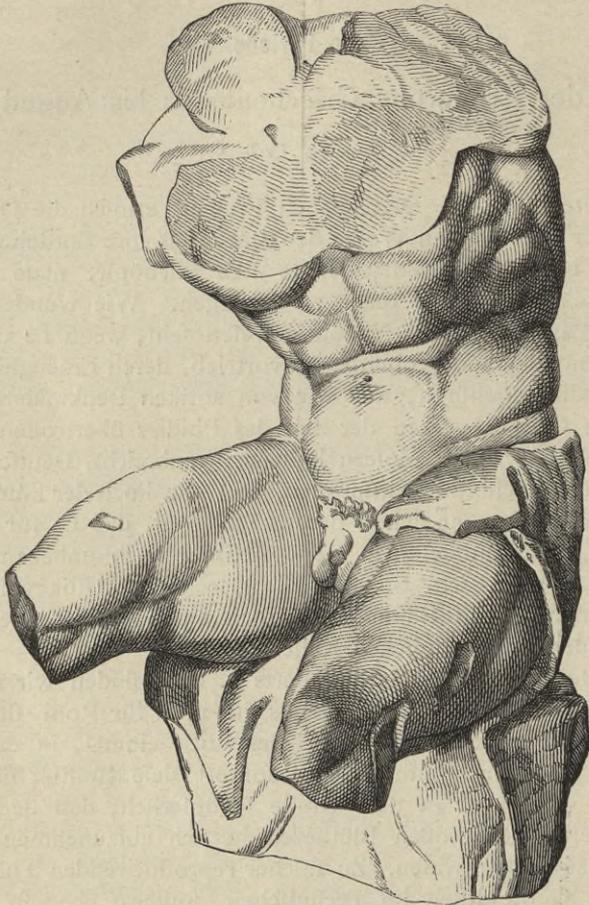


Fig. 196. Der Torfo des Belvedere. Rom.

Nähe befindlichen Tempel des Gottes arbeitete. Von demselben Polykles wird die Statue eines Hermaphroditen gepriesen, ein Gegenstand, der zwar schon früher in der griechischen Kunst behandelt worden war, durch das Weichlich-Ueppige der sinnlichen Auffassung aber gerade dieser Spätzeit besonders zufagen mochte. Das scheinen die vielfachen Denkmale solcher Art, besonders die mehrfach vorkommende Statue eines in unruhigem Schlafe daliegenden Hermaphroditen (zwei Wiederholungen allein im Louvre zu Paris) zu bezeugen (vgl. oben S. 288).

Die neu-attische Schule. Wichtiger als diese vereinzeltten Nachrichten von untergegangenen Werken ist eine Reihe vorzüglicher Denkmäler, in welcher uns die Thätigkeit der neu-

attischen Schule in ihrer ganzen Bedeutung entgegentritt. Ueberwiegend im Kreise idealer Anschauungen sich bewegend, bieten sie uns in mehr oder minder freier Nachbildung, oder doch in treuer Anlehnung glänzende Reproduktionen von Meisterwerken der Blüthezeit. Dies gilt in erster Linie von dem berühmten Torfo



Fig. 197. Herakles Farnese. Neapel.

des Belvedere zu Rom, inschriftlich einem Werke des Atheners *Appollonios* Torfo des Belvedere. (Fig. 196). Wahrscheinlich ist dies derselbe Künstler, der zu Sulla's Zeit für den nach einem Brande erneuerten Tempel des capitolinischen Juppiter die Goldelfenbeinstatue des Gottes arbeitete. Der Torfo, welcher im Anfange des 16. Jahrhunderts an einer Stelle gefunden wurde, wo ehemals das Theater des Pompejus gestanden hat, giebt uns höchst wahrscheinlich nach dem Vorbild eines lysippischen

Originals die Gestalt des von mühseliger Arbeit ausruhenden Herakles. Auf einem Felsen sitzend, den mächtigen Oberkörper nach vorn neigend, scheint der Heros sich auf seine Keule gestützt zu haben. So großartig die Anlage des Ganzen, so mächtig und ideal im Allgemeinen die Auffassung der Formen ist, so zeigt sich doch in der übertrieben weichen und auf den Effect berechneten Durchführung die Richtung einer Kunst, welche die erhabene Einfachheit einer früheren Zeit nur auf dem Wege einer äußerlichen Manier wiederzugeben vermag. Es versteht

sich, daß dies Urtheil nur auf einem Vergleich mit Werken der höchsten Kunst, z. B. dem Theseus des Parthenon, beruht, daß dagegen unter allen gleichzeitigen und mehr noch unter den späteren Werken ähnlicher Art der Torso den ersten Rang einnimmt.

Weit manieristischer ist schon ein anderes nicht minder berühmtes Werk, der sogenannte farnesische Herakles aus den Thermen des Caracalla, jetzt im Museum zu Neapel, ebenfalls das Werk eines Atheners, des *Glykon*, ebenfalls die Nachbildung eines lysippischen Originals (Fig. 197). Auch hier ist der Heros ausruhend von der Arbeit aufgefaßt, aber er steht aufrecht und stützt sich nur mit der linken Achsel auf die Keule, welche von der Löwenhaut bedeckt wird. In der rechten, auf den Rücken gelehnten Hand hält er die Aepfel der Hesperiden. Auch hier ist die Anlage der Formen eine überaus großartige und die Gestalt nicht bloß durch den kolossalen Maaßstab, sondern mehr noch durch die übermächtige Bildung der Glieder zur Idealform eines Halbgottes gesteigert. Auch läßt die übermäßige Kleinheit des Kopfes, verbunden mit der übertriebenen Breite der Schultern, der Brust und der Schenkel, sich als Charakteristik des Heraklestypus rechtfertigen. Die schwülstige Art dagegen, mit welcher seine Musculatur, mehr äußerlich täuschend als von innerer Kraft erfüllt, sich prahlerisch zur Schau bietet, darf man sicher nicht dem Original des *Lykippus*, sondern nur der übertreibenden Manier des *Glykon* beimessen.

Herakles  
Farnese.



Fig. 198. Medicäische Venus.  
Uffizien.

Medicäische  
Venus.

Ein drittes gepriesenes Hauptwerk der neu-attischen Schule ist die Statue der medicäischen Venus, von *Kleomenes*, Apollodoros' Sohn, aus Athen (Fig. 198), in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. So hoch dies Werk durch weichen Schmelz der Behandlung, durch den harmonischen Rhythmus der Linien, durch die zarte Schönheit jungfräulich schlanker Formen steht, so weit bleibt es der Empfindung nach hinter den Werken der früheren Zeit zurück. Hier ist nicht, wie in der Aphrodite von Melos (S. 155), die Schönheit einer Göttin in ihrer unbewußten Hoheit dargestellt; man sieht nur die Reize einer koketten Frau, die durch die scheinbar verschämte Haltung den Bewunderer herausfordern möchte, nach welchem sie eben sich umschaut. Denn gerade dieser Blick und diese Wen-

dung des Kopfes rauben, in Verbindung mit der Haltung der Arme, der an sich so vollendet schönen Statue den höchsten Zauber, den der keuschen Unbefangtheit. Die überaus große Anzahl der Nachbildungen dieses Werkes beweist zur Genüge, wie sehr dasselbe dem Geiste seiner Zeit entgegenkam. In die Reihe solcher Statuen, in denen das Thema der weiblichen Schönheit wie hier in rein genrehafter Weise variiert wird, gehören sammt vielen andern die im Bade niedergekauerte Venus im Vatican und an anderen Orten (vgl. S. 188), ferner die ebenfalls öfter wiederholte sandalenlösende Venus; sodann die Aphrodite Kallipygos des Museums zu Neapel (s. oben S. 288) und die der medicaischen wieder näherstehende in der kapitolinischen Sammlung zu Rom.

Von einem andern Athener *Kleomenes*, der sich als Kleomenes' Sohn bezeichnet, rührt der sogenannte Germanicus im Louvre zu Paris her, offenbar das Standbild eines Römers, der mit erhobener Rechten in der ausdrucksvollen Bewegung eines Redners dargestellt und deshalb dem Gotte der Beredsamkeit, Hermes Logios, nachgebildet ist. Lebensvoll und fein, in elastischer Bewegung mit besonnener Vermeidung alles Pathetisch-Declamatorischen, steht er doch durch die etwas trockene Ausführung den vorhergenannten Werken nach. — Unter den übrigen attischen Werken dieser Zeit sei noch die allerdings stark beschädigte Statue einer Pallas in der Villa Ludovisi zu Rom, inschriftlich von *Antiochos* aus Athen gefertigt, als tüchtige und sorgfältige Nachbildung eines älteren Werkes hervorgehoben. Dieselbe Bedeutung haben die Karyatiden, welche *Diogenes* von Athen gegen 27 v. Chr. für das Pantheon des Agrippa arbeitete. Die schöne, von Thorwaldsen trefflich restaurirte Karyatide im Vatican, von der man früher irrig annahm, daß sie aus dem Pantheon stamme, erweist sich bei etwas gedrungeren Formen als getreue Nachbildung der Karyatiden des Erechtheions. Dagegen ist die Karyatide der Athener *Kriton* und *Nikolaos* in der Villa Albani bei Rom ein nicht ganz gelungener Versuch, die überlieferte Form reicher und zierlicher auszubilden. In dieser Hinsicht verhält sie sich zu jenen einfacheren Formen etwa wie die korinthische Säule zur ionischen. — Von Reliefcompositionen verdienen eine zu Paris im Louvre befindliche Marmorvase des Atheners *Sosibios* und ein Marmorkrater des *Salpion* von Athen im Museum zu Neapel wegen der geschickten Verwendung und Zusammenstellung älterer Motive Erwähnung.

Der selben attischen Schule werden nun auch die beiden Marmorkolosse der Rossbändiger von Monte Cavallo in Rom angehören. Es sind ohne Zweifel Copieen berühmter Originale der besten griechischen Zeit, wenn auch nicht gerade, wie die Inschrift zu verstehen giebt, des Phidias und Praxiteles. Die Großartigkeit der Anlage, die kühne Freiheit und Sicherheit der Behandlung, das Gewaltige und Lebensvolle in den Bewegungen der sich bäumenden Rosse und der sie mit mächtigem Ruck bändigenden Jünglinge, das Alles ist als Erzeugniß ächt griechischen Kunstgeistes hoher Bewunderung werth.

Dieser ansehnlichen Zahl bedeutender Werke treten einige Schöpfungen kleinasiatischer Künstler gegenüber, in welchen eine Nachblüthe der dortigen Schulen sich zu erkennen giebt. Das berühmteste dieser Denkmale ist der sogenannte borgehesische Fechter des Ephesiers *Agasias* (Fig. 199). Die Statue wurde in Antium gefunden, wo sie in einem kaiserlichen Palaste gestanden haben mag. Allem Anscheine nach rührt sie spätestens aus der augusteischen Epoche her. Gegenwärtig befindet sie sich zu Paris im Louvre. Sie stellt einen athletisch durchgebildeten

Sogenannter Germanicus.

Andere neuattische Werke.

Kolosse von Monte Cavallo.

Klein-asiat. Werke.

Der borgehesische Fechter.

Kämpfer dar, welcher gewaltig auschreitend mit der Linken sich gegen einen offenbar beritten zu denkenden Gegner vertheidigt, während die Rechte mit dem Schwerte zu wuchtigem Schlage ausholt. Der Kopf zeigt die höchste Anspannung gefammelter Aufmerksamkeit, die Stellung geht in rapider Heftigkeit des Momentanen bis an die äußersten Grenzen des plastisch Möglichen. Dabei ist das Gleichgewicht des Körpers meisterlich gewahrt und mit tiefstem Verständniß die Be-

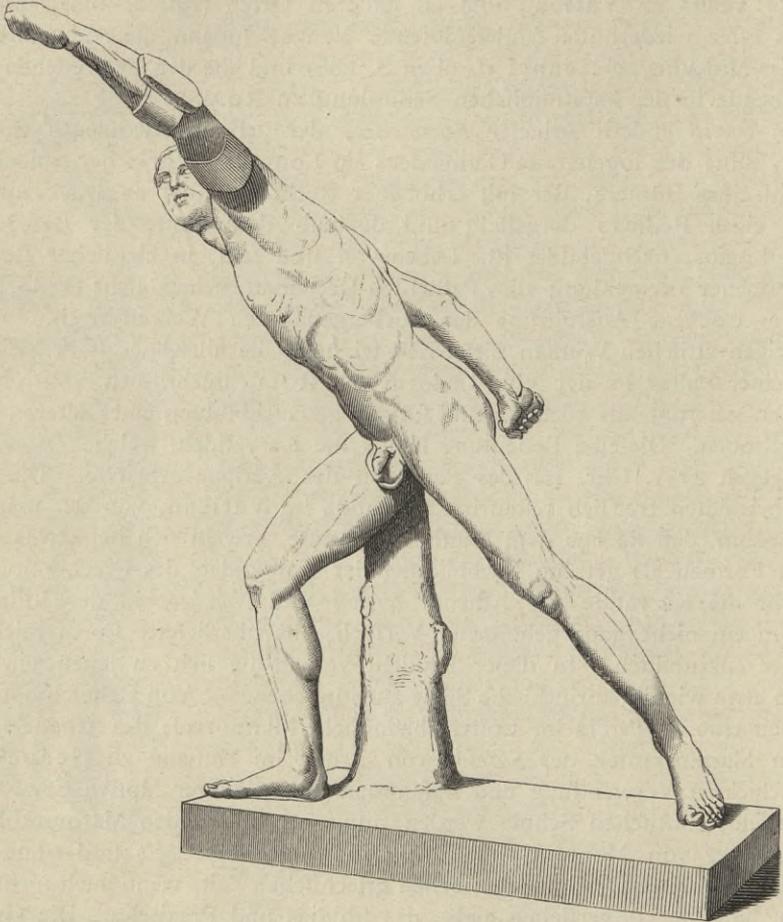


Fig. 199. Der borghesische Fechter des Agasias. Louvre.

wegung jedes Muskels entwickelt, so daß die Statue ein Wunder anatomischer Kenntniß genannt werden muß. Allein ihr geistiger Gehalt ist gering, kein Zug innerer Erregung wendet sich an unser Mitgefühl, und wir erkennen, daß eine kühle Reflexion, nicht hinreißende Begeisterung das Ganze hervorrief. Während daher die formelle Behandlung viel Verwandtes mit dem sterbenden Gallier und der ludovisichischen Galliergruppe zeigt, entbehrt das Werk jedes Funkens von jenem tiefen Pathos, das uns dort tragisch erschütterte. Wir werden lebhaft interessiert durch die glänzende Lösung eines schwierigen Problems, aber unser Herz ist dabei keinen Augenblick betheiligt.

Von einem kleinasiatischen Künstler rührt ferner das zu London im Britischen Museum befindliche Relief der Apotheose Homers, inschriftlich von *Archelaos* aus Priene. In dem alten Bovillae gefunden, ist es wahrscheinlich für ein dortiges Heiligthum im Auftrage des Tiberius gearbeitet worden. In diesem Werke macht sich aber neben frostiger Allegorie eine bedenkliche Entartung des Reliefftyls ins Malerische und eine flauere Behandlung geltend, so daß das kleine Denkmal, bei allem sachlichen Interesse, künstlerisch keineswegs hervorragt.

Apotheose  
Homers.



Fig. 200. Merope und Aegyptus. Gruppe von Menelaos. Villa Ludovisi.

Bedeutender waren offenbar einige andere Künstler, deren Vaterland nicht nachzuweisen ist, von denen wir aber genug erfahren, um ihnen neben den neuattischen und kleinasiatischen eine selbständige Stellung anzuweisen. Dahin gehört *Arkesilaos*, der besonders wegen der Vorzüglichkeit seiner mit größter Sorgfalt durchgeführten Thonmodelle so hoch geschätzt war, daß man dieselben theurer bezahlte als die fertigen Bildwerke anderer Meister. Für den im Jahre 46 v. Chr. von Cäsar geweihten Tempel der Venus Genetrix arbeitete er die Statue der Göttin, die in mehreren Nachbildungen auf uns gekommen ist. Sie scheint von den früheren Darstellungen der Aphrodite sich durch vollere Formen und einen mehr frauenhaften Charakter unterschieden zu haben. Dazu kam noch, gegenüber den nackten oder halbnackten Bildern, die völlige Gewandung, die jedoch selbst in

Andere  
Künstler.

den Nachbildungen mit größter Feinheit darauf berechnet ist, daß die Formen höchst effectvoll durch den zarten Stoff hindurch schimmern. Für Lucullus arbeitete der Meister um 60000 Sesterzien eine Statue der Felicitas, welche, als der Besteller bei Philippi gefallen war, unvollendet blieb. Endlich hatte er auch das humoristische Genrebild einer marmornen Löwin geschaffen, welche von schelmischen Amorinen gebändigt und geneckt wurde. — Sein Zeitgenosse war *Fasiteles*, ein unteritalischer Grieche, der für Pompejus und Augustus arbeitete und durch Vielseitigkeit der Technik in Goldelfenbein, Marmor, Silber und Erz, sowie durch die sorgfältige Ausführung seiner Thonmodelle sich auszeichnete. Von seinem Schüler *Stephanos* ist eine correct ausgeführte Athletenstatue in der Villa Albani zu Rom vorhanden. Von dessen Schüler *Menelaos* aber besitzen wir eine Marmorgruppe in der Villa Ludovisi, deren herrliche Composition und feelenvolle Innigkeit dem etwas trocknen, wengleich sorgfältigen technischen Vortrage so sehr überlegen ist, daß man auch hier die Copie eines älteren Werkes vermuthen muß. Die schöne Gruppe (Fig. 200) schildert das Wiedersehen einer Mutter mit ihrem lange vermißten Sohne in dem Momente, wo, wie Welcker sagt, auf die erste, erschütternde Bewegung bei der Wiedererkennung naturgemäß die ruhige Freude folgt, worin man des Glückes genießt, indem man sich fragt: bist du es wirklich? Nachdem verschiedene Erklärungen, als Penelope und Telemach, Theseus und Aethra, Elektra und Orest versucht worden sind, ist durch Otto Jahn zuletzt eine Deutung gegeben worden, welche mehr als jede andere das Kunstwerk vollständig erklärt. Es ist Aepyros, welcher nach langer Abwesenheit zurückkehrt, um seine Mutter Merope an ihrem Gemahl Polyphontes, dem Mörder ihres ersten Gatten, zu rächen. Um den Frevler sicher zu machen, hat Aepyros sich für den Mörder des Sohnes ausgegeben. Merope, außer sich vor Schmerz, steht schon im Begriff, ihr Kind an dem Fremdling zu rächen, als durch den alten Erzieher der ehemalige Pflegling erkannt und der Sohn der Mutter wiedergegeben wird. Diesen von Euripides dramatisch behandelten Stoff, den auch der römische Dichter Ennius bearbeitet hatte, führt das Marmorwerk in dem ergreifenden Momente der Wiedererkennung vor. Die Gruppe ist fein bewegt und innig empfunden, die Ausführung bei großer Sorgfalt in der Anordnung des Gewandes nicht frei von gefuchter Zierlichkeit, wie denn überhaupt die unmittelbare Frische der ersten Empfindung ihr abgeht.

Diana von  
Verfaillies.

Ungefähr derselben Epoche gehört der oben S. 283 besprochene Apoll vom Belvedere, dessen geistvolle Behandlung ein Zeugniß von der Vorzüglichkeit der in dieser Spätzeit auftretenden Künstler ablegt. In Verwandtschaft mit jenem Hauptwerke steht die kaum minder berühmte, wenn auch bei Weitem nicht ebenbürtige Statue der Diana von Versailles im Louvre. Sie ist als schlanke Jägerin im kurzen dorischen Chiton neben ihrer Hirfchkuh in eilendem Laufe dargestellt, als sei sie in Verfolgung eines Wildes begriffen. Dem entspricht auch, daß die Rechte im Begriff ist, einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen. Die Behandlung der Formen, wengleich an glänzender Meisterchaft der Technik dem Apollo nicht gleichkommend, zeugt doch von Feinheit und Sorgfalt. — Derselben Zeit wird auch die vortreffliche Marmorstatue der schlafenden Ariadne im Vatican angehören (Fig. 201). Großartig in den Formen, die mit der meisterhaft durchgeführten und allerdings auf den Effect berechneten Gewandung wirksam contrastiren, bietet sie besonders in der sanften Neigung des Kopfes und der Wendung

Ariadne.

der schönen Arme das unübertrefflich lebenswahre Bild eines tiefen Schlummers, in dessen Ruhe die vorhergegangene leidenschaftliche Erregung hineinklingt.

Neben dieser glänzenden Nachblüthe griechischer Plastik entwickelt sich nun auch etwa seit dem Ende der Republik eine eigenthümlich römische Bildnerei. Dem realistischen Charakter dieses weltbezwingenden Volkes gemäß, findet dieselbe ihren Schwerpunkt in Portraits und historischen Darstellungen.

Die römischen Bildnisse unterscheiden sich von den griechischen durch ein schärferes Hervorheben des Individuellen, durch ein tieferes Eingehen auf das



Fig. 201. Schlafende Ariadne. Vatican.

Befondere der Einzelercheinung. In erster Linie stehen hier die Statuen der Kaiser. Wo dieselben in strenger Beobachtung der römischen Auffassung einfach realistisch dem Leben nachgebildet werden, da haben sie entweder die Friedenstracht der Toga, die zur Andeutung des Priesterthums über den Kopf gezogen wird und in dieser stereotypen und effectreichen Anordnung stets wiederkehrt („statuae togatae“), oder sie erscheinen in voller kriegerischer Rüstung, oft in der bewegteren Stellung, in welcher die Anrede an die Armee gehalten wurde („statuae thoracatae“). Bei diesen Werken ist die treue und genaue Wiedergabe des vollständigen Kostüms eben so bezeichnend, wie bei den griechischen Portraitstatuen die mehr andeutende leichtere Behandlung des Gewandes. Daneben kamen auch häufig Statuen zu Pferde oder auf Quadrigen, letztere als Bekrönung der Triumphbögen, allgemein in Gebrauch. Eine zweite Gattung von Bildnissen waren die sogenannten achilläischen Statuen. In ihnen wurde eine Verschmelzung des Indi-

viduellen und Realen mit dem Allgemeinen und Idealen erfreut, indem man die Kaiser meistens als Juppiter, die Kaiserinnen als Juno, auch wohl — namentlich in späterer Zeit — als Venus auffaßte.

Beispiele. Unter den erhaltenen Bildnissen dieser Epoche findet sich manches geistvolle, mit Meisterschaft behandelte Werk. Eines der imposantesten ist die colossale



Fig. 202. Statue des Germanicus. Lateran.

achilläische Statue des Pompejus im Palaste Spada zu Rom, vielleicht dasselbe Denkmal, an dessen Fuße Cäsar, von den Dolchen der Verschworenen durchbohrt, niederfiel. Eine großartige Togastatue des Cäsar (mit aufgesetztem, aber antikem Kopfe) besitzt das Museum zu Berlin. Unter den Statuen des Augustus zeichnet sich die im J. 1863 in der Villa der Livia vor Porta del Popolo gefundene überlebensgroße Marmorstatue des Vaticans aus, welche den Kaiser im reich ge-

schmückten Harnisch darstellt.\*) Durch den Inhalt ihrer Reliefs ist ihre Entstehung um 17 v. Chr. festgesetzt. In feiner Anmuth der Bewegung, Würde und Adel des Ausdrucks, Freiheit der Durchbildung, die durch reiche Bemalung noch gehoben wurde, gehört sie zu den vorzüglichsten Portraitstatuen der römischen Epoche. Ihr schließt sich die aus der Basilika von Otricoli stammende des vaticanischen Museums, in priesterlicher Toga, an. Eben dort sieht man eine geistvolle und lebenswarme Marmorbüste des jugendlichen Augustus. Eine ganze Reihenfolge vorzüglicher Kolossalstatuen, die bei Cervetri ausgegraben wurden,

sind im Museum des Lateran vereinigt. Sie stellen Germanicus (Fig. 202), Agrippina, Drusus, Tiberius, Caligula, Claudius, Livia und den Augustus, von welchem jedoch nur die Büste gefunden wurde, dar. Ein elegantes Werk augusteischer Zeit sind auch die beiden Marmorreliefs, welche sich bei S. Vitale in Ravenna im Durchgange zur Sakristei eingemauert befinden. Das eine zeigt das Fragment eines Stieres, welchen sechs bekränzte Männer zum Opfer begleiten; das andere enthält die idealisirten Gestalten des Augustus, der Livia und des Tiberius, sodann einen Feldherrn in voller Kriegsrüstung, vielleicht Vipfanius Agrippa, und eine sitzende, halb zerstörte Frauengestalt. Beide Stücke haben offenbar einem größeren architektonischen Ganzen, vielleicht einem zu Ehren des Augustus errichteten Siegesdenkmal angehört.\*\*)

Zu den edelsten Frauenbildnissen gehört die ältere Agrippina im Museum des Capitols.

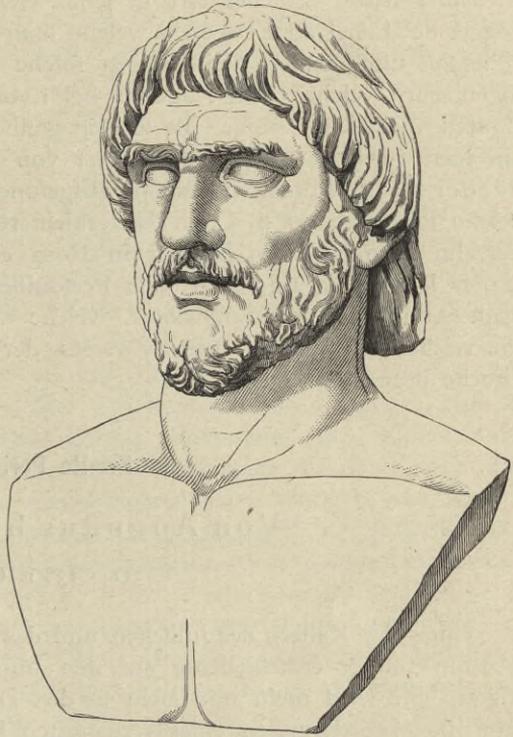


Fig. 203. Barbarenkopf. Vatican.

Sitzend, in den Sessel zurückgelehnt mit aufgestütztem linken Arme, gewährt sie in vollendeter Leichtigkeit vornehmer Haltung ein eben so anmuthiges als würdevolles Bild der edlen Gemahlin des Germanicus.

Die Entwicklung der historischen Plastik wurde durch die römische Sitte der Errichtung von Siegesdenkmälern mächtig gefördert. Wie man in den Triumphzügen die vornehmen Gefangenen fremder überwundener Völkerstämme einherzuführen liebte, so stellte man bald an den Triumphbögen Gestalten der besiegten Nationen auf. Schon Pompejus hatte vierzehn Bilder überwundener

Barbaren-  
Statuen.

\*) Ungenügende Abb. in den Mon. d. Inst. VI, t. 84 u. in *Fahn's* populären Auff. Eine bessere in meinem Grundriß d. Kunstg. VIII. Aufl. S. 220.

\*\*) Vgl. die Abh. von *A. Conze*, die Familie des Augustus. Halle 1867. Mit Photographien.

Nationen in der Säulenhalle bei feinem Theater aufstellen lassen, welche davon den Namen Porticus ad nationes erhielt. Bezeichnend genug war es ein römischer Bildhauer, *Coponius*, welcher dieselben arbeitete. Solche Statuen waren aber nicht allegorische Abstractionen, sondern lebensvolle Bildnisse, in welchen sich der Charakter der Barbarenstämme gleichsam typisch ausdrückte. Meistens verleiht ein schwermüthiger Ausdruck, der sich wie ein schickfalsvoller Schatten über die fremdartig charakteristischen Züge ausbreitet, solchen Werken ein ergreifendes, fast tragisches Gepräge. (Fig. 203.) Wir erkennen in diesen Schöpfungen die Fortsetzung dessen, was die frühere pergamenische Kunst in ihren Galliergefalten geschaffen hatte. Solcher Art ist jene schwermüthig schöne Marmorstatue der Loggia de' Lanzi zu Florenz, welche man als Thusnelda zu bezeichnen pflegt. In höchst umfassender Weise waren solche Darstellungen an dem großen Altar angebracht, welcher dem Augustus bei Lyon errichtet wurde, und der mit den Figuren von nicht weniger als sechzig gallischen Völkerchaften geschmückt war. Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art von Monumenten bietet im Museum zu Neapel die in Puteoli (Pozzuoli) aufgefundenene Basis einer Statue des Tiberius, welche im Jahre 30 n. Chr. als verkleinerte Copie eines demselben Kaiser von vierzehn kleinasiatischen Städten in Rom errichteten Denkmals geweiht wurde. In der lebendigen und geistvollen Personification erinnern sie an jene Figur der Stadt Antiocheia von Eutychides, welche wir oben besprochen haben (S. 253). Die reichere Entfaltung dieses Zweiges der Plastik wird uns in der folgenden Epoche begegnen.

## Zweite Periode.

### Von Augustus bis Hadrian.

(14—138 n. Chr.)

Unter den Kaisern des Julischen und des Flavischen Hauses schreitet die Plastik in Rom immer entschiedener auf den unter Augustus eingeschlagenen Bahnen weiter. Sie wird mehr und mehr in den Dienst der Architektur genommen und muß die Anforderungen eines verfeinerten Luxus befriedigen. Dadurch bewahrt sie sich fortwährend eine gediegene Meisterschaft in allem Technischen, ohne jedoch an Frische und Unmittelbarkeit zu gewinnen. Allerdings treten letztere Eigenschaften noch am meisten in den Schöpfungen der eigentlich römischen Plastik zu Tage, ja die historische Bildnerei, diese ächte Tochter des römischen Geistes, schwingt sich erst jetzt zu großartigen und durchaus charaktervollen Schöpfungen auf. Ebenso findet die Portraitdarstellung förderlichste Pflege und weiß durch ebenso geistreich aufgefaßte als glänzend durchgeführte Werke zu fesseln. Aber um so fühlbarer wird daneben das Sinken der griechischen Idealplastik. Zwar wird noch fortwährend zum Schmuck öffentlicher und Privatgebäude eine große Anzahl tüchtiger Werke auch dieser Art geschaffen; allein der edlere frischere Hauch, der in der vorigen Epoche noch von Griechenland herüberwehte, stirbt ab, und die Massenproduction begnügt sich mit leichtem Copiren älterer Schöpfungen. Immer mehr geht dabei die Seele verloren, und der ganze Nachdruck wird auf die äußere Form gelegt. Die gediegene Tradition der Marmorbehandlung erhält

sich freilich noch lange, fucht sich fogar in virtuosem Vortrag zu vervollkommenen. Allein dies Alles führt zum Prunken mit glänzender Technik, und die Werke gewinnen überwiegend den Charakter glatter Eleganz. In der Erzplastik wußte zu Nero's Zeit *Zenodoros* zwar technisch noch Ausgezeichnetes zu leisten, indem er die 115 Fuß hohe Kolossalstatue jenes Kaisers goß, allein nach Plinius' Urtheil erkannte man doch an jenem Werke, „daß die Kunde des Erzgusses untergegangen war.“ Dennoch dürfen wir nicht vergessen, daß unter den vorhandenen Kunstdenkmalen viele recht gediegene Arbeiten dieser Epoche angehören, und daß die Plastik sich bis auf Hadrian noch auf achtungsgebietender Höhe hält.

Von Vespasianus an ist die ganze Reihe der folgenden Kaiser bis auf Trajan unablässig bemüht, durch großartige Bauten mit einander zu wetteifern. Was in dieser Weise an Tempeln, Theatern, Foren, Bädern, Basiliken, Ehrendenkmalen, Palästen und Villen entstand, erhielt durch Reliefs und Statuen eine Decoration, die an verschwenderischer Großartigkeit und gediegener Pracht jede Vorstellung übersteigt. Unter Hadrian endlich schien die Plastik einen neuen Aufschwung nehmen zu wollen. Durch die Vorliebe des Kaisers veranlaßt, wurde die hellenische Kunst nochmals wieder belebt, freilich nur im Sinne einer technisch glänzenden, aber kalten Nachbildung früherer Meisterwerke. Selbst in chryselephantinen Kolossen versuchte man sich noch einmal, wie denn Hadrian für den Tempel des olympischen Zeus zu Athen ein Goldelfenbeinbild des Gottes arbeiten ließ, und Herodes Atticus in den Poseidontempel auf dem Isthmus von Korinth eine Gruppe des Poseidon aus demselben Material weihte. Aber wir erfahren zugleich, daß in der Verwendung der verschiedenen Stoffe bereits Mißverständnis und Willkür vorherrschten. Einer gewissen antiquarischen Vorliebe Hadrians ist dann auch die Mehrzahl der auf uns gekommenen archaischen Nachbildungen von Kunstwerken des strengen archaischen Styles zuzuschreiben, die durch ihr geziertes und affectirtes Wesen sich scharf von der schlichten Naivetät ihrer Vorbilder unterscheiden.

Aus der großen Zahl von Kunstwerken, welche ohne Zweifel dieser Epoche angehören, suchen wir zunächst einige hervorzuheben, welche wir annähernd zu datiren vermögen. Dahin gehören in erster Linie die zahlreichen Denkmale, welche aus den verschütteten Schwesterstädten Herculaneum und Pompeji ans Tageslicht gekommen sind. Unter diesen verdienen wieder die herrlichen Bronze-Herculaneum und Pompeji.werke, jetzt im Museum von Neapel, die höchste Beachtung. Wir finden darunter Statuen, wie den ruhenden jugendlichen Hermes (vgl. S. 251), den schlafenden und den trunkenen Faun, welche noch die lebensvolle Wahrheit, die vollendete Einfachheit der Behandlung ächt griechischer Kunst verrathen. Neben diesen sind die ebenfalls aus Herculaneum stammenden Erzfiguren von Tänzerinnen als Arbeiten von großer Bedeutung zu nennen. Pompeji lieferte die anmuthige Statuette des tanzenden Faun, eine vorzüglich schöne Artemis sammt einem Apollo von ganz ähnlicher Behandlung und Auffassung, einen weichlichen, aber elastisch bewegten Hermaphroditen, der ausruhend eine Lyra hält, — anderer tüchtiger Werke zu geschweigen.

Aus etwas späterer Zeit hat sich in Rom an dem Ueberreste des Forums der Minerva aus der Zeit des Nerva ein merkwürdiges Beispiel decorativer Pracht-Forum des Nerva.sculptur erhalten. Man sieht an der Attika die Statue der Göttin in feierlicher Haltung, welche mit Glück an ältere griechische Vorbilder anknüpft. Am Frieße,

der an der Umfassungsmauer und den einspringenden, von Säulen getragenen Pilastrern sich hinzieht, sind in klar angeordneten, kräftig entwickelten Hochreliefs verschiedene Szenen dargestellt, die trotz starker Zerstörung die Athene Ergane

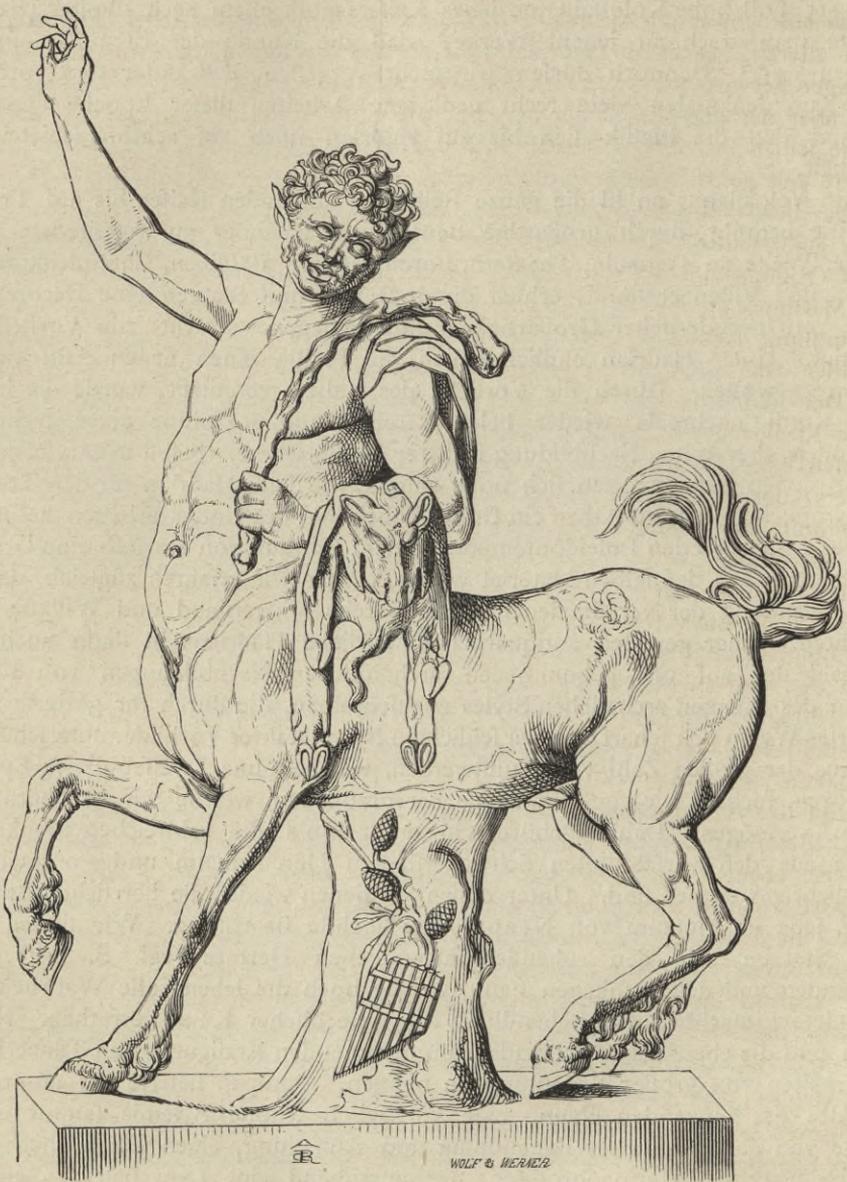


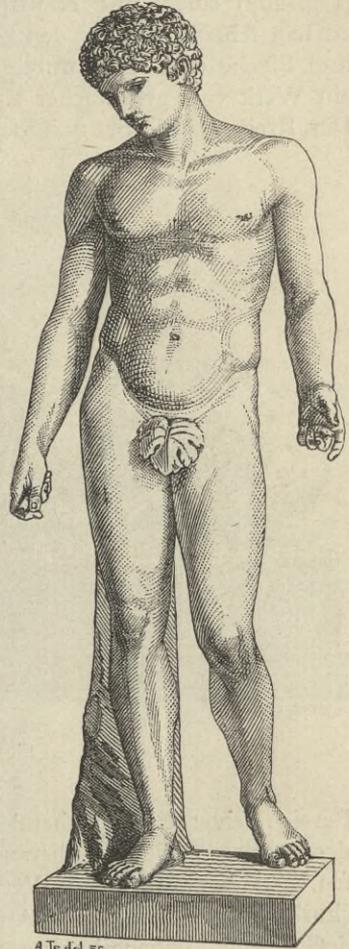
Fig. 204. Jugendlicher Kentaure. Capitol.

als Lehrerin und Vorsteherin weiblicher Arbeiten erkennen lassen. Bedenkt man, daß es sich hier nur um ein decoratives Werk handelt, so wird man die Tüchtigkeit dieser Arbeiten nicht gering anschlagen.

In den Ausgang der Epoche leiten uns zwei originelle Denkmale des capitolinischen Museums, aufgefunden in der tiburtinischen Villa Hadrians und allem Anscheine nach für dieselbe gearbeitet. Wir lernen hier inschriftlich wieder zwei Künstler kleinasiatischer Herkunft kennen, *Aristeas* und *Papias* aus Aphrodisias, welche aus schwarzem Marmor zwei Kentauren, einen jugendlichen (Fig. 204) und einen älteren, gearbeitet haben. Beide trugen ursprünglich, wie aus Wiederholungen hervorgeht, einen geflügelten Eros. Während aber der jugendliche Kentaure mit lachendem Muth seinen neckischen Reiter erträgt, seufzt der Aeltere mit gefesselten Armen über die Schmerzen, welche der tyrannische Liebesgott ihm bereitet. Diese geistreiche Idee weist auf ein älteres griechisches Original zurück, und die Wahl des schwarzen Marmors, sowie die raffinierte Technik in der Behandlung scheinen dafür zu sprechen, daß die Künstler nach einer Bronze gearbeitet haben.

Der hadrianischen Zeit gehört dann auch die letzte Idealgestalt an, welche die antike Kunst geschaffen hat. Es ist Antinoos, der Liebling jenes Kaisers, der für seinen Gebieter in Aegypten auf geheimnißvolle Weise den Opfertod erlitten hatte und auf Befehl des Kaisers vergöttert wurde. Unzählige Statuen, darunter selbst streng ägyptisirende, geben davon noch jetzt Zeugniß, denn sie führen den Jüngling in göttergleicher Idealgestalt vor, während die breite Brust und der halb schwärmerische, halb sinnliche Ausdruck des Kopfes, der an den orientalischen Typus streift, das individuelle Gepräge festhalten. Eine der vorzüglichsten Statuen dieser Art, in der tiburtinischen Villa des Hadrian gefunden, bewahrt das Museum des Lateran; zwei andere, ebenfalls treffliche, der Vatican und die Capitolinische Sammlung (Fig. 205). Die Stimmung in diesen oft recht edlen Werken ist eine so subjective, schwermuthsvolle, daß sie das Gebiet der antiken Anschauung nur an der äußersten Grenze noch berührt.

Von den zahlreichen, weder auf einen bestimmten Meister, noch auf eine sichere Zeitangabe zurückzuführenden Werken dieser Epoche, welche die Museen Europa's füllen, mögen nur einzelne beispielsweise hervorgehoben werden. Manche darunter sind in ächt hellenischem Geiste geschaffen, wie die kolossale Marmorgruppe des Nil im Vatican (Fig. 206), ein Meisterstück feiner Charakteristik in freier, großartiger Behandlung der Formen und nebenbei durch die sechzehn pygmäenartigen Schelme, welche muthwillig den gewaltigen Riesen umspielen, ein Meisterstück des humoristischen Genres. Denn in dieser geistreichen Weise hat der Künstler die verschiedenen Stadien der Anschwellung des Flusses angedeutet. Ein



A. J. del. sc.

Fig. 205. Antinoos. Capitol.

Andere Werke.

Gegenstück zu diesem Werke ist der ebenfalls großartig behandelte Tiber im Louvre zu Paris. — Groß ist sodann die Zahl der Statuen, in denen uns Nachbildungen der Meisterwerke griechischer Blüthezeit erhalten sind. So deuten die kolossale Pallasbilder. Marmorstatue der Pallas von Velletri im Louvre und die durchaus verwandte aber viel geistvoller behandelte Pallasbüste der Glyptothek zu München (vgl. oben S. 148) vielleicht auf eins der Pallasbilder des Phidias hin, während die Pallas Giustiniani, unrichtiger Weise fogenannte Minerva medica des Vatican (Fig. 207) einem minder majestätischen, mehr anmuthigen Vorbilde nachgeahmt zu sein scheint. Unter den Gruppen zeichnet sich die capitolinische von Amor und Psyche (Fig. 208) durch zartesten Ausdruck und das feinste Liniengefühl als ein Werk von griechischer Erfindung, wengleich geringerer Durchführung, aus. Der Kreis des Amor und der Venus, aber auch des Bakchos mit dem ganzen

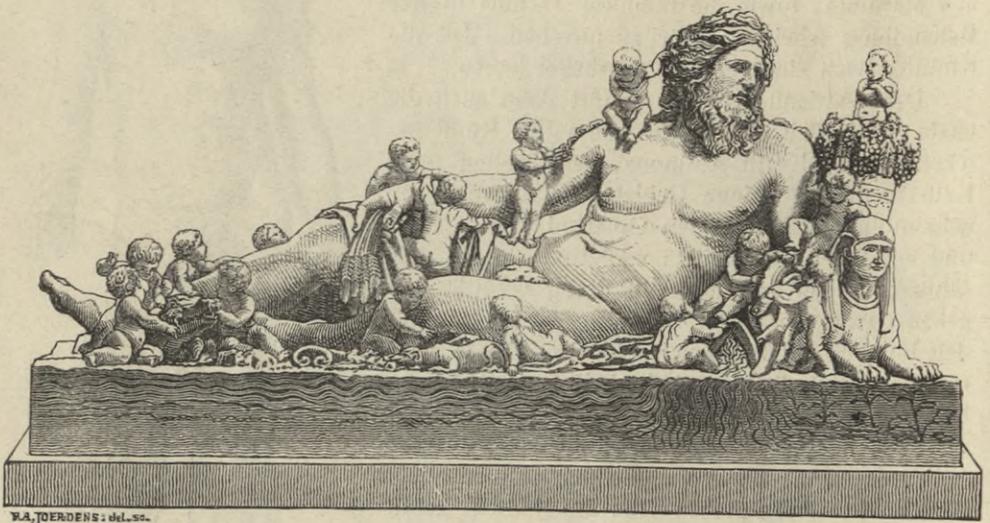


Fig. 206. Statue des Nil. Vatican.

Bereich feiner lebensprühenden Gestalten erfreut sich in dieser Zeit einer besondern Pflege, wie die überaus zahlreichen und mannigfaltigen Denkmale beweisen. Zu den tüchtigsten Werken dieser Art gehört der Silen, welcher das Bakchoskind sorgsam auf den Armen hält und mit Zärtlichkeit betrachtet, ein Werk, dessen häufige Wiederholungen, im Vatican, in Paris, München und an andern Orten, ohne Zweifel auf ein berühmtes griechisches Original zurückzuführen sind (vgl. S. 287). Den ausgelassenen Humor bakchantischer Gestalten schildert die treffliche Statue des tanzenden Faun in der Villa Borghese zu Rom, dem ebenfalls ein berühmtes griechisches Vorbild zu Grunde liegen muß. Voll naiver Lebensfreude ist der vorzüglich durchgeführte, das Scabillum tretende Faun in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, und ebenso zeichnet sich durch feine Naturwahrheit und elegante Bewegung der Faun im Capitol aus, in rothem Marmor (*rosso antico*) mit einer gewissen prunkenden Technik ausgeführt (Fig. 209). Man fand die Statue in den Trümmern der hadrianischen Villa, und sie mag gleich

jenen beiden Kentauren aus schwarzem Marmor, welche ebendort gefunden wurden, die um jene Zeit immer stärker hervortretende Vorliebe für kostbare oder schwer zu bearbeitende verschiedenfarbige Steinarten bezeugen, die ein klares Her-

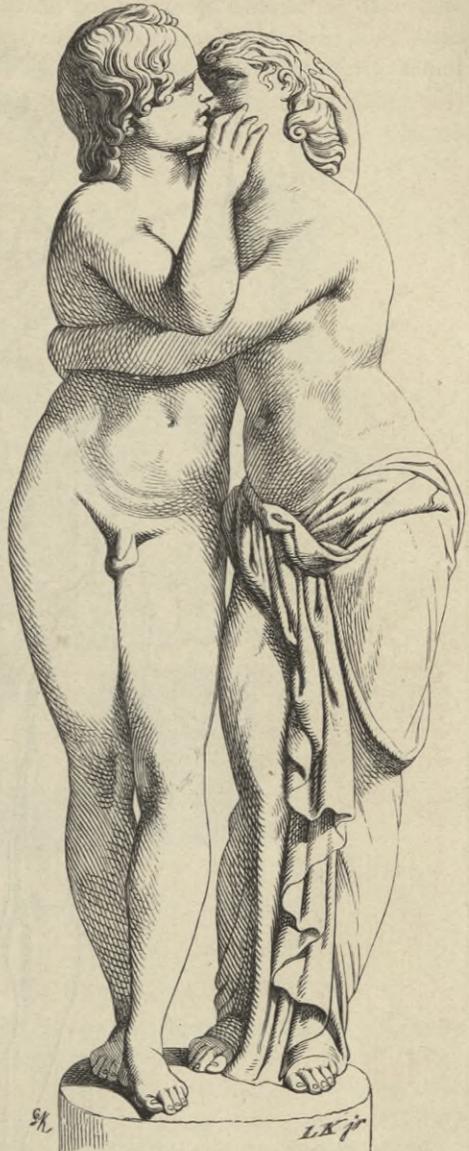


Fig. 207. Pallas Giustiniani. Vatican. Fig. 208. Amor und Psyche. Marmorgruppe des Capitols.

vortreten der Form hinderten und nur dem Prunken mit einer bravourmäßigen Technik förderlich waren. In diese Reihe gehört auch die unangenehme Kolossalfigur eines Herkulesknaben aus grünem Basalt im Museum des Capitols, sowie die kolossale vergoldete Bronzestatue des Herakles, neuerdings gefunden und



Fig. 209. Statue des Faun. Capitol.

in der Sala rotonda des Vaticans aufgestellt, ein ansehnliches Werk, aber von schwerfälliger Anlage und Formbehandlung.

Für die Portraitbildnerei aus dem Anfange dieser Epoche sind die zahlreichen in Pompeji und Herkulaneum ausgegrabenen Statuen von größter Bedeutung. Unter ihnen gehören zu den schönsten die drei überlebensgroßen marmornen Gestalten des Museums zu Dresden, eine Matrone und zwei Jungfrauen von unübertrefflichem Adel in Form und Ausdruck und von herrlicher Gewandbehandlung (Fig. 210). Es sind diejenigen Werke, durch deren zufällige Aus- Portraits.



Fig. 210. Herkulanerin. Dresden.

grabung im Anfange des 18. Jahrhunderts die Spuren des verschütteten Herkulaneum entdeckt wurden. Außerdem enthält das Museum zu Neapel eine Anzahl ebenfalls vorzüglicher Portraitstatuen sowohl in Bronze wie in Marmor. Unter den Erfteren sieht man mehrere Büsten von besonderer Feinheit der Arbeit und einige zum Theil kolossale, zum Theil lebensgroße trefflich ausgeführte Statuen. Von diesen trägt die ohne Grund als Augustus bezeichnete den Namen eines athenischen Künstlers *Apollonios*, der sich einen Sohn des Archias nennt. Unter den Marmorwerken sind allein sieben treffliche aus der Basilika von Herkulaneum stammende Statuen, welche als Töchter der Familie Balbus bezeichnet werden. In Herkulaneum wurden auch die Reiterbilder der beiden M. Nonius Balbus des älteren und des jüngeren gefunden, Werke, die durch Adel und Einfachheit an den Geist

griechischer Kunst erinnern. Auf die zahlreichen, oft vortrefflichen Statuen und Büsten der Kaiser und Kaiserinnen dieser Epoche, so groß ihr künstlerisches und historisches Interesse auch ist, vermögen wir hier nicht näher einzugehen. Als Beispiel der geistvollen und lebenswahren Auffassung geben wir aus der reich-



Fig. 211. Galba-Büste des capitolinischen Museums.

haltigen Sammlung des Capitols die Büste des Galba (Fig. 211); als Muster der Idealportraits von Kaiserinnen, die sich am liebsten als Juno darstellen ließen, die großartige Statue desselben Museums, deren schöne Bewegung und feierliche Würde wohl auf ein griechisches Original zurückweisen, während die Haltung der Arme einer modernen Restauration angehört (Fig. 212).

Ehren-  
denkmale. Ihre vollste Eigenthümlichkeit erreicht die römische Sculptur bei der Ausschmückung der immer massenhafter und reicher ausgeführten Ehrendenkmale der



Fig. 212. Portraitartige Junostatue des Capitols.

Kaiser. Das Wenige, was von dieser Pracht übrig geblieben ist, bietet uns einige Anhaltspunkte zur Charakteristik dar. Es sind theils historische Darstellungen, die das Leben, die Thaten, die Triumphe der Cäsaren verherrlichen, theils Bildwerke allegorisch-mythologischer Art, welche mit dem Apparat einer reichhaltigen personificirenden Symbolik jenen realistischen Schilderungen zu Hülfe kommen. Die eigentlich römische Kunst des despotischen Cäsarenthums trifft hier in der Tendenz wunderbar zusammen mit dem, was einst die altorientalische Plastik in den Bildwerken Aegyptens und Assyriens zur Verherrlichung ihrer Gewalthaber geleistet hat. Dieselbe Ausführlichkeit, dieselbe chronikartige Treue, dieselbe realistische Umständlichkeit der Erzählung; nur daß über der römischen Plastik ein Hauch griechischer Schönheit schwebt, der die Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Darstellung zur Anmuth verklärt. Aber das Grundgesetz griechischer Reliefbildung, welches eine perspektivische Vertiefung des Grundes ausschließt und jede Gestalt möglichst klar in ihrem vollen Umriß auf demselben Plan zu entwickeln strebt, reicht für diese redseligen Compositionen nicht mehr aus.



Fig. 213. Relief vom Bogen des Titus. Rom.

Die Figuren werden gedrängt, die Gruppen gehäuft, und im Sinne orientalischer Bildwerke wird die landschaftliche und architektonische Umgebung in realistischer Ausführlichkeit mitgegeben, sodaß das dichte Gedränge der Gestalten auf malerisch abgestuftem Hintergrunde sich wie in einem Gemälde über einander schiebt. Dadurch erhalten die vordersten Figuren ein Hochrelief, welches theilweise sogar in Freisculptur übergeht; der gesammte Charakter dieser Darstellungen aber gewinnt ein überkräftiges Leben, das im Gegensatz zur schlichten Klarheit griechischer Reliefs den Eindruck einer gewissen Ueberladung macht. Dagegen ist nicht zu leugnen, daß diese Werke in Verbindung mit der reichen Ornamentik den Bauten der Römer einen Ausdruck von strotzender Lebensfülle und gediegener Pracht geben, mit dem keine andere Architektur der Welt wetteifern kann.

Zu den frühesten Arbeiten dieser Art gehören zwei Bruchstücke von einem Triumphbogen des Claudius, welche sich in der Villa Borghese zu Rom befinden. Es sind trefflich gearbeitete, aber sehr zerstörte Darstellungen eines Siegeszuges mit Trophäen, die Gestalten kraftvoll und lebendig bewegt. Von ähnlicher Art, aber besser erhalten, sind die beiden großen Reliefs an den inneren Wänden des Titusbogens zu Rom, welcher im Jahre 81 n. Chr. dem Kaiser wegen des

Bogen des  
Claudius.

Bogen des  
Titus.

Sieg über Jerufalem errichtet wurde.)\* Das eine der beiden großen Reliefs (Fig. 213) schildert den Theil des Zuges, der mit den heiligen Tempelgeräthen, der Bundeslade und dem siebenarmigen Leuchter, eben in den Triumphbogen einzutreten im Begriffe ist. Die Gestalten sind dicht gedrängt, aber höchst lebendig in markiger Fülle und mit dem straffen elastischen Siegerschritt hingestellt. Auf dem andern Relief sieht man die arg zerstörte Gestalt des Imperators auf der Quadriga, von der Göttin Roma geleitet und von Lictoren umgeben. Der Triumphator wird von der neben ihm stehenden Victoria gekrönt. In der Mitte der Wölbung sieht man den vom Adler emporgetragenen Kaiser. Endlich sind an beiden Façaden des Denkmals die Frieße mit einer kleinen Reliefdarstellung des Opferzuges geschmückt. Die Opferstiere, von Priestern und Dienern begleitet, dazwischen siegreiche Krieger in der Friedenstracht mit Schilden und Feldzeichen; außerdem wird die Statue des ruhenden Flußgottes Jordan einhergetragen. Diese Frieße, in der Erfindung armfelig und in der Anordnung monoton, kennen nichts mehr von griechischer Lebendigkeit, sondern stehen wieder ganz auf dem Standpunkte der ähnlichen Werke zu Persepolis. Man sieht, wie unbeholfen diese römische Kunst wird, sobald man griechische Einfachheit, Verzicht auf malerische Wirkung von ihr verlangt.

Aus der Zeit Trajans stammt das Meiste des plastischen Schmuckes am Bogen des Constantin zu Rom, für dessen Ausstattung ein Trajansbogen geplündert worden ist. Das Vorzüglichste sind an den inneren Wänden die Hochreliefs des triumphirend einziehenden Kaisers und einer leidenschaftlich bewegten Reiter Schlacht, die bei völlig malerisch gehäufte Anordnung durch eine Fülle energischer und ergreifender



Fig. 214. Von den Reliefs der Trajanssäule. Rom.

Denkmale  
Trajans.

\*) Vgl. *A. Philippi*, über die römischen Triumphalreliefs und ihre Stellung in der Kunstgeschichte. Leipzig 1872. S. Hirzel. Mit Abbild.

Motive, sowie durch feuriges Leben den Beschauer fesselt. An den beiden Stirnseiten sind die acht Reliefplatten der Attika und die acht Medaillons über den Seiteneingängen, ferner die charakteristischen Statuen besiegter Barbaren, welche auf Postamenten über den Säulen stehen, ebenfalls vom Trajansbogen. Die Reliefs der Attika schildern Scenen aus dem öffentlichen Leben des Kaisers: seinen Triumph über die Dacier, den Ausbau der Via Appia, die Sorge für die Waifen, das Gericht über einen vornehmen Dacier, die Einsetzung eines Partherkönigs, die Gefangennahme mehrerer Feinde und ein Stieropfer, Alles in kräftigem, etwas überladnem Relief. In den Medaillons werden überaus lebendig und mit geschickter Raumbenutzung Vorgänge des kaiserlichen Privatlebens, namentlich Jagden und Opfer, geschildert. — Ungleich einseitiger im schärfsten Realismus sind sodann die spiralförmig angeordneten Reliefs behandelt, welche die Trajansfäule auf dem Forum des Kaisers schmücken. Das Monument welches im Jahre 113 n. Chr. zum Andenken des glücklich beendigten Partherkrieges errichtet wurde, enthält in ununterbrochenem Reliefzuge in über hundert Compositionen von etwa dritthalb tausend einzelnen Figuren die Darstellung der mannigfachen Ereignisse jenes Feldzuges. Man sieht vor Allem den Kaiser, wie er Opfer darbringt, sein Heer anredet, die Truppen in den Kampf führt, Gefandte empfängt, Gefangene richtet. Dazwischen entfalten sich in breiter, figurenreicher Anlage alle Scenen eines Krieges: Märsche mit Flußübergängen, Brückenbauten, Kämpfe aller Art, Berennungen und Eroberungen fester Plätze; dies und noch vieles Andere wird mit erstaunlicher Lebensfrische in einem durchaus realistischen Style dargestellt. Von dem Reichthum der Motive möge die Abbildung der Belagerung eines Römercastells durch die zu Fuß und zu Roß herbegeeilten Feinde zeugen (Fig. 214). Letztere haben einen reißenden Strom zu durchschwimmen, dessen wilde Wellen Viele in Gefahr bringen, was zu manchen lebendigen Einzelgruppen Veranlassung gegeben hat. Obwohl in all diesen Werken die Darstellung einseitig malerisch und realistisch ist, darf uns dies doch nicht gegen die eigenthümlichen Verdienste, die gesunde Kraft und geschichtliche Lebendigkeit derselben blind machen.

Trajans-  
fäule.

Bogen zu  
Benevent.

Endlich ist aus dieser Epoche noch der Trajansbogen zu Benevent zu erwähnen, dessen Attika und breite Mauerflächen an beiden Stirnseiten mit großen Reliefdarstellungen fast überreich geschmückt sind. Man sieht einzelne Scenen eines Triumphzuges, die an Kraft und feierlicher Würde denen des Titusbogens nicht viel nachzugeben scheinen, während die kleinere Darstellung des Opferzuges am Frieße hier wie dort dürftig und monoton componirt ist. Dies spricht dafür, daß die römische Plastik für so einfache Aufgaben die feine, sinnige Behandlung der Griechen unwiederbringlich verloren hatte und nur in Darstellungen eines thätig angepannten Lebens oder einer rauschenden Siegesfreude sich heimisch fühlte.

### Dritte Periode.

Von Hadrian bis zum Untergange des römischen Reiches.

„Wäre es möglich gewesen,“ sagt Winckelmann, „die Kunst zu ihrer vor-  
maligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrianus der Mann, dem es hierzu  
weder an Kenntnissen, noch an Bemühung fehlte; aber der Geist der Freiheit war

Zunahme  
des Verfalls.

aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verschwunden.“ In der That ist Hadrians Kunstliebe ein Beleg zu der Wahrheit, daß alle Fürstengunst, alle verschwenderische Förderung eines vornehmen Mäcenathumes vergeblich sind, wenn die inneren Hülfsmittel, die Begeisterung für Ideale, den Volksgeist verlassen haben. Wohl gab es noch eine kurze Nachwirkung des letzten Aufschwunges während der Zeit der Antonine; aber bald darauf sehen wir die Kunst immer mehr in Schwäche und Entartung versinken, die allmählich in völligen Verfall und gänzliche Auflösung ausläuft.

Dieser Verfall ist bekanntlich keine vereinzelte Erscheinung. Er hängt zusammen mit dem Verfall des ganzen antiken Lebens. Die Tüchtigkeit des alt-römischen Wesens war längst in dem wirren Gemisch der verschiedensten Nationalitäten des Orients und Occidents bis auf die letzte Spur verschwunden. Was davon noch übrig zu sein schien, war nichts als barbarische Rohheit, häßlich verschmolzen mit den Lastern der verdorbenen Culturen dreier Welttheile. Während die Gesellschaft sich immer mehr in die beiden Gegenätze eines ruchlosen Proletariats und einer noch ruchloseren Klasse von Nabobs auflöste, wurde die Staatsgewalt bald ein Spielball der übermüthigen Soldatesca, die zum ersten Male der Welt das Schauspiel gab, wie sicher eine durch die Gunst des obersten Kriegsherrn verhätschelte Söldnerkaste, wenn sie erst anfängt zu politisiren, die mächtigsten Staaten zu Grunde richtet. Und während so das Weltreich langsam aber unaufhaltsam aus den Fugen ging, bemächtigte sich der Gemüther der Menschen allgemeine Trostlosigkeit und Verzweiflung, die nirgends einen Ausweg sah und sich zuletzt ebenso vergeblich an den Aberwitz asiatischer Götterdienste zu klammern suchte. Was konnte in solchen Zeiten das Loos der edlen Plastik sein? Zwar wurde sie noch immer massenhaft verwendet, da manche Kaiser bis zuletzt fortfuhren, in Prachtbauten miteinander zu wetteifern. Auch dürfen wir uns diese Thätigkeit weder der Masse noch dem Gehalte nach unbedeutend denken, und gewiß stammt manches Tüchtige, manches Glänzende unter den Schätzen unserer Museen noch aus dem Anfange dieser Epoche; aber immer geistloser wird die Behandlung, immer abhängiger, immer erfindungsärmer die Composition, immer trockener und äußerlicher die Auffassung, immer sichtbarer zuletzt auch in abschreckender Weise der Verfall der Technik. An einer Reihe erhaltener Denkmäler läßt sich dieser Proceß deutlich nachweisen.

Was zunächst das Idealgebiet betrifft, so werden wir auf diesem am wenigsten neuen Anschauungen begegnen. Bezeichnend ist jedoch, daß die Darstellungen orientalischer Gottheiten immer häufiger werden. So kommt der ägyptische Serapis, der schon zur alexandrinischen Zeit in die hellenische Kunst eindrang, häufig in Denkmälern vor. Noch einflußreicher wurde der Isisdienst, der bald nach Augustus sich in Rom einbürgerte und seit Commodus zu allgemeiner Verbreitung kam. Schon in Pompeji findet man einen Tempel der Isis, sowie eine Anzahl von Statuen jener Göttin und ihrer Dienerinnen. Der Mehrzahl nach gehören solche Werke jedoch erst der späteren Zeit an. Entweder waltet in ihnen eine freiere griechisch-römische Behandlung vor, sodasß nur die Tracht des gefranzten Obergewandes und das Sistrum oder die Lotosblume in der Hand auf die fremdartige Abkunft hinweisen wie bei der bekannten Marmorstatue des Capitols (Fig. 215), oder — und das ist die Mehrzahl — es wird auch die steife architektonische Haltung ägyptischer Statuen in affectirter Weise nachgeahmt. Sehr zahlreich sind sodann

Urfachen desselben.

Orientalische Götterbilder.

schon seit Domitian und mehr noch seit Commodus Darstellungen des assyrisch-perfischen Mithrasdienstes. Es ist das unendlich oft in unabänderlich wiederkehrender Composition dargestellte Stieropfer, das bisweilen recht lebendig und gut durchgeführt ist, während freilich die große Mehrzahl dieser Gebilde als handwerksmäßige Stümperarbeit erscheint. Es ist immer derselbe niedergeworfene Stier, auf welchem derselbe Jüngling mit phrygischer Mütze kniet, um ihm den Todesstoß zu veretzen, indeß ein Hund das herabträufelnde Blut des geheiligten Thieres aufzehrt. Eins der Hauptbeispiele ist das große Relief im Louvre, Andere im Museum zu Karlsruhe. Ebenso gehören auch die meisten jener barocken Darstellungen der hundertbrüstigen Artemis dieser Zeit an.

Für den allmählichen Verfall der Portraitbildnerei liefern die Statuen und Büsten der späteren Kaiser eine wichtige chronologische Anschauung. Aus dem Beginn dieser Periode ist uns in der eernen Reiterstatue M. Aurels auf dem Capitol (Fig. 216) ein noch immer bedeutendes Werk erhalten; freilich fehlt ihm der ideale Hauch jener herkulanischen Reiterbilder, und statt einer schwungvolleren Auffassung ist eine gewisse trockene Nüchternheit unverkennbar. Das letzte bedeutende römische Kaiserportrait ist das oft wiederholte des Caracalla, zugleich psychologisch interessant durch die erbarmungslose Genauigkeit, mit welcher das confiscirte Verbrechergesicht dieses Scheufals characterisirt ist. „Bei diesem Kopfe,“ sagt Jacob Burckhardt, „steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildniß von höherem Lebensgefühl geschaffen.“ In der folgenden Zeit wird die Auffassung immer geistloser, die Behandlung immer flauer, oberflächlicher, oder sie sucht in kleinlicher Hervorhebung der Aeüßerlichkeiten, besonders in pedantischer Detaillirung des Haupthaars sich zu überbieten. Aermlich ist es auch,



Fig. 215. Isispriesterin des Capitols.

Portraits.

daß in dieser Zeit das abbreviirte Bildniß, die Büste, über die Statue den Sieg davonträgt. Bei den Frauenköpfen kommt die abgeschmackte Gewohnheit auf, durch bewegliche steinerne Perücken, die leicht durch andere ersetzt werden konnten, den Geschmacklosigkeiten der rasch wechselnden Mode nachzufolgen. Hart und steif ist die Kriegerstatue Constantins auf dem Capitol, und nicht besser die



Fig. 216. Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius. Rom, Capitolsplatz.

angebliche Togafigur des Julian im Louvre. Einen merkwürdigen Beweis von der Fortdauer eines gewissen technischen Geschickes liefert indeß noch der 18 Fuß hohe Bronzekoloß zu Barletta, vielleicht ein Standbild Theodosius des Großen, von welchem auch sonst bedeutende plastische Denkmäler zeugen\*).

\*) Vergl. *J. Friedländer* in *Gerhard's Archäol. Zeitg.* XVIII. Jahrg. Nr. 136.

Historische  
Bildwerke.

Historische Bildwerke sind uns an einigen Monumenten dieser Epoche erhalten. Sie geben sich als Nachahmungen der ähnlichen Arbeiten aus der Zeit der Flavier und des Trajan zu erkennen, bleiben aber an Kraftfülle und Lebensfrische, wie an Adel und Rhythmus der Composition weit hinter ihnen zurück. Hierher gehören die Reliefs am Fußgestell einer von M. Aurel und L. Verus dem Antoninus Pius errichteten Ehrensäule, jetzt im vaticanischen Garten zu Rom. Auf zwei Seiten sieht man eine lebendig bewegte, aber in ziemlich unglücklicher perspectivischer Anordnung durchgeführte Darstellung der bei Todtenfeiern üblichen Reiter Spiele; auf der dritten Seite ist die Apotheose des Kaisers und seiner Gemahlin Faustina in einer etwas steifen, aber mit Sorgfalt und Geschick behandelten Allegorie geschildert. So sind denn auch die Reliefs an der Säule des M. Aurel, welche den Kriegszug des Kaisers gegen die Marcomannen darstellen, eine schon merklich schwächere Nachahmung der Arbeiten an der Trajanssäule, ein Beweis, wie schnell die römische Plastik an der undankbaren Aufgabe solcher Massenschilderung erlahmte. Ebenso bekunden die im Treppenhause des Conservatorenpalastes zu Rom aufgestellten großen Reliefs eines Triumphbogens des M. Aurel in allem Einzelnen die Nachahmung früherer Werke, und nur die Tafel mit der Apotheose der Faustina ist darunter von selbständiger Tüchtigkeit. In völlige Verwilderung verfällt dagegen die Kunst bei den Reliefs am Bogen des Septimius Severus (201 n. Chr. errichtet), und was endlich am Constantinsbogen den edlen Trajanischen Werken hinzugefügt wurde, proclamirt in abschreckender Rohheit den Bankerott der römischen Kunst. Nicht viel höher stehen die Reliefs am Postament des Obeliskens, welchen Theodosius in Constantinopel aufstellen ließ. Doch beweisen sie sowohl, wie die Darstellungen der ebendort von ihm errichteten, uns nur in Abbildungen erhaltenen Säule, wie vollständig in Byzanz die monumentalen Gewohnheiten des alten Rom nachgeahmt wurden.

Sarkophage.

Ehe aber die antike Plastik erlosch, gab sie noch einmal in den Reliefdarstellungen der Sarkophage einen merkwürdigen Beweis ihres unerfchöpflichen Reichthums und unverwüthlicher Lebenskraft. Die Sitte, die Todten zu bestatten, läßt sich im ganzen Alterthume neben der Sitte des Verbrennens nachweisen; aber seit der Zeit der Antonine kam sie allgemein in Uebung und rief jene ungeheure Anzahl von Sarkophagen hervor, welche die Museen und Paläste Italiens füllen. Die meisten dieser Werke, welche gewöhnlich aus weißem Marmor gearbeitet sind, haben an der vorderen Langseite und den beiden Schmalseiten, einige auch an allen vier Seiten Reliefs, welche bisweilen in ununterbrochenem Zuge sich fortsetzen oder in verschiedene getrennte Scenen zerfallen. Ebenso ist der schmale Rand des Deckels noch mit besondern Reliefs geschmückt, die nicht selten den übrigen an Kunstwerth überlegen sind. Oben auf dem Deckel werden manchmal die Gestalten der Verstorbenen, wie bei den etruskischen Sarkophagen, in bequemer, halb aufgerichteter Stellung lebensgroß angeordnet. Der künstlerische Werth dieser Arbeiten steht in der Regel auf der niedrigen Stufe handwerksmäßiger Fabrikarbeit; denn die Werkstätten der Bildhauer hielten dergleichen Gegenstände des täglichen Bedarfs auf Vorrath bereit, um den Kunden die Auswahl zu gestatten. Man sieht noch jetzt Sarkophage, an denen die Gesichter der Hauptpersonen nur roh gearbeitet sind, weil man denselben nachher erst die Portraitzüge des betreffenden Verstorbenen zu geben pflegte. Doch fehlt es auch nicht an einzelnen Werken, die durch künstlerisches Verständniß und edlere Aus-

führung hervorragend, wie denn der schönste aller Sarkophage, der sogenannte Fugger'sche in der Ambraser Sammlung zu Wien, Szenen von Amazonenkämpfen zeigt, die von griechischer Hand eine Reihe herrlicher Motive aus der besten Kunst-epoche in Nachbildung enthalten. Darin besteht denn überhaupt die Bedeutung selbst der geringer ausgeführten Werke dieser Art, daß ihre Urheber aus dem Schatze der edelsten und berühmtesten antiken Idealwerke schöpften und in den engsten Rahmen oft die großartigsten Compositionen des Alterthums zusammen-drängten. Freilich ist dadurch die Anordnung gewöhnlich in hohem Grade über-laden, wie die malerische Tendenz des römischen Reliefs es ohnehin mit sich brachte. Wer aber sich die leichte Mühe nimmt, aus dem dichten Gedränge die einzelnen Gruppen zu lösen, der wird oft durch hinreißende Züge griechischer Erfindung belohnt werden und aus diesen kleinen Denkmälern manchen wichtigen Aufschluß über untergegangene Meisterwerke hellenischer Plastik erhalten.

Die römische Kunst ist in diesen Werken fast immer ideal. Nur selten giebt sie in ihnen Szenen des wirklichen Lebens, welche den Stand oder die Berufs-thätigkeit des Hingeschiedenen, seine Lebensschicksale, seinen Tod und die Trauer der Verwandten schildern. Ein merkwürdiges Werk dieser Art ist der Sarkophag in den Uffizien zu Florenz, der den ganzen Lebenslauf eines Römers in einer Reihe interessanter Szenen veranschaulicht. Dahin gehört auch der Sarkophag im Museum zu Lyon mit einem Triumphzug, sowie Romulus und Remus unter ihrer Wölfin. Ferner der prachtvolle Sarkophag des Fl. Val. Jovinus in der Kathedrale zu Rheims mit der leidenschaftlich bewegten Schilderung einer Eber- und Löwenjagd. Am häufigsten kommen noch Darstellungen von Schlachten zwischen Römern und Barbaren als besonderer Lieblingsgegenstand vor; so an einem Sarkophag im Capitol und einem anderen im Campo santo zu Pisa. Wenn Darstellungen von Circusspielen gegeben werden, wie an mehreren Sarko-phagen des Vaticans, so ist darin schon eher eine Beziehung auf den leiden-schaftlichen Wettkampf des Lebens zu erblicken. In der Regel aber griff man zu Szenen der griechischen Götter- oder Heroensage, die durch Mannigfaltigkeit und Schönheit der Motive sich besonders empfahlen. Auch unter diesen sind gewiß manche ohne tiefere symbolische Beziehung nur deshalb gewählt worden, weil sie die Erinnerung an irgend ein hochberühmtes Kunstwerk griechischer Zeit gewährten. So vor allen Dingen die häufig wiederholten Amazonenkämpfe, welche ja seit der ersten griechischen Blüthezeit ein Lieblingsthema der alten Kunst bildeten. Dahin gehört z. B. ein gut erhaltener Sarkophag des Capitols (Fig. 217 u. 218), bei welchem durch alles Ungeschick der Ausführung überraschend lebendige Motive zum Vor-schein kommen. Ebenso ein etwas früherer, aber stark zerstörter im Museum zu Neapel. Andere wiederholen in ausgezeichneten Compositionen die berühmte Niobiden-Gruppe; so vor Allen im Dogenpalast zu Venedig und im Vatican. Mehrere prächtige Sarkophage mit Nereiden-Zügen, z. B. im Pal. Corsini zu Rom, im Capitol und im Vatican, gehen in ihren besten Motiven vermuthlich auf ein berühmtes Werk des Skopas zurück. In diese Reihen gehören auch Denkmale wie der kolossale Sarkophag mit der Geschichte des Achill im Capitol, auch durch die beiden auf dem Deckel ruhenden Portraitgestalten merkwürdig. Dagegen sieht man, gewiß nicht ohne Bezug auf die Mühsale des Erdenlebens, an manchen Sarko-phagen die Darstellung der Thaten des Herakles; so an dem interessanten Werke der Villa Borghese, wo die einzelnen Szenen metopenartig durch Säulchen ge-

Gegenstände  
derselben.

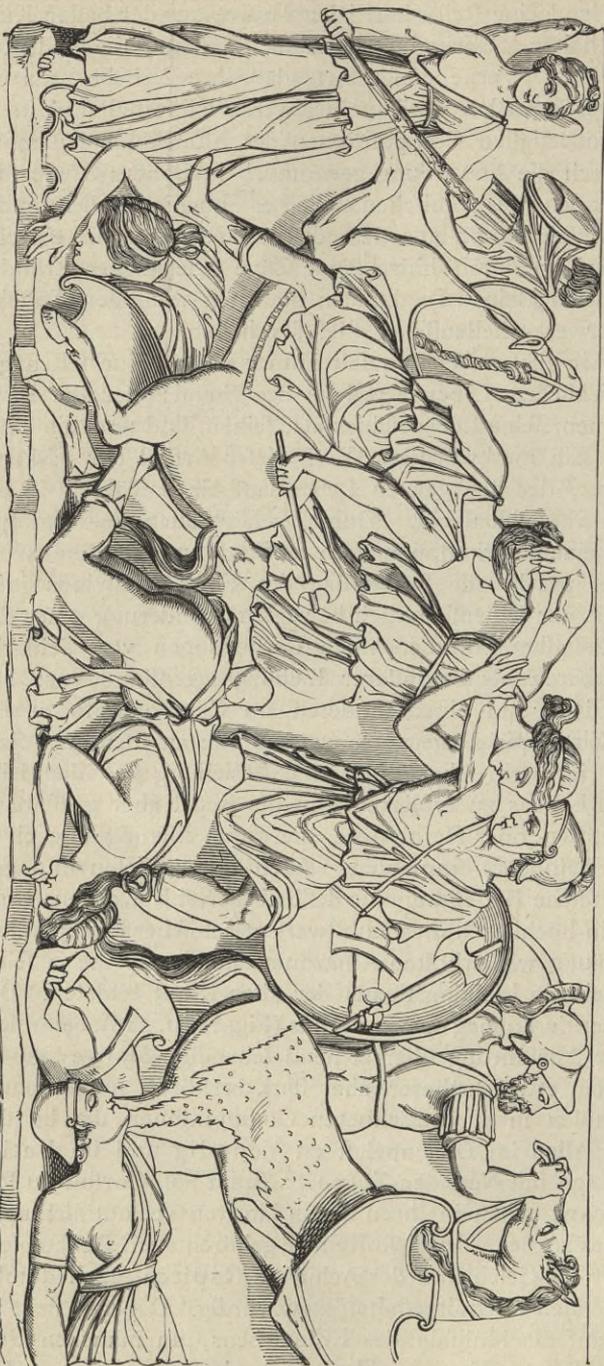


Fig. 217. Amazonen-Sarkophag des Capitols. Langfeite.

trennt find, während an einem Sarkophag der Uffizien zu Florenz acht Arbeiten in ununterbrochener Darstellung vereinigt find.

Die Mehrzahl dieser Werke nämlich enthält folche Gegenstände des Mythos, <sup>Bedeutung</sup> denen eine tiefere Beziehung auf das Leben des Menschen, das Todeschickfal und die Hoffnung eines Wiederfehens abzugewinnen war. Häufig sieht man Szenen des

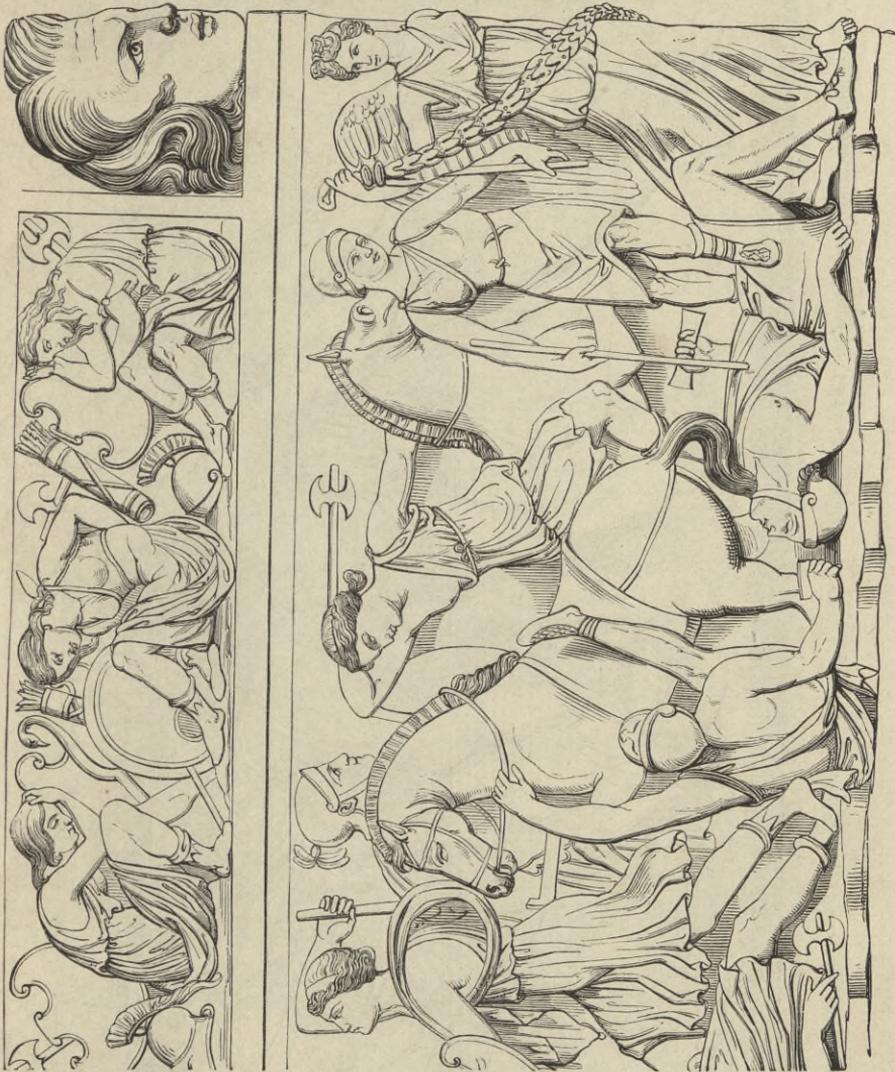


Fig. 218. Amazonen-Sarkophag des Capitols. Schmalseite.

dionysfischen Kreifes, die an den Schmerz und Kampf des irdifchen Dafefns und die Ausficht auf künftige Seligkeit erinnern. So das prächtige Bacchanal auf einem Sarkophag des Capitols; fo Bacchus, der die Ariadne findet, im Vatican; andere dionysfische Sarkophage im Palazzo Farnese zu Rom, im Campo santo zu Pifa, im Museum zu Neapel und in dem zu Lyon. Bestimmter weifen die Darstellungen von Luna, die den geliebten Endymion in Schlummer überrafcht, auf ein

Fig. 219. Adam und Eva. Die vier Elemente. Eros und Psyche und die Erdgöttin. Pamphilischer Sarkophag des capitolinischen Museums.



feliges Erwachen hin; Beispiele im Vatican, ein vorzüglich schönes im Capitol. Nicht minder beliebt war der Raub der Proserpina, wie man ihn an einem Sarko-

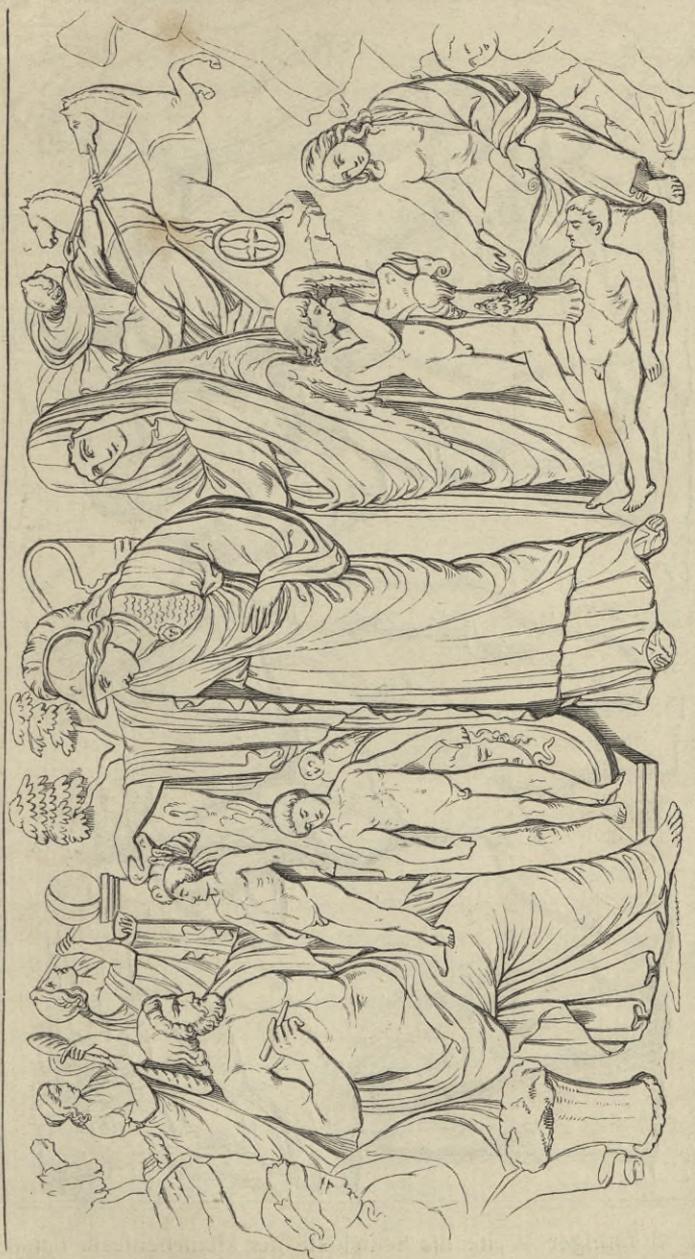


Fig. 220. Bildung und Belebung des Menschen. Tod und Himmelfahrt. Pamphilischer Sarkophag des capitolinischen Museums.

phag im Dom von Amalfi und sonst noch öfter findet. Noch bestimmter weisen die Darstellungen des Protefilaos oder der Alceste (Villa Albani, Santa Chiara zu Neapel), welche beide aus der Unterwelt zurückkehrten, auf die Idee einer Wieder-

vereinigung nach dem Tode hin. Besonders innig und tief empfunden sind aber jene Darstellungen, welchen der Mythos von Amor und Psyche zu Grunde liegt, wie einem Sarkophag im Museum zu Arles und dem merkwürdigen pamphilischen Sarkophag des

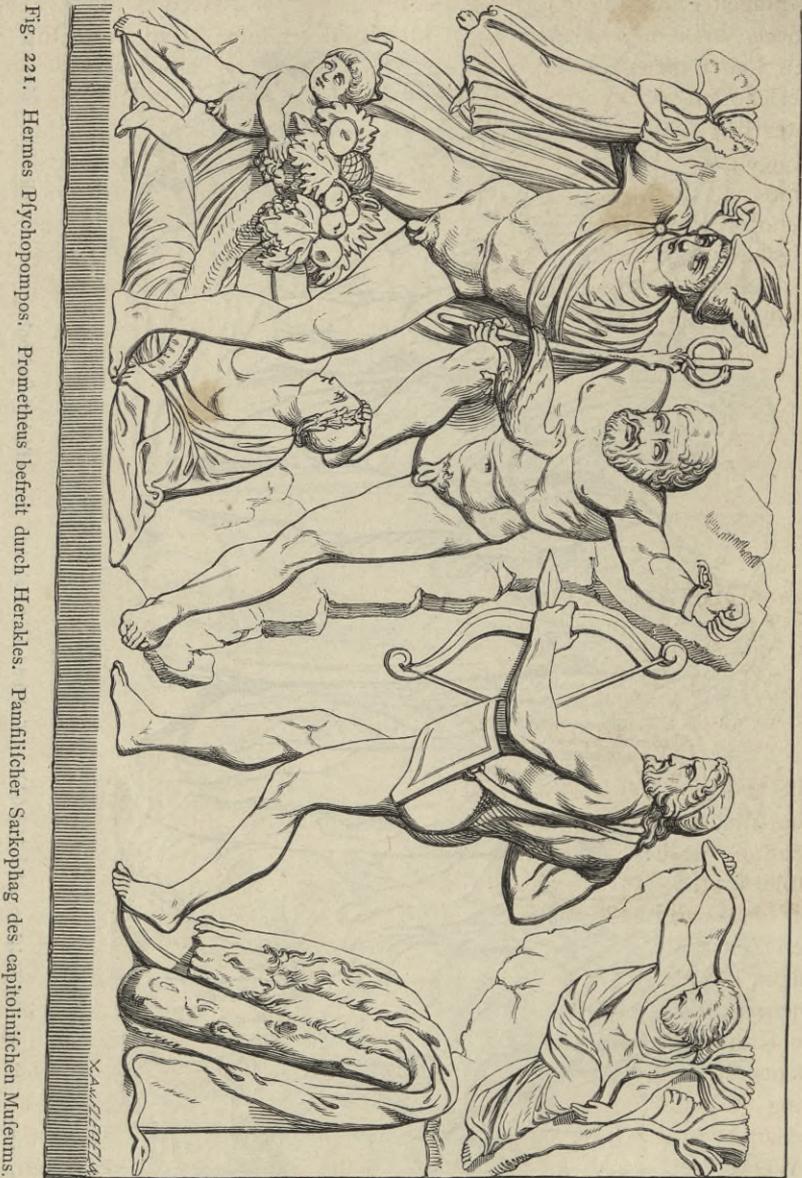


Fig. 221. Hermes Psychopompos. Prometheus befreit durch Herakles. Pamphilischer Sarkophag des capitolinischen Museums.

Capitols, der in sinniger Weise die Schicksale der Menschenseele behandelt (Fig. 219—221). In ununterbrochener Reihe zieht sich das Relief, das wir in drei Gruppen getheilt vorführen, an den Seiten des Sarkophages hin. Links erblicken wir die Schmiede Vulkans und dicht daneben Amor und Psyche in der Umarmung. Die beiden Hauptscenen schildern aber Geburt und Tod des Menschen; Prometheus formt

eben ein Menschenbild, welchem Athene Leben einflößt, indem sie ihm die Psyche in Gestalt eines Schmetterlinges auf das Haupt hält. Hart daneben senkt der Genius des Todes seine umgekehrte Fackel, auf welcher wieder die Psyche sitzt, dem todt hingestreckten Jüngling auf die Brust, während Hermes als Psychopompos die Seele in seinen Armen zur Unterwelt entführt. Den Abschluß bildet der an den Felsen gefesselte Prometheus, dessen Geier von dem heranschreitenden Herakles erschossen wird. Erblicken wir endlich links Adam und Eva, die Stammältern, unter ihrem Baume, und erkennen wir in der bewegten Gestalt des mit einem Zweigespinn emporfahrenden Mannes den zum Himmel entrückten Elias, so gewahren wir deutlich, daß sich mit den allegorisch aufgefaßten griechischen Mythen schon die Anschauungen des Christenthumes verbinden. Damit stehen wir am Schlusse der antiken Welt. Wie in den langen nordischen Sommertagen berührt sich hier das späte Abendroth einer untergehenden Welt mit dem ersten Morgenschimmer einer neuen Zeit.

---

## DRITTES KAPITEL.

### Die antiken plastischen Kleinkünfte.

#### Vorbemerkung.



Alle großen Kunstepochen haben das Gemeinsame, daß die Blüthe des künstlerischen Schaffens aus dem gefunden Boden des Volkslebens erwächst, so daß die idealen Meistererschöpfungen die letzte und höchste Spitze jenes Schönheitsgefühles sind, welches in allen Aeußerungen des nationalen Geistes zu Tage ringt und selbst den handwerklichen Hervorbringungen ein adelndes Gepräge verleiht. In solchen Zeiten ist jedes Geräth und Gefäß des alltäglichen Lebens ein Ausfluß selbständiger künstlerischer Begabung, und erst vom Boden des gediegenen, in ästhetischem Instinkt das Richtige und Schöne treffenden Handwerks erhebt sich die hohe Kraft ausgezeichneter Meister, welche die Ideale des Volkes zu Bildungen unsterblicher Schönheit gestaltet. Umgekehrt aber strömt in den Epochen der Kunstvollendung aus den Werken des hohen Styles wiederum eine Flut von künstlerischen Gedanken und Anregungen, von köstlichen Erfindungen und edlen Formen in die Werke des alltäglichen Bedarfs hinein und erhebt die Erzeugnisse des Handwerks nicht selten zum Range wahrer Kunstgebilde, das niedere Gewerbe zur Stufe des Kunsthandwerks.

Kunst und  
Handwerk.

In unferen Tagen hat die ungesunde Lostrennung der eigentlichen Kunst von der Basis des gesammten Lebens eine Verarmung des Handwerks und eine einseitige Entwicklung der gesammten bildenden Künfte einschließlic der Architektur zur Folge gehabt, die erst kürzlich dem Bewußtsein sich aufgedrängt und nun-

mehr zu lebhaft betriebenen Bestrebungen nach Besserung solcher demüthigender Zustände geführt hat. Wenn diese nicht leicht zu hoch anzuschlagende Richtung in ihren Grenzen bleibt, wird sie jedes Kunstfreundes Sympathien hervorrufen; nur darf sie nicht so weit gehen, auch bei der historischen Betrachtung den Schwerpunkt fortan auf die Darstellung der Entwicklung dieser sogenannten Kleinkünfte legen zu wollen. Sie würde damit in den Fehler fallen, die wenn auch noch so reich verzweigten Seitenarme eines Flusses für den alle gleichmäßig nähernden und bedingenden Hauptstrom auszugeben. Aber freilich kann andererseits Keiner das gesammte Flußgebiet zu kennen behaupten, der nicht auch Einsicht von jenem ausgedehnten Netz der Seitenarme gewonnen hat. Für die gesammte antike Kunst der Griechen, Etrusker, Römer ist aber die Betrachtung der Kleinkünfte um so wichtiger, weil sie noch nachdrücklicher fast als die Schöpfungen der idealen Kunst Zeugniß ablegen von der niemals übertroffenen Feinheit des künstlerischen Gefühles, welches das ganze Leben jener Völker, vornehmlich der Griechen, durchdrang. Es wird daher nicht überflüssig sein, auch von diesen Schöpfungen eine allgemeine Anschauung zu gewähren, wenngleich zu einer streng geschichtlichen Betrachtung derselben unser Material nicht ausreicht; denn die vereinzelt schriftlichen Ueberlieferungen stehen außer Zusammenhang mit dem, was uns von solchen Werken erhalten ist, sodaß wir uns begnügen müssen, das Wichtigste zu einer kurzen Uebersicht zu verbinden.

### I. Die Münzen.

Bedeutung der Münzen. Nichts vielleicht ist so geeignet, von der Lebhaftigkeit des künstlerischen Sinnes bei den Griechen eine Vorstellung zu geben wie die Ausbildung der Münzen.\*) Obwohl dieselben nur als Werthzeichen dem täglichen Gebrauche dienten, wurden sie schon früh Gegenstand künstlerischer Auffassung. In den Zeiten der vollendeten Kunst erheben sich die Münzen durch stylvolle Behandlung, feine Ausführung und edle Raumauffüllung zu wahren Meisterwerken, so daß die Stempelschneider, welche diese kleinen Arbeiten geschaffen, in gerechtem Künstlerstolz manchmal ihren Namen oder wenigstens die erste Sylbe desselben an einer am wenigsten in die Augen fallenden Stelle der Münze anbringen durften. Gleichwohl war ihre Thätigkeit und Geltung von so bescheidener Art, daß wir bei den antiken Schriftstellern vergeblich Nachrichten über jene Künstler suchen und für die Darstellung des Entwicklungsganges ausschließlich auf die Denkmäler selbst angewiesen sind.

Älteste griechische Münzen. Der Gebrauch des Goldes und Silbers zur Prägung von Münzen ist aus Asien, und zwar zunächst aus Lydien zu den kleinasiatischen Griechen und von dort zu den Griechen des europäischen Festlandes gelangt. König Pheidon von Argos soll um Ol. VIII, nach Anderen erst Ol. XXVIII, anstatt des früher allgemein geltenden Stabgeldes auf der von ihm beherrschten Insel Aegina die ersten Silbermünzen im europäischen Griechenland haben schlagen lassen. Mag diese Neuerung nun im achten oder im siebenten Jahrhundert vor Chr. erfolgt sein, jedenfalls scheinen die hochalterthümlichen Münzen von Aegina das geschichtliche Verhält-

\*) Vgl. *K. O. Müller*, Handbuch, §§ 97, 131, 161 und dazu *Müller-Oesterley*, Denkm. I. Taff. 16, 17, 39, 41, 42, 52, 53, 54.

niß im Allgemeinen zu bestätigen. Diese ältesten Münzen zeigen in ihrer Technik die unentwickelte Unbehüllichkeit einer Kindheitepoche der Kunst; aus dicken ovalen Silberstücken bestehend, haben sie auf der convexen Oberseite das rohe Bild einer Schildkröte, des Symbols von Aegina, während man auf der Rückseite die viereckige Vertiefung (*quadratum incusum*) wahrnimmt, welche die Münze durch einen sie beim Prägen festhaltenden Vorsprung der Unterlage erhielt. Von derselben unvollkommenen Technik zeugen manche Münzen anderer Städte Griechenlands und der Inseln. Auch sie haben das *Quadratum incusum*, auf dem Avers aber das einfache sinnbildliche Zeichen der betreffenden Stadt, wozu sich bald der Anfangsbuchstabe des Prägortes gefellt. So sieht man auf den Münzen Korinths

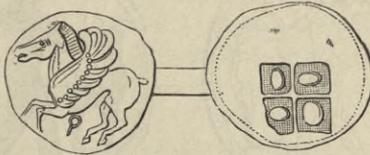


Fig. 222. Münze von Korinth.

(Fig. 222) den Pegafus, auf den athenischen das rohe Grauenbild des Medusenhauptes, auf den böotischen den Schild, auf denen von Ephesos die Biene. Auch an den ältesten Goldstateren Kleasiens, z. B. denen von Phokäa, Klazomenä, Lampfakos, Kyzikos, Samos findet man dieselbe primitive Behandlung, auf dem Avers das einfache Wappenbild der Stadt, auf dem Revers die quadratische Vertiefung. Der Löwe, welcher einen Stier überfällt, auf den Münzen von Samos, erinnert an Motive altassyrischer und persischer Kunst, wie sie auch sonst in die griechische Plastik übergegangen sind. Denselben Einfluß orientalischer Auffassung bezeugt der Löwe mit dem Stier oder mit dem Eber, wie ihn abwechselnd die Silbermünzen von Akanthos zeigen.



Fig. 223. Münze von Athen.

Bald aber entwickelt sich aus diesen rohen Anfängen eine reichere Form, und die viereckige Vertiefung des Reverses enthält ebenfalls irgend ein Bild, sei es in derselben wappenartigen Symbolik, sei es, daß man bereits beginnt, den Kopf oder die ganze Gestalt der Stadtgottheit darauf anzubringen. So haben die ältesten großen Tetradrachmen Athens auf dem Avers den alterthümlichen Pallas-kopf, auf dem Revers die Eule mit dem Oelzweige (Fig. 223). Eine andere, ebenfalls Athen zugeschriebene Silbermünze zeigt auf der Vorderseite das Gorgoneion, auf der Kehrseite in der viereckigen Vertiefung einen Löwenkopf. Doch ist der Fortschritt in diesen reicher ausgestatteten Werken nur ein, sehr langsamer; denn die Formen erinnern noch immer an die ältesten Werke des starren und

Erste Fort-  
schritte.

herben Styles, der sich kaum aus den Fesseln orientalischer Auffassung zu befreien anfängt. Gleichwohl hat man im eigentlichen Griechenland sehr lange an diesem primitiven Münzgepräge festgehalten, und vielleicht in keinem Zweige der antiken Technik ist das Beharren am Althergebrachten so zähe und lange dauernd gewesen, wie in der Stempelschneidekunst.

Eine andere Behandlung tritt früh schon an den Münzen der griechischen Pflanzstädte Unteritaliens und Siciliens auf. Man verwendete zu ihnen dünnes Silberblech in runden Plättchen, in welches man die Figur dann so einprägte,

Große  
griechische  
Münzen.

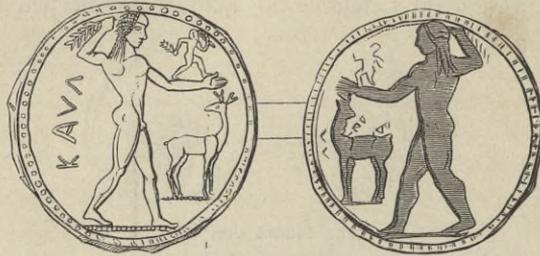


Fig. 224. Münze von Kaulonia.

daß sie auf der Rückseite das vertiefte Bild der Vorderseite zeigte (nummi incusi). Solcher Art sind die alten Münzen von Metapont mit der dem Apollo geweihten Aehre, von Sybaris, von Siris und Pyxoeis mit einem Stier. Hier kommen dann auch schon die Figuren der Stadtgottheiten vor, wie zu Kaulonia das Bild des Apollo (Fig. 224). Bisweilen hat man auf der Rückseite bereits eine selbständige Darstellung aufgeprägt, wie zu Kroton, wo der Rabe des Apollon auf der einen, der Dreifuß auf der andern Seite erscheint, oder zu Tarent, wo der Avers einen Satyr mit der Lyra, der Revers den fabelhaften Gründer der Stadt Taras auf



Fig. 225. Münze von Syrakus.

einem Delphin reitend darstellt. Noch durchgebildeter sind dann die sicilischen Silbermünzen, welche eine zierlichere Behandlung verrathen, obwohl der Styl der Figuren noch die alterthümliche Strenge erkennen läßt. Solcher Art sind die Münzen von Gela mit dem Flußgote Gelas und einem von einer Siegesgöttin begleiteten Zweigespänn; die von Syrakus, welche auf der Rückseite ebenfalls ein Zweigespänn, auf der vorderen den Kopf der Nympha Arethusa haben (Fig. 225), oder die von Rhegion, deren Avers einen Hafen, der Revers ein Maulthiergespann trägt. Diese schon durch Mannigfaltigkeit der Erfindung und oft durch trefflichen Ausdruck der Bewegung bei strenger Formbehandlung ausgezeichneten Münzen werden ungefähr der Zeit der Perferkriege angehören.

Durch Schärfe der Behandlung und ein Streben nach zierlicher Ausbildung des Details machen sich die gleichzeitigen Münzen Thrakiens und Makedoniens bemerklich. Zwar giebt es auch hier einzelne Beispiele jener früheren rohen Technik des *quadratum incusum*, wie die ältesten Münzen von Thafos mit einem Satyr als Nymphenräuber, dessen Styl dem der frühesten Metopen von Selinunt verwandt erscheint. Andere Münzen derselben Insel geben den gleichen Gegenstand in bereits flüssigerer Behandlung und freier durchgeführter Composition. Hierher gehören auch die schon angeführten Münzen von Akanthos. Mehrfach sind es aber in diesen Gegenden Nachahmungen griechischer Münzen von barbarischem Gepräge. Solcher Art sind die Silbermünzen von Mende mit einem Maulthier oder Esel, auf dessen Rücken ein Rabe sitzt; die von Lete in Makedonien mit dem Kentaur als Frauenräuber, und einem Helm auf der Rückseite in quadratischer Einfassung; die von Orrheskos mit einer ähnlichen Darstellung oder einem Krieger, welcher Stiere fortreibt. Die Kehrseite dieser Münzen zeigt in der Regel das leere Quadrat.

Makedonische Münzen.

Die zweite Epoche der griechischen Münzdarstellungen tritt im Gefolge des Umschwunges ein, welcher die gesammte Kunst, namentlich die Plastik, bald nach den Perferkriegen zu ihrer höchsten Vollendung führte. Es bedurfte indeß einiger Zeit, bis die Anschauungen der großen Künstler mit ihrer vollendeten und freien Formbehandlung in die Kreise der Stempelschneider sich verbreiteten. An manchen Orten und sogar in Athen selbst beharrten diese ungewöhnlich lange bei den herkömmlichen Typen einer noch herben, alterthümlichen Auffassung, ein neuer Beweis von der Ausschließlichkeit, mit welcher die attische Kunst in ihrer höchsten Entfaltung nur auf Werke der erhabenen Gattung bedacht war. Aber trotz dieses strengeren Formenfinnes hatte sich schon ein großer Reichthum an Ideen, Mannigfaltigkeit der Composition, Gewandtheit in der schicklichen Ausfüllung eines engumgrenzten Raumes ausgebildet. Vor Allem war durch den feinen Sinn der Griechen auch diesem Kunstzweige die Richtung auf das Ideale vorgezeichnet worden, und mit dieser hing unmittelbar die mehr symbolische, andeutende Art der Auffassung zusammen. Aus dieser allein vermag aber die Kunst des Stempelschneiders ihr klassisches Gepräge zu gewinnen, während, wie ein vergleichender Blick auf das moderne Münzwesen lehrt, das Streben nach gemeinem Realismus diese Werke zur Stylosigkeit verurtheilt. Auch ferner beharrt die griechische Kunst bei der Richtung, welche sie früher mit unzulänglichen Mitteln, aber in richtigem Instinkt eingeschlagen hatte. Sie setzt auf die Münzen das Wappenzeichen der Stadt, fügt aber in der Regel, da die unvollkommenen Formen des *Quadratum incusum* und der *Nummi incusi* verschwinden, auf der andern Seite den Kopf oder die ganze Figur einer besonders verehrten Schutzgottheit hinzu. In diesen Götterbildern fühlt man bald den Nachklang der edlen Schönheit, welche die großen Werke der Plastik damals erfüllte, ja die Begeisterung für die allgemein bewunderten Meisterwerke der Koryphäen der Plastik führte bald zur Nachbildung ihrer Hauptschöpfungen auf den Münzen. So finden wir auf den Münzen von Elis (Abb. S. 150) den Kopf oder die ganze Gestalt des olympischen Zeus von Phidias, so auf den athenischen das Standbild der Stadtgöttin desselben Meisters, den Dionysos des Alkamenes, die Eirene des Kephisodot, auf denen von Epidauros den Asklepios von Thrafymedes, auf den knidischen (Abb. S. 214) die Aphrodite des Praxiteles u. s. w. Für die Geschichte der griechischen Plastik

Zweite Epoche.

bieten daher die Münzen eine noch lange nicht erschöpfte Quelle von Aufschlüssen. Aber auch unmittelbar ist aus diesen kleinen Werken eine Fülle von Genuß zu ziehen, da hier in bescheidenstem Raume eine geistvolle Erfindung voll Frische der Charakteristik oft in vollendet freier und schöner Form sich auspricht. Besonders bleibt es zu bewundern, wie die Schöpfer dieser kleinen Werke es verstanden haben, die wesentlichen Züge jener großen Meisterwerke in lebensvoller Prägnanz wieder zu geben. Sie haben dadurch ideale Nachbildungen von bleibendem Werth geschaffen, die durch kein noch so ängstliches und peinliches Kleben an untergeordnetem Detail bei geistlos realistischer Nachahmung erreicht worden wäre.

Bis zum  
peloponn.  
Kriege.

In der ersten Hälfte dieser Epoche, bis zum peloponnesischen Kriege, herrscht in der großartigen Zeichnung der Münzstempel noch eine alterthümliche Schärfe und Härte vor, wie sie den plastischen Werken bis zum Beginn der Perferkriege eigen war. Namentlich gilt dies von den athenischen Münzen, deren überaus langes Festhalten am früheren befangenen Style gerade hier auffallend erscheinen muß. Andere Städte zeigen zu derselben Zeit in ihren Münzen bei aller Schärfe eine geistvollere Behandlung. So die schönen Silbermünzen von Sikyon (Fig. 226) mit der lebendig gezeichneten Chimära auf der Vorderseite und der in einem



Fig. 226. Münze von Sikyon.

Olivenkranz schwebenden Taube auf der Rückseite. Einfacher sind die Silbermünzen von Argos, deren Avers den Vordertheil eines Wolfes trägt, während auf dem Revers das Quadrat mit den Anfangsbuchstaben des Namens ausgefüllt ist.

Von sicilischen Münzen gehören in diese Zeit die von Naxos mit dem bärtigen Dionysoskopfe und dem keck hingekauerten, das Trinkgefäß schwingenden alten Satyr; die von Agrigent mit der Scylla und dem Seekrebs auf der Vorderseite, und den beiden Adlern, die einen Hasen zerfleischen, auf der Kehrseite, vor 405 entstanden; ebenso die von Selinus, deren Revers den pfeilsendenden Apoll neben Artemis auf seinem Wagen zeigt, während der Avers den Flußgott Selinus trägt, wie er am Altare des Asklepios eine Libation darbringt. Diese interessante Münze ist eins der zahlreichen Beispiele von solchen Darstellungen, die auf bestimmte Begebenheiten anspielen, durch deren Hineinziehen die ohnehin schon reiche Bildersprache der Münzen noch an Mannigfaltigkeit gewann. Im vorliegenden Falle deutet das Bild darauf hin, daß Empedokles durch Ableitung der die Stadt umgebenden Sümpfe Selinus vor der drohenden Pest bewahrte. Die Münze muß daher bald nach 450 entstanden sein.

Seit dem  
IV. Jahrh.

Mit dem Beginn des vierten Jahrhunderts schwinden die letzten Spuren alterthümlicher Härte, und das Münzgepräge gewinnt überall bei charaktvoller Bestimmtheit den Ausdruck vollendeter Freiheit und anmuthvoller Schönheit. Fast immer werden nun beide Seiten zu Götterdarstellungen benutzt und bieten eine ganze Reihe von herrlichen Köpfen und lebendig bewegten Gestalten. So die

Münzen von Pheneos mit dem schönen Demeterkopfe und dem stark ausschreitenden Hermes, der den kleinen Arkas auf dem Arme trägt; so die von Stymphalos mit dem lorbeerbekränzten Artemiskopf und dem Herakles im Kampf mit den stymphalischen Vögeln; so die von Arkadien (Fig. 227), wahrscheinlich um 360 geprägt, als die Landschaften Arkadiens, zu einem Bunde geeinigt, sich der Schätze von Olympia bemächtigt hatten und die Feier der olympischen Spiele anzuordnen sich herausnahmen. Darauf bezieht sich der Kopf des olympischen Zeus mit dem Olivenkranz auf dem Avers, und der arkadische Gott Pan, auf dem Olympos ruhend, wie ihn der Revers zeigt. In allen diesen Werken erkennt man den Einfluß der durch Polyklet und seine Schule zur Vollendung entwickelten peloponne-

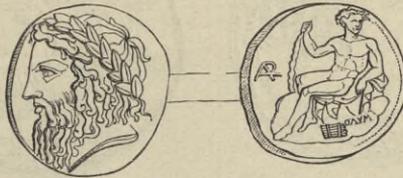


Fig. 227. Münze von Arkadien.

fischen Kunst. Von geringerer Arbeit sind dagegen die bald nachher geprägten Münzen der neugegründeten Städte Megalopolis und Messene, letztere mit dem Kopfe des Zeus von Ithome und einem Dreifuß auf der Rückseite. Vorzüglich sind dagegen die Münzen von Opus mit dem stolzen Demeterkopf auf dem Avers und einem in den Kampf stürmenden Helden, wahrscheinlich Ajax, auf dem Revers. Auch die Münzen der Chalkidier mit dem edlen Apollokopf und der Kithara aus der Zeit um 376, als Olynth an der Spitze der dortigen Bundesgenossenschaft



Fig. 228. Münze von Herakleia.

stand, gehören hierher. Von der schönen Sitte, besondere Begebenheiten, Siege oder göttliche Errettungen im Gedächtniß zu verewigen, geben die Münzen des Philippos von Makedonien Zeugniß, die auf der Vorderseite den Kopf des olympischen Zeus, auf der Rückseite ein von einem Knaben gerittenes siegreiches Rennpferd tragen. Aus Unteritalien gehören viele Münzen von Metapont, Thurii, Velia, Tarent, Herakleia dieser Epoche an. Von den letzteren geben wir unter Fig. 228 ein Beispiel. Die Vorderseite trägt den Kopf der Pallas, an deren Helm die Figur der Skylla sichtbar wird, während die Rückseite den Schutzheros der Stadt im Kampf mit dem Nemeischen Löwen zeigt.

Die höchste Vollendung erreichen in dieser Epoche die Münzen der sicilischen Städte, besonders die herrlichen großen Pentekontaliten oder Demareten von Syrakus, die der Regierungszeit der beiden Dionyse angehören. Sie haben (Fig. 229) auf der Vorderseite den schönen Kopf der Quellnymphe Arethusa, der in alter-

thümlicher Strenge schon auf den früheren Münzen der Stadt vorkam (Vergl. Fig. 225), umgeben von Delphinen, deren einer den Namen des Stempelschneiders *Kimon* trägt. Auf der Rückseite sieht man ein Viergespann, welches eben im Begriff ist, den Sieg zu erringen. Andere Münzen von Syrakus zeigen auf der Vorderseite den Kopf der Pallas, wieder andere den der Artemis, und dabei den Künstlernamen *Eukleidas*. An vollendeter Schönheit stehen sie aber den zuerst genannten nicht gleich.

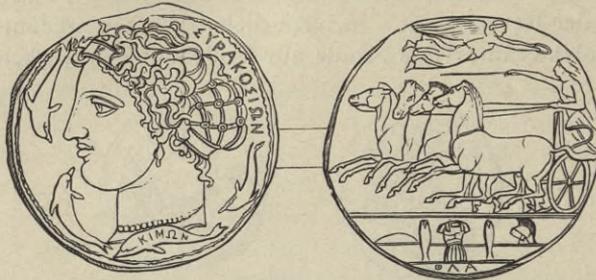


Fig. 229. Pentekontaliton von Syrakus.

Dritte  
Epoche.

Mit Alexander beginnt die dritte Epoche der griechischen Münzen. Durch ihn dringt zum ersten Mal in die griechische Kunst die Sitte ein, an Stelle der Götterdarstellungen die Köpfe der Fürsten auf die Münzen zu prägen, aber bei der noch immer idealistischen Grundstimmung der griechischen Plastik geschieht dies zunächst in Form der Apotheose. Anfangs steht dabei die Kunst der Stempelschneider noch auf der vollen Höhe, obwohl sie mehr in Zierlichkeit als in Kraft mit den früheren wetteifert. Solcher Art ist eine in Kleinasien zu Alexanders Zeit geprägte Münze (Fig. 230), deren Avers den Kopf des Königs als Herakles



Fig. 230. Alexander-Münze.

enthält, während auf der Rückseite der thronende Zeus mit dem Adler auf der ausgestreckten Rechten erscheint. Auf einer andern Münze (Fig. 231), welche König Lyfimachos von Thrakien schlagen ließ, ist der Kopf Alexanders mit dem Widderhorn als Sohn des Zeus Ammon dargestellt. Endlich zeigt eine Münze Ptolemäos' des Ersten (Fig. 232) den Kopf des Königs, oder wie Andere wollen, seines Sohnes, mit den Exuvien eines Elefanten. Außer diesen sind auch die Münzen von Antigonos und Demetrios Poliorketes, von Seleukos Nikator, Antiochos Soter noch von erheblichem künstlerischem Verdienst. Dasselbe gilt von den Münzen des Philippos Arrhidaios, des Perseus, sowie von den vorzüglich fein durchgeführten sicilischen Münzen des Agathokles und Pyrrhos, welche nach der

früheren Sitte überwiegend Götterbilder zeigen, während auf den Münzen Hierons und Gelons von Syrakus die Köpfe der Herrscher dargestellt sind.

Von den griechischen Staaten sind es namentlich die Münzen des achäischen und die des ätolischen Bundes, die rhodischen und die athenischen, welche wohl eine wirkungsvolle Behandlung, aber doch keinen hohen Grad künstlerischer Gediegenheit verrathen. Aus der Zeit der römischen Herrschaft sind die Cistophoren Kleinasiens bemerkenswerth, weil in ihnen die Darstellung wieder zu symbolischen



Fig. 231. Münze des Lyfimachos.



Fig. 232. Münze Ptolemaeos' I.

und attributiven Elementen zurückgreift. Eine bacchische Ciste, aus welcher eine Schlange sich hervorringelt, nimmt die Vorderseite ein. Es ist eine sichtliche Verarmung des bildnerischen Vermögens, die in spielendem Ungeschick dabei zu Tage kommt; ein weiter Abstand von jener hohen künstlerischen Lebensfülle des vierten

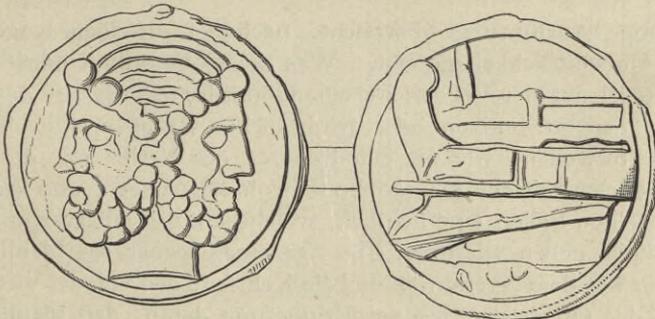


Fig. 233. As von Rom.

Jahrhunderts, wo jeder Münztypus im kleinsten Raume eine plastische Schöpfung voll Geist und Schönheit enthielt. —

Unter den italischen Völkern nehmen die Etrusker auch durch ihre Münzen allemeinere Bedeutung in Anspruch.\*). Anfangs sind dieselben in roher Art der Behandlung selbständig ausgebildet, ohne irgendwie griechischen Einfluß zu verrathen. Das gilt namentlich von dem aes grave, großen gegossenen Kupferstücken, von denen das As ursprünglich gegen sechs Centimeter und darüber im Durchmesser hielt, im Laufe der Zeit jedoch durch das fortwährende Steigen des Kupfer-

Etruskische  
Münzen.

\*) Vgl. K. O. Müller, Handbuch. § 176 und dazu Müller-Oesterley, I, Taf. 63.

werthes kleiner wurde. Ein As von Volaterra trägt den jugendlichen Januskopf auf der Vorderseite, die Keule, das Zeichen des As und die Umschrift Felathri auf dem Revers. Aehnliche Münzen sind von einer Anzahl etruskischer Städte bekannt. Auch die ältesten Münzen Roms zeigen etruskische Technik. So ein As (Fig. 233) mit dem bärtigen Januskopf auf dem Avers, während man auf der Rückseite das Zeichen des As und die plumpe Darstellung des Stadtwappens, eines Schiffsnabels, sieht.

Griechischer  
Einfluß.

Andere etruskische Münzen, so die von Tuder mit dem Wolf, dem Thiere des Mars, und der Kithara, verrathen den Einfluß griechischer Kunst. Namentlich wird derselbe bei den Gold- und Silbermünzen herrschend, wie man sie von Populonia, Volfinii und anderen Orten besitzt. Der energisch gezeichnete Eber und das Gorgoneion auf Silbermünzen von Populonia sind unverkennbar aus griechischen Anschauungen hervorgegangen.

Römische  
Münzen der  
Republik.

Die römischen Münzen\*) gewinnen erst in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts v. Chr. gegen den Ausgang der Republik höhere Bedeutung. Besonders sind es die Denare mit den Namen der Münzmeister aus den vornehmen Geschlechtern Roms, die sogenannten Confular- und Familien-Münzen, an welchen



Fig. 234. Denar des L. Manlius.

oft eine tüchtige Ausführung überrascht, nachdem dieselben lange Zeit große Rohheit und Unbehilflichkeit gezeigt. Was die Composition betrifft, so enthält diese in der Regel auf der Vorderseite eine Götterdarstellung, auf dem Revers dagegen irgend einen attributiven oder symbolischen Bezug persönlicher Art. Die Anordnung ist bisweilen, wie an den Denaren des Nerius mit dem Jupiterkopf und des Cornuficius mit dem Ammonkopf, wohl abgewogen, und die Behandlung verräth in einzelnen Fällen eine Feinheit, welche auf griechische Künstler schließen läßt. Als Beispiel geben wir unter Fig. 234 einen Denar des Manlius, mit dem Kopf der Roma auf dem Avers, während die Kehrseite den von der Victoria bekränzten Sulla auf der Quadriga zeigt, zur Erinnerung daran, daß Manlius unter ihm gegen Marius gekämpft hatte. Bisweilen ist indeß die Anordnung nicht sehr geschickt und die Composition dürftig, wie der Revers auf dem Denar des A. Plautius, mit der Darstellung eines sich unterwerfenden jüdischen Fürsten, der ein Kamel am Zaume führt. Auch eine gewisse Trockenheit des Styls verräth zuweilen, daß wir es mit griechischem Einfluß auf römischem Boden zu thun haben. So bei dem Denar des Pompejischen Geschlechts mit der Roma und der Wölfin, oder jenem anderen mit dem Kopfe des großen Pompejus und auf der Rückseite dem Neptun als Zeichen seiner Seemacht und den Catanäischen Brüdern, die ihre Eltern aus den Lavaströmen des Aetna retteten, als Hindeutung auf seine Pietät.

\*) Vgl. *K. O. Müller*, Handbuch. §§ 182, 196, 201, 204, 207, und dazu *Müller-Oesterley*, Denkm. I, Taf. 65 u. ff.

In der ersten Kaiserzeit kommen besonders die vom Senat geschlagenen Bronzemedailen der Kaiser des julischen und flavischen Geschlechtes in Betracht. In ihnen erreicht die römische Münzkunst ihre Höhe. Zwar bezieht sich ihr Inhalt ausschließlich auf die Person der Herrscher; aber in den Köpfen macht sich eine charaktervolle, lebensfrische und zuweilen wahrhaft edle Auffassung geltend, und in den allegorisch-symbolischen, aus der Mythologie geschöpften Darstellungen der Reverse kommt auch die ideale Kunst zu ihrem Rechte. Diese Compositionen zeichnen sich meistens durch geistreiche Erfindung und feine Behandlung aus, ob-

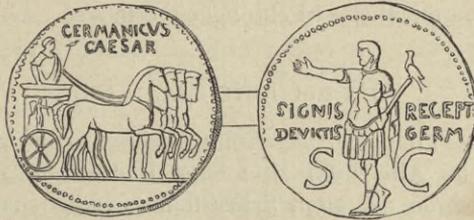
Kaiser-  
Münzen.

Fig. 235. Münze des Germanicus.

wohl der Relieffstyl nicht immer die Reinheit und Strenge des griechischen bewahrt, sondern häufig in die malerische Ueberladung verfällt, welche der römischen Plastik überhaupt anhaftet. Beliebte sind alle Arten von Apotheosen, z. B. Triumphbögen mit der gefeierten Bildsäule des Herrschers, oder die Darstellung des als Gott thronenden Imperators, wie Augustus auf einer unter Tiberius geschlagenen Münze als „divus pater“ bezeichnet wird. Häufig ist auch die Darstellung des Herrschers im Moment der Anrede an das Heer (Adlocutio), wie auf einer



Fig. 236. Münze des Vespasianus.

trefflichen Münze des Galba. Auch den Germanicus sieht man in dieser Stellung auf einer Münze (Fig. 235), wo er den in der Niederlage des Varus verlorenen und von ihm wiedererbeuteten Adler in der Hand trägt, während die Vorderseite ihn auf der Quadriga stehend als Triumphator zeigt. Den vergötterten Vespasian sieht man auf einer unter Titus geschlagenen Münze, wie er als olympischer Zeus auf einem von vier Elephanten gezogenen Siegeswagen thronet. Nero nimmt zuerst unter den Kaisern die Strahlenkrone an, während sonst in der Regel der Avers der Münzen den lorbeerbekränzten Kopf des Imperators trägt, wie z. B. die Münze des Vespasian (Fig. 236). Anspielungen auf Triumphe sind außerdem ein vielfach variirtes Motiv dieser Darstellungen, wie auf derselben Münze die Kehrseite die unter einem Palmenbaum trauernde Judäa mit einem gefangenen und gebundenen Krieger in schön erfundener, lebensvoller Gruppe vorführt.

Verfall. Bis auf Antoninus Pius hält sich das Münzgepräge auf achtungswerther künstlerischer Höhe, obwohl die geistreiche Charakteristik der Köpfe allmählich schwindet und einer zwar eleganten, sorgfältigen, aber gleichgültigen Behandlung Platz macht. Prunkende Ueberladung herrscht auf den gleichzeitigen Bronzemedailen kleinasiatischer und thrakischer Städte, nicht unähnlich den verkünstelten Erzeugnissen der spätgriechischen Schönredner. Mit Marc Aurel beginnt der Verfall der Kunst auch auf den Münzen sichtlich hervorzutreten. Gegen Ausgang des dritten Jahrhunderts bricht die Verwilderung des Styls mit der Armseligkeit der Gedanken unaufhaltfam herein, bis die ganz charakterlos gewordenen Münzen unter den Byzantinern zu mumienhafter Leblofigkeit erstarren.

## 2. Die gefchnittenen Steine.

Bedeutung derselben. Verwandt mit der Thätigkeit der Stempelschneider ist die Arbeit der Steinschneider,\*) die sich im Alterthum zu solcher Bedeutung erhoben hat, daß wir durch manche Nachrichten der alten Schriftsteller wenigstens über einige der berühmtesten Künstler dieses Faches Kunde besitzen. Dazu kommt eine Anzahl von Künstlernamen auf Gemmen, die uns eine Reihe von Meistererschöpfungen an bestimmte Persönlichkeiten zu knüpfen gestatten. Allein für die geschichtliche Betrachtung wird damit wenig gewonnen, zumal da diese Nachrichten und Namen sich fast ohne Ausnahme auf die späteren Zeiten antiker Kunstblüthe beziehen, und wir in den Darstellungen selbst nur selten die bei den Münzen so häufigen historischen Anhaltspunkte finden. Gleichwohl ist ein Blick auch in dieses an vollendeter Schönheit innerhalb des engsten Raumes so reiche Gebiet schon deshalb von Werth, weil in noch höherem Grade als bei den Münzen die geistreiche Erfindungsgabe und die wunderbare Freiheit, Sicherheit und Kraft der alten Künstler daraus hervorleuchtet. Freilich ist keine Gattung von Kunstwerken so stark von Fälschungen heimgesucht worden wie gerade diese. Wir werden uns daher an das von der Kritik mit Sicherheit Anerkannte zu halten haben.

Anfänge. Der Gebrauch der gefchnittenen Steine zu Siegelringen war schon im orientalischen Alterthum, namentlich bei Babyloniern, Assyriern und Aegyptern ein allgemein verbreiteter. Aus dem Orient gelangte diese Sitte frühzeitig zu den Griechen wie zu den alten Völkern Italiens, namentlich den Etruskern. Noch giebt es eine Anzahl von Werken der Daktylioglyptik, in welchen die alterthümliche Schärfe der Zeichnung, die Art der Auffassung wie die Wahl der Gegenstände auf jene Epoche hinweisen, wo sämmtliche Völker des Mittelmeeres unter dem Einfluß orientalischer Kunstübung standen. Dahin gehören namentlich die aus Aegypten stammenden Scarabäen, welche auf der flachen Unterseite Darstellungen dieser orientalisirenden Art zeigen. Die Sitte des Alterthums, Alles zu versiegeln und sich reichlich mit Ringen zu schmücken, führte zu einer außerordentlich häufigen Verbreitung der Steinschneidekunst. Besonders die etruskischen Arbeiten dieser Art zeichnen sich durch eine zwar herbe, aber oft sorgfältige Arbeit aus. Der im frühen Alterthum berühmte Ring des Polykrates wurde mit dem Namen des Theodoros von Samos in Verbindung gebracht, wobei freilich in

\*) Vergl. *K. O. Müller*, Handbuch §§ 97, 131, 161, 200, 313. Ueber die Künstler vgl. *Brunn*, Gesch. d. gr. Künstler II, 443 ff.

Zweifel bleibt, ob derselbe einen geschnittenen Stein enthielt und ob man diesen dem Künstler zuschreiben wollte. Bestimmter ist die Nachricht, daß *Mnesarchos*, der Vater des Philosophen Pythagoras, ein Gemmenschneider gewesen sei, der seine Kunst mehr des Ruhmes als des Gewinnes wegen geübt habe. Diese Notiz führt uns ebenfalls auf die Schule von Samos zurück.

Schon früh zog aber der steigende Luxus diesen Kunstzweig in seine Dienste, und neben den als Siegel benutzten vertieft geschnittenen Steinen kommen die erhabenen geschnittenen Cameen allgemein in Gebrauch. Besonders seit dem IV. Jahrhundert, als die Kunst durch Skopas, Praxiteles und Lysippos zur vollendeten Freiheit entwickelt war, streifte auch die Kunst des Gemmenschneiders die letzten Spuren alterthümlicher Strenge ab und erhob ihre kleinen Schöpfungen durch geistvolle Erfindung, glückliche Raumauffüllung und edlen Styl der Ausführung zum Range von Meisterwerken. Zu Alexanders Zeit lebte als berühmtester Künstler dieses Faches *Pyrgoteles*, welchem der König allein gestattete, sein Bildniß in Stein zu schneiden. Seit Alexander steigerte sich diese edelste Art des Luxus durch die Einflüsse des üppigen Orients auf's Höchste. Man gebrauchte die geschnittenen Steine nicht bloß zu Ringen und sonstigem Schmuck, sondern man besetzte auch Becher, Mischgefäße, Leuchter und andere Metallgeräthe damit. In Alexanders persischer Beute fanden sich solche Massen gemmengeschmückter Becher, daß das Gewicht vier und dreißig Minen betrug. Uebersaus groß war dieser Luxus am Hofe der Seleukiden. Massenhaft kamen sogar Becher und Schalen vor, die ganz aus edlen oder halbedlen Steinen, namentlich aus Onyxen geschnitten waren, und zu deren kostbarer Einfassung die Goldschmiede ihre ganze Kunst aufboten. Mithridat besaß allein zweitausend Onyxbecher mit goldenen Einfassungen. Für die Cameen nahm man gern mehrfarbige Steine, besonders die aus weißen und braunen Schichten gebildeten Onyxen, oder die noch reicher schattirten Sardonyxen, um durch geschickte Benutzung der Lagen das Bild von dem Hintergrunde farbig abzuheben. Der Orient lieferte diese Steine in wunderbarer Größe und Pracht; noch staunenswerther aber ist die Meisterschaft der alten Künstler in Behandlung derselben.

Das größte Prachtwerk aus der Diadochenzeit ist der berühmte Cameo Gonzaga (Fig. 237), gegen 6 Zoll lang und 4 Zoll breit, jetzt in der kaiserlichen Sammlung zu Petersburg. In geistreicher Auffassung und meisterhafter Behandlung zeigt er die Brustbilder des noch jugendlichen Ptolemäos I. mit der Aegis und dem lorbeerbeschnittenen Helm und dessen erster Gemahlin Eurydike. Früher nannte man die beiden Köpfe Alexander und Olympias, Visconti wollte in ihnen ebenso willkürlich den Ptolemäos Philadelphos und seine Gemahlin Arsinoe erkennen. Für Ptolemäos I. spricht aber sowohl die Uebereinstimmung mit andern Darstellungen als die Aegis, mit welcher er auch auf den Münzen erscheint. Nicht ganz so großartig, aber ebenfalls trefflich gearbeitet ist der Cameo des Antikencabinetts zu Wien (Fig. 238), welcher wahrscheinlich Ptolemäos II. und Arsinoe, Lysimachos' Tochter, darstellt. Unsere Abbildung giebt ihn ebenfalls in der Größe des Originals. Denselben Ptolemäos nebst seiner Schwester und zweiten Gemahlin Arsinoe will man auf einem fragmentirten Cameo des Museums zu Berlin erkennen; die Vergleichung der Gesichtszüge ergibt aber unzweifelhaft dieselben Personen wie auf dem Cameo Gonzaga. Der Helm des Königs zeigt den Adler, welcher auch auf den Münzen der Ptolemäer vorkommt. Einen ebenfalls trefflichen Cameo mit

Diadochenzeit.

den Köpfen des Syrerkönigs Demetrios I. und seiner Gemahlin Laodike befaß die Kaiserin Josephine.



Fig. 237. Cameo Gonzaga. Petersburg.

Ideale Dar-  
stellungen.

Aber nicht bloß der Verherrlichung der Fürsten diente in dieser Epoche die Kunst des Steinschneiders, sondern sie gab auch ideale Darstellungen, sei es in Nachbildungen berühmter plastischer Werke oder in eigenen Erfindungen ihrer Urheber. So befaß nach Plinius' Bericht König Pyrrhos einen kunstvoll gearbeiteten

Achat, auf welchem Apoll mit den neun Mufen dargestellt war. An den Geist eines Phidias erinnert ein bei Millin abgebildeter Cameo mit der Darstellung des Pelops, der nach dem Siege über Oenomaos feine Rosse trinkt. Eine Anzahl der schönsten vorhandenen Werke dieser Art gehört vielleicht noch der Diadochenzeit an. Die Fülle von Geist und Schönheit, welche sich hier im kleinsten Raume mit unübertrefflicher Klarheit und Schärfe ausdrückt, ist bewundernswerth. Keine



Fig. 238. Cameo zu Wien.

spätere Zeit hat in solchen Schöpfungen nur entfernt die Bedeutung dieser Epoche erreicht.

Der Luxus der geschnittenen Steine ging sodann auf die Römer über, und die erste Kaiserzeit hat darin mit der alexandrinischen Epoche erfolgreich gewetteifert. Noch ist eine Anzahl von Prachtwerken dieser Gattung erhalten, welche der Verherrlichung der Kaiser aus dem Julischen und Flavischen Geschlecht gewidmet sind. Sie geben, bisweilen in etwas überfüllter Anordnung, meistens die Apotheose der Herrscher in mythologisch allegorischen Darstellungen, verbinden damit aber manchmal Szenen aus ihrem Leben, besonders ihrer kriegerischen

Römische  
Epoche.

Laufbahn. Lebendig und ausdrucksvoll in Erfindung und Zeichnung bleiben sie zwar hinter der großartigen Freiheit und dem idealen Schwung jener früheren Arbeiten zurück, geben aber ein Beispiel von dem feinen Geschmack, der die Nachblüthe der griechischen Kunst bei den Römern in jener Epoche kennzeichnet. Die Mehrzahl der Namen von Steinschneidern, welche sich auf einer Reihe von Gemmen finden, wird dieser Epoche angehören. Bezeichnend ist auch hier, daß fast nur griechische Namen vorkommen, und daß der einzige sichere römische Künstlernamen mit griechischen Buchstaben geschrieben ist. Dies ist der Name *Felix*, der sich auf einem Sardonyx der Marlborough'schen Sammlung mit einer Darstellung des Palladiumraubes findet.

**Dioskurides.** Der berühmteste Künstler dieses Faches in der ersten Kaiserzeit war *Dioskurides*, der nach Plinius' Zeugniß für Augustus den kaiserlichen Siegelring mit dem Kopfe des Imperators schnitt. Den Namen dieses berühmten Künstlers findet man auf einer Anzahl von Steinen, von denen mehrere echt zu sein

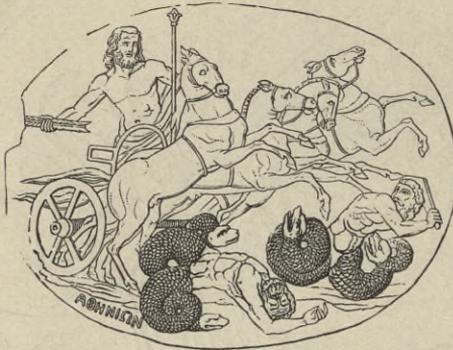


Fig. 239. Cameo des Athenion. Neapel.

scheinen. So der große Cameo mit dem nach rechts gewandten jugendlichen Kopfe des Augustus in der Piombino'schen Sammlung zu Rom; der tief geschnittene Kopf des Demosthenes auf einem Amethyst derselben Sammlung; der an den sogenannten Phokion des Vaticans erinnernde Hermes, aus der Sammlung Stofch in den Besitz des Lord Holderneß gelangt; endlich der herrliche Carneol mit dem Kopfe der Io in der Sammlung Poniatowsky. Dazu kommen vielleicht noch ein Carneol beim Herzog von Devonshire, Diomedes mit dem Palladium darstellend, und der Herkules mit dem Cerberus im Berliner Museum.

**Andere Künstler.** Auch zwei Söhne des Dioskurides sind uns durch Inschriften auf Steinen bekannt geworden. *Eutyche*s nennt sich auf einem Amethyst mit dem Brustbild der Athena, im Besitz des Fürsten Avella zu Neapel; *Herophilos* auf einem Glasfluß von ungewöhnlicher Größe mit einem lorbeerbekränzten Kaiferkopfe, früher im Kloster Echternach, jetzt im kaiserlichen Antikencabinet zu Wien. Vielleicht darf auch *Hyllos*, den man aus mehreren Inschriften kennt, als Sohn jenes berühmten Meisters gelten. Von anderen auf Gemmen vorkommenden Künstlernamen seien nur als die wichtigsten angemerkt: *Solon*, *Teukros*, *Apollonios*, dessen herrliche ausruhende Artemis im Museum zu Neapel berühmt ist; *Aspasios*, dessen

Athene im Antikencabinet zu Wien nicht minder geschätzt wird; *Athenion*, von dessen meisterhaft componirter und ausgeführter Darstellung des Zeus im Kampf gegen die Giganten auf einem mit Recht gepriesenen Onyx der Sammlung zu Neapel wir unter Fig. 239 eine Abbildung geben. Ferner *Euodos*, dessen Namen man auf einem ungewöhnlich großen Bergkrystall mit der vertieften Darstellung des Kopfes der Julia, Tochter des Titus, sieht, welcher ursprünglich sich an einem Reliquiar Karls des Großen befand und als Schenkung Karls des Kahlen an die Kirche von S. Denis und von da in die National-Bibliothek nach Paris ge-



Fig. 240. Gemma Augustea. Wien.

langte. Zu den vortrefflichsten Künstlern gehören noch *Protarchos* mit einem schönen Sardonyxcameo der Sammlung zu Florenz, der einen leierspielenden Eros auf einem Löwen reitend zeigt, und *Pamphilos* mit einem Amethyst in der Bibliothek zu Paris, auf welchem man Achill dargestellt sieht, auf einem Felsen ruhend und die Leier spielend.

Die größten und prachtvollsten Cameen der Kaiserzeit zeigen keinen Künstlernamen, sind aber höchst werthvolle Zeugnisse sowohl für den herrschenden Geschmack wie für die technische Gewandtheit der damaligen Steinschneider. Einer der bedeutendsten ist der 9 zu 7 Zoll messende Cameo des Antikencabinetts zu Wien (Fig. 240) mit der Apotheose des Augustus. In der oberen Abtheilung des Bildes thront neben der Roma der vergötterte Imperator, in der Rechten

den Lituus, in der Linken das Scepter des Zeus haltend, mit einem Siegeskranz bekrönt von der Erdgöttin, neben welcher Okeanos erscheint, während die Abundantia mit dem Füllhorn daneben lagert. Neben Augustus erscheint im Medaillon der Capricornus als glückverheißendes Horoskop. Tiberius, eben siegreich aus Pannonien heimkehrend, steigt von seinem Wagen, dessen Zügel eine

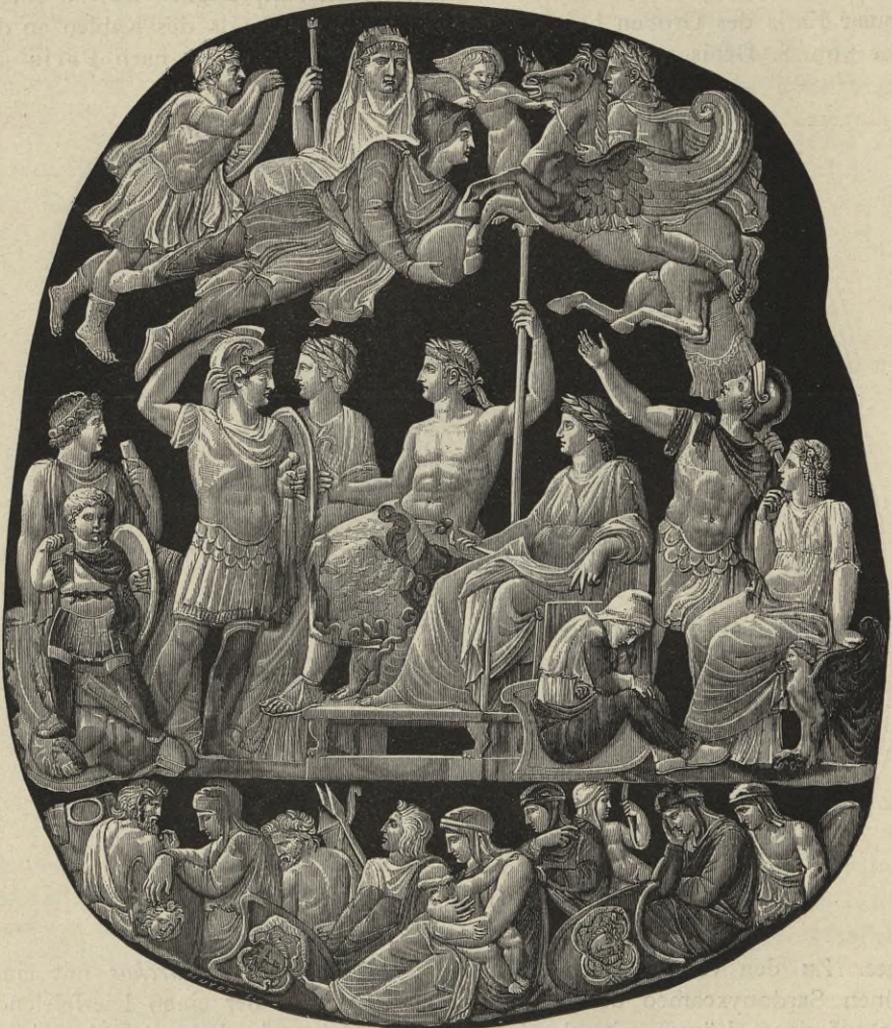


Fig. 241. Cameo des Tiberius. Paris. (Nach Clément.)

Victoria hält, um sich vor Augustus niederzuwerfen. Die untere Darstellung zeigt eine lebendig entworfene Gruppe gefangener Barbaren, welche in düsterem Hinbrüten der Errichtung eines Siegeszeichens durch römische Soldaten zuschauen. Die ganze reiche, etwas überladene, aber sorgfältig ausgeführte Composition bietet ein charakteristisches Bild von dem Geist und Styl dieser Werke, in welchen sich allegorisch-mythologische Elemente mit historisch-realer Auffassung mischen. Aehn-

licher Art, aber von geringerer Arbeit ist der große Cameo der Pariser Sammlung (Fig 241), welchen Balduin II. aus Byzanz mitbrachte und dem heiligen Ludwig verehrte, der ihn dann der Ste. Chapelle schenkte. Der größte von allen geschnittenen Steinen, ein Sardonyx von fünf Schichten, 11 zu 13 Zoll groß, enthält er in derselben Behandlung die Apotheose des Tiberius. Man sieht auf ihm in der Mitte Tiberius als Juppiter thronen, neben ihm seine Mutter Livia als Juno. Eben wird von ihm Germanicus entlassen, um in den parthischen Krieg zu ziehen; Roma mit der Mauerkrone setzt ihm den Helm auf, und sein Sohn Caligula eilt in kriegerischer Rüstung ihm voraus. Hinter dem Thron der Livia blickt Drusus der jüngere, des Tiberius Sohn, in sehnsuchtsvoller und bewundernder Bewegung



Fig. 242. Cameo des Germanicus. Paris.

zu den Ahnen des Geschlechts hinauf, während ein am Hofe erzogener orientalischer Prinz in der phrygischen Mütze am Boden sitzt. Die beiden äußersten Figuren rechts und links sind zwei Musen, Klio und Polyhymnia. Oben sieht man die Apotheose des Augustus, der auf einem von Amor gelenkten Flügelroß emporgetragen wird, wo Aeneas in phrygischem Kostüm mit der Weltkugel, Julius Caesar und Drusus ihn empfangen. Im unteren Felde sind die unterworfenen Nationen in einer Gruppe trauernder Gefangenen dargestellt. Ein dritter, im Haag im Besitz des Königs der Niederlande, 10 Zoll hoch, stellt Claudius als thronenden Juppiter dar. Die Ausführung steht aber noch eine Stufe niedriger. Auf einem anderen schön gearbeiteten und sinnreich entworfenen Cameo zu Paris (Fig. 242) sieht man Germanicus und Agrippina als Triptolemos und Demeter auf dem Drachenwagen über die Erde getragen. Sie erscheinen mit einer dieser höfischen Kunst geläufigen Schmeichelei als die fegenverleihenden Gottheiten, Er,

indem er aus feinem Paludamentum die fruchtbringende Saat austreut, Sie, indem sie den Völkern ihre milden Gesetze verleiht.

Gefäße.

Auch von dem Luxus, den die Alten mit Gefäßen aus Edelsteinen trieben, sind uns einige Beispiele geblieben. So die berühmte farnesische Schale, aus einem Sardonyx mit erhobenen Figuren geschnitten, im Grabmal Hadrians gefunden, jetzt im Museum zu Neapel, auf dem Boden mit einem trefflichen Medusenkopf, im Innern mit einer symbolischen Darstellung der Fruchtbarkeit Aegyptens; das sogenannte mantuanische Gefäß von ähnlicher Behandlung, in der herzoglichen Sammlung zu Braunschweig\*); das schöne Onyxgefäß im Museum zu Berlin, mit der Geburt des Caligula; die sogenannte Mithridatische Vase in Paris; endlich das treffliche Onyxgefäß im Schatz der Kirche zu St. Maurice im Wallis. Derselben Technik gehören auch die Glasgefäße an, welche auf einem farbigen, meist tiefblauen Grunde eine Ueberfangschicht von milchweißem Glase haben, in welchem mit großer Zartheit Figuren eingeschnitten sind, die sich ähnlich wie bei den Onyxcameen hell von dem farbigen Grunde abheben. Das berühmteste Werk dieser Art ist die Portlandvase im Britischen Museum, deren feine Reliefs die Meisterhand eines griechischen Künstlers, etwa aus der augusteischen Epoche, verrathen.

### 3. Werke der Toreutik.

Bedeutung.

Im ganzen Alterthume waren die Werke des Toreuten,\*\*) des eigentlichen Metallarbeiters, hochgeschätzt, sodaß manchmal selbst die großen Plastiker auch diesem Zweige der Bildnerkunst ihre Thätigkeit zuwendeten. Dennoch war in der Regel die Toreutik eine von den anderen künstlerischen Techniken geschiedene, selbständige Arbeit, wie sie in der That den Punkt bezeichnet, wo das dem Gebrauch des Lebens dienende Handwerk sich zu künstlerischer Bedeutung erhebt. Die vornehmlichste Thätigkeit des Toreuten besteht in der Gestaltung der mannigfachen Geräthe und Gefäße, welche beim Opfer wie beim Mahl und Gelage gebraucht werden. Der Schönheitsinn des klassischen Alterthums legte hohen Werth darauf, daß alle diese Erzeugnisse das Gepräge der Kunst erhielten und durch edle Form, sinnreichen Schmuck und vollendete Anmuth der Ausführung dem Auge des Beschauers Reiz und Genuß darboten. Nicht bloß in Erz bildete man solche Werke, wie die köstlichen Kandelaber, die Spiegel, Schmuckkästchen und so manche andere Geräthe des täglichen Lebens, sondern mit noch größerer Vorliebe wurde das Silber zu Geräthen und Gefäßen, zu Waffen und Rüstungen angewendet, weil es durch seinen lichten und doch milden, durch Beizen zu dämpfenden Schimmer, sowie durch seine außerordentliche Dehnbarkeit sich zu solchem Gebrauche vorzüglich empfahl. Aber auch das Gold wurde zu Schmucksachen mit unübertrefflicher Feinheit ausgearbeitet, und die etruskischen Gräberfunde, besonders aber die Entdeckungen in den Grabhügeln der Krimm haben Goldschmuck zu Tage gefördert, welchem die antiken Metallarbeiter ein künstlerisches Gepräge von nie wieder erreichtem Adel der Form und der Ausführung gegeben haben.

Älteste Zeit.

Schon in der heroischen Zeit spielen die Werke des Gold- und Silberarbeiters

\*) Abgeb. im Kunsthandwerk von *Bucher* u. *Gnauth*, I. Bd.

\*\*) Vgl. *K. O. Müller*, Handb. § 311. Ueber die Künstler *H. Brunn*, d. gr. Künstler II, 397 ff.

eine große Rolle, und Homer ergeht sich mit Vorliebe in der Schilderung kunstreicher Waffen, Geräte und Schmuckfachen. Man behielt für diese Arbeiten die alte Technik des Hämmerns und Treibens bei, weil die edlen Metalle durch den Guß eine Sprödigkeit erhalten, welche der feineren Ausarbeitung hinderlich ist. Mit dem Ende des heroischen Zeitalters scheint bei den Griechen indeß dieser Luxus dadurch eine Zeit lang zurückgedrängt worden zu sein, daß die gefammte künstlerische Thätigkeit sich auf Errichtung und Ausschmückung der Tempel bezog. Die in griechischen Gräbern gefundenen Gegenstände des Schmucks tragen bereits die Züge der vollendeten Kunst; dagegen hat sich in Etrurien manches alterthümliche Werk erhalten, und besonders das Museum des Vaticans ist reich an Beispielen dieser Art. Von den glänzenden Schliemann'schen Funden war bereits S. 87 ff. die Rede.

Erst mit dem Beginn des IV. Jahrhunderts, wo die griechische Kunst von ihrer erhabenen Höhe herabstieg und sich mehr dem Schmuck des Lebens zuwandte, erlangt die Toreutik erhöhte Bedeutung und gewinnt in allen ihren Schöpfungen den Reiz anmuthvoller Schönheit. Sowohl Bronzewecke in Geräten und Gefäßen aller Art, in Rüstungen und Waffen werden mit getriebenen Reliefs des edelsten Styls geschmückt und dadurch zu Kunstschöpfungen ersten Ranges erhoben, sondern auch in Silber und Gold werden Geräte und Schmuckfachen geschaffen, deren künstlerische Bedeutung ihren materiellen Werth weit überragt. Mehrere Künstler, die in solchen Arbeiten Ruhm erlangt und sich ausschließlich als Toreuten (Caelatoren) ausgezeichnet haben, gehören dieser Epoche an. Ungefähr ein Menschenalter nach Phidias lebte als einer der berühmtesten Metallbildner *Mys*, welcher auf dem Schilde der ehernen Athene des Phidias die Schlacht der Lapithen und Kentauren in getriebener Arbeit dargestellt hatte. Die Entwürfe zu diesem Werke stammten von der Hand des berühmten Malers *Parrhasios*, der auch sonst jenem Künstler die Zeichnungen zu seinen Arbeiten geliefert haben soll. Des *Mys* Verdienst bestand also hauptsächlich in der feinen Ausführung. Außerdem kannte man von ihm Becher mit Silenen und Eroten, die im Dionysostempel zu Rhodos aufbewahrt waren. Auf einem andern Becher mit kunstreich verchlungenen Henkeln hatte er die Einnahme von Ilion dargestellt, vielleicht ähnlich dem schönen Relief auf einem silbernen Becher im Antiquarium zu München, auf welchem man Neoptolemos über gefangene Troer Gericht halten sieht.

Noch bedeutender war *Mentor*, der von Plinius als der berühmteste unter allen Toreuten des Alterthums gepriesen wird. Auf einer Schale desselben war eine Eidechse so vortrefflich dargestellt, daß sie zu leben schien, und man sich scheute, das Werk zu berühren. Seine Werke wurden von römischen Kunstliebhabern mit fabelhaften Summen bezahlt, wie denn für zwei silberne Becher von seiner Hand der Redner L. Crassus hunderttausend Sestertien zahlte, ohne sich jemals ihrer zu bedienen, aus Respekt vor ihrem künstlerischen Werthe. Er scheint so berühmt gewesen zu sein, wie in neueren Zeiten Benvenuto Cellini, und wie bei diesem mag manches Werk mit Unrecht seinen Namen getragen haben. Seine berühmtesten Arbeiten befanden sich im Artemistempel zu Ephesos. Er muß daher noch der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts angehören. Kaum minder berühmt war nach Plinius *Boëthos*, von dessen plastischen Werken, namentlich dem Knaben mit der Gans, schon oben S. 255 die Rede war, dessen Haupttrium aber auf toreutischen Arbeiten beruhte. Solche Werke von ihm be-

Blüthe im  
IV. Jahrh.

Mys.

Mentor.

Boëthos.

fanden sich beim Tempel der Athene zu Lindos, eine prachtvolle große Hydria raubte Verres dem Pamphilos aus Lilybäum. Ferner *Akragas*, von dem man im Dionyostempel zu Rhodos Becher mit Reliefs von Kentauren und Bakchantinnen sah. Man erkennt aus dieser und ähnlichen Nachrichten, daß in jener Epoche solche Werke nicht bloß dem Luxus, sondern mehr noch dem Cultus und dem Schmuck der Tempel dienten. Außerdem kannte man von *Akragas* Becher mit Jagdszenen.

Zu den edelsten Ueberresten dieser Epoche gehören die zahlreichen in den Gräbern des alten Pantikapäon bei dem heutigen Kertsch in der Krimm gefundenen Schmuckfachen, welche in das Museum der Eremitage nach Petersburg gekommen sind. Die Kränze, Stirnbänder, Ohr- und Fingerringe, die Nadeln, Ketten, Hals- und Armbänder in Gold sind von einer unübertrefflichen Schönheit der Erfindung und Feinheit der Ausführung und verrathen im Stylgefühl die Hand griechischer, zum Theil attischer Meister. An einzelnen dieser Werke sind Figuren von Scythen angebracht, die einen Beweis von der lebensvollen Charakteristik geben, mit welcher die griechische Kunst auch den Typus barbarischer Nationen zu treffen wußte. Unter den Silbergefäßen sind mehrere noch in alterthümlichem Styl behandelt, besonders mehrere Becher mit Darstellungen von Szenen des Thierlebens, namentlich Löwen, welche Hirsche zerreißen, wie die orientalische Kunst sie liebte. Auch Bronzegefäße, zum Theil vergoldet, haben sich gefunden, namentlich eine Schale mit Medusenköpfen an den Henkeln, von vollkommener Schönheit.

Aus etruskischen Funden besitzt das Britische Museum mehrere treffliche Gold- und Silberfachen, darunter ein vorzüglich schönes Halsband von Gold, besonders aber ein Stück von dem Stirnpanzer eines Pferdes in Bronze, von meisterhafter Arbeit. Den größten Reichthum an prachtvollen und kunstreichen Schmuckfachen aus etruskischen Gräberfunden bewahrt das Museum Gregorianum des Vaticans. Von anderen Sammlungen besitzt namentlich die des Antiquariums zu München treffliche Werke dieser Art. Zu den schönsten Ueberresten der Erzarbeit dieser Epoche gehören aber die Bronzen von Siris in Lucanien, die Schulterblätter eines Panzers mit geistvollen Szenen aus den Amazonenkämpfen, außerdem die bei Paramythia in Epirus gefundene Bronzeplatte, wahrscheinlich zur Kapsel eines Spiegels gehörig, auf welcher Aphrodite dargestellt ist, wie sie sich im Beisein von Eroten dem Anchises entschleiert, ein Werk von eben so anmuthiger Erfindung als vollendeter Ausführung.

Mit dem Luxus der Diadochenzeit hing sodann auch die höchste Entfaltung der Toreutik zusammen. Die aus dem Orient eindringende Luft am Prunk steigerte das Bedürfniß nach Schmuckgegenständen aller Art, besonders aber wurden die kunstreich gearbeiteten Becher, Schalen und Mischgefäße für die Tafeln der Reichen und Großen ein allgemein begehrter Luxusartikel. Plinius nennt eine Anzahl von Künstlern, welche als Toreuten in dieser Epoche berühmt waren. So *Stratonikos*, der auch als Bildhauer unter den Künstlern genannt wird, welche die Gallierchlachten für König Attalos darstellten; so *Tauriskos* aus Kyzikos; *Ariston* und *Eunikos* aus Mitylene, mit welchen zugleich *Hekataeos* genannt wird; ferner *Diodoros*, dessen silberner Becher mit der gepriesenen Darstellung eines schlafenden Satyrs uns lebhaft an den barbarinischen Faun erinnert. Endlich gehören hierher noch *Kallikrates*, der Lakedämonier, und *Myrmekides*, die als Klein-

künstler der wunderlichsten Art einen Ruf von zweifelhaftem Werthe genossen. Ihre Arbeit bestand in kunstreichen Spielereien aus Elfenbein, die durch mikroskopische Feinheit in Erstaunen setzten, wie wir Aehnliches auch in modernen Kunstkammern finden: ein Viergespann, welches sammt feinem Wagenlenker durch die Flügel einer ebenfalls aus Elfenbein geschnitzten Fliege bedeckt wurde, und ähnliche nichtige Tändeleien.

Unter den Römern wird ein nicht minder großer Luxus mit Prachtwerken Kaiserzeit. der Toreutik getrieben, und auch jetzt werden mehrere griechische Künstler als tüchtige Meister dieses Faches erwähnt. So *Poseidonios* aus Ephesos, der zugleich Erzbildner war; *Parthenios*, dessen silberne Schüsseln Juvenal rühmend hervor-



Fig. 243. Schale von Hildesheim. Berlin.

hebt; *Zopyros*, von welchem zwei silberne Becher mit der Freisprechung des Orest auf zwölftausend Sestertien geschätzt wurden. In dem bekannten Silbergefäß des Palastes Corsini in Rom ist vielleicht eine Nachbildung desselben erhalten. Ferner *Pytheas*, von welchem eine Schale mit der Darstellung des Palladiumraubes, obwohl nur zwei Unzen schwer, mit zehntausend Denaren bezahlt worden war. Seine Werke waren von so minutiöser Feinheit, daß man nicht einmal Abdrücke davon nehmen konnte. Endlich *Teukros*, der hauptsächlich Emblemata arbeitete: kleine Relieffiguren, welche für sich gefondert getrieben und dann den Gefäßen aufgeheftet wurden.

Manche treffliche Werke dieser Art, welche einen Begriff von der hohen Erhaltene Werke. Kunstvollendung der damaligen Calatoren gewähren, sind uns erhalten. Zu den vorzüglichsten gehören die im Jahre 1867 bei Hildesheim gefundenen Prachtgefäße, welche in das Berliner Museum gelangt sind. Sie gehörten offenbar zur Tafelausstattung eines vornehmen Römers. Zunächst finden sich darunter mehrere

Schaalen mit stark erhaben gearbeiteten Figuren auf dem inneren Boden, offenbar bloß Schaugefäße zum Schmuck der Tafel. Auf der einen sieht man die elegante



Fig. 244 u. 245. Trinkbecher von Hildesheim. Berlin.

Figur der Athena auf Felsen sitzend, auf den Schild gestützt, während die ausgestreckte Rechte einen Pflugsturz hält (Fig. 243). Aegis, Helm und Pflug sind



Fig. 246. Mischkeffel von Hildesheim. Berlin.

vergoldet; ebenso das herrliche Palmettenornament des Randes. Zwei kleinere Schalen sind mit den Brustbildern der Kybele und des Deus Lunus geschmückt, eine dritte enthält das Brustbild des Herkulesknaben, der die von der Juno ge-

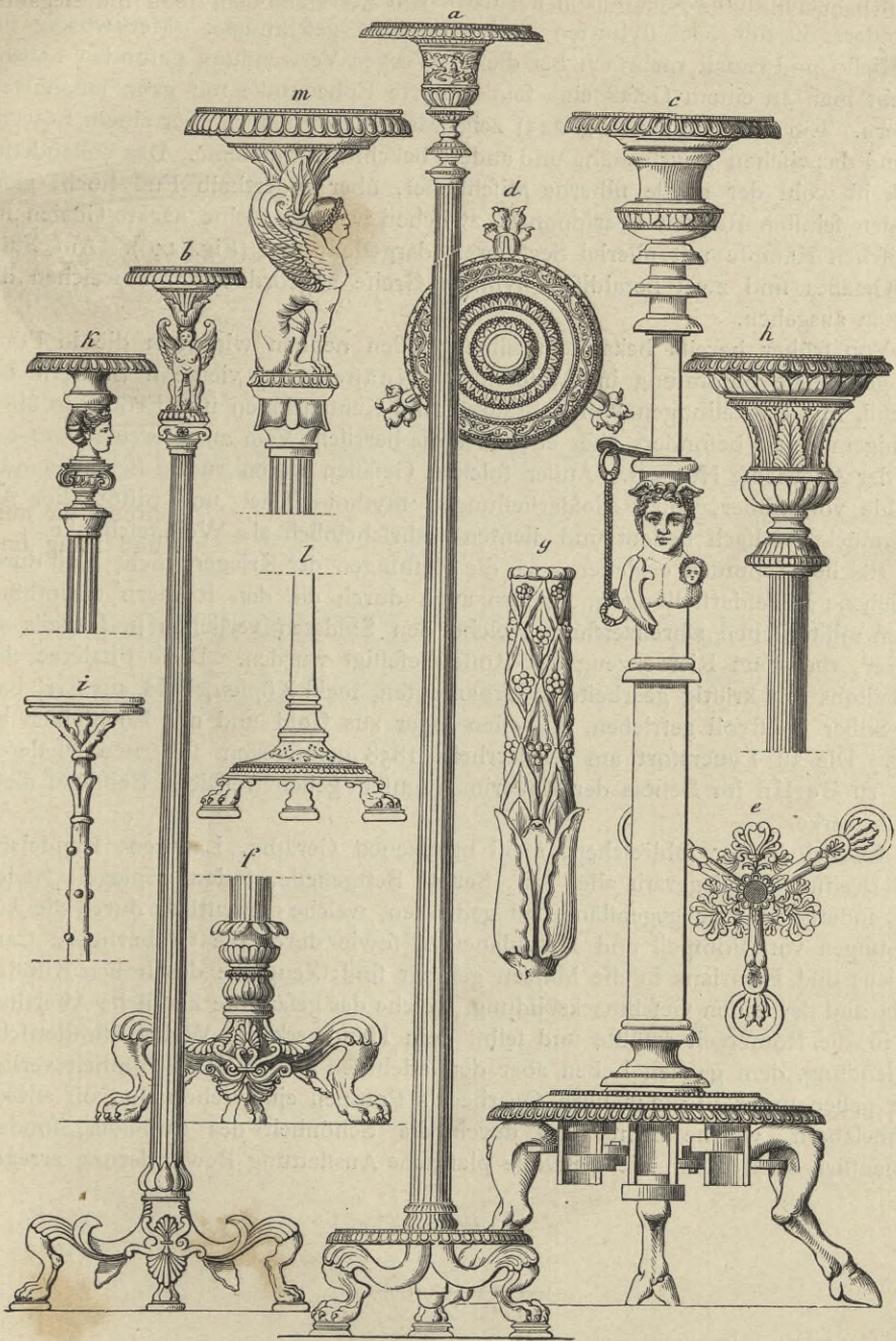


Fig. 247. Antike Kandelaber nach Overbeck.

fendeten Schlangen erwürgt. Ein Trinkbecher mit doppelten Henkeln zeigt zwischen Wein- und Epheuranken ausdrucksvoll gearbeitete Satyrköpfe (Fig. 244), ein anderer ist mit edel stylisirten Lorbeerzweigen geschmückt. Merkwürdig ist, daß Niello und Email mehrfach bei diesen Werken Verwendung gefunden haben; so sieht man an einem Gefäß eine fein niellirte Epheuranke mit grün emallirten Blättern. Ein Trinkbecher (Fig. 245) zeigt Masken von Satyrn über einem Löwenfell und dazwischen Thyrsosstäbe und andere bakchische Embleme. Das vollendetste Werk ist wohl der große silberne Mischkessel, über anderthalb Fuß hoch, ganz mit den feinsten Ranken übersponnen, zwischen welchen kleine nackte Genien im neckischen Kampfe mit allerlei Seethieren dargestellt sind (Fig. 246). Am Fuße des Gefäßes sind zwei heraldisch stylisirte Greife angeordnet, von welchen die Ranken ausgehen.

Von früher bereits bekannten Silbergefäßen nennen wir noch die in Pompeji gefundene Sammlung im Museum zu Neapel, aus vierzehn Bechern bestehend, mit Darstellungen von Kentauren und Kentaurinnen und Eroten in übermüthigem Spiel; besonders aber ebendort die herrliche Vase aus Herculaneum mit mit der Apotheose Homers. Außer solchen Gefäßen waren runde Scheiben oder Schilde von Silber, mit Reliefdarstellungen mythologischer und historischer Art geschmückt, vielfach beliebt und dienten wahrscheinlich als Weihgeschenke.

Rüstungen. Reichen Schmuck erhielten auch die Rüstungen der Krieger, nicht bloß durch getriebene Reliefdarstellungen, sondern auch durch die den Römern eigenthümlichen militärischen Ehrenzeichen, welche den Soldaten verliehen und theils am Panzer, theils am Riemenzeug der Rosse befestigt wurden. Diese Phalerae sind Medaillons mit kräftig gearbeiteten Ornamenten, meist Köpfen, bald aus Erz, bald aus Silber kunstvoll getrieben, bisweilen sogar aus Gold und mit Edelsteinen besetzt. Die zu Lauenforst am Niederrhein 1858 gefundenen silbernen Phaleraen, jetzt zu Berlin im Besitze der Kaiserin Augusta, geben treffliche Beispiele dieser Prachtwerke.

Bronzene Geräthe. Endlich ist der zahlreichen, meist bronzenen Geräte, Lampen, Kandelaber und Dreifüße, Hausgeräth aller Art, Sessel, Bettgestelle, sodann Spiegel, Nadeln und anderer Schmuckgegenstände zu gedenken, welche namentlich durch die Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum, sowie durch die Gräberfunde Campaniens und Etruriens in die Museen gelangt sind: Zeugnisse des hohen Kunstgefühls und der feinen Geschmacksbildung, welche das gesammte klassische Alterthum bis in die Römerzeit erfüllte und selbst dem Handwerk die Weihe künstlerischer Vollendung, dem ganzen Leben aber den adelnden Hauch der Schönheit verlieh. Wir geben unter Fig. 247 nach Overbeck's Pompeji eine Uebersicht von antiken Kandelabern, welche nicht bloß durch die Schönheit des Aufbaues, sondern namentlich auch durch die geistvolle plastische Ausstattung Bewunderung erregen.

VIERTES BUCH.



DIE BILDNEREI DES FRÜHEN MITTELALTERS.



## ERSTES KAPITEL.

### Die altchristliche Epoche.

**D**as junge Christenthum erbt vom Judenthume die Scheu vor der Bildnerkunst. Die gleiche Furcht vor den Werken der Plastik entsprang bei ihm aus den ganz ähnlichen Verhältnissen, unter denen es in's Leben trat. Wie einst die Bekenner des mosaïschen Gesetzes, lebten die ersten Christen inmitten einer heidnischen Welt, deren Gebahren ihnen als eitler Aberglaube und Götzen-dienst erschien. „Du sollst dir kein geschnitztes Bild machen, dasselbe anzubeten“ – dieses strenge Gebot des alten Testaments gewann für die neue Lehre eine verschärfte Bedeutung. Zwar lebte der Glaube an die alten Götter längst nicht mehr in den Herzen ihrer angeblichen Bekenner; Zweifelsucht und Frivolität hatten ihn erstickt, phantastische Culte des Orients wie geiles Unkraut ihn überwuchert: aber in den Tempeln und auf den öffentlichen Plätzen standen noch aufrecht die herrlichen Gebilde, welche die plastische Kunst der Griechen seit mehr als einem halben Jahrtausend geschaffen und mit dem unsterblichen Odem ihres Geistes und ihrer Schönheit erfüllt hatte. Was noch von Schönheitsfönn in den Herzen der Menschen geblieben war, mußte zauberisch angezogen werden von dieser beredten Schaar in Marmor und Erz gebannter Geister, die den Untergang der Welt, welche sie geschaffen hatte, überdauerten. Wohl hatte das junge Christenthum Ursache, die Gewalt dieser alten Götter zu fürchten und die Gemüther seiner Bekenner gegen das verführerische Locken der Schönheit durch den Panzer der Askese zu schützen.

Doch war die Plastik nicht ganz verpönt; ja selbst die Abneigung, welche man von christlicher Seite unzweifelhaft gegen sie empfand, hätte die erprobte Lieblingskunst der alten Welt leichten Muthes überwinden mögen, wenn die Zeit ihr nur eine große neue Aufgabe übertragen hätte. Wissen wir doch, daß Kaiser Alexander Severus sogar eine Statue Christi hatte machen lassen! Aber der Versuch mußte wohl ganz vereinzelt bleiben. In welche Idealgestalt man ihn auch gekleidet, unwillkürlich würde dieselbe mit einem antiken Göttertypus zusammengetroffen sein, man wäre an Zeus, Apollo, Asklepios nothwendig erinnert worden. So wäre man also recht eigentlich in die Schlingen zurückgerathen, die man mit aller Macht vermeiden mußte. Den Heiland aber in der Gestalt zur

Scheu vor  
der Plastik.

Mangel an  
Aufgaben.

Erfcheinung zu bringen, in welcher er auf Erden gewandelt hatte, scheute man nirgend so sehr als in plastischen Werken. Wohl waren Ueberlieferungen über seine wirkliche Gestalt vorhanden, welche sich in der Schaar der treuen Anhänger von Mund zu Mund fortpflanzten und liebevoll bewahrt und gepflegt wurden: je inniger aber dies Gedenken war, desto weniger fühlte man das Bedürfniß, das im Herzen lebende Bild greifbar in Stein zu übertragen. Und als im Laufe der Zeit der Wunsch dennoch erwachte, Christi Gestalt in mächtigen Zügen den Gläubigen vor Augen zu bringen, hatte die lange vernachlässigte Plastik die Fähigkeit gänzlich verloren, folchem Verlangen zu entsprechen. Ihre Befugnisse gingen völlig auf ihre jüngere Schwester, die Malerei, über. Hatte die Bildnerei die Idealgestalten der antiken Götter ausgeprägt, so sollte die Malerei nun berufen werden, die Idee des christlichen Gottes der sinnlichen Anschauung entgegen zu bringen.

Innere  
Hindernisse.

Die vollendete Schönheit des Körpers, deren Darstellung den Inhalt und das Ziel der plastischen Kunst ausmacht, war den ersten Christen gleichgiltig, ja wohl gar unheimlich geworden. Aus dem sinnlichen Taumel, in welchen schließlich die entkräftete und geistlos gewordene antike Welt versunken war, gab es nur eine Rettung: die Flucht aus der Wirklichkeit, die Verleugnung der Natur. Ging diese asketische Auffassung doch gelegentlich so weit, daß man sich einzureden suchte, der Sohn Gottes sei nicht in vollendet schöner Gestalt auf Erden erschienen, sondern habe geradezu häßliche Züge angenommen. Bei solcher Sinnesrichtung, die den Geist auf Kosten des Körpers und im Gegenfatze zu diesem hervorhob, das Fleisch kreuzigte und der Schönheit den Krieg erklärte, mußte wohl die Plastik zu kurz kommen.

Geringe  
Zahl der  
Denkmäler.

In der altchristlichen Kunst nehmen daher die Werke der Bildnerei an Werth wie an Ausdehnung nur eine untergeordnete Stelle ein. Es sind gleichsam die Ueberbleibsel von dem reichen Mahle, an welchem die antike Plastik geschwelgt hatte, mit denen die altchristliche Zeit vorlieb nehmen muß. Die Form und die technische Behandlung sind durchweg die der spätrömischen Kunst; selbst die Neuheit des Inhalts erweist sich noch nicht mächtig genug, um den alten Formen einen neuen Ausdruck zu geben.

Statuen.

Am wenigsten ist von Einzelgestalten zu melden.\*) Wenn gelegentlich von einer Statue Christi erzählt wird, welche die nach Matthäus 9. 20 von ihm geheilte Frau ihm gesetzt haben soll, und die vom Kaiser Julian zerstört worden sei; wenn ebenso ein Bild Christi von Nikodemus aus Cedernholz geschnitzt wurde, so beruhen solche Ueberlieferungen ebenso wenig auf geschichtlichen Zeugnissen wie das angeblich vom h. Lucas gemalte Bild Christi oder der Abdruck seines Antlitzes im Schweißstuche der Veronika. Was wir von statuarischen Darstellungen kennen, beschränkt sich auf einige aus den Katakomben stammende, jetzt im christlichen Museum des Laterans befindliche Marmorfigürchen. Sie geben noch gar nicht die Gestalt des historischen Christus, veranschaulichen ihn vielmehr unter der symbolischen Bezeichnung des guten Hirten, die er selbst auf sich anzuwenden liebte. Man sieht ihn im kurzen Hirtengewande, der antiken aufgeschürzten

\*) Die Denkmäler, welche die Kaiser von Byzanz sich selbst und ihren Thaten setzten, haben Nichts mit der altchristlichen Plastik zu thun und wurden deshalb oben (S. 334) bei den spätrömischen Werken erwähnt.

Chlamys, jugendlich und bartlos, in der Hand den Hirtenstab, die Rechte liebevoll gegen ein Lamm ausstrecken, das sich vertraulich ihm anschmiegt. Ein anderes Mal ist es der gute Hirt, welcher das verirrte Lamm getreulich auf seinen Schultern zur Heerde zurückbringt. Wenngleich von untergeordneter Ausführung, athmen diese Werke doch die naive Anmuth antiker Kunst, die hier zugleich der natürliche Ausdruck christlicher Anpruchslosigkeit wird.

Weitaus das bedeutendste statuarische Werk altchristlicher Zeit ist die große eherne Bildsäule des heiligen Petrus in S. Peter zu Rom (Fig. 248). Der Apostel-



Fig. 248. Statue des h. Petrus. Rom.

fürst ist sitzend dargestellt, in antik römischer Gewandung, die Rechte feierlich erhoben. Die Arbeit zeigt eine für die Zeit des fünften Jahrhunderts auffallende Sorgfalt und Genauigkeit der Technik; der geistige Gehalt ist aber gering, und man erkennt in jeder Linie die mühsame Nachahmung antiker, sitzender Senatorengestalten. — Ein anderes Werk aus derselben Zeit, die Marmorstatue des heiligen Hippolytus, jetzt im christlichen Museum des Laterans, ist nur in der unteren Hälfte alt. Sie verräth durchaus ein ähnliches Verhältniß zur antiken Plastik.

Am umfassendsten findet die Sculptur Anwendung in den Reliefs der Sarkophage, deren Ausschmückung man nach früherer römischer Sitte auch in altchristlicher Zeit fortsetzte. Die Anordnung bleibt dabei die alte, nur die Gegenstände

werden dem christlichen Vorstellungskreise entnommen. Die Flächen werden entweder mit einer friesartig fortlaufenden Darstellung geschmückt, oder durch Säulstellungen mit Giebeln und Bögen in einzelne Felder getheilt, die man mit figürlichen Gruppen anfüllt. Die Ausdrucksmittel der antiken Kunst kommen in diesen Darstellungen vielfach zur Verwendung. So findet man es an dem großen Porphyrfarkophag der Tochter Constantins, Constantia, einem schwerfälligen Prachtstück, das aus der Kirche Sta. Constanza in das Museum des Vaticans gelangt ist. Die unbehüllichen Sculpturen, welche mühsam mit der Härte des Materials ringen, zeigen auf beiden Langseiten wiederholt in reichem Rankenwerk Genien, die mit der Weinlese und dem Keltern der Trauben beschäftigt sind: Darstellungen, die ursprünglich dem bakchischen Cultus angehören, bald aber, veranlaßt durch gewisse Gleichnisse der Bibel, eine christliche Nebenbedeutung empfangen. Auf verwandte Gedankenrichtung zielen das Lamm und der Pfau, welche die Ecken ausfüllen, letzterer als Symbol der Unsterblichkeit aufgefaßt. Dagegen ist in demselben Saale des vaticanischen Museums ein ähnlicher Porphyrfarkophag der Mutter Constantins, Helena, ganz frei von christlich zu deutenden Emblemen und zeigt vielmehr weltliche Darstellungen, die noch in tüchtiger antiker Arbeit voll Ausdruck und Bewegung sind. Andere Denkmäler, einfacher und anspruchsloser, begnügen sich mit den allgemein verständlichen christlichen Symbolen. Häufig findet man nur das Kreuz, umgeben von zwei Pfauen, wie an einer Aschenkiste in S. Stefano zu Bologna.

Symbole.

Vom Symbol geht überhaupt die altchristliche Kunst auf den Sarkophagen so gut wie in den Malereien der Katakomben aus. Das Kreuz und der Namenszug Christi mit dem Alpha und Omega, sodann das Lamm, manchmal mit dem Kreuz verbunden, der Fisch, welcher ebenfalls auf Christus sich bezieht, der Pfau als Sinnbild der Unsterblichkeit, die Taube und die Vögel, die man oft neben einer Vase sieht, als Zeichen für die Seele des Christen, der Lorbeerkranz und der Weinstock sowie der Palmenbaum sind die wichtigsten dieser auf Sarkophagen vorkommenden Symbole.

Historische  
Darstellungen.

Auf anderen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts wird bereits in umfassender Weise Anwendung von geschichtlichen Szenen aus dem Leben Christi gemacht. In ächt antikem Sinne erscheint Christus auf diesen Darstellungen in jugendlicher Gestalt, umgeben von seinen Aposteln, in würdiger antiker Gewandung als Lehrer und Wunderthäter. Dagegen finden sich in dieser Zeit nirgends Schilderungen aus der Leidensgeschichte. Jener Grundzug antiker Heiterkeit, der in früherer Zeit die Sarkophagsculpturen beherrscht hatte, klingt noch immer vernehmlich nach. Szenen aus dem alten Testamente gefellen sich hinzu und werden als Vorbilder für die Vorgänge aus dem Leben Christi verwendet. Wir finden hier die ersten Spuren jener typologischen Bilderkreise, die in den Kunstwerken des späteren Mittelalters eine so wichtige Rolle spielen. Schon die großen Kirchenlehrer des zweiten Jahrhunderts hatten in ihren Schriften den Anstoß zu dieser Richtung gegeben, die den Scharffinn der Künstler zu üben und der Kunst Gedankentiefe und eine Fülle von Beziehungen zu verschaffen geeignet war.

Ideenkreis.

Ein Ueberblick über diese Darstellungen führt uns am besten in den Ideenkreis der altchristlichen Zeit ein. Sollen wir ihren Gesamttcharakter in wenig Worten bezeichnen, so genügt es festzustellen, daß das rein Theologische und Dogmatische im ganzen Bereich dieser Denkmäler keine Stelle hat, daß vielmehr

Alles den ächt menschlichen, das Gemüth erhebenden, die Gewißheit auf Erlösung gewährenden Beziehungen gewidmet ist. Daher wird vor Allem Christus als Lehrer dargestellt, und zwar jugendlich und schön. Er steht auf einem Berge oder sitzt auf einem erhöhten Throne, und die Apostel drängen sich begierig um ihn. Aus der antiken Symbolik ist dabei unterhalb des Sitzes, mit halbem Körper auftauchend und einen Schleier ausbreitend, eine männliche oder weibliche Gestalt dargestellt, welche den Himmel (Uranos) oder die Erde (Gäa, Tellus) bezeichnet. Sodann werden mit Vorliebe die Wunder Christi vorgeführt, wie er Lazarus erweckt, den Blinden sehend macht, das kranke Weib heilt, dem Lahmen die Bewegung wiedergiebt, so daß dieser mit dem zusammengerafften Lager von dannen geht. Sodann die Verwandlung des Waffers in Wein auf der Hochzeit zu Cana, die wunderbare Vermehrung der Brode und Fische. Von den übrigen Lebensmomenten wird häufig die Anbetung der Könige dargestellt, wobei die drei Magier in orientalischer Tracht und phrygischen Mützen raschen Laufes mit ihren Geschenken heran zu eilen pflegen. Von der Leidensgeschichte wird fast vollständig Abstand genommen; nur Christus vor Pilatus, der sich die Hände wäscht, oder Petri Verleugnung, wobei der bezeichnende Hahn niemals fehlt, kommen öfter vor, letzteres offenbar als Hinweisung auf die menschliche Sündhaftigkeit und Schwäche.

Neues Testament.

Aus dem alten Testament sieht man bisweilen Momente der Schöpfungsgeschichte, namentlich die Erschaffung des Adam, sodann Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniß und den Sündenfall. Ferner Moses, der die Gesetztafeln aus der Hand Gottes empfängt, oder Wasser aus dem Felsen schlägt; sodann die Errettung Noah's, die Geschichte des Jonas, bekanntlich ein Vorbild für Christi Tod und Auferstehung. Der Untergang Pharaos bietet wieder ein Beispiel von der Errettung des auserwählten Volkes, Abraham bei der Opferung Isaaks ein Vorbild des Opfertodes Christi, Daniel in der Löwengrube, der oft dargestellt wird und zwar stets als nackter Jüngling zwischen zwei Löwen, giebt das Muster glaubensstarker Gottesverehrung.

Altes Testament.

Der Geist dieser Darstellungen wurzelt noch durchaus in antiken Anschauungen. Der Styl der Gestalten, die Motive der Bewegung, die Gewänder und ihr Faltenwurf, ja selbst die Typen der Köpfe, das Alles ist noch ein Erbtheil der alten Kunst. Besonders aber verdanken diese altchristlichen Sculpturen ihrer Vorgängerin die Art der prägnanten abgekürzten Bezeichnung, die mit wenigen Figuren und einfachen Symbolen alles Wesentliche auszudrücken weiß. Aber selbständig sind die christlichen Meister in der Verwendung und Umbildung, ja in der Fortführung und Neugestaltung charakteristischer Züge. Maaßgebend ist dabei die Absicht, möglichst viele Momente auf demselben Denkmal zu verbinden, weshalb häufig an den größeren Sarkophagen die Abbildungen in zwei Reihen übereinander angeordnet werden (Fig. 249). Bisweilen giebt man dem Ganzen eine architektonische Anordnung, indem die einzelnen Szenen von kleinen Säulenstellungen eingefaßt werden, die sich mit Giebeln oder muschelgefüllten Bögen als Nischen darstellen. Lieber beseitigt man auch diese platzraubende Anordnung und läßt den Zug der Gestalten ohne Unterbrechung sich über die Flächen ausbreiten. Ohne äußere Abgrenzung werden dann die einzelnen Darstellungen so aneinander gereiht, daß sie als ununterbrochener Fries erscheinen. Wenige Andeutungen genügen für das Verständniß und sind um so ausreichender, da die altchristliche

Behandlung.

Zeit ganz wie die Antike an einmal gefundenen Ausdrucksmitteln dieser Art unabänderlich festhielt. Sieht man eine Jünglingsgestalt mit einem Stabe mehrere am Boden stehende Gefäße berühren, so weiß man, daß Christus Wasser in Wein verwandelt. Wenn derselbe Jüngling zwischen zwei Reihen von Körben steht und segnend die Hände über die Gefäße ausstreckt, welche zwei neben ihm stehende Männer darreichen, so ist es wieder Christus, der die Brode und Fische vermehrt. Bei der Erweckung des Lazarus sieht man nur Christus, durch dessen Berührung mit dem Stabe das Grabmal sich öffnet und der Todte als eingewickelte Mumie heraustritt, während eine Frauengestalt dem Erretter die Hände küßt. Letztere ist in winzigem Maaßstab dargestellt, und dies ist auch stets der Fall mit dem Blinden und dem Lahmen, welche durch Christus geheilt werden.



Fig. 249. Vom Sarkophag des Junius Bassus.

styl. So gedrängt die Figuren auf diesen Bildwerken sind, so kann man das Relief doch kein malerisches im Sinne römischer Sarkophage nennen. Es fehlt der vertiefte Hintergrund, und fast alle Figuren stehen auf demselben Plane. Dennoch ist auch von einem strengen Relieffstyl nach griechischem Muster nicht zu reden, weil der auf continuirliche Fortbewegung hindrängende Zug, welcher hauptsächlich durch die Profilstellung der Gestalten bedingt wird, aufgegeben ist, und die meisten Figuren sich von vorn darstellen. Daher ist der Eindruck im Ganzen theils ein architektonisch symmetrischer, theils ein malerisch effectvoller, und es spricht sich daher auch in diesen plastischen Werken das Vorwalten der beiden Mächte aus, welche in der christlichen Aera die tonangebenden werden sollten: der Architektur und Malerei. So übereinstimmend aber die altchristliche Zeit an den einmal gewonnenen Motiven festhält, so mannigfach ist sie in der Zusammenstellung der einzelnen Szenen. Es herrscht hierin offenbar keinerlei feste vorgezeichnete Gedankenverbindung, sondern die Freiheit künstlerischer Wahl. Auch von dieser Seite bestätigt sich uns also die Abwesenheit jeder dogmatischen Satzung,

jeder anmaßenden kirchlichen Vorschrift, und diesem Element der Freiheit verdankt die christliche Kunst die Fähigkeit ihrer frischen Entwicklung und reichen Blüthe, während bei den Byzantinern die Kunst durch strenge kirchliche Vorschriften in eine Zwangsjacke gepreßt wurde, in welcher sie schließlich ersticken mußte.

Eine Umschau unter den wichtigsten uns erhaltenen Werken wird diese Züge im Einzelnen weiter auszuführen haben. So sieht man an einem Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand\*) den jugendlichen Christus auf erhöhtem Platz, mit dem Buche in der Hand als Lehrer zwischen den zwölf Aposteln. Am Rande des Deckels sind in der Mitte in einem Medaillon, das von Genien gehalten wird, die Brustbilder der beiden Verstorbenen dargestellt. Neben diesen erblickt man auf der einen Seite die thronende Madonna mit dem Kinde, welchem die heiligen drei Könige ihre Geschenke darbringen; auf der anderen Seite die drei Jünglinge, welche sich weigern, dem Götzen Nebukadnezars zu opfern. Hier ist in sinniger Weise der Gegensatz der wahren Gottesverehrung und der Abgötterei zur Anschauung gebracht. Auf der Rückseite steht Christus inmitten der zwölf Apostel auf einem Berge vor dem Tempel, zu seinen Füßen die knieenden Gestalten der beiden Verstorbenen. Auf der linken Schmalseite ist die Opferung Isaaks, mit deutlicher Beziehung auf Christi Opfertod, dargestellt, auf der rechten sieht man Adam und Eva am Baume der Erkenntniß und mehrere andere Scenen des alten Testaments, sodann das Christuskind in der Krippe zwischen Ochs und Esel.

Ueberficht  
der  
Denkmäler.

Sarkophag  
in Mailand.

Die meisten und wichtigsten dieser Denkmäler findet man in den Grotten des Vaticans und im christlichen Museum des Laterans. Vor allem ist hier der in den Grotten der Peterskirche befindliche Sarkophag des Junius Bassus vom Jahre 359 zu nennen. Während an seinen Schmalseiten Genien erscheinen, die mit der Ernte, dem Traubenlesen und Weinkeltern beschäftigt sind, sieht man an der Vorderseite in zwei Reihen übereinander, eingerahmt durch zierliche Säulenstellungen, zehn Gruppen mit Scenen aus dem alten und neuen Testamente (vgl. Fig. 249). Aus dem alten Testamente findet man den Sündenfall, die Opferung Isaaks, Daniel in der Löwengrube und den leidenden Hiob; aus dem neuen: Christus lehrend, in Jerusalem einziehend, vor den Richter geführt, von Pilatus verurtheilt, woran sich Petri Gefangennehmung und eine nicht bestimmt zu erklärende Darstellung schließen. In diesen Scenen herrschen antike Einfachheit und Klarheit der Anordnung, besonders aber jene weise Oekonomie der alten Kunst, die jeden Vorgang durch möglichst wenige Figuren klar auszudrücken versteht. — Ein anderer Sarkophag daselbst, dem im Jahre 395 verstorbenen Probus gewidmet, ist von ungleich schlechterer Arbeit und geringerer Erfindung. Man sieht hier zwischen Säulenstellungen die Apostel paarweise angeordnet, in der Mitte Christus auf einem Hügel, in der Rechten ein großes Kreuz haltend, gleichfalls von zwei Aposteln umgeben.

Sarkophag  
in Rom.

Die Sarkophage, welche das christliche Museum des Laterans bewahrt, geben Im Lateran. eine reichhaltige Anschauung von dem Stoffgebiete der altchristlichen Kunst. Von den Wundern des Heilands trifft man am häufigsten die Vermehrung des Weines und der Brode und die Heilung des Gichtbrüchigen, die in der knappen antiken Weise dadurch veranschaulicht wird, daß der Geheilte sein Bett auf den Rücken

\*) Abgeb. in den Oesterreich. Denkmälern von Heider, Eitelberger etc. Bd. II. S. 27 fg.



Fig. 250. Altchristlicher Sarkophag. Lateran.

E. ADE. X. A. STUTTGART.

nimmt und fröhlichen Muthes von dannen geht. Von Scenen des alten Testaments werden die Erschaffung des ersten Menschenpaares, der Sündenfall und Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, am häufigsten vorgeführt. Aber auch weiter lernen wir den Gedankenkreis der altchristlichen Kunst in diesem reichhaltigen Museum am besten kennen. Zu den schönsten Sarkophagen gehört der in Fig. 250 dargestellte. In der Mitte die Brustbilder der beiden Verstorbenen in elegantem Muschelrahmen; links in der oberen Reihe die Auferweckung des Lazarus mit der ausdrucksvollen Gestalt der demüthig die Hand Christi küssenden Schwester des Wiedererweckten; daneben die Verleugnung Christi durch Petrus, dann Moses, diesmal in jugendlicher Gestalt, die Gesetztafeln empfangend; rechts das Opfer Isaaks und daneben die ungewöhnlich ausführliche Darstellung des richtenden Pilatus, der sich die Hände wäscht. Die untere Reihe beginnt links mit Moses, der aus dem Felsen Wasser schlägt; daneben Petri Gefangennahme, sodann die elegante Gestalt Daniels in der Löwengrube; rechts ferner die Heilung des Blinden, der wie gewöhnlich wie ein kleiner Knabe dargestellt ist, und daneben die Vermehrung der Brode und Fische. — Diesem ausgezeichneten Werke zunächst steht ein nicht minder vorzügliches, das ebenfalls zwei Reihen von Reliefs enthält.\*) In der Mitte der oberen sieht man in einem Medaillon die Brustbilder des verstorbenen Ehepaares, für welches der Sarkophag bestimmt war; links davon die Erschaffung des ersten Menschen, wobei allem Anscheine nach die Dreieinigkeit durch drei ganz gleiche bärtige Gestalten dargestellt ist, von welchen die den Schöpfungsakt vollziehende Gottvaters auf einem Throne sitzt; sodann die jugendliche Figur des Herrn, welcher Adam ein Bündel Aehren, Eva ein Lamm überreicht und dadurch ihnen ihren künftigen Thätigkeitskreis anweist, während man daneben die Schlange mit dem Apfel sich am Baum der Erkenntniß emporringeln sieht. Rechts von dem durch zwei kleine Genien gehaltenen Medaillon sind Wunderthaten Christi: die Verwandlung von Wasser in Wein, die Vermehrung der Brode und Fische, die Auferweckung des Lazarus dargestellt. Die untere Reihe zeigt, von der Linken beginnend, die Anbetung der Könige, dicht daneben die Heilung des Blindgeborenen, dann Daniel in der Löwengrube, welcher in wirksamer architektonischer Anordnung die Mitte der Reihe einnimmt. Es folgt Petri Verleugnung, seine Gefangennahme und das Wunder Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, über welches die Israeliten sofort durstig herfallen. Man sieht also, wie die Wahl und Verbindung der einzelnen Scenen keiner inneren gedanklichen Nothwendigkeit unterworfen wurde.

Während in diesen Werken die Formbehandlung den besseren antiken Arbeiten der Gattung noch ziemlich nahe steht, weßhalb man sie gewiß noch dem vierten Jahrhundert zuschreiben darf, zeigt ein anderer, nicht minder reicher Sarkophag bei gleicher Anordnung eine viel oberflächlichere und geringere Arbeit. Er ist aber noch reicher, da er auch den Deckelrand mit Darstellungen schmückt. In der Mitte halten dort Genien eine leer gebliebene Inschrifttafel; daneben links Adam und Eva beim Sündenfall und die Anbetung der Könige, rechts die Geschichte des Jonas, dann Moses, aus dem Felsen Wasser hervorrufend. In der oberen Reihe ferner die Brustbilder der beiden Verstorbenen in einem eleganten Muschelmedaillon die Mitte einnehmend; links die Auferweckung des Lazarus, Petri Ver-

\*) Abb. bei *Schnaase*, *Gesch. d. b. Künste*, 2. Aufl. Bd. III, S. 91.

leugnung, die Heilung des Blinden und Moses, die Gefetztafeln aus der Hand Gottes empfangend. Rechts die Opferung Isaaks, wobei wieder die Hand von oben sichtbar wird, die Erweckung des Jünglings zu Nain, endlich Christus auf einem Sessel lehrend, von eifrigen Zuhörern umdrängt. In der unteren Reihe Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, Petri Gefangennahme, Verwandlung des Wassers in Wein, dann in der Mitte Daniel unter den Löwen; rechts die Vermehrung der Brode und Fische, endlich die Heilung des Lahmen. Hier erkennt man recht die Willkür, welche in der Anordnung der Scenen herrscht.

Weit weniger redselig ist ein anderer Sarkophag, der feiner Arbeit nach zu den besseren gehört. Er besteht aus fünf Feldern, die durch spiralförmig kanellirte Säulchen gebildet werden. In dem mittleren sieht man unter einem Kreuz die Wächter des Grabes Christi schlafen. Auf dem Querbalken des Kreuzes sitzen Vögel, am oberen Ende bildet sich das Monogramm Christi, von einem Kranz umschlossen. Die übrigen Felder enthalten, was auf den altchristlichen Sarkophagen nur ausnahmsweise vorkommt, Scenen der Passion, und zwar in äußerst stenographischer Darstellung: rechts wird Christus von einem Krieger vor Pilatus geführt, der in der folgenden Abtheilung vor seinem Palaste sitzt, den Kopf abwendend und zum Zeichen tiefen Nachsinnens auf die Hand stützend, während ein Diener ihm Wasser zum Händewaschen in eine Schale gießt. Links wird Christus von einem Krieger mit der Dornenkrone bekrönt, daneben aber sieht man die Kreuztragung, und zwar einen Krieger und einen das Kreuz haltenden Jüngling, der nicht Christus zu sein scheint, sondern Joseph von Arimathia. Ein anderer Sarkophag, der zu den frühesten und schönsten gerechnet werden muß, enthält in dichter Stellung Säulchen, deren Schäfte ganz mit Weinranken bedeckt sind, und dazwischen in sieben Abtheilungen den lehrenden Christus zwischen den Aposteln, unter ihm der auftauchende Oceanus, daneben rechts Christus vor Pilatus geführt, links Isaaks Opferung, diesmal in wohlmotivirter und verständlicher Beziehung zum Opfertode Christi.

Die Mehrzahl der übrigen Sarkophage bewegt sich innerhalb des beliebten Gedankenkreises, den die Wunder Christi und die schon mehrfach erwähnten Scenen des alten Testaments bieten. Bemerkenswerth ist unter ihnen nur einer, übrigens von mittelmäßiger Arbeit, weil er zwischen den biblischen Geschichten ohne Unterschied in der Mitte die Figur der Verstorbenen, einer Frau in der Tracht der römischen Matronen, einreicht und darüber am Deckel ziemlich roh dargestellte Lämmer, mit Kreuzen im Maule, unter Palmen anordnet.

An einigen Sarkophagen macht die sonst Alles beherrschende architektonische Anlage einer rein malerischen, die Gesetze der Architektur völlig verleugnenden Behandlung Platz. So an einem offenbar noch frühen, vielleicht dem 4. Jahrhundert angehörenden, wo die Vorderseite mit einem effectvoll gearbeiteten Weinstock völlig übersponnen ist, in dessen Ranken zahlreiche Genien das fröhliche Leben der Lese und Traubenkelter vorführen. Dazwischen erhebt sich dreimal auf zierlichen Postamenten die Gestalt des guten Hirten, der das verlorene Lamm auf den Schultern trägt, ein offenbar aus dem antiken Mythos des widderragenden Hermes geschöpftes Motiv. Der Deckelrand zeigt außer Genien, die ein Brustbild und die Inschrifttafel halten, die drei Jünglinge im Feuerofen und Noah, der die Rebe pflanzt. Ein anderer Sarkophag, welchen Marcus Vitellianus seiner Gattin widmet, zeigt, wie die beabsichtigte architektonische Eintheilung durch das ma-

lerische Ueberwuchern der unteren Partie durchbrochen und zerrissen wird; denn die dort gegebene und mit Vorliebe ausgeführte Geschichte des Jonas greift in die anspruchsloferen Darstellungen der oberen Reihe, wo man unter Anderem die Auferweckung des Lazarus und Moses Wasser aus den Felsen schlagen sieht, völlig hinüber. Auf landschaftlich behandeltem Plane ruht der Prophet unter einem großen Feigenbaume, der seine Zweige und riesigen Blätter bis an den oberen Rand ausbreitet. Auf der andern Seite bemerkt man das mit vollen Segeln fahrende Schiff, aus welchem Jonas eben hinaus geworfen wird, während ein riesiges Meerungethüm schon den Rachen nach ihm aufsperrt. Derselbe phantastische Seedrache ist gleich daneben noch einmal dargestellt, wie er den Propheten an's Land speit.

Die Geschichte des Jonas kehrt noch zwei Mal wieder auf Sarkophagresten im Palazzo Rondanini zu Rom und einmal, mit der Darstellung der Agape verbunden, (so nennt man die ersten christlichen Liebesmahle) im Pal. Corfetti a Monferrato. Dort findet sich auf einem andern ähnlichen Fragment von freilich sehr roher Ausführung noch zwei Mal der gute Hirt, verbunden mit idyllischen Szenen antiken Hirtenlebens. Die Agape wiederholt sich dann in ähnlicher Anordnung an einem Sarkophagrest der Villa Borghese und einem andern in den Katakomben von S. Calisto. Man sieht die Christen in antiker Weise beim Mahle ausgestreckt, während eifrige Diener mit den Gerichten herbeieilen. Diese Darstellung eignete sich am besten für den schmalen Deckelrand des Sarkophags, weshalb man sie dort mit besonderer Vorliebe verwendet hat. Die traubenlesenden und kelternden Genien, die wir schon auf dem Sarkophag der Constantia trafen, kehren noch einmal auf einem übrigens sehr roh gearbeiteten Fragment im Pal. Rondanini wieder. Wie diese letzteren Szenen ursprünglich dem antiken Mythos und zwar dem bakchischen Cultus entstammen, so finden sich bisweilen noch unverkennbarere Motive der antiken Mythologie entlehnt. Auf einem derb gearbeiteten Fragment in den Katakomben von S. Calisto sieht man dicht neben dem guten Hirten mit dem Lamme die Gruppe von Amor und Psyche in liebevoller Umarmung; auf einem andern Fragment ebendort Odysseus an den Mast des Schiffes gebunden, während die Sirenen vergeblich mit ihrer Musik ihn zu verlocken suchen. Dort ist wohl die Beziehung der Seele zu Christus, hier ohne Zweifel die Verführung der Welt, welche dem Christen droht, symbolisirt.

Eine Anzahl von Sarkophagen des sechsten bis achten Jahrhunderts findet man in Ravenna, besonders in San Apollinare in Classe und San Vitale. Sie sind im Ganzen weit ärmer in der künstlerischen Ausstattung als die römischen, und man merkt bald, daß die ravennatischen Christen nicht solche plastische Kräfte zur Verfügung hatten wie das von antiken Kunstwerken und jeder Art Kunstfertigkeit erfüllte Rom. Selbst für so ausgezeichnete Veranlassungen, wie sie hier mehrfach durch fürstliche Grabdenkmäler geboten waren, standen offenbar nur beschränkte Kräfte zur Verfügung. So sind die kolossalen Marmor-Sarkophage im Grabmal der Galla Placidia (um 440), welche die Asche der Kaiserin, ihres Gemahls Constans und ihres Bruders Honorius enthalten sollen, auf's Einfachste mit dem Kreuz und den Lämmern, einmal mit darüber herabhängenden Kronen in sehr flach und stumpf gearbeiteten Arkaden geschmückt. Der prachtvolle Porphyrsarkophag des großen Theodorich, jetzt am Aeußeren seines Palastes eingemauert, ist eine antike Badewanne. Denselben Charakter der Einfachheit tragen die zehn

Andere  
Sarkophage  
in Rom.

Sarkophage  
in Ravenna.

großen Marmorarkophage ravennatifcher Bischöfe, welche man in den Seitenschiffen von San Apollinare in Classe aufgestellt sieht. Sie geben uns von der altchristlichen Sculptur Ravenna's vom sechsten bis in's achte Jahrhundert eine Anschauung, beweisen aber zugleich, wie unbeweglich man sich hier unter dem zunehmenden Einfluß des Byzantinismus mit der kümmerlichen Sprache der ältesten christlichen Symbole zu behelfen suchte. Stumpf profilirte Arkaden bilden bisweilen die Gliederungen bei oft fleißiger, aber peinlicher Ausführung. So wird am Sarkophag des Bischofs Theodoros das Monogramm Christi sieben Mal angebracht, mehrmals vom Lorbeerkranz umschlossen, daneben Pfauen unter Weinstöcken, an den Seiten Tauben und dazwischen das Kreuz unter Ranken. An



Fig. 251. Von einem Sarkophag in S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Nach Rahn.

dem folgenden Sarkophag im rechten Seitenschiff sieht man zwar den jugendlichen Christus thronend, von den Aposteln umgeben, aber auch hier ist die Composition wie die Ausführung dürftig. An allen übrigen begnügt sich die Plastik mit den stets wiederholten Monogrammen, wozu sie etwa noch die Pfauen mit dem Kreuz, Lämmer unter Palmen, die Vase mit zwei Vögeln als Sinnbilder der Seele, oder die Taube unter Blumenranken hinzufügt (Fig. 251). Am Sarkophag des Bischofs Gratiofus verarmt die Kunst zu rohen Kreuzen mit Voluten und Flechtbändern, und noch dürftiger erscheint sie am Sarkophag des Bischofs Johannes. Besser sind die beiden Sarkophage im rechten Seitenschiff des Doms, besonders der ganz kolossale, auf Löwenklauen ruhende, welcher in flachen Bogennischen Christus zwischen Petrus und Paulus zeigt, im übrigen aber mit den herkömmlichen Symbolen in mühsamer Arbeit sich begnügt. Unter diesen sieht man imitirte große goldene Kreuze mit Edelsteinen in byzantinischer Weise besetzt. Der andere Sarkophag, ebenfalls von kolossaler Größe, enthält den lehrenden Christus, wieder in jugendlicher Gestalt, und zwei mit Kränzen sich ihm Nahende. Weit besser als diese schon byzantinisch starren Arbeiten ist Christus mit den Aposteln dargestellt an dem Sarko-

phage, den man rechts vom Eingang in San Francesco sieht. Es ist eine der feinsten ravennatifchen Arbeiten mit guten, lebendigen Motiven und jugendlichen Zügen. In San Vitale sind zwei Sarkophage mit figürlichen Compositionen, aber in sehr lockerer, dürftiger Anordnung und roher Ausführung; auf dem einen, im Vorhof befindlichen, sieht man die Anbetung der Könige, auf dem anderen, im Durchgang zur Sakristei, Christus lehrend, Daniel unter den Löwen und die Auferweckung des Lazarus. Endlich an dem großen Sarkophag vor S. Giovanni Battista beschränkt sich die Decoration auf Kreuze und Pfauen\*).

\*) Die im Dom zu Ravenna an der Apfswand eingemauerten beiden Bruchstücke des alten Ambo zeigen ebenfalls nur Symbole: Felder mit Rankenwerk, dabei Hirsche, Pfauen, Löwen und Vögel. Die Inschrift: SERVUS XPI AGNELLUS EPISCOPUS HUNC PYRGUM FECIT kann nur so verstanden werden, daß Bischof Agnellus († 566) die Kanzel gestiftet hat. Den Bischof zum Marmorarbeiter zu machen, wird Niemand ernstlich einfallen.

An anderen Orten giebt es bisweilen einzelne Werke, welche sich durch künstlerische Bedeutung auszeichnen. So sei zunächst eines vorzüglich interessanten Sarkophags gedacht, der in der Franziskaner-Kirche zu Spalato in Dalmatien Spalato. aufbewahrt wird und durch den Gegenstand seiner Darstellung zu den merkwürdigsten altchristlichen Denkmälern gehört\*). Man sieht an der Vorderseite den Auszug der Israeliten aus Aegypten und den Untergang Pharaos und seiner Krieger. Die Verfolgten haben mit ihren Kindern das Ufer erreicht und ziehen friedlich im Schutze des Himmels ihre Straße. Im lebhaften Gegenfatze zur festlich heiteren Stimmung dieser Gruppe steht das wilde Getümmel der Verfolger, die mit Roß und Wagen in den wild empörten Fluthen versinken. Pharaos selbst jagt eben auf dem Zweigespann, gefolgt von seiner berittenen Leibgarde, in's Verderben hinein. In ächt antiker Auffassung ist Anfang und Ende des Zuges dicht zusammengedrängt, denn der letzte des Gefolges sprengt eben aus dem Stadthore hervor. Auch die drei Gestalten, welche am Boden lagern und das Lokal des Landes, des Niles und des rothen Meeres personificiren, sind völlig in antikem Geiste gedacht. Dies Werk, das etwa dem fünften Jahrhundert angehört, gewährt eine lebendige Anschauung von der sinnvollen Weise, in welcher die Vorgänge des alten Testaments auf christliche Anschauung und die Lehre von der Erlösung übertragen wurden.

Ein Prachtstück ist sodann der große Sarkophag des Gorgonius in der südlichen Krypta des Doms zu Ancona, zwar ohne große Feinheit, aber mit reich und zwar an allen vier Seiten durchgeführten Bildwerken, dabei trefflich erhalten. An der Vorderseite in der Mitte der thronende Christus, zu seinen Füßen demüthig die beiden Verstorbenen, daneben zehn Apostel. Auf den Seitenflächen Moses, die Gesetztafeln empfangend, und die Opferung Isaaks; andererseits Christus vor Pilatus. Die Rückseite zeigt die beiden Gatten in ganzer Figur einander umarmend, auf den Ecken die beiden an der Vorderseite fehlenden Apostel. Am Deckelrand, der hier ebenfalls geschmückt ist, halten vorn zwei Engel die Inschrifttafel; daneben die h. drei Könige, die Geburt Christi und die Heilung des Blinden; an der einen Schmalseite Christus als Lehrer, an der andern sein Einzug in Jerusalem.\*\*)

Weiter besitzen die Museen des südlichen Frankreichs eine Anzahl von altchristlichen Sarkophagen.\*\*\*) Mehrere in der Sammlung zu Marseille zeigen Christus mit den Aposteln in kleinen Säulenstellungen. Der Untergang Pharaos im rothen Meere findet sich auf einem interessanten Sarkophage des Museums zu Aix; doch sind damit Joseph vor Pharaos und das Mannafesen auf den Schmalseiten verbunden. Ebendort sieht man einen anderen, mit verschiedenen Wundern Christi und Moses, der die Gesetztafeln empfängt. Eine große Anzahl besitzt ferner das Museum wie die Kathedrale von Arles. Endlich kommen verschiedene Wundergeschichten Christi, durch Säulchen abgetheilt, an einem Sarkophag des Museums zu Lyon vor. Frankreich.

\*) Abgeb. in *Eitelberger's* Aufsatz über Dalmatien, im Jahrb. der Wiener Centr. Comm. 1861 Bd. V.

\*\*) In Ancona bietet die Kanzel der kleinen Mad. della Misericordia ein Beispiel für die letzte schon sehr verkümmerte Nachblüthe altchristlicher Decoration. Inschriftlich wird die Regierung des Papstes Sergius als Entstehungszeit genannt, was doch wohl auf den zweiten dieses Namens († 847) zu deuten sein dürfte.

\*\*\*) Abbild. in *Millin's Voyage dans les départements du midi de la France* (Paris 1807—1811).

Plastik in  
Byzanz.

Standbilder.

Hier ist nun auch der Ort, der Schicksale zu gedenken, welchen die altchristliche Bildnerei in Byzanz und unter der Herrschaft der Byzantiner anheim fiel. \*) Anfangs waltete unter den ersten oströmischen Kaisern ein sichtlich Eifer, auch die neue Residenz mit plastischen Werken zu schmücken; aber die Zeitverhältnisse waren diesem Streben wenig günstig, und man mußte vor Allem durch einen zweiten Kunstraub, indem man manche aus Griechenland nach Rom zusammengeleppte Schätze griechischer Sculptur nun nach Byzanz entführte, dem Bedürfniß nach Denkmälern abzuhelfen suchen. Dennoch konnte die Ruhmbegier sich damit nicht begnügen, sie verlangte ihre eigenen Monumente. So errichtete denn Constantin eine hundert Fuß hohe Porphyrsäule, auf welcher seine Statue aufgestellt wurde. Theodosius ließ ebenfalls eine Säule, und im Hippodrom einen Obelisk errichten, von denen schon S. 334 die Rede war. Das Bedeutendste jedoch muß das kolossale Denkmal gewesen sein, welches Justinian nach seinem Siege über die Perfer im J. 543 auf dem Augusteum neben der von ihm erbauten Sophienkirche und gegenüber dem Palaste des Senates aufstellte. Es war eine aus Ziegeln errichtete und mit Erzplatten bekleidete Säule von etwa 105 Fuß Höhe, deren Kapitäl auf einer weit vorspringenden Platte das kolossale bronzene Reiterbild des Kaisers trug. Es war so groß, daß die Länge eines Fingers eine Spanne maß und man die Höhe des Ganzen auf etwa 30 Fuß anschlagen kann. *Eustathius* aus Rom wird als Künstler desselben genannt. Wenn das Bild von gleichzeitigen höflichen Schmeichlern mit Werken des Phidias, Praxiteles und Lysippos gleichgestellt wird, so hat das selbstverständlich gar keine Bedeutung; dennoch läßt sich aus den Beschreibungen schließen, daß die Arbeit für diese Zeit ungewöhnlich gut und lebendig sein mochte. Das Roß war nach Osten gegen die Perfer gerichtet. Lebhaft erregt wandte es den Kopf seitwärts, in der flatternden Mähne schienen die Winde zu spielen, der hochgetragene Schweif berührte den Boden. So schritt es rasch vorwärts, den linken Vorderfuß aufgehoben, die Muskeln an der Brust vor Aufregung geschwellt. Der jugendliche Kaiser war als Achill gebildet, in Tunica und Mantel, der lang über den Rücken des Rosses herabfiel. Der tiarenartige Helm des Kaisers trug bewegliche Federn, mit denen der Wind spielte. Der Kaiser hielt in der Linken eine goldene Kugel mit dem Kreuze, während er die Rechte gebieterisch ausstreckte. Im 16. Jahrhundert lag der Koloß in Trümmern, und seine Ueberreste wurden eingeschmolzen.

Nehmen wir die künstlerische Bedeutung des Augustio — so nannte man das Denkmal — so hoch wie immer möglich, sie wird sicherlich ungefähr gleich gefunden haben mit Werken wie die Bronzestatue des h. Petrus in Rom, die mit Anstrengung den würdigen Charakter römischer Sanatorenfiguren wiedergibt. Mehr wird auch *Eustathius* nicht vermocht haben, aber selbst damit mußte er seine Zeitgenossen zur Bewunderung hinreißen, da solche Schöpfungen zu den Ausnahmen gehörten, und Werke so bedeutenden Umfangs in der That schon durch ihr technisches Geschick Staunen erregen konnten. Bezeichnend ist aber, daß man den Künstler dazu nicht in Byzanz fand, sondern aus Rom herbei holen mußte, während man für die geniale Schöpfung der Sophienkirche byzantinische Meister zur Verfügung hatte. Ein Beweis, daß der dortige Boden dem plastischen

\*) Vgl. hauptsächlich *F. W. Unger* in seiner Darstell. d. byzant. Kunst, Ersch und Gruber's Encyklop. I. Sect. LXXXIV.

Schaffen nicht günstig war, welches immer noch in Rom an den aus antiker Zeit gebliebenen Traditionen seine eigentliche Nahrung fand. In Byzanz dagegen fehlten nicht allein diese antiken Traditionen, sondern die Richtung, welche dort das Christenthum bald nahm, trat der Plastik noch hemmender in den Weg als im Abendlande. Durch die nahe Berührung und Verwandtschaft mit dem Orient kam in das byzantinische Christenthum sehr bald ein Geist theologischer Spitzfindigkeit, dogmatifirender Wortklauberei, der mit dem des alten Judenthums viel Aehnlichkeit hat und gleich diesem daher eine Scheu vor den lebensvollen Gebilden der Plastik empfinden mußte. Ein Beispiel von dem ausdörrenden Einfluß dieser Richtung ist die Reihe ravennatischer Sarkophage, welche wir oben (S. 379) besprochen haben, und deren Entstehung in die Zeiten byzantinischer Herrschaft fällt. Daß in ihnen die Bildnerei sich fast ausschließlich auf Wiederholung der herkömmlichen Symbole beschränkt, daß von dem reichen Vorrath plastischer Motive, welche die römischen Denkmäler bieten, nur ein spärlicher Gebrauch gemacht wird, ist hauptsächlich dem byzantinischen Einfluß zuzuschreiben.

Der byzantinische Styl aber verbreitete sich seit dem sechsten Jahrhundert über ganz Italien, faßte selbst in Rom festen Fuß und beherrschte mehrere Jahrhunderte hindurch fast das ganze Abendland. Er verdankte diese Herrschaft, die sich hauptsächlich in der Malerei ausdrückt, der überlegenen Sicherheit seiner Technik, dem fest ausgeprägten Formgefühl, der zierlichen Sauberkeit der Arbeit, womit er den in immer tiefere Barbarei versinkenden Völkern des Abendlandes imponirte. Ein weiteres Ergebnis dieses byzantinischen Einflusses war dann das allmähliche Versiegen der Plastik. Wenigstens gilt dies von den größeren Denkmälern.

Dagegen bildete sich gerade in Byzanz eine Vorliebe für Werke der Kleinkunst aus, unter denen hauptsächlich die Elfenbeinarbeiten in erster Linie stehen. Die Elfenbeinschnitzerei war eine jener uralten Techniken, welche aus dem Orient durch die Griechen in's klassische Alterthum gelangten und in der goldenen Zeit der Kunst hauptsächlich bei den chryselephantinen Bildsäulen der Tempel eine bedeutungsvolle Ausbildung erfahren hatten. Die Byzantiner wandten das Elfenbein mit Vorliebe zu kleineren Werken an, hauptsächlich zu den Diptychen, paarweise verbundenen Schreibräufelchen, deren äußere Seiten mit Reliefs geschmückt wurden. Man pflegte sie als Neujahrsgefchenke auszutheilen, und so hoch stieg darin der Luxus, daß ein Gesetz vom Jahre 384 das Recht solcher Elfenbeindiptycha den Consuln vorbehielt.

Byzant.  
Einfluß.

Fig. 252. Von der Kathedra des Maximianus.  
Ravenna. Nach Rahn.

Elfenbein-  
arbeit.

Einzelne Diptychen aus dem fünften und sechsten Jahrhundert sind uns erhalten, und wir werden noch darauf zurückkommen. Der Styl dieser Arbeiten beruht wie alle altchristliche Kunst auf der Nachbildung der Antike, der namentlich in den Beiwerken, der architektonischen Einfassung, den Ornamenten festgehalten wird. Für die byzantinischen Denkmale ist aber besonders die saubere



Fig. 253. Reliefgestalten von Cividale.

Technik, die feine Zierlichkeit der Arbeit bezeichnend. Damit verbindet sich in den besseren Werken manch gutes, lebensvolles Motiv; aber gerade in den Hauptgestalten wirkt der starre Regelzwang des byzantinischen Lebens, der sich in einer ächt orientalischen Hofetikette zuspitzt, ungünstig und lähmend. Die Figuren sind meist steif, bewegungslos, und die nach byzantinischer Sitte mit Stickereien, Perlen und Edelsteinen überladenen Gewänder verstärken noch diesen Eindruck, da sie den Körper puppenhaft eingesehnürt erscheinen lassen.

Das Hauptwerk byzantinischer Elfenbeinarbeit, außerdem durch feste Datirung von besonderer Wichtigkeit, ist der Bischoffstuhl des Maximianus (546—552) in der Sakristei des Domes zu Ravenna. Ganz aus Elfenbeinplatten zusammengesetzt, ist es ein Werk von großem künstlerischem Aufwande, freilich in den einzelnen Theilen von ungleichem Werth; doch ist diese Ungleichheit nicht derart, daß man auf verschiedene Entstehungszeit der einzelnen Theile schließen müßte. Das Schönste sind die ornamentaln Einfassungen, welche überall die Bildfelder umrahmen; Rankengewinde mit eingestreuten Thieren, Pfauen, Hirschen, Lämmern und Vögeln von bewundernswürdiger Feinheit der Ausführung und lebensvoller Erfindung. Besonders gilt dies von dem unteren Arabeskenfrieße der Vorderseite, welcher Löwen, Hirsche und andere Thiere unter

Bischoffstuhl  
des  
Maximian.

Weinranken von einer wahrhaft antiken Lebendigkeit darstellt. Auch die zehn Geschichten aus dem Leben Joseph's, welche die Seitenwangen füllen, zeigen treffliche Motive und bei kecker Behandlung gutes Naturgefühl. Dagegen tritt der byzantinische Styl in seiner ganzen Trockenheit an den fünf Heiligengestalten auf, welche die Vorderseite ausfüllen. Eine ängstliche, gedrückte Haltung, große Köpfe, ungeschickte Bewe-

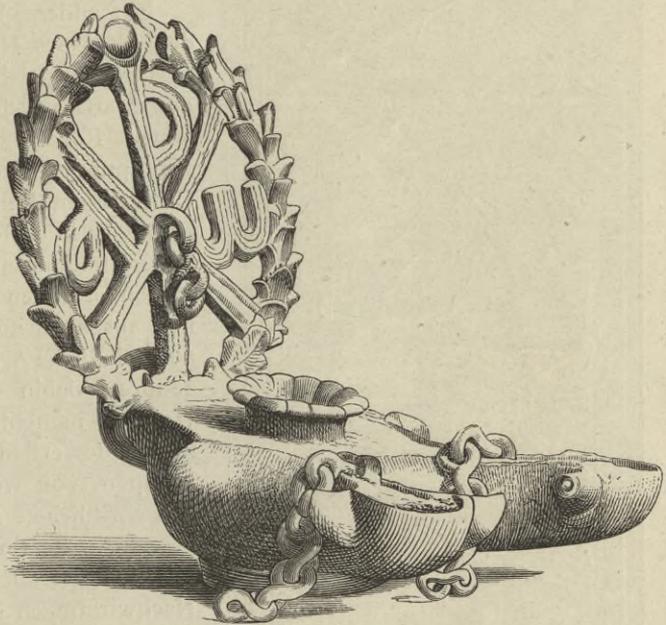


Fig. 254. Altchristliche Lampe. Vatican.

gungen, die sich namentlich in dem mühsamen Kämpfen mit dem Reliefftyl und der Profilstellung verrathen, sind diesen Arbeiten eigen (Fig. 252).

Wie sich der byzantinische Styl selbst in Werken größeren Umfangs äußert, erkennt man an einigen merkwürdigen Reliefgestalten zu Cividale in Friaul, die vom Ende der altchristlichen Epoche datiren. Dieselben befinden sich in einer kleinen Kirche des Benediktinerinnenklosters, welche im achten Jahrhundert von einer longobardischen Fürstin Peltrudis erbaut wurde. Bei der Genauigkeit, in welcher eine alte Nachricht mit dem Zustande des Denkmals übereinstimmt, ist an dem Datum nicht zu zweifeln. Sechs überlebensgroße, in Stuck ausgeführte Reliefgestalten der heiligen Frauen Anastasia, Agape, Chionia und Irene und der beiden männlichen Heiligen, Chryfogonus und Zoiles, schmücken die Wände. Während die letzteren in einfacher priesterlicher Tracht mit der faltenreichen Casula angethan sind, zeigen die weiblichen Gestalten (Fig. 253) das mit schwerem Schmuck von Perlen und Stickereien überladene byzantinische Frauenkostüm.

Reliefs zu  
Cividale.

In starrer Haltung, mit den ausdruckslosen Köpfen und den nur mühsam in parallele Faltenlinien abgetheilten Gewändern geben sie ein anschauliches Bild

von der leblosen Feierlichkeit der byzantinischen Kunst, die indeß durch eine gewisse Fülle und Kraft der Formen gemildert wird. Bei dem Mangel an größeren plastischen Werken jener Schule, die überwiegend der Malerei die Ausschmückung der heiligen Räume übertrug, haben diese ansehnlichen Arbeiten um so größere kunsthistorische Bedeutung.

Ein anderes Werk in derselben Stadt, der Altar des Herzogs Pemmo, der ungefähr aus gleicher Zeit stammt, jetzt in der Martinskirche aufgestellt, giebt in feinen Reliefgestalten des thronenden, von puppenhaften Engeln umgebenen Christus ein Beispiel von der äußersten Rohheit, in welche zuletzt die altchristliche Kunst ausartete.\*).

Außer diesen größeren Werken haben sich aus altchristlicher Zeit manche kleinere plastische Arbeiten erhalten. Zunächst gehören dahin die wenigen Bronzewerke, namentlich die in den Grabstätten der ersten Christen aufgefundenen Lampen, von welchen man eine Anzahl im christlichen Museum des Vaticans bewahrt. Es sind freilich mehr Erzeugnisse handwerklicher Thätigkeit, allein die Nachwirkungen der antiken Kunst lassen sich auch in ihnen an der Zierlichkeit der Form und der oft eleganten Ausbildung erkennen. In der Regel sind sie mit dem Monogramm Christi oder anderen Emblemen geschmückt und geben somit auch ihrerseits ein Zeugniß von dem Bedürfniß der ersten christlichen Jahrhunderte, Alles mit den verheißungsvollen Symbolen des neuen Glaubens zu weihen. Ein kräftig stylisirter Lorbeerkranz umfaßt manchmal diese Embleme und schließt das Ganze wirksam ab (Fig. 254).

Befonders zahlreich und interessant sind sodann die Elfenbeinschnitzereien.



Altar zu Cividale.

Fig. 255. Elfenbeinbühne. Berlin. (Das Relief aufgerollt.)

Kleinere Arbeiten.

Elfenbeinwerke.

\*) Vergl. Eitelberger, im Jahrb. d. Wiener Centr. Comm. 1857. S. 243, mit Abbild.

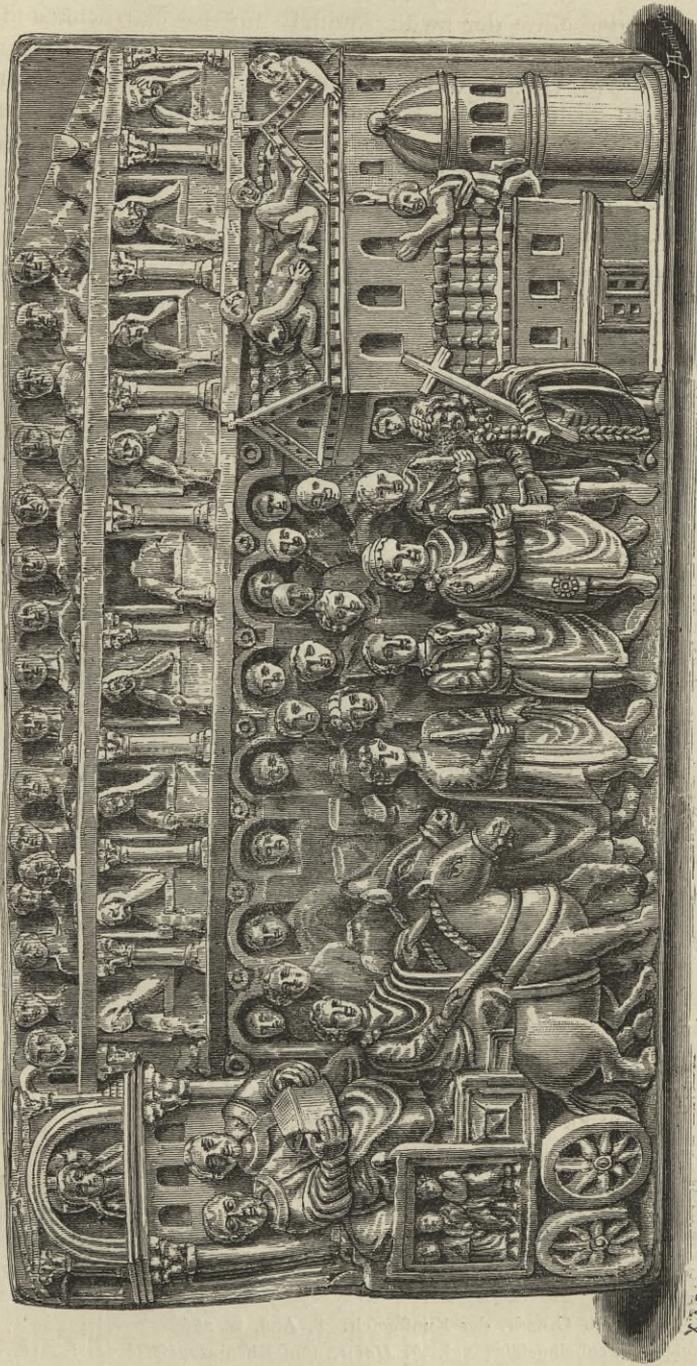


Fig. 256. Byzantinisches Elfenbeinrelief. Trier.

X. A. BREIDENBACH.

So besitzt die Kunstkammer im Museum zu Berlin ein cylindrisches Elfenbeingefäß, wahrscheinlich eine Hostienkapfel, das auf der einen Seite den jugendlichen Christus lehrend in der Mitte der zwölf Apostel, auf der andern die Darstellung der Opferung Isaaks enthält (Fig. 255). Die Frische, mit welcher hier die antike Auffassung sich geltend macht, weist dies Werk in die Frühzeit altchristlicher Kunstthätigkeit, wohl noch ins vierte Jahrhundert. Noch vorzüglicher vielleicht ist eine in Kreuzesform zusammengefügte Elfenbeintafel im städtischen Museum zu Brescia, deren Reliefs nicht bloß durch eine große Feinheit antiken Formgefühls, sondern auch durch die reichhaltige Darstellung altchristlicher Gedankenkreise sich auszeichnen. Streifenartig angeordnet, enthalten sie in dem breitesten Mittelfelde zunächst als Hauptscene die Geschichte von Ananias und Saphira, deren dramatische Katastrophe mit ächt antiker Lebendigkeit geschildert ist. \*) Rechts davon auf dem Kreuzarme sieht man, wie Christus den Blindgeborenen heilt und Lazarus vom Tode erweckt. Auf dem linken Kreuzarme wird die Heilung der gelähmten Frau dargestellt; Christus ist stets noch in jugendlicher Gestalt und in edler antiker Toga vorgeführt; auch die Gruppe der theilnehmenden Frauen ist von klassischer Anmuth in Ausdruck und Bewegungen. Die beiden oberen Streifen des Mittelfammes enthalten Scenen aus der Passion, und zwar Christus, der sich den Häfchern überliefert; Petrus, den Herrn verleugnend; Christus vor Pilatus geführt, der ihn verurtheilt und sich die Hände wäscht. Im untersten Streifen endlich sieht man Christus als guten Hirten, von den Schriftgelehrten umgeben und endlich der Maria erscheinend. Diese größeren Streifen wechseln mit vier kleineren, welche drei Scenen aus der Geschichte des Jonas, mehrere aus dem Leben Mosis, die Agape und Daniel in der Löwengrube u. a. m. enthalten. Sehr merkwürdig ist eine Darstellung von Götzendienern, die mit fast komischer Lebendigkeit vor einem stierköpfigen Idol tanzen. Endlich sind auf zwei weiteren Streifen die Brustbilder Christi und der Apostel angebracht. So gehört dies Werk, abgesehen von seiner künstlerischen Feinheit, schon seines Reichthumes wegen zu den bedeutendsten Denkmälern dieser Gattung. Mehrere der hier vorgeführten Scenen finden sich auch auf einem cylindrischen Gefäß\*\*) aus etwas späterer Zeit, vielleicht dem sechsten Jahrhundert angehörig, im Hôtel de Cluny zu Paris. Es stellt Christus und die Samariterin, die Heilung des Blindgeborenen und des Gichtbrüchigen, endlich die Auferweckung des Lazarus dar. Eine Elfenbeintafel in dem Schatze des Doms zu Trier (Fig. 256) enthält die merkwürdige Darstellung der Uebertragung eines Reliquariums in feierlicher Prozession unter dem Zulauf einer großen Menschenmenge, die größtentheils in den Galerien eines Cirkus oder ähnlichen Gebäudes Platz genommen hat, während Einige auf die Dächer einer Kirche geklettert sind. Die Antike zeigt sich hier in einer Entartung und Erstarrung, daß man das offenbar byzantinische Werk etwa dem 6. Jahrhundert wird zuschreiben müssen.

Auch der Gebrauch der consularischen Diptychen\*\*\*) , jener doppelten Elfenbeintafeln, deren innere mit Wachs überzogene Seiten zum Schreiben dienten, während die Außenseiten mit Reliefdarstellungen geschmückt wurden, setzte sich in altchristlicher Zeit fort und wirkte in der Folge auf die Gestalt der Altäre und

\*) Abbild. in meinem Grundr. der Kunstgesch. 8. Aufl. S. 266.

\*\*) Ueber solche Elfenbeingefäße vgl. *F. Hahn*, fünf Elfenbeingefäße des frühesten Mittelalters. Hannover 1862. 4<sup>o</sup>.

\*\*\*) Ueber die Diptychen vergl. das bekannte Werk von *Gori*, thesaurus veterum diptych. Flor. 1759.

Altarauffätze bestimmend ein. Ein solches Diptychon ist das des Consuls Areobindus vom Jahre 506 auf dem Antiquarium zu Zürich\*), mit recht lebendig dargestellten Kämpfen gegen Löwen und Bären. Man sieht auf reich geschmücktem Sessel den Consul thronen, in der Linken den goldenen Stab als Zeichen seiner Macht, während die Rechte mit dem gefalteten Tuch, der Mappa, das Zeichen zum Anfang der Spiele giebt. Schon haben sich die Gitterthore des Circus geöffnet, und die wilden Thiere stürzen heraus, um von den Gladiatoren getödtet zu werden (Fig. 257). Die Scenen sind bei aller Rohheit mit großer Lebensfrische geschildert, und selbst in dem Kranze der Zuschauer, der den Ring des Amphitheaters umgiebt, hat der Künstler versucht, eine gewisse Abstufung des Ausdrucks zu geben. Der Consul selbst

aber in seiner steifen, mit Stickereien überladenen Toga und der leblosen Haltung zeigt im Gegenfatze dazu die Auffassungsweise byzantinischer Kunst. Verwandter Art ist das Diptychon des Anastasius vom Jahre 515 in der Bibliothek zu Paris. Ein anderes, etwa aus derselben Zeit, bewahrt der Domschatz zu Halberstadt. Man sieht darauf in der Mitte die etwas kurzen, plumpen Gestalten der beiden Consuln mit ihren Begleitern, oben eine öffentliche Sitzung derselben im Beisein von Apollo und Minerva, unten Gruppen Gefesselter, darunter eine gefangene Fürstin ihr Kindchen säugend. Noch aus constantinischer Zeit (322) datirt das trefflich ausgeführte Diptychon des Rufus Probianus in der K. Bibliothek zu Berlin; darauf folgt das des Flavius Felix vom J. 428 in der Bibliothek zu Paris, das eines älteren Areobindus vom J. 434 in der Ambrosiana zu Mailand und das des Flavius Astyrius vom J. 449 im Museum zu Darmstadt, von welchem indeß nur die eine Hälfte erhalten ist. Ebendort befindet sich noch eine Elfenbeinplatte mit einer in kunstvollem Style durchgeführten antiken Frauenbüste\*\*). Andere antike Elfenbeintafeln sieht man an dem Prachtbau der Kanzel des Münsters zu Aachen verwendet\*\*\*). — In Byzanz nahmen diese Arbeiten die



Fig. 257. Vom Diptychon des Areobindus. Zürich.

\*) Herausgeg. von S. Vögelin in den Mittheil. d. ant. Gef. in Zürich Bd. XI H. 4. S. 79 ff.  
 \*\*) Ueber diese Elfenbeinarbeiten vgl. die gediegene Schrift von Dr. G. Schäfer, die Denkm. der Elfenbeinplastik des Großh. Museums zu Darmstadt. Darmst. 1872.  
 \*\*\*) Abbildungen bei Ernst aus'n Weerth, Kunstdenk. des Rheinlandes. I. Band. Fol.

conventionelle steife Zierlichkeit an, in welcher dort die antiken Traditionen mehr und mehr der Erstarrung verfielen. So ein Diptychon des Constantius und ein anderes des Justinian in der Bibliothek des Palazzo Riccardi zu Florenz. Wie diesen Diptychen in christlicher Zeit Tragaltäre und Buchdeckel nachgeahmt wurden, beweist die Elfenbeintafel Herzogs Urfo aus dem 8. Jahrhundert im Archiv des Kapitels von Cividale\*) mit ausdrucksloser antikisirender Darstellung des Gekreuzigten, welchem der Hauptmann die Seite durchsticht, während Sol und Luna als Brustbilder in Medaillons trauernd niederblicken. Aber schon weit früher, jedenfalls bereits in constantinischer Zeit, fing man an, nicht bloß solche consularische Diptychen auch zu christlichem Gebrauch zu verwenden, indem man in dieselben die Namen der Behörden, Bischöfe, Märtyrer, Verstorbenen, Wohlthäter der Kirche eintrug, welche beim Gottesdienst vom Ambo herab verlesen und dem Gebete der Gläubigen empfohlen wurden, sondern man ließ nach dem Vorbilde der consularischen für diesen Gebrauch liturgische Diptychen arbeiten, die nun mit Darstellungen christlichen Inhalts geschmückt wurden. Später trennte man nicht selten diese Täfelchen und verwendete sie, oft in prachtvoller Fassung, mit Edelmetallen, geschnittenen Steinen und Schmelzwerk geschmückt, als Buchdeckel. In dieser Form sind uns die meisten derselben erhalten worden. Zu den ältesten Denkmälern dieser christlichen Elfenbeinplastik gehören vier Tafeln im britischen Museum zu London, auf welchen mehrere Scenen der Passion, nämlich Pilatus sich die Hände waschend, die Verleugnung Petri, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Marien am Grabe und der ungläubige Thomas, dargestellt sind. Diese Werke tragen noch durchaus den Charakter der frühesten christlichen Kunst, die noch einen starken Nachhall der Antike verräth, und dürfen daher mit Bestimmtheit dem 5. Jahrh. zugewiesen werden\*\*). Sie sind schon deshalb wichtig, weil sie neben der Thür von S. Sabina zu den ältesten Darstellungen der Kreuzigung gehören. Von ähnlichem Styl in antiker Auffassung zeugen sieben Tafeln in S. Micchele auf der Insel Murano, welche mit biblischen Scenen geschmückt sind. Ebenso ist mit neutestamentlichen Darstellungen ein Evangeliar im Domschatz zu Mailand ausgefattet\*\*\*). Die Mehrzahl dieser Arbeiten darf man Künstlern aus Byzanz zuschreiben, wo alle kirchliche Kleinkunst mit hohem technischem Geschick geübt wurde. Mehrere ausgezeichnete Werke dieser Art besitzt das Museum zu Darmstadt†); so eine Tafel mit dem Engel der Verkündigung, namentlich aber einen schon durch seinen Umfang ausgezeichneten Schrein, der wahrscheinlich als Brautschmuckkasten gearbeitet war und in sinniger Beziehung Scenen aus dem Leben des ersten Elternpaares in flachen Reliefdarstellungen enthält. Besonders das mit Thierfiguren durchwebte Rankenornament zeugt noch von antiker Lebendigkeit. Dem Ausgang der altchristlichen Epoche, d. h. dem 9. oder 10. Jahrhundert, scheinen mehrere Tafeln derselben Sammlung anzugehören, deren Reliefs noch der Erklärung harren. Auf einer derselben sieht man einen byzantinischen Kaiser in vollem Prachtornat dargestellt. Auch die kleinere Relieftafel mit dem

\*) Vergl. *Eitelberger* a. a. O. S. 246 ff.

\*\*\*) Zu diesem Ergebniss kommt auch *Dobbert* im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen I, S. 46 ff.

\*\*\*\*) Dieses und andere verwandte Denkm. abgebildet in *Labarte's* Prachtwerk.

†) Dr. *Schäfer* a. a. O. S. 32 ff.

Tode Mariä ebendort dürfte derselben Periode zuzuschreiben sein. Der selbständigen einheimischen Kunstübung dagegen, die sich seit der Korolingerzeit in den Rheinlanden entfaltet, entstammen mehrere Werke derselben Sammlung, die zwar dem byzantinischen Einfluß nicht fern stehen, aber doch Zeichen einer eigenartigen Auffassung verrathen. So ein Diptychon mit den feierlichen Gestalten Christi und des h. Petrus, in strenger Anordnung und steifer Zierlichkeit der Gewänder; ein anderes enthält den thronenden Erlöser zwischen den Evangelistensymbolen und den greisenhaften Figuren der schreibenden Evangelisten. Ein drittes Diptychon enthält wiederum Christus als Weltrichter zwischen den Evangelistensymbolen, auf der andern Tafel die fast leidenschaftlich bewegte Gestalt eines Propheten. In diesem Streben nach dramatischem Ausdruck kündigt sich hauptsächlich ein selbständiges abendländisches, d. h. germanisches Kunstgefühl an. Endlich bezeichnen zwei andere Denkmäler derselben Sammlung, welche den Opfertod Christi am Kreuz in der tief symbolischen Auffassung jener Zeit schildern, zugleich mit der damals noch immer beliebten antiken Personification von Sonne und Mond, den Uebergang in die eigentlich romanische Epoche, wie sie denn ohne Zweifel dem 11. Jahrhundert zuzuweisen sind. Dramatische Lebendigkeit, Streben nach ergreifendem Ausdruck sind beiden Werken gemeinsam.

Ein vereinzelt höchst merkwürdiges Werk der Holzschnitzerei sind die Thürflügel des Hauptportals von S. Sabina in Rom, welche man früher allgemein dem 12. und 13. Jahrhundert zuschrieb. Ihre Darstellungen, welche Scenen aus dem alten und neuen Testamente enthalten, verrathen aber in Form und Inhalt eine so genaue Uebereinstimmung mit den Gemälden der Katakomben und den Mosaiken von S. Maria Maggiore sowie den ältesten Miniaturen, daß kein Grund vorliegt, dies Werk dem 5. Jahrhundert, d. h. der ersten Erbauungszeit der Kirche zurückzugeben. Antike Lebendigkeit und Schlichtheit herrscht noch in den Motiven sowie im Kostümlichen, aber die kurzen, gedrungenen Gestalten und die geringe Feinheit und Sicherheit der Ausführung deuten auf ein stark im Niedergang begriffenes Kunstgefühl. In den Scenen aus dem Leben des Moses, im Untergang Pharaos, in der Himmelfahrt des Elias, in der Anbetung der Könige erkennt man dieselbe Auffassung, welche auf allen altchristlichen Denkmälern sich findet. Das Merkwürdigste ist eine Darstellung des Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern, vielleicht die früheste, die sich in der altchristlichen Kunst nachweisen läßt. Im Gegensatze zu der Derbheit des Figürlichen steht die Feinheit in den Ornamenten der einfassenden Rahmen, in welchen ein Nachklang antiken Schönheitsgefühls sich ankündigt.

Endlich ist des verschwenderischen Gebrauchs der Prachtmetalle zu gedenken, in denen man die kirchlichen Geräthe und Gefäße auszuführen liebte. Die Kostbarkeit dieser Arbeiten hat den meisten den Untergang gebracht; doch ist als eins der umfangreichsten Werke das Antependium des Hauptaltars von S. Ambrogio in Mailand erhalten, eine Arbeit des neunten Jahrhunderts, inschriftlich von einem Meister *Wolvinus* ausgeführt. Es ist eine Bekleidung von Gold oder vergoldeten Silberplatten, durch erhabene reichverzierte Streifen in viele kleine Felder eingetheilt. Diese Felder sind in getriebener Arbeit mit Reliefdarstellungen geschmückt. An der Vorderseite sieht man Christus, umgeben von den Zeichen der Evangelisten und der zwölf Apostel, sodann zwölf Scenen aus seinem Leben, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Die beiden Schmalseiten haben nur Einzelge-

Thür von  
S. Sabina.Pracht-  
metalle.

stalten von Engeln und Anbetenden. Die Rückseite enthält die Geschichte des heiligen Ambrosius und in der Mitte die Erzengel Michael und Gabriel sowie die Segnung eines gewissen Angilbertus und des Wolvinus, ohne Zweifel des Stifters und des Verfertigers dieser Prachtbekleidung. Der Styl ist bereits weit von antiker Reinheit entfernt, obwohl in der Gewandung noch die Antike festgehalten wird. Ueberwiegend ist aber sowohl im Geiste der Darstellung wie in der Zierlichkeit der Arbeit die Einwirkung byzantinischer Kunst. Bei anderen ähnlichen Prachtwerken wird die Plastik von der Schmelzmalerei und dem Niello verdrängt oder vermag neben diesen beliebteren Darstellungsmitteln nur in untergeordneter Weise sich zu erhalten.

Resultat.

Ueberblickt man das halbe Jahrtausend altchristlichen Kunstbetriebes, welches immer noch von antiken Reminiscenzen zehrt und in immer roherer, geistloserer Weise die wenigen neuen Typen und Darstellungskreise, die das Christenthum hervorgerufen hatte, wiederholt, so wird man gestehen müssen, daß die neue Gottesanschauung der bildenden Kunst einstweilen keine Fortschritte, sondern nur immer tieferen Verfall gebracht hatte. Dies konnte auch nicht anders werden, so lange das Christenthum noch in die Formen des antiken Lebens gebannt war und seine Hauptträger in den antiken Culturvölkern hatte. Selbst als das Frankenreich unter Karl dem Großen in durchgreifender Weise sich an die Stelle des alten Römerreiches setzte, blieben die Cultur- und Kunstformen der antiken Auffassung und ihrer byzantinischen Umbildung unterworfen. Erst als das karolingische Weltreich durch den Freiheitsdrang der germanischen Völker gesprengt war, und die individuelle Selbständigkeit dieser Stämme sich in neuen volksthümlichen Einrichtungen zur Geltung brachte, drang dieser belebende Odem auch in die bildende Kunst und eröffnete ihr die Aussicht auf eine neue Entfaltung. In diese neue Entwicklung hätte sie aber nicht eintreten können, wenn sie nicht einen in festen Formen ausgeprägten Gedankenkreis vorgefunden hätte, welchem sie nun ein frisches Leben einhauchen sollte. Die Ausbildung jenes Ideenkreises und der großen Grundtypen, in welchen seine Hauptgestalten sich ausdrücken, ist das nicht gering anzuschlagende Verdienst der altchristlichen Zeit.

## ZWEITES KAPITEL.

### Die byzantinisch-romanische Epoche.

Das Christenthum und die Germanen.



Um den merkwürdigen Prozeß der Entwicklung einer neuen christlichen Kunst zu begreifen, darf man vor Allem nicht vergessen, daß das Christenthum den germanischen Völkern als eine fremde, dem fernen Orient entstammende Frucht aufgedrängt wurde. Feindselig trat es gegen alle nationalen Heiligthümer auf, zerstörte die Anschauungen des rohen, einfachen Naturlebens, ächtete die volksthümlichen Gottesideen und setzte dafür etwas nach Form und Inhalt Fremdartiges an die Stelle. Wir wissen, mit welcher zäher Anhänglichkeit

unfere Vorfahren an heidnischen Ueberlieferungen hingen, mit welcher todesmüthiger Tapferkeit sie ihre Freiheit, ihren Heerd und ihre alten Götter vertheidigten, mit welcher Hartnäckigkeit sie lange nach ihrer Unterjochung unter das Kreuz sich immer wieder empörten und die verlorene Sache offen und geheim von Neuem ergriffen. Als aber die Anstrengungen sich vergeblich erwiesen, und die neue Lehre mit Gewalt der Waffen dauernd befestigt wurde, entstand zunächst eine Gährung, die das mühsam zu Stande gekommene Werk wieder zu zertrümmern drohte. Germanischer Freiheitsinn war es, der sich gegen die römische Centralisation des karolingischen Reiches auflehnte und die ehernen Bande sprengte, welche das Sonderleben der Stämme ersticken wollten. Zunächst entstand nun eine Verwirrung, die Alles in wilde Anarchie auflöste. Es schien kein innerer Halt die Gemüther mehr zu sichern. Von der natürlichen Basis verdrängt, die ihnen heimlich und vertraut gewesen, fühlten sie sich auf dem neuen Boden des Christenthums vollends als Fremde; denn die höheren geistigen Anforderungen desselben vermochten sie um so weniger zu fassen, je schärfer diese den Geboten der Natur entgegentraten. So entstand auch hier der tiefe Zwiespalt zwischen dem natürlichen Gesetz und den Geboten einer spirituellen Lehre, dessen erstes Stadium nothwendig ein negatives sein mußte.

Unter solchen Verhältnissen ging das zehnte Jahrhundert zu Ende. Da regte sich in den abergläubischen Gemüthern eine Furcht, die sich bald dem ganzen Abendlande mittheilte: die Furcht, daß das Jahr Tausend die Rückkehr des Messias und den Untergang der Welt bringen werde. Das Gefühl der tiefsten Verderbtheit bemächtigte sich Aller, und mit ihm eine leidenschaftliche Reue und Buße. Dieser Anstoß wirkte nachhaltig zu dem geistigem Umschwung mit, der nunmehr sich bald bemerklich machte. Das Christenthum hatte Zeit gehabt, sich in den Herzen zu befestigen, aber freilich faßte man es meist roh und äußerlich auf. Und so entstand jener lange Kampf der Geister, in welchem man, zwischen die Gebote der Natur und des religiösen Sittengesetzes hineingestellt, beide mit einander auszuföhnen suchte. Trat die Kirche mit der strengen Forderung der Einheit, der Unterordnung des Einzelwillens, der Abtödtung der natürlichen Empfindung auf, so suchte der germanische Freiheitsinn die Selbständigkeit des Individuums dagegen durchzusetzen. Zuerst offenbarte sich diese Opposition in der ungezügelten Wildheit einer Naturkraft, die nur mit trotzigem Widerstreben sich von einem mächtigeren Gegner unterjocht fühlt. Daher im frühen Mittelalter jene zahlreichen Beispiele gewaltfamer Auflehnung, wilden Uebermuthes, die eben so jäh mit reuiger Zerknirschung wechseln. In dem Maße aber, wie die Schroffheit dieser Verhältnisse sich allmählich milderte, und die Gemüther sich einer höheren Bildung erschlossen, nimmt jene Opposition eine andere Gestalt an. Sie sucht nun, innerhalb des christlichen Gesetzes, für die Freiheit des individuellen Gefühles einen Ausdruck, und sie findet die schönste Form dafür in den Werken der Kunst. Daher bietet uns die Geschichte der Bilderei im Mittelalter das erhebende Schauspiel eines im Anfange noch vielfach rohen und unklaren Ringens, das aber zu immer reinerem Ausdruck sich durcharbeitet und endlich in den Werken der höchsten Blüthe eine Schönheit entfaltet, in welcher die Gegenätze für einen Augenblick veröhnt erscheinen. Das ist die Zeit des dreizehnten Jahrhunderts. Noch einmal tritt dann für kurze Zeit ein Nachlassen und Sinken ein, aber nur um die Aufgabe von einer anderen Seite, noch schärfer und individueller,

Schwinden  
des  
Gegenatzes.

aufzunehmen und zu einer neuen, höheren Lösung zu führen. Wohl mag man darum das hohe Glück der griechischen Kunst preisen, die, einfach auf dem Boden der Natur aufgewachsen, eine Weltanschauung verherrlichte, welche den Gegensatz von Natur und Geist nicht kannte. Daher ist in den vollendeten Werken der griechischen Plastik Alles rein, harmonisch, ohne daß ein Bruch zurückbliebe. Kann die christliche Kunst es zu einer ähnlichen Vollendung nicht bringen, so liegt der Grund eben darin, daß sie ihre Aufgabe ungleich weiter und höher stellt. Sie vermag ihrem Ziele nur von fern sich zu nähern und wird es nie erreichen, weil für sie einmal unlösbar jener Dualismus besteht, der höchstens im Glauben, nicht im Schaffen sich völlig verfühnen läßt. Aber gerade durch den Ausdruck dieses tiefen leidenschaftlichen Ringens erhält die christliche Kunst in ihrer Gesamtentwicklung einen Zug, der unsere Sympathie vielleicht inniger gefangen nimmt, als die vollendete Schönheit es vermöchte. Bei der Plastik steigert sich das Interesse in demselben Maße, als sie unter der christlichen Anschauung weit hinter der Malerei zurückstehen muß.

### I. Das zehnte und elfte Jahrhundert.

Der Malerei bleiben im romanischen Style vor der Hand alle großen Aufgaben ausschließlich reservirt. Sie schmückt mit Mosaiken oder mit Fresken die geheiligten Räume des Gotteshauses; sie hat die Freude, in gewaltigem Maßstabe die Gestalten Christi, der Apostel und Heiligen, die Vorgänge des alten und neuen Testaments, die Legenden der Märtyrer an den Wänden ausbreiten zu dürfen. Es ist kein geringer Kreis von Darstellungen, in welchem sie sich bewegen kann. Denn das Christenthum bietet zum Ersatz für den verlorenen nationalen Inhalt der Kunst eine Fülle von religiösen Stoffen, die sich fortwährend vermehrt und durch die Legenden einer unabsehbaren Schaar von Lokalheiligen stets neuen Anlaß zu mannigfacher Schilderung gewährt. Die Architektur der romanischen Epoche ist aber bei ihren großen, ruhigen Flächen der Malerei besonders günstig, während sie der Plastik anfangs fast gar keinen Spielraum bietet. Selbst die rein ornamentale Sculptur ist noch bis in das 11. Jahrhundert in vielen Gegenden äußerst schwach und getraut sich kaum einige schüchterne Linien zu versuchen; daher erklären sich die vielen Pfeilerbasiliken, daher die ungeschmückten Würfelkapitälé in den Säulenbauten, daher die höchst einfachen Portale, die anfangs, wie z. B. die westliche Hauptforte des Doms zu Würzburg und so manche andere, noch ohne allen Schmuck sind. Die Plastik bleibt deshalb während der ersten Epoche fast bis ins 12. Jahrhundert hinein ausschließlich Kleinkunst. Sie ist das Aschenbrödel und muß froh sein, in Nebenarbeiten sich hülfreich erweisen zu können. Es ist anziehend zu beobachten, mit welcher Unverdroffenheit sie sich ihrer undankbaren und schwierigen Aufgabe unterzieht, und wie sie gerade durch diese Schule in technischem Geschick und Erfindungskraft allmählich erstarkt, sodaß sie später allen großen Aufgaben wohl vorbereitet entgegentritt.

In erster Reihe steht die Elfenbeinarbeit. Sie ist fast ausschließlich wie alle Kunst dieser Zeit für kirchliche Bedürfnisse thätig. Sie schmückt die kleinen tragbaren Altäre nach Art der ehemaligen Diptychen an der Innenseite mit Reliefs; sie stattet die Deckel der Bücher, bisweilen auch die Hostienbüchsen und andere kirchliche Geräthe mit Bildwerken aus. Hie und da finden sich auch Schmuck-

Vorwiegen  
der  
Malerei.

Elfenbein-  
schnitzerei.

kästchen, Kämme, Jagd- und Trinkhörner in Elfenbein ausgeführt. Man kann in diesen Werken zwei Style unterscheiden. Der eine ist jener barbarisch verwilderte, Zwei Style. welcher auf einer immer mehr verblaßten antiken Anschauung beruht; der andere schließt sich byzantinischen Vorbildern an. Bis zu welcher Rohheit der erstere herabgefunken war, beweist unter Anderem der angebliche Reliquienkasten Heinrichs I. in der Schloßkirche zu Quedlinburg, an welchem die drei Marien am Grabe des Herrn, Christus, welcher die Jünger segnet, die Fußwaschung Petri und die Verklärung Christi, in plumpen schwerfälligen Gestalten und mit unbeholfenster Technik dargestellt sind.\*) Man begreift leicht, daß solchen Werken gegenüber die sauberen und zierlichen Arbeiten byzantinischer Künstler gewaltig Einfluss von Byzanz. imponiren mußten; denn gerade die beweglichen Werke dieser Art gelangten durch Handelsverkehr und manche persönliche Beziehung nach dem Abendlande und wurden dort Gegenstand der Bewunderung und Nachahmung. Für Deutschland war die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophano (972) ein besonderer Anlaß zur Verbreitung byzantinischer Kunst. Das Hôtel de Cluny zu Paris besitzt eine Elfenbeintafel mit der Darstellung Christi, der segnend seine Hände auf die Köpfe der viel kleineren Gestalten Otto's und seiner Gemahlin legt. Letztere Beide sind mit steifen byzantinischen Prunkgewändern angethan; die Gestalt Christi dagegen zeigt in Gewand und Haltung etwas feierlich Großartiges: die Ausführung ist sorgfältig und zierlich.

Eine große Anzahl ähnlicher Arbeiten zeugt noch jetzt für die weite Verbreitung dieses Styles. So namentlich einige Relieftafeln in der Bibliothek zu Würzburg, welche den heiligen Nikolaus in Verehrung der Madonna, den Martertod des heiligen Kilian und Christus mit Maria und Johannes enthalten. Besonders merkwürdig sind zwei Relieftafeln in der Bibliothek zu St. Gallen, die man dem berühmten Abte Tutilo (starb 915) zuschreibt. Auf der einen (Fig. 258)\*\*) sieht man in der Mitte die jugendliche Gestalt Christi thronend, umgeben von zwei Cherubgestalten mit sechs Flügeln, die in ganz steifer Haltung die Hände ausstrecken. Viel lebendiger sind dagegen in den Ecken die vier Evangelisten. Johannes, ein Greis mit langem Barte, schreibt auf eine Pergamentrolle, Matthäus in ein Buch, Markus spitzt nicht ohne Anstrengung seine Feder und Lukas taucht die seinige ein. Auch die vier den Evangelisten beigegebenen symbolischen Gestalten zeigen große Lebendigkeit der Haltung. Endlich sind Sonne und Mond, Erde und Meer in völlig antiker Weise hinzugefügt und als Gottheiten personifizirt: Sol und Luna mit Fackeln in den Händen, Strahlenkranz und Mondichel auf dem Haupte, Tellus und Oceanus in ganzer Gestalt lagernd, die erstere mit dem Füllhorn in der Hand und einen Säugling an der Brust, Oceanus mit einem Meerungeheuer und einer Urne, aus welcher sich Wasser ergießt. Die zweite Tafel (Fig. 259) ist in drei große Felder getheilt. Auf dem mittleren sieht man die Himmelfahrt der Maria. Die heilige Jungfrau ist wieder in derselben steifen Haltung mit gleichmäßig ausgestreckten Händen dargestellt, Weitere Beispiele.

\*) Eine charakteristische Abbildung in *Kugler's Kl. Schriften* I. S. 628.

\*\*\*) Die beigelegte Abbildung in der Größe des Originals ist nach einer Zeichnung des Herrn *A. Gräter* in Zürich gefertigt, welche genauer und treuer als die bisherigen Darstellungen den Charakter des Werkes wiedergiebt. Die antiquarische Gesellschaft in Zürich bereitet eine würdige Veröffentlichung des Ganzen vor.

wie auf der ersten Tafel Christus und die beiden Cherubim. Ihre schlanke Gestalt ist mit einer antiken Tunica und darüber mit einem langen Ueberrock, der

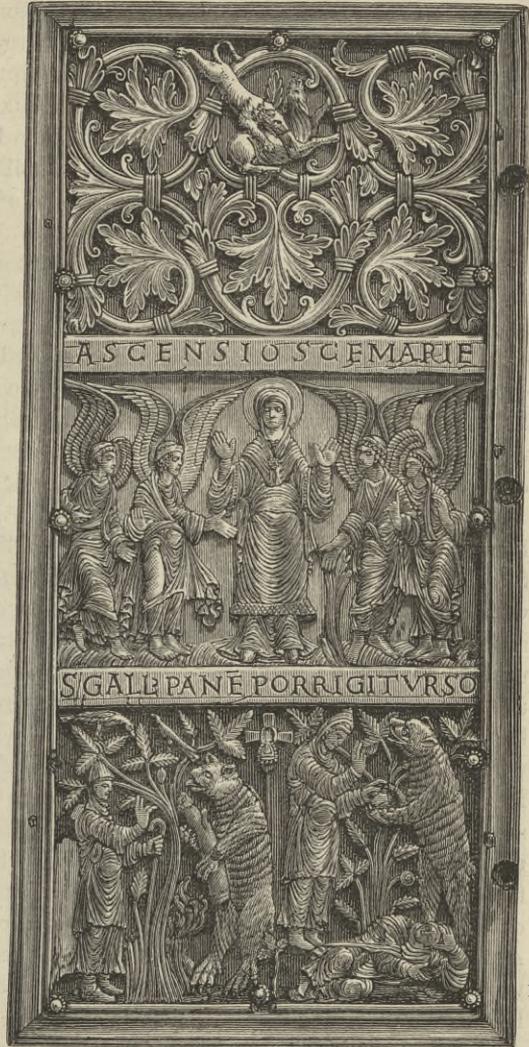


Fig. 258. Relieftafel des Abtes Tutilo. St. Gallen.

einen Kragen hat, angethan. So steif die Hauptgestalt, so lebendig bewegt sind auf beiden Seiten die vier Engel, welche, ihre großen Flügel ausbreitend, die Madonna feierlich zu empfangen scheinen. Die antike Gewandung, die durchweg

festgehalten ist, kennt nicht mehr den freien Faltenwurf, sondern löst sich in lauter kleine Parallelfältchen auf. Naiver und anziehender sind in dem unteren Felde zwei Darstellungen aus dem Leben des heiligen Gallus: wie der Bär im Walde ihm Holz zuträgt, und wie der heilige Mann den dienstoffertigen Gehülfen dafür mit einem Brode belohnt. Ein gemüthlicher Zug germanischen Naturlebens klingt uns hier aus der Darstellung entgegen. Für das dritte Feld endlich mochte dem Künstler kein passender legendarischer Stoff zu Gebote stehen. Er wußte sich indeß zu helfen und copirte nach einem antiken Schnitzwerke einige prächtige Akanthusranken, deren offene Felder mehrmals durch einen Löwen ausgefüllt werden, welcher sich auf ein Rind stürzt. Das Vorbild dieser Darstellung ist noch in der Bibliothek zu St. Gallen vorhanden und läßt erkennen, wie gelehrig und geschickt die Hand des klösterlichen Künstlers in der Nachahmung gewesen ist. Dies eine Beispiel giebt uns eine willkommene Andeutung über die Art, wie damals überhaupt ältere Vorbilder benutzt wurden.

Aus dem Anfange des elften Jahrhunderts datiren mehrere Prachtwerke dieser Art, welche ebenfalls in der Form der Darstellung wie in einer Reihe von Einzelzügen die Nachwirkung der antiken Kunst verrathen. Eins der merkwürdigsten ist ein reich ausgeführter Buchdeckel in der Bibliothek zu München\*), zu einem Evangeliarium gehörig, welches um 1012 Heinrich II. dem von ihm erbauten Dome zu Bamberg schenkte. Den Mittelpunkt nimmt die Darstellung des Kreuzestodes Christi ein; weiter unterhalb sieht man den Engel vor dem geöffneten Grabe Christi sitzen, welchem die frommen Frauen sich nahen; darunter endlich in einigen naiven Szenen die Auferstehung der Todten. Zwischen diesen christlichen Darstellungen breiten sich in den unteren Ecken wieder die Gestalten von



Werke des  
11. Jahr-  
hunderts.

Im  
südlichen  
Deutschland.

Fig. 259. Relieftafel des Abtes Tutilo. St. Gallen.

\*) Abgeb. in den *Mélanges d'archéol.* Paris 1851. II. pl. 4.

Tellus und Oceanus aus, während die oberen Ecken durch kleine Medaillons ausgefüllt werden, in welchen Sol und Luna auf ihren Viergespannen erscheinen. Zwischen ihnen reicht die Hand Gottes aus Wolken herab. Das Ganze wird von einem prachtvollen Akanthusornament umrahmt. Derselbe Gegenstand, die Erlösung des Menschengeschlechtes durch Christi Opfertod, bildet in mancherlei Variationen den Inhalt einer Anzahl gleichzeitiger Werke. Dahin gehört eine zweite von demselben Kaiser nach Bamberg geschenkte, jetzt ebenfalls in der Bibliothek zu München bewahrte Elfenbeintafel, die in geringerer Ausführlichkeit, aber mit größerer Lebensfülle die Kreuzigung und die Auferstehung enthält. Die Bewegungen der Gestalten sind sprechend, selbst leidenschaftlich, namentlich die Trauer der Maria und des Johannes voll Innigkeit, das Dankgefühl der Auferstehenden bricht fast stürmisch hervor, die ganze Durchführung ist kunstvoller und feiner als an jenem größeren Werke. Wieder begegnen wir diesem Darstellungskreise an dem Elfenbeindeckel eines Evangeliariums vom Jahre 1051, das aus der Andreaskirche zu Freising in die Bibliothek von München gekommen ist. Ein anderes ebendasselbe befindliche Schnitzwerk am Evangeliarium des h. Udalricus von Augsburg, enthält in freier Anordnung die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt. Werthvoll sodann ist ein im Museum zu Darmstadt befindliches Diptychon, welches die Verklärung Christi im Beisein von Jesaias enthält, während Himmel und Erde in antikisirender Auffassung personificirt werden: ein der altchristlichen Epoche noch nahestehendes Werk.

Werke im  
westlichen  
Deutsch-  
land.

Im westlichen Deutschland bietet der Deckel eines Evangelienbuches des Domes zu Metz, jetzt in der Bibliothek zu Paris\*), zwar in etwas roherer Ausführung aber voll Lebhaftigkeit der Empfindung, die Darstellung des Gekreuzigten, wieder umgeben von den Gestalten der Maria und des Johannes, der triumphirenden Kirche, den vier Evangelisten mit ihren Thieren, zwischen welchen Sol und Luna nur als Brustbilder einen bescheidenen Platz gefunden haben, und am unteren Ende Tellus und Oceanus sammt zwei Gruppen von Auferstandenen in leidenschaftlicher Bewegung. Wieder mit neuen Abweichungen sieht man eine verwandte Darstellung auf einer Elfenbeintafel im Schatze der Liebfrauenkirche zu Tongern.\*\*). Hier erscheinen über dem Kreuze zwei Engel mit der Krone, auf welche die Hand Gottes aus Wolken herabweist; unter dem Kreuze erkennt man neben Maria und Johannes deutlich die überwundene Synagoge und die triumphirende Kirche, letztere mit der Siegesfahne; in der unteren Ecke zwischen den schon ziemlich barbarischen Gestalten von Tellus und Oceanus eine Gruppe Auferstandener, bei denen die ausdrucksvollen Bewegungen seltsam mit den mißverstandenen Körperformen contrastiren. Von großer Bedeutung ist ferner der Deckel eines Evangelienbuches, welches um 1054 von der Aebtissin Theophano der Stiftskirche zu Essen geschenkt wurde und sich noch in dem dortigen Schatze befindet. In zierlicher Durchführung sieht man in drei Abtheilungen die Geburt Christi, den Erlöser zwischen den beiden Schächern am Kreuze und die Himmelfahrt des Herrn, sodann in den Ecken die Evangelisten mit ihren Symbolen. Dies Werk ist zugleich ein wohlerhaltenes Beispiel der gediegenen Pracht, mit welcher man damals die heiligen Bücher auszustatten liebte; denn die Tafel ist rings mit

\*) Mélanges d'archéol. II. pl. 5.

\*\*\*) Ebenda II. pl. 6. Auch die folgenden Taf. (7 u. 8) liefern Beispiele dieser Art.

einem breiten aus Goldblech getriebenen Rahmen eingefast, auf welchem zwischen zierlicher Filigran und vielen Edelsteinen Christus als Weltrichter und die thronende Madonna, zwischen mehreren Heiligen, von der Aebtiffin Theophano verehrt werden. Ein anderes Elfenbeinwerk in demselben Schatze mit der Darstellung des Gekreuzigten und der Auferstehung, wahrscheinlich nicht viel später entstanden, zeigt eine weit rohere, aber zugleich durch naive Lebendigkeit anziehende Auffassung.

In anderen Ländern fehlt es nicht an vereinzeltten Arbeiten, welche den Styl In anderen  
Ländern. und die geistige Auffassung des 11. Jahrhunderts bezeichnend vertreten. So in

der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford eine Elfenbeintafel, auf welcher Christus zwischen den Evangelistenzeichen als Herr über Land und Meer dargestellt ist.\*\*) Auch hier hat der Künstler zu den Ausdrucksmitteln der Antike gegriffen und zu den Füßen des Heilandes, gleichsam als Schemel, die wohlbekanntten Figuren von Gaa und Oceanus angebracht. Wie beliebt damals die Elfenbeinarbeit war, erkennt man aber daraus, daß dies Material sogar zu solchen Gefäßen verwendet wurde, die weit leichter durch Erzguß herzustellen sind. Im Dom zu Mailand sieht man ein Weihwassergefäß, welches mit den Reliefgestalten der Madonna (Fig. 260) und der vier Evangelisten geschmückt ist. Ernst und würdevoll, dabei gut in den Raum componirt, geben diese Darstellungen eine Anschauung der künstlerischen Entwicklung vom Ausgange des 11. Jahrhunderts.\*\*\*) Ungefähr derselben Zeit gehört eine Elfenbeintafel der Bibliothek zu Paris, welche den Unterschied zwischen byzantinischer und abendländischer Kunst klar machen kann.\*\*\*) Auf einer postamentartigen Erhöhung steht feierlich in antiker Toga Christus und krönt die in puppenhaften Prachtgewändern starrenden Gestalten des Kaisers Romanus IV. und seiner Gemahlin Eudokia (1067—1071).



Fig. 260. Elfenbeingefäß zu Mailand.

Diese kleine Auswahl möge für unsere Betrachtung genügen. Wir sehen die Ueberblick. Elfenbeinarbeit seit dem 10. und mehrfach im Laufe des 11. Jahrhunderts vorzüglich in Deutschland gepflegt, durch die Kunstliebe der Kaiser und den Reichtum der Klöster mächtig gefördert. Die in Rohheit versunkene Technik erhält

\*) Abb. in *Didron's Ann. archéol.* Bd. XVIII.

\*\*) Vielleicht jedoch hat man dies merkwürdige Werk der späteren Entfaltung des Romanismus zuzuweisen.

\*\*\*) *Didron* a. a. O.

durch byzantinische Muster eine strengere Schule. Aber wenn sie sich auch eine bessere und geschicktere Behandlung aneignet, so nimmt sie doch nicht die Starrheit des byzantinischen Styles an; vielmehr strebt sie überall nach neuem Ausdruck, Leben und Bewegung. In der Arbeit des Tutilo fanden sich erst leise Spuren dieses geistigen Aufschwunges, im Laufe des 11. Jahrhunderts dagegen wird derselbe immer mächtiger. Im Bestreben, den Gestalten einen tieferen Ausdruck, den Scenen eine dramatische Lebendigkeit zu verleihen, werden die äußeren formalen Gesetze auf's Neue vernachlässigt, die Verhältnisse des menschlichen Körpers unrichtig und flüchtig aufgefaßt, namentlich Köpfe, Hände und Füße, kurz alle feineren Theile ungebührlich groß und ungefickt gezeichnet. Man kann deutlich sehen, daß in demselben Maße der neue Zug nach Wahrheit und Lebendigkeit wächst, als die antiken Traditionen verblasen und der Byzantinismus zurücktritt. Die junge germanische Volksseele regt sich und ringt gewaltig zum Lichte. Ihr genügt es nicht, denselben Gegenstand in vorschriftsmäßiger Weise gedankenlos zu wiederholen, sondern sie giebt ihn in immer neuer Fassung, bereichert mit einer Fülle symbolischer Beziehungen, belebt durch den Ausdruck der Empfindung. Was sich aus diesem Streben ergibt, ist dem inneren Wesen, nicht der äußeren Form nach, ein jugendlicher Naturalismus, der seine eigenen Wege geht und zu ganz besonderen Offenbarungen gelangt. Er stammelt in heftigen, selbst übertriebenen Bewegungen, er arbeitet sich mühevoll ab in den Fesseln einer traditionellen, längst hohl gewordenen Form, und vermag doch das Auge noch nicht für die Natur als das sicherste Vorbild zu erschließen, weil die Kirche alle Beziehung zum natürlichen Leben abgeschnitten hat, und ihre heiligen Gestalten in einem typischen Gepräge überliefert sind. Aber schon jetzt gewinnt man aus diesen bedeutsamen Anfängen die Zuversicht, daß aus ihnen eine neue große Kunst erwachsen muß, sobald die Umstände es gestatten.

Prachtmetalle.

Mit der Elfenbeinschnitzerei ging die Arbeit in kostbaren Metallen Hand in Hand. Die Kirchen wetteiferten mit einander in prächtiger Ausstattung ihrer heiligen Geräthe, besonders des Altars und des Sanctuariums. Die Altartische wurden mit Antependien von getriebenen Metallplatten bekleidet, an welchen Reliefs, Filigranornamente, Schmelzmalereien und kostbare Edelsteine, darunter selbst antike Gemmen und Kameen, sich zu prachtvoller Wirkung verbanden. So wird uns über die Ausstattung der Abteikirche Petershausen bei Constanz vom Jahre 983 berichtet, daß der Baldachin des Altares auf vier reich geschnitzten, mit Silberplatten bekleideten Säulen ruhte, und daß die Bogen desselben mit vergoldeten Silber- und Kupferblechen bedeckt waren. Die Decke des Tabernakels bildete eine vergoldete Kupferplatte mit silberner Täfelung. Den Altartisch schmückte an der Vorderseite ein Antependium von gediegenem Golde mit Edelsteinen bedeckt, an der Rückseite eine silberne Platte mit dem vergoldeten Bilde der Maria. Metallene Säulen fanden sich auch im Chor der Abteikirche von St. Gallen. Für den Dom zu Mainz stiftete ebenfalls gegen Ende des 10. Jahrhunderts Erzbischof Willigis einen Schatz der kostbarsten Gefäße, welche großentheils in Gestalt von Drachen, Greifen, Kranichen, Löwen gebildet waren. An einem mächtigen, mit Goldplatten bekleideten Kruzifix sah man ein aus Gold getriebenes Bild des Gekreuzigten, dessen hohler Körper mit Reliquien und kostbaren Steinen gefüllt war, und dessen Augen durch große eingefetzte Karfunkel einen unheimlichen Glanz erhielten. Obwohl die Kostbarkeit solcher Werke den

meisten den Untergang gebracht hat, ist manch prachtvolles Kruzifix, manch reich geschmückter Kelch und Aehnliches in den Schätzen der Dom- und Abteikirchen sowie in den Kunstsammlungen noch zu finden. Das umfangreichste und bedeutendste Denkmal dieser Art ist die Altartafel aus dem Münster zu Basel, welche neuerdings nach Paris in das Hôtel de Cluny gelangt ist. Sie enthält, ganz aus Goldblech getrieben, in fünf von Säulen getragenen Arkaden die Gestalten Christi, der Erzengel Michael, Gabriel und Rafael und des heiligen Benedikt. Die Haltung ist befangen, doch feierlich und würdevoll, der Ausdruck der Köpfe hat ein starres byzantinisches Gepräge, die Gewandung ist mit Ausnahme der des heiligen Benedikt die antike, und zwar in einer etwas gefuchten Zierlichkeit des Faltenwurfs, der namentlich bei Christus sich in den flatternd bewegten Zipfeln bemerklich macht und für das 11. Jahrhundert zu sprechen scheint. Zu den Füßen des Erlösers liegen zwei winzige menschliche Figuren, ein Mann und eine Frau, in Verehrung hingestreckt: ohne Zweifel die Stifter des Werkes, als welche die Ueberlieferung Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde bezeichnet\*). Ueber den Arkaden sind in Medaillons die vier Kardinaltugenden als weibliche Brustbilder dargestellt, und die übrigen Flächen, die Ränder und Gesimse mit zierlichem Rankenwerk und allerlei kleinen Thiergestalten prächtig ausgefüllt. Der Styl der Figuren an diesem glänzenden Werke steht allerdings nicht in Uebereinstimmung mit der Lebendigkeit und Frische der Elfenbeinarbeiten, was vielleicht als eine Folge der unbehüllicheren Technik zu betrachten ist. Andere Werke kleineren Umfanges halten die volle Strenge der byzantinischen Auffassung fest.

Altartafel  
von Basel.

So sieht man im Schatze der Stiftskirche zu Effen ein Kruzifix aus Goldblech, welches gegen Ende des zehnten Jahrhunderts von der Aebtiffin Mathildis († 997) gestiftet wurde. Die Hagerkeit des Leibes Christi und der herbe Ausdruck erinnern an byzantinische Kunst. Noch mehr ist dies der Fall bei einem Kruzifix ähnlicher Art, das sich ebendort als Geschenk derselben Aebtiffin befindet. Etwas jünger ist dafelbst ein noch reicher ausgeführtes Kruzifix ähnlicher Art, um 1054 von der oben erwähnten Aebtiffin Theophano gestiftet. Ebenso unverkennbar ist der byzantinische Einfluß an einer sitzenden Statue der Madonna in demselben Schatze, deren strengé Gesichtszüge durch die emailirten Augäpfel noch starrer werden.

Schatz zu  
Effen.

Neben diesen Prachtarbeiten gewinnt nun auch seit dem Beginn des elften Jahrhunderts der Erzguß eine um so größere Bedeutung, als er den Uebergang zu umfassenderer monumentaler Anwendung der Plastik bildet. Auch hierin sind es wieder die Deutschen, welche vorangehen und in diesen wie in anderen Zweigen der Kunstübung weithin berühmt werden. Theophilus lobt in seiner Schrift „de artium schedula“ Deutschland als hocheffahren in der Goldschmiedekunst wie im Erzguß. In England kannte und schätzte man im elften Jahrhundert die nach deutscher Weise („opere Teutonico“) hergestellten Metallarbeiten. In der Abteikirche zu Corvey finden wir schon um 990 sechs eiserne Säulen, die der Bischof von Verden gestiftet hatte, und zu welchen ein im Kloster befindlicher Künstler Gottfried noch andere sechs arbeitete.

Erzguß.

\*) Vergl. *W. Wackernagel*, die goldne Altartafel von Basel. Mit Abbildungen. Basel 1857. Dagegen *Kugler's* Zweifel an dieser frühen Zeitbestimmung. (D. Kunstbl. 1857. S. 377).

Dieselbe Gegend des alten Sachsenlandes ist es nun, die zu Anfang des 11. Jahrhunderts unter einem kunstfertigen Kirchenfürsten eine weitere Entwicklung des Erzgusses hervorbringt. Bischof *Bernward* zu Hildesheim ist einer der ersten

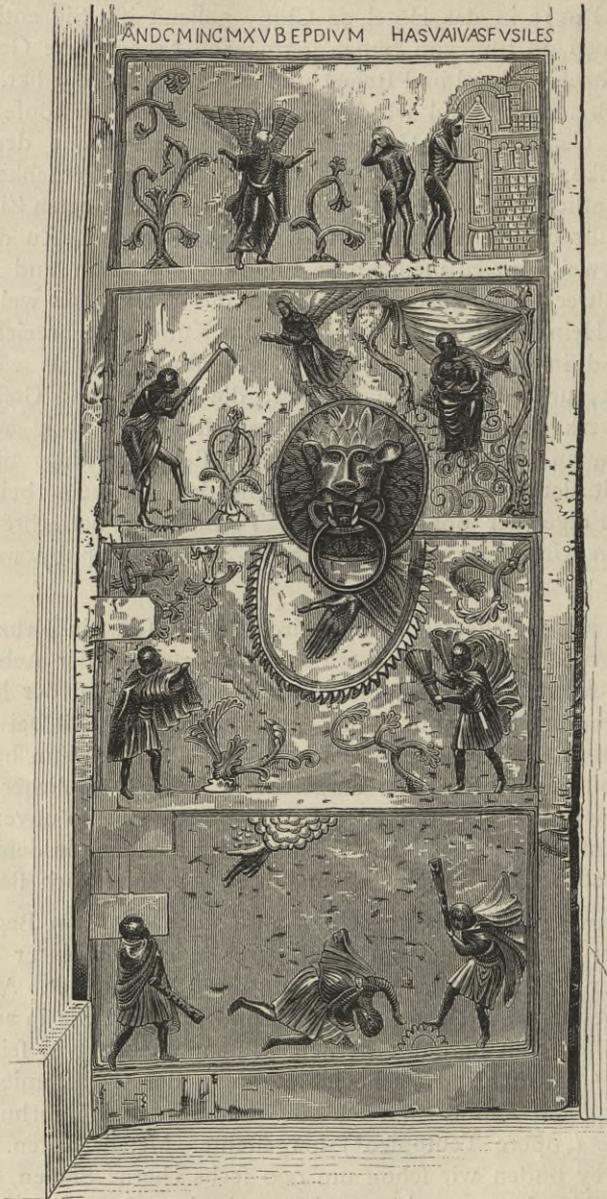


Fig. 261. Linker Flügel der Thür zu Hildesheim. Untere Hälfte.

unter den damaligen Prälaten Deutschlands, deren gelehrte und künstlerische Bildung thätigen Antheil an der Entwicklung der Plastik wie der Architektur gewinnt. Für den von ihm neubauten Dom ließ er eine große eiserne Thür

gießen, welche 1015 vollendet wurde und noch jetzt den Haupteingang der Kirche schmückt. Sie giebt auf sechzehn viereckigen, in zwei Reihen angeordneten Feldern auf der einen Seite die Momente der Schöpfungsgeschichte bis zu Kains Brudermord (Fig. 261), auf der anderen vier Vorgänge aus der Jugendgeschichte und vier aus der Passion Christi. Bemerkenswerth ist zunächst, daß hier trotz der Nebenordnung der Szenen nicht an eine typologische Beziehung der zusammengeordneten Paare angeknüpft wird. In der Auffassung und Durchführung verfährt der Künstler unter Zugrundelegung antiker Anschauungen völlig naiv. In dieser Hinsicht war es günstig, daß man für die Erzplastik keine byzantinischen Vorbilder besaß, denn in Byzanz wurde bei solchen Werken statt des Reliefs die Niellotechnik angewandt. Der Hildesheimer Meister stellt mit wenigen Figuren, aber in lebhaften Motiven den Vorgang deutlich hin. Seine Gestalten bewegen sich in antikem Kostüm, sie sind ohne Verständniß der Form, die Leiber dünn und lang, die Köpfe übergroß, die Nasen plump, die Augen glotzend, sodaß ein feltfam barbarisches Mißverhältniß entsteht. Dabei haben die Gesichter durchaus einen alten, häßlichen, stumpfen Typus, dem jedoch mit der grämlichen Greifenhaftigkeit byzantinischer Gestalten Nichts gemein ist. Hat man dies abstoßende Gepräge erst überwunden, so wird man belohnt durch eine Reihe lebendig empfundener Züge, die von frischer Lebensauffassung zeugen. Die verschiedenen Abstufungen von ganz ruhiger Haltung bis zu leidenschaftlicher Bewegung sind mit Glück dargestellt, obwohl die ungefügen Körper dem Gebote der Seele nur mühsam gehorchen. Naive, geradezu der Wirklichkeit entlehnte Züge sind die Eva, welche ruhig dafitzend ihr Kind stillt, während Adam den Acker bearbeitet; ferner bei der Vertreibung aus dem Paradiese die Geberde, mit der sich Eva neugierig umwendet; sodann bei der Ermordung Abels das gewaltfame Niederstürzen des Erschlagenen, während einerseits Kain wieder zum Schlage ausholt, und andererseits der Mörder noch einmal dargestellt ist, wie er erschreckt vor der aus Wolken herabreichenden Hand Gottes zusammenfährt. Die Anordnung der Figuren im Raume ist ungleich und bei etwas dürftiger Composition ungenügend, sodaß man deutlich den Mangel an Uebung und die Rathlosigkeit einer noch jungen Kunst erkennt. Die Figuren sind stark erhaben gearbeitet, wie sie auch auf gleichzeitigen in Metall getriebenen Werken vorkommen; besonders merkwürdig aber erscheint es, daß der Oberleib sammt dem Kopfe meistens sich ganz vom Grunde löst und sich dem Beschauer entgegen neigt, wodurch der Mangel an organischem Verständniß der menschlichen Gestalt noch auffallender wird.

Wie wenig man sich damals über die Gesetze der Reliefbildnerei klar war, wie schwankend man nach einer festen Regel umhertappte, beweist ein anderes von Bernward herrührendes Werk, die ehemals in der Michaeliskirche befindliche, jetzt auf dem Domplatz aufgestellte eherne Säule, welche 1022 errichtet wurde\*). Nach Verlust des Kapitäls und eines Kruzifixes, das auf demselben stand, ist die Säule noch jetzt an fünfzehn Fuß hoch und vollständig mit Reliefs bedeckt, welche spiralförmig den Schaft umziehen. Diese schildern in vielen aneinander gereihten Szenen die Geschichte Christi von der Taufe bis zum Einzuge in Jeru-

Thür zu  
Hildesheim.Erzfäule zu  
Hildesheim.

\*) Ungenügende Abbildungen der Säule bei *Kratz*, der Dom zu Hildesheim. Ein Relief der Thür in charakteristischer Zeichnung bei *Kugler*, Kunstgeschichte, 4. Aufl. I. S. 397. Einige Platten in *E. Förster's* Denkm. IV.

falem, ergänzen also die Lücke, welche auf den Darstellungen der Thür geblieben war. Wenn die Anordnung solcher Säulen im Chor der Kirchen damals nicht selten war, so steht doch eine derartige plastische Ausschmückung derselben ganz vereinzelt da und ist nur durch das Beispiel der Trajanssäule in Rom, welche Bernward aus eigener Anschauung kannte, zu erklären. Wir haben also hier einen neuen, merkwürdigen Beleg für die nachhaltige Kraft der antiken Ueberlieferung und für den Eifer, mit welchem damals das gelehrte und künstlerische Deutschland die Antike studirte. Die Bernwardssäule ist in dieser Hinsicht das plastische Seitenstück zu den lateinischen Dramen der Gandersheimer Nonne Roswitha. Auch die Behandlung des Reliefs, abweichend von der an's Dürftige grenzenden Klarheit der Thürsculpturen, schließt sich der gedrängteren Fülle des römischen Vorbildes an. Die Figuren selbst sind wohl noch roher, als die auf der Thür, während die Auffassung ebenso naiv und zum Theil von ansprechender Lebendigkeit ist. Beide Werke zeigen deutlich, daß es der jungen strebsamen Kunst nur an der Uebung und der strengeren architektonischen Zucht fehlt, die erst da gewonnen wird, wo die Bauthätigkeit die Plastik zu größerer Bethheiligung heranzieht.

Andere  
Erzwerke.

Daß der Erzguß im weiteren Verlaufe des elften Jahrhunderts in Deutschland schwungvoll betrieben wurde, ohne jedoch erhebliche Fortschritte zu machen, geht aus einer Anzahl erhaltener Werke, die sich in verschiedenen Gegenden finden, hervor. Die Mehrzahl gehört dem nördlichen Deutschland an. Zunächst als eins der frühesten Zeugnisse die in starkem Relief ausgeführte Bronzefigur des Erzbischofs Gifilerius († 1004) im Chor des Doms zu Magdeburg\*), das Gesicht starr und glotzügig, das Gewand in steifer Anordnung, das Ganze noch von so geringem Naturgefühl, daß die Ohren als Doppelvoluten gebildet sind. Dagegen regt sich schon künstlerisches Gefühl in den Thierornamenten des Gewandes, und das Werk steht in seiner selbständigen, dem Byzantinismus abgewendeten Form als achtungswerther Beweis eigenen Kunstvermögens da. Sodann im Dome zu Erfurt die eiserne leuchtertragende Statue einer bekleideten männlichen Figur, von herber Strenge des Styls. So in der Vorhalle des abgebrochenen Doms zu Goslar der prächtige, aus Erzplatten zusammengefügte Altar, welcher von vier knieenden männlichen Gestalten getragen wird, von ähnlich harter und starrer Behandlung\*\*). Zu gleicher Zeit entfaltet sich dagegen das Decorative oft zu hoher Anmuth und Feinheit, wie in den beiden Kronleuchtern des Doms zu Hildesheim aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts, und vorzüglich in dem prachtvollen siebenarmigen Leuchter der Stiftskirche zu Essen, dessen reiche Arabesken an Schönheit und Adel des Styles in erster Reihe unter allen romanischen Werken dieser Art stehen. Weiter besitzt Süddeutschland in den Flügelthüren des Doms zu Augsburg ein bedeutendes Denkmal des Erzgusses, obwohl dasselbe offenbar nicht mehr in ursprünglicher Weise, sondern etwa aus zwei Werken willkürlich zusammengesetzt vorhanden ist, die dem Anfange des elften Jahrhunderts angehören. Man sieht einzelne leicht verständliche Darstellungen aus dem alten Testamente, namentlich die Erschaffung des Adam und der Eva (Fig. 262), Simons Sieg über den Löwen und über die Philister; dann aber

\*) Abgeb. in *E. Förster's* Denkm. V.

\*\*\*) Abb. in *Kugler's* Kl. Schr. I. S. 143 und in *Mithoff's* Archiv für Niederächs. Kunstgesch. Abth. III, Taf. 7.

mehrere räthelhafte Figuren und endlich einzelne Thiergefalten und phantastische Gebilde, wie Löwen, Kentauren u. dgl. Die Darstellungen, im Ganzen 32 in vier Reihen vertheilt, sind in flachem Relief behandelt, zwar noch ohne Verständniß des menschlichen Organismus, mit gar zu großen Köpfen und Händen; aber die Bedingungen des Reliefstyles sind entschieden besser begriffen und klarer befolgt als an den Hildesheimer Arbeiten, während die Antike mit einer gewissen Einfachheit fast mehr im Sinne der alterthümlich griechischen als der römischen Kunst aufgefaßt ist, und in manchem frischen Motive der Bewegung und der Geberde ein naives Naturgefühl sich bemerklich macht\*). Diese wenigen Beispiele müssen uns, wie so oft, eine reiche Zahl von untergegangenen Denkmalen ersetzen.

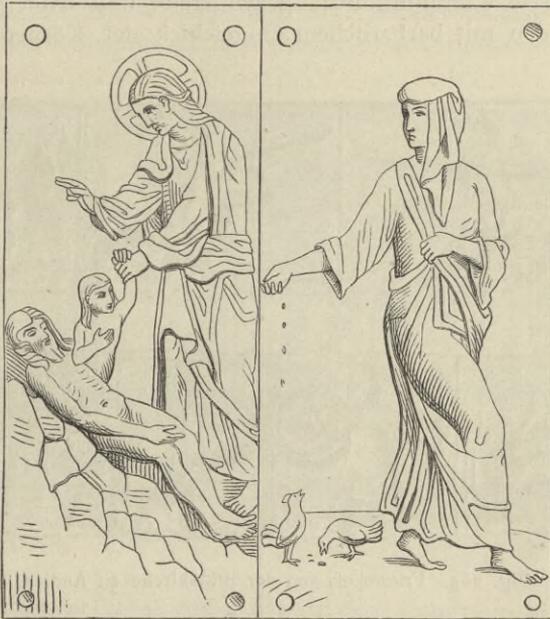


Fig. 262. Von der Domthür zu Augsburg.

Von den übrigen Ländern ist es nur Italien, welches einige größere Werke des Erzgusses bietet. In den meisten Fällen verzichten dieselben jedoch vollständig auf plastischen Schmuck, indem sie nach byzantinischer Weise die Darstellungen durch Niellen mit eingelegten Silberfäden vorziehen. Nur am Hauptportal von S. Zeno zu Verona sieht man in vielen mühsam verbundenen getriebenen, nicht gegossenen Platten eine Anzahl von Reliefdarstellungen, von denen die älteren des linken Portalflügels von höchster Rohheit und Stylosigkeit sind und den Beweis liefern, wie weit damals die Bildnerei Italiens hinter der deutschen zurückstand. Ebenso bezeugt das vergoldete Holzcruzifix, welches im südlichen Seiten- Erzarbeit  
in Italien.

\*) Sehr charakteristische Abbildungen zweier Figuren in *Kugler's* Kl. Schr. I. S. 150 f. — Das Ganze giebt *F. J. v. Allioti*, die Bronzethür des Doms zu Augsburg. 1853. Vergl. *Sighart*, Gesch. d. bild. Künfte im Königr. Bayern. München 1862.

schiff des Doms zu Mailand das Grab des 1045 verstorbenen Erzbischofs Heribert bezeichnet, eine noch völlig im Byzantinismus befangene Starrheit, ohne Spur von Leben oder Naturgefühl. Auch die kleinen Figürchen an den Endpunkten des Kreuzes sind von derselben Steifheit.

Steinsculptur.

Wenig läßt sich endlich von der gleichzeitigen Steinsculptur sagen, die erst mit der reicheren Ausbildung der Architektur im folgenden Jahrhundert zu größerer Bedeutung gelangen sollte. In Frankreich führte der Drang nach bildnerischer Thätigkeit zu der wunderlichen Unsitte, in Ermangelung anderer Stellen die Kapitäle der Säulen mit geschichtlichen Darstellungen zu überladen. Abgesehen davon, daß hierdurch die klare Charakteristik der baulichen Form als solcher zerstört wurde, konnte auch die Plastik durch solch enges Zusammendrängen nicht gewinnen. Verwirrte Compositionen, gezwungene und selbst verschrobene Bewegungen, verbunden mit barbarischem Ungechick der Körperraffung, waren



Fig. 263. Friesreliefs von der Stiftskirche zu Andlau.

die unausbleiblichen Folgen. Reiche Beispiele liefert die Vorhalle der Abteikirche St. Benoit-fur-Loire (nach 1026 erbaut). Nicht ohne Lebendigkeit, aber mit geringem Naturgefühl sind die etwa um die Mitte des 11. Jahrh. ausgeführten Reliefs an der Façade der Stiftskirche zu Andlau im Elsaß behandelt (Fig. 263). In einem stumpfen, wenig entwickelten Styl geben sie Kampffcenen, abwechselnd mit Thiergehalten in phantastischen Gebilden, die von der unklaren geistigen Gährung jener Zeit Zeugniß ablegen. — Unter den selbständigen Werken der Steinsculptur, welche dieser Epoche zuzuschreiben sind, stehen an stylistischer Durchbildung zwei Reliefplatten im Münster zu Basel, ehemals einem Altar angehörend, obenan.\*) Auf der einen sieht man, durch Säulenarkaden getrennt, sechs Apostelgestalten, auf der andern vier Darstellungen aus der Martergeschichte des heiligen Vincentius. (Fig. 264). Der Styl ist noch streng antikisirend, die Gestalten sind würdevoll, die Motive der Gewandung klar und wohlverstanden, die

\*) Abgeb. in *E. Förster's* Denkm. II.

Compositionen der kleinen Szenen voll Bewegung und Leben. \*) Ungleich strenger sind die Reliefgestalten des Erzengels Michael und zweier Heiligen in der Michaelskapelle der Burg Hohenzollern.

Von Arbeiten in Holz sind besonders zu nennen die Hochreliefs an den Pfeilern der Nischen des nördlichen Portals von St. Emmeram in Regensburg. Dieselben enthalten eine großartige, jedoch überaus herbe und strenge Darstellung des thronenden Christus, an dessen Fußschemel sich Abt Reginward (1049—64) in der Geberde der Verehrung in einem Medaillon als Brustbild hat anbringen lassen. Außerdem die Heiligen Emmeram und Dionysius in bischöflichen Gewändern, in demselben starren, unlebendigen Style, die Gewänder jedoch wie an der Gestalt Christi sorglich in feine Parallelfalten gelegt, dabei vollständig bemalt und schon als eins der ältesten Denkmale der mittelalterlichen Polychromie von Wichtigkeit. \*\*) Dem Ausgange des Jahrhunderts scheint sodann auch die hölzerne

Holz-  
sculpturen.



Fig. 264. Frühromanisches Steinrelief. Münster zu Basel.

Flügelthür am nördlichen Portal von Maria auf dem Capitol in Köln anzugehören. In kräftigem Relief ist hier eine Anzahl von Szenen aus der Geschichte Christi vorgeführt, deren unentwickelt roher Styl mit der wohlverstandenen Ornamentik des Rahmenwerkes auffallend contrastirt.

## 2. Das zwölfte Jahrhundert.

Wenn bisher die Plastik der romanischen Epoche in den selbständigen kleineren Werken, welche ihre Thätigkeit vorzüglich in Anspruch nahmen, sich frei bewegen konnte und selbst bei größeren Arbeiten nur in loser Verbindung mit den baulichen Schöpfungen stand, so wird sie nun im Laufe des 12. Jahrhunderts überwiegend von der Architektur in Anspruch genommen und dadurch einer

Auffchwung  
der Plastik  
durch die  
Architektur.

\*) Vgl. über diese u. andere Schweizer Sculpturen *R. Rahn*, Gesch. der bildenden Künfte in der Schweiz. Zürich 1876.

\*\*) *Sighart* a. a. O. S. 105 bringt eine Abbildung des Christus. Als Regierungszeit des Abtes R. giebt er S. 61 seines Buches 1059—63, S. 104 dagegen 1049—61 an. *F. v. Quast* in seinem Aufsatz im D. Kunstbl. 1852, S. 175 spricht irriger Weise von Steinreliefs.

anderen Bestimmung, einer neuen Entwicklung entgegengeführt. Der Grund dieses Umschwunges liegt in den allgemeinen Culturerscheinungen der Zeit, die eine wachsende Bewegung der Geister in immer ausgedehnteren Kreisen erkennen lassen. Die abendländische Welt wird von mächtigen Strömungen ergriffen und fortgerissen; die religiöse Begeisterung gewinnt in den Kreuzzügen einen phantastischen Ausdruck; das Ritterthum geht seiner Blüthe, das Bürgerthum einer selbständigen Entfaltung entgegen. Die höheren Interessen des Lebens dringen in weitere Kreise; der gesteigerte Verkehr mit dem Orient führt dem Abendlande neue Anschauungen zu; der Handel sucht und findet neue Wege; Alles regt und entfaltet sich mit jugendlicher Lebenskraft. Die Nationen bilden im gesteigerten Wechselverkehr ihre Eigenthümlichkeit schärfer und charaktervoller aus, und diese kräftigere Selbständigkeit giebt allen künstlerischen Werken ein neues Gepräge. Freilich kommt dies in erster Linie der Architektur zu Gute. Sie wird mehr noch als vorher die führende, die tonangebende unter den Künsten; denn die großen, neu entwickelten Volkstypen mußten naturgemäß zunächst in den Werken derjenigen Kunst, welche vorzugsweise die allgemeinen Ideen der Zeiten und der Massen zu verkörpern berufen ist, ihren Ausdruck gewinnen; aber diese Umgestaltung macht sich sofort auch an den Arbeiten der Bildnerei geltend. Die größere Lebendigkeit des Wollens, das Streben nach reicheren Formen, welches die architektonischen Werke fortan kraftvoller gliederte, mannigfacher schmückte und besonders eine ganz neue Entfaltung des Portal- und Façadenbaues hervortrieb, konnte nicht ohne die lebhafteste Betheiligung der Plastik zur Verwirklichung kommen. Früher hatte man die bunte Farben- und Goldpracht des Inneren — das Erbe byzantinischer und altchristlicher Kunst — dazu für genügend erachtet. Jetzt verlangte man nach einer dem baulichen Organismus sich unmittelbar anschließenden, oder vielmehr aus ihm hervorwachsenden Decoration. Jene alten Prunkstoffe wurden darum nicht aufgegeben, aber doch auf einen gewissen Kreis von Aufgaben eingeschränkt, der fogar durch die Rückwirkung der architektonisch gewordenen Bildnerei eine Bereicherung und neue Belebung empfing; aber es wurde nunmehr auf eine gediegene monumentale Plastik in Stein und in einem bildfamen, sich steinartig erhärtenden Stuck ein ganz anderes Gewicht gelegt. Die Altäre, die Kanzeln, die Schranken, welche den Chor von den übrigen Räumen trennen, werden in dieser Weise ausgeführt und mit Sculpturen reich geschmückt. An den Taufbrunnen tritt die Steinplastik mit dem Erzguß in die Schranken. Endlich bieten die stattlicheren Portale, ja die gesammten Façaden, oft auch die Chorseiten der Kirchen dem Bildhauer reichen Anlaß zur Bethätigung.

Man würde indeß irren, wenn man glaubte, daß diese vielseitige Thätigkeit schon bald zu einer höheren Vollendung der plastischen Werke geführt habe. Vielmehr sollte erst das dreizehnte Jahrhundert die reifen Früchte dieses Aufschwunges ernten. Man darf fogar behaupten, daß die Plastik des 12. Jahrhunderts der des vorigen Zeitraums in Schönheit, Würde, Gefühl für die körperliche Form und ihre naturgemäße Bewegung keineswegs überlegen war. Vielfach fällt sie in Ungeschick und Starrheit, ja in äußerste Rohheit und Barbarei zurück. Selbst der seelenlose Byzantinismus erobert sich noch einmal, wenn auch vorübergehend, gewissen Einfluß. Dennoch ist der Gewinn, den die Plastik aus ihrer neuen Stellung davonträgt, nicht gering anzuschlagen. Vor Allem lernt sie sich gegebenen Raumverhältnissen anschließen und in gleichmäßiger Composition sich architek-

tonischen Gesetzen fügen. Wie wenig sie das in der vorigen Epoche vermochte, zeigten uns die im Einzelnen oft trefflich ausgeführten Elfenbeintafeln, deren Reliefs in willkürlichster Weise über die gegebene Fläche wie durch Zufall ausgebreitet waren. Wie mühevoll und vergeblich man nach einem Gleichgewicht der Anordnung rang, erkannten wir an den Thüren zu Hildesheim und zu Augsburg. Es war daher hohe Zeit für die Plastik, daß sie in eine strenge architektonische Schule genommen wurde, um darin ihr eigenes Gesetz wiederzufinden. Wie schwer es ihr auch jetzt oft wurde, alle Schätze dunkler Symbolik, mit der sie sich beladen hatte, mit dem klaren Rhythmus eines Bauwerkes in Einklang zu bringen, das zeigen manche Portale und Façaden, die in demselben Maaße den künstlerischen Sinn abstoßen, als sie den Mystiker in Entzücken versetzen; das beweist auch die noch oft wiederholte Unart, die Kapitäle der Säulen mit ganzen geschichtlichen oder symbolischen Szenen zu überladen. Man erkennt darin den Drang einer tief erregten Kunst, Alles auf einmal zu sagen und ja Nichts von allen anvertrauten Geheimnissen zurückzuhalten. Erst in der folgenden Epoche sollte auch für diese überfließende Fülle architektonisch und plastisch Rath geschaffen werden.

Aber noch ein anderer Vortheil erwuchs der Bildnerei. Da sie mit einer Architektur zusammenwirken mußte, die sich von der Antike nunmehr befreit und für jedes Glied ihres Körpers eine neue, durchaus eigenartige und charaktervolle Form geschaffen hatte, so wäre eine in bisheriger Weise antikisirende Plastik damit unvereinbar gewesen. Innere wie äußere Nothwendigkeit trieben also zu einer dem baulichen Organismus parallel laufenden Umgestaltung der Bildnerei hin. So kommt es, daß die Gestalten derselben zwar auch fernerhin einen antikisirenden Anklang behalten, aber doch in der Empfindung wie im Einzelnen der Form sich der Tradition freier gegenüberstellen. Es ist jetzt erst vollständig ein neuer Geist, der in den Bildwerken sich regt und jene Umprägung bewirkt, die wir im vollen Sinne des Wortes romanisch nennen. Der Unterschied läßt sich in allem Einzelnen der Gewandung, des Affects, der Körperauffassung nachweisen. Alles das ruht noch auf antikem Grunde, aber durchweg sind Veränderungen eingetreten, die den antiken Nachklang stark übertönen. Die Körper sind gedrungener, resoluter, die Gewänder theils einfacher, theils mit einem sichtlichem Streben nach Zierlichkeit und neuen Motiven oft flatternd bewegt und mit Details überladen, die Geberden und Bewegungen athmen eine frische, naive Lebendigkeit. Das Alles führt aber noch nicht zu einem höheren Adel der Auffassung, zu einer reineren, bewußtvollen Durchbildung der Form. Vielmehr stehen in dieser Hinsicht die Werke des 12. Jahrhunderts, wie gesagt, nicht selten tiefer als die früheren. Dennoch ist der Fortschritt ein unverkennbarer.

Halten wir Umschau über die Leistungen dieser Zeit, so werden wir zwar immer noch Deutschland an der Spitze finden, aber auch die übrigen Völker betheiligen sich fortan vielseitiger und durchgreifender an der Entwicklung. Dem Anfange dieser Epoche gehört zunächst das Relief der Externsteine bei Horn in Westfalen\*), eine merkwürdige und großartige Composition, die Kreuzabnahme enthaltend (Fig. 265). Es ist an einer Felswand in der Nähe eines grottenartigen Heiligthums ausgehauen, dessen Einweihung im Jahre 1115 wahrscheinlich auch

Wandlung  
der Plastik.

Deutschland.

Relief der  
Extern-  
steine.

\*) Vergl. *Mafsmann*, der Externstein in Westfalen.

die Entföhung des Bildwerkes bezeichnet. Trotz arger Zerföörung wirkt es noch immer ergreifend durch die eigenthümliche Energie der Auffassung. Voll Empfindung ist namentlich die Stellung der Maria, welche das herabfinkende Haupt ihres Sohnes mit den Händen stützt und ihr eigenes, jetzt zerföortes Gesicht voll Schmerz und Liebe dagegen lehnt. Sonne und Mond sind in antiker Charakteristik in Medaillons dargestellt; der Künftler läßt sie durch Weinen ihr Mitgeföhl lebhaft bezeugen. Die Haltung des Johannes, der feine Theilnahme gleichfalls äußert,

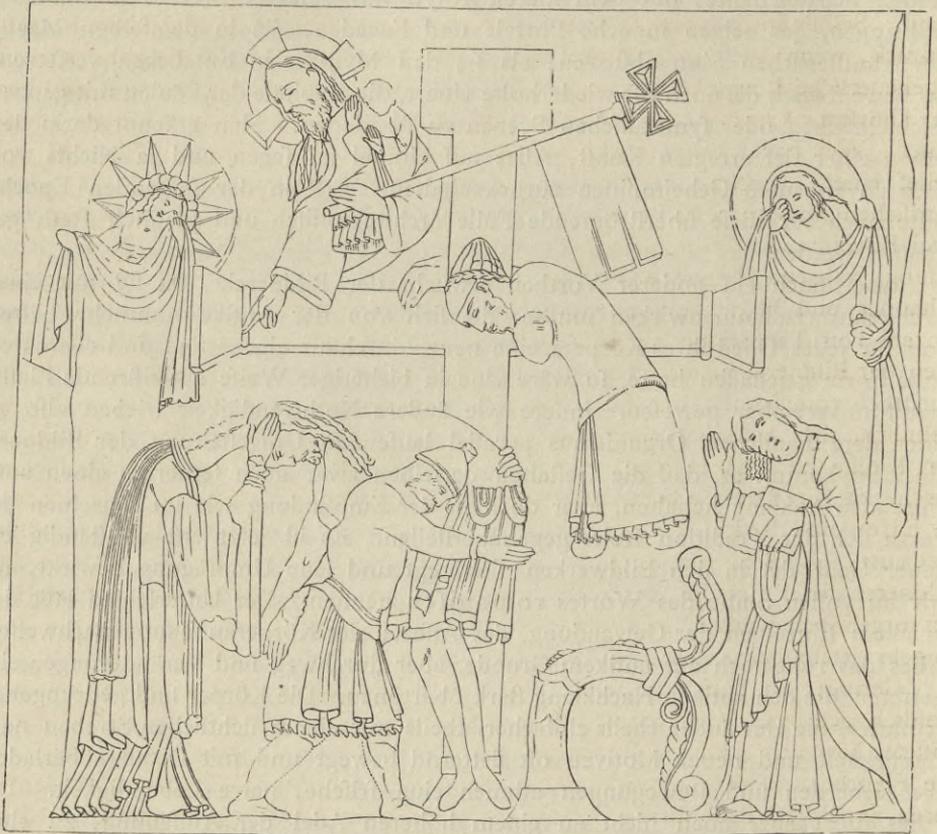


Fig. 265. Relief der Externsteine.

ist allerdings befangen; aber seine Verbindung mit der Gruppe der Uebrigen zeugt von einem entwickelten Sinn für Rhythmus und Gleichgewicht, wie denn in dieser Hinsicht die Composition Bewunderung verdient. Nicht ganz klar ist die Bedeutung der Gestalt, welche über dem Querbalken des Kreuzes mit der Siegesfahne erscheint: vielleicht Gott Vater, der die Seele Christi in Gestalt eines Kindes auf dem Arme trägt. Der untere Theil der Composition ist so arg zerföort, daß unsere Abbildung ihn fortgelassen hat. Er scheint zwei menschliche Gestalten, von einem Drachen umringelt, enthalten zu haben; das wären also die von der Sünde umstrickten Ureltern der Menschheit, welche durch Christi Kreuzestod erlöst werden.

In den angrenzenden Gegenden Westfalens lassen sich mehrere andere Werke nachweisen, welche zwar an Umfang und Bedeutung ungleich geringer sind, in ernster Strenge des Styles und in Klarheit architektonischer Anordnung jedoch verwandt. An der Kirche zu Erwitte sieht man im Bogenfelde eines Portals den Sieg des Erzengels Michael über den Drachen, eine Composition von großartigem Schwung und guter räumlicher Anordnung, während ebendort an einem anderen Portal das Brustbild Christi mit den Symbolen der Evangelisten Johannes und Matthäus von strengerer typischer Behandlung ist. Aehnlich findet man ihn, jedoch mit sämmtlichen Evangelisten-Symbolen, am Nordportale des Domes zu Soest. Selbst unscheinbare Dorfkirchen erhalten in dieser Zeit plastischen Portal-schmuck, wenn auch in rohem Styl, wie zu Obertudorf bei Paderborn zwei ungeheuerliche Löwenfiguren an den weit vorspringenden Kämpfern und darüber am Thürsturz Christus zwischen den puppenartigen thörichten und klugen Jungfrauen. Weit besser, in lebendigeren Motiven und glücklicher Raumfüllung, ist das Relief einer Anbetung der Könige an der Pfarrkirche zu Beckum. An dem nördlichen Hauptportal der Kirche zu Balve zeigt sich Christus in einem von zwei Engeln gehaltenen Medaillon thronend, von großer Lebendigkeit der Auffassung, während ebendort am südlichen Portale ein Relief des Gekreuzigten mit Johannes und Maria von geringer und roher Arbeit ist. Ferner bezeugt eine Anzahl von Taufsteinen mit reicher plastischer Ausschmückung den lebhaften Betrieb der Bildnerei in diesen Gegenden. So in der Kirche zu Freckenhorst, inschriftlich vom Jahre 1129, mit schwerfälligen Darstellungen aus dem Leben Christi. Aehnlich, aber besonders herb und typisch in der Behandlung der Taufstein in der Kirche zu Aplerbeck, und ganz derselbe wiederholt in der katholischen Kirche zu Bochum; andere mit den Darstellungen der Apostel in den Kirchen zu Elfen und Boke, vorzüglich aber in ungleich edlerem Styl in der Kirche zu Beckum. Endlich mögen noch als weitere Zeugnisse für die Regsamkeit der Bildnerei dieser Epoche die beiden Eckfäulen im Chor der Kirche zu Erwitte hervorgehoben werden, in harter, selbst roher Ausführung mit Reliefgestalten von Engeln geschmückt, welche die Jakobsleiter hinauf- und hinabsteigen.

Anderes  
Westfälische.

Geringer an Zahl und Bedeutung sind die plastischen Werke in den weiter westlich gelegenen Gegenden. Wie wenig man um diese Zeit selbst in Köln leistete, beweisen mehrere Bildwerke aus St. Pantaleon im Museum daselbst und die Figuren am Portalbogen von St. Cäcilia. Ebenso sind zu Remagen die Sculpturen am Portal des Pfarrhofes roh und in unklarer Phantastik behandelt. Nicht minder schwerfällig und herb zeigen sich die Reliefs am Taufstein der Schloßkirche zu Pont-à-Mousson bei Metz in Lothringen, welche mehrere Taufscenen und die Predigt Johannes des Täufers enthalten. In den benachbarten Gegenden der Niederlande sind die Sculpturen der Kathedrale von Tournay beachtenswerth. Am Portale des nördlichen Kreuzarmes sieht man den Sieg der Tugenden über die Laster in einem harten, schweren Style, doch nicht ohne Leben dargestellt.

Rheinische  
Werke.

Ungleich wichtiger sind dagegen die plastischen Werke des sächsischen Gebietes. Zwar fehlt es auch hier nicht an Arbeiten, welche mit schwerfälliger Rohheit das typische Stylgepräge der Zeit wiederholen, wie die derben, unteretzten Figuren an der Vorhalle des Domes zu Goslar, und die nicht minder unbehilflichen, auf dem Rücken von Propheten stehenden Reliefgestalten der Apostel am Taufsteine des Domes zu Merseburg; ferner die älteren unter den symbolischen

Sächsische  
Plastik.

Bildwerken an der Bußkapelle in der Kirche zu Gernode. Dagegen entwickelt sich bald ein besserer Styl und eine lebhaftere Empfindung an einer Reihe von Stuckreliefs im Innern der Kirchen, wobei die leichtere Technik an dem bildfameren Materiale ohne Zweifel günstig mitgewirkt hat. Die ältesten unter diesen sind wohl die noch streng behandelten Gestalten Christi und der Apostel, welche



Fig. 266. Apostel aus S. Michael in Hildesheim.

sitzend an der Brüstung einer westlichen Empore der Kirche zu Gröningen bei Halberstadt angebracht sind\*). Bei aller Strenge des Styls herrscht doch große Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Gewänder, und die Gestalten sind in lebhaften Motiven der Bewegung gegen einander gewendet. Entwickelter sind schon die ebenfalls sitzenden Reliefgestalten Christi und zweier Apostel an der nördlichen Brüstung des Chors der Kirche zu Hamersleben, und in ähnlicher Weise, wenn auch noch etwas typisch in Ausdruck, Stellung und Gewändern, doch schon in flüssigeren Linien durchgeführt die ebenfalls sitzenden Gestalten Christi, der Maria und der Apostel an den beiden Seitenwänden des Presbyteriums in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt\*\*). Selbst am Aeußern der Kirchen empfahl sich das bequemere Stuckmaterial zur Verwendung, wie das Nordportal von St. Godehard zu Hildesheim beweist, dessen Darstellung Christi und der Bischöfe Godehard und Bernward gleich den vorigen Werken um die Mitte des zwölften Jahrhunderts ausgeführt sein wird. Das großartigste Denkmal ist aber die plastische Ausschmückung der Michaelskirche derselben Stadt, die wahrscheinlich dem Umbau von 1186

angehört. Hier sieht man an beiden Seitenwänden des Chores die überlebensgroßen Gestalten Christi und der Maria sammt den Aposteln in reichen Nischen unter Baldachinen stehen. Der Styl entfaltet sich nochmals zu einer fast herben Strenge,

\*) Abbild. in meinem Grundriß der Kunstgesch. 8. Aufl. 372.

\*\*\*) Eine treffliche Abb. in Kugler's Kl. Schr. I. S. 138.

die sich in der reichen und etwas gefuchten Detaillirung der Gewänder mühsam mit einem Hauch freieren Lebens zu verbinden strebt; aber die Gesamtwirkung ist eine architektonisch-feierliche und hochbedeutungsvolle. (Fig. 266). An der inneren Seite dieser Scheidewände sieht man die Bogenzwickel einer kleinen, offenen Galerie in sinnreicher Anordnung mit schwebenden Engelgestalten ausgefüllt, die wieder ein lebendiges Zeugniß von dem architektonischen Sinn in der Bildnerei dieser Epoche ablegen. Endlich sind sämmtliche Bogenlaibungen der Arkaden des Langhauses auf's Reichste mit Stuckornamenten bekleidet, und auf den prachtvoll decorirten Kapitälern erheben sich im Seitenschiff große Heiligengestalten mit Spruchbändern, ebenfalls streng und herb im Styl, aber die glänzende Ausstattung dieses großartigen Denkmals würdig abschließend. Die sinnige Verwendung schwebender Engel mit ausgebreiteten Flügeln kehrt sodann in großartiger Fassung an den Arkaden der Kirche zu Hecklingen, ebenfalls aus der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts, wieder. Bemerkenswerth ist, daß das klare künstlerische Streben die sächsischen Schule, ähnlich wie die westfälische Plastik, vor der abstrusen Phantastik, die wir in den Bildwerken anderer Gegenden finden werden, bewahrt zu haben scheint. Um so leichter bricht sich hier ein freier künstlerischer Humor Bahn, wie z. B. in den Reliefs an der Außenseite des Chors der Kirche zu Königslutter, wo die Momente der Hasenjagd dargestellt und schließlich dahin parodirt sind, daß die beiden verfolgten Hasen den Jäger überwältigen, niederwerfen und ihm schadenfroh die Hände zusammenbinden.

In Süddeutschland sind es in erster Linie die bayrischen Lande, welche sich an einer reicheren Uebung der Plastik betheiligen\*). Während es auch hier nicht an Werken einer schlichten und klaren, aber das typisch Hergebrachte nicht überragenden Behandlung fehlt, erhebt sich gegen Ausgang der Epoche mit einer gewissen drangvollen Energie das Streben, in größeren Bilderkreisen eine Fülle symbolischer Beziehungen auszubreiten. Neben mancherlei dunkeln christlichen Anspielungen gewinnen, wie es scheint, die halbverschollenen Gestalten der alten nordischen Sagen ein neues dämonisches Leben und mischen sich mit jenen Anschauungen zu einer Phantastik, die in unkünstlerischem Durcheinander ihre wilden Aphorismen planlos über Portale und Façaden der Kirchen hinstammelt\*\*). Ein Prachtstück dieser Art ist das Portal von St. Jacob zu Regensburg, eine Stiftung schottischer Mönche, wohl nach 1184 ausgeführt. In künstlerischer Hinsicht sind diese Werke von auffallender Rohheit und völligem Mangel eines frischeren Lebensgefühls. In Regensburg finden wir aus etwas früherer Zeit (um 1140) an den symbolischen und heraldischen Figuren der Donaubücke einen merkwürdigen Beweis von der vielseitigen Thätigkeit, welche man damals von der Bildnerei verlangte. Ein geringerer Nachklang der Phantastik von St. Jacob in Regensburg zeigt sich an der Façade der Kirche von Göcking, die als Filiale des Schottenklosters wohl von dort aus ihre Bauleute empfing\*\*\*). Die wirre Anordnung, in welcher sich hier christliche Gestalten mit phantastischen Thier- und Menschen-

Plastik in  
Bayern.

\*) Zahlreiche Notizen in *Sighart's* Mittelalt. Kunst in der Erzdiöz. München-Freifung (Freifung 1856) u. in desselben Verf. *Gesch. d. bild. K. im Königr. Bayern*, S. 177—199. Den hinzugefügten Abbildungen mangelt die genaue Charakteristik.

\*\*\*) Vergl. die treffenden Bemerkungen in *A. Springer's* Ikonographischen Studien in d. Mittheil. d. Wiener Central-Comm. 1860. No. 2

\*\*\*\*) *Sighart*, Kunst in Bayern, S. 187, mit Abbildung.

figuren kreuzen, liefert einen neuen Beweis, wie der bildnerische Trieb der Zeit den engen Rahmen romanischer Portalanlagen zu überwuchern anfängt. Dagegen drängt sich am Hauptportale der Klosterkirche zu Windberg, bis 1167 erbaut, das reiche plastische Leben in die Ornamentik der Kapitäle zusammen und läßt im Bogenfelde die Maria inmitten der beiden Stifter klar hervortreten. Aehnliche Portalsculpturen zeigen die Kirche zu Ainau, wo Christus zwischen fünf Heiligen erscheint, und wo zugleich im Relief der Einzug Christi nach Jerusalem in derben Figuren, aber glücklicher Bewegung und lebendigem Ausdruck vorkommt; zu Biburg (Christus als Richter umgeben von seltsamen Thiergestalten), die Münsterkirche zu Moosburg (Christus sammt Maria, dem heiligen Castulus und zwei Wohlthätern der Kirche, Heinrich dem Heiligen und Bischof Adalbert von Freising, kurze, derbe Gestalten in schlichter Gewandung und streng architektonischer Haltung). Völlig in's Ornamentale läuft die Darstellung eines Kampfes mit dem Drachen am Portal der Peterskirche zu Straubing (und ganz dasselbe an der Kirche zu Altenstadt) aus, sodaß hier wie bei manchen Initialen der Manuscripte die Figuren fast nur die Bedeutung kalligraphischer Schnörkel haben.

Freising.

Spricht alles dies für eine besonders regsame Phantastik in der bayerischen Sculptur, so muß die große Säule in der Krypta des Doms zu Freising geradezu als das Prachtstück dieser Richtung bezeichnet werden\*). Vom Fuße bis zum Kapitäl ist das Ganze in ein Gewirr von menschlichen Gestalten, Drachen und anderen ungeheuerlichen Zusammensetzungen aufgelöst, eine wahre Marterfäule für die gelehrte Auslegung. Man sucht diese Gebilde, welche inschriftlich von einem Meister *Luitprecht* herrühren, durch alt nordische Sagen zu erklären, eine Deutung, die um so anprechender scheint, da gleichzeitig im südlichen Deutschland die Erneuerung germanischer Sagenkreise in der Dichtung beginnt und uns neben manchem Anderen im Nibelungenliede das Hauptwerk unserer ältesten nationalen Poesie geschaffen hat. Aus diesem vergleichenden Hinblick ergibt sich denn auch, wie viel günstiger, weil freier und von kirchlichen Rücksichten ungehemmt, der Dichter jenem Stoffgebiete gegenübertrat als der Plastiker. Ebenso unfrei verhielt sich der Bildhauer in den seltenen Fällen, wo er weltliche Gegenstände zu behandeln hatte. So in dem Reliefbilde Kaiser Friedrichs I. im Kreuzgange von S. Zeno bei Reichenhall, einer noch äußerst rohen Arbeit, und nicht viel besser, wengleich bewegter in dem Bilde desselben Kaisers, seiner Gemahlin Beatrix und des Bischofs Adalbert neben dem Portal des Domes zu Freising.

Schwäbische  
Plastik.

Außer diesen Arbeiten Bayerns, in welchen die Fülle symbolischer Beziehungen die künstlerische Bedeutung weit überragt, lassen sich zunächst in Schwaben einige plastische Werke dieser Epoche nachweisen. Am Portal der Kirche von Alpirsbach, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, sieht man die beliebte Darstellung des thronenden Christus in einem von lebhaft bewegten Engeln gehaltenen Medaillon. Sodann ist an der Johanniskirche zu Gmünd, die wohl schon dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehört, eine Menge von winzigen Reliefbildern nicht bloß an den Portalen, sondern über die ganze Façade, ja selbst an den Mauerflächen des südlichen Seitenschiffes verstreut. Christus am Kreuz am westlichen Portal und an der Südseite, darunter die beiden Marien und Johannes, letzterer den Kopf wie zum Ausdruck des Kammers auf die Hand stützend, dann

\*) Abbild. bei *Sighart*, a. a. O. S. 182 u. 183.

die thronende Maria mit dem Kinde, das nach einem von der Mutter dargereichten Apfel greift. Vergeblich fucht aber die Empfindung in solchen Einzelzügen durchzudringen. Die ganzen Gestalten sind unglaublich embryonisch und puppenhaft. Gleich daneben sieht man aber Kentauern, Hirsche, Vögel, Fische, blafende Jäger, die mit ihren Hunden einen Hirsch verfolgen, offenbar von denselben Händen gemeißelt, aber von einer Frische und Lebendigkeit der Bewegungen, die den stärksten Gegensatz gegen die Starrheit der übrigen Gestalten bilden. Die begleitenden architektonischen Formen sind von höchster Eleganz.

In der Schweiz ist die überaus reiche Ausstattung des Großmünsters von Zürich sowohl im Innern an den zahlreichen gegliederten Pfeilern, als im Aeußern an dem nördlichen Hauptportal ein Beweis von der Lebendigkeit des plastischen Sinnes, aber zugleich von der Schwerfälligkeit und Phantastik der Auffassung. Etwas später, im Beginn des dreizehnten Jahrhunderts, schließt sich die noch reichere Ausstattung des dortigen Kreuzganges daran, die an buntem Reichthum kaum ihres Gleichen hat\*). Es ist hier wie an anderen Orten kaum möglich, der Plastik in ihren wunderlichen Quersprüngen zu folgen. Abenteuerliche Mißgestalten, Drachen und Ungeheuer aller Art wechseln mit Jagdszenen und possenhaften Darstellungen, Alles in einem ziemlich rohen, aber mit Anstrengung nach Leben und Bewegung ringenden Style. Von Symbolik ist hier nirgends die Rede, selbst historische Scenen kommen nur ausnahmsweise vor, wie der schlafende Simon, welchem Delila die Locken abschneidet; alles Andere scheint übermüthige Steinmetzenlaune. Ungefähr derselben Zeit werden die Portalsculpturen der Stiftskirche zu Neuchâtel angehören, zwei Heilige in barbarisch rohem Styl, daneben knieend eine barock-phantastische Teufelsgestalt. Hier mögen denn auch die decorativen Bildwerke des Münsters zu Basel angegeschlossen werden, die freilich schon dem 13. Jahrhundert angehören. Am Aeußeren des Chores sieht man reiche Frieze mit humoristischen Darstellungen aus der Thierfabel; im Innern sind die Säulen des Chorumganges mit naiven Scenen aus der Geschichte von Pyramus und Thisbe geschmückt.

Schweizer  
Sculpturen.

Eine besondere Gattung von Denkmälern, die in der Folge von großer Bedeutung für die Entwicklung der Plastik werden sollten, die Grabsteine, sind in dieser Epoche nur ausnahmsweise künstlerisch durchgeführt. Man begnügt sich häufig, nur ein Kreuz in die Platte zu graviren, und sehr selten versucht man, die Gestalt des Verstorbenen in eingeritzten Linien oder in flachem Relief darzustellen. Der letzteren Art ist der angebliche Grabstein des Plektrudis am Chor von St. Maria im Capitol zu Köln; ferner das Denkmal Wittekinds in der Kirche zu Enger in Westfalen, jedenfalls erst gegen Ausgang der romanischen Epoche, wohl nicht vor dem 13. Jahrhundert, entstanden, mit jugendlichem Kopf, dessen Augen ehemals durch Edelsteine bezeichnet wurden, in langem, streng behandelten Gewande, das Ganze ehemals bemalt. Ferner in der Kirche zu Freckenhorst eine weibliche Gestalt in fein gefaltetem Gewande; im Dom zu Würzburg der Grabstein des Bischofs Gottfried von Hohenlohe (starb 1198), noch hart und steif, mit geringem Naturgefühl und sehr schwacher Zeichnung des Kopfes wie der Gewandung; endlich in St. Thomas zu Straßburg das Grabmal des Bischofs Adaloch, mit schwerfälligen figürlichen Darstellungen geschmückt.

Grabsteine.

\*) Vgl. Mitth. d. Ant. Gesellsch. in Zürich. Bd. I. Heft 5 u. 6.

Erzguß. Neben der Steinsculptur nimmt auch jetzt der Erzguß in Deutschland eine wichtige Stelle ein, denn er knüpft nicht bloß an die technischen Leistungen der vorigen Epoche an, sondern weiß für sich, namentlich in Anordnung und Gliederung des Ganzen, die Ergebnisse der neuen Zeit zu verwerthen. Schon im Anfange des Jahrhunderts erlangen in den westlichen Gegenden die Künstler von Dinant solchen Ruf in Arbeiten des Erzgusses, daß in den anstoßenden Provinzen Frankreichs die Erzgießer lange Zeit Dinandiers genannt wurden. Ein bedeutendes Werk dieser Schule ist das Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich, welches



Fig. 267. Vom Taufbecken in St. Barthélemy zu Lüttich.

gegen 1112 durch *Lambert Patras* von Dinant gegossen wurde\*). Das Becken ruht, mit Anspielung auf das eiserne Meer im Vorhofe des salomonischen Tempels, auf zwölf ehernen Stieren, die symbolisch auf die Apostel hinweisen. Der Bauch des Beckens ist mit fünf Relieffscenen geschmückt, welche durch ausführliche Inschriften erläutert sind. Man sieht Johannes, wie er Buße predigt, die Zöllner, dann Christus tauft, ferner die Taufe des Hauptmanns Cornelius und endlich die Bekehrung des Philosophen Kraton durch Johannes den Evangelisten (Fig. 267). Vergleicht man diese Werke mit den um ein Jahrhundert früheren Thüren von Hildesheim, so ist der Fortschritt unverkennbar groß. Der Relieffstyl

\*) Gute Abb. in *Didron's Ann. arch.* Bd. V. u. VIII.

ist nach feinen wesentlichen Bedingungen erkannt und mit künstlerischer Einsicht behandelt; die Bewegungen sind schlicht und sprechend, der Styl der Gewänder ein frei antikisirender, und nur die Köpfe nehmen noch nicht an der frischen Lebendigkeit des Uebrigen Theil. Ein ähnliches, nur kleineres Werk des zwölften Jahrhunderts ist das Taufbecken im Dom zu Osnabrück, das in fünf Relieffeldern die Taufe Christi im Jordan und die Apostel Petrus und Paulus in Brustbildern enthält. Auch hier ist der Styl ein fein und selbständig antikisirender, aber in den Figuren, namentlich in dem Engel, der mit dem Tuche zum Abtrocknen hastigen Laufes herbeieilt, spricht sich ein erregtes Naturgefühl aus. Die Thätigkeit sächsischer Gießer wird aller Wahrscheinlichkeit nach durch zwei für den slavischen Osten gearbeitete Erzthüren bezeichnet. Die ältere scheint die Korffunsche Thür der Sophienkirche zu Nowgorod zu sein, durch einen Meister *Riquinus* auf Befehl des Bischofs Alexander von Plock und des Erzbischofs Wichman von Magdeburg vermuthlich zwischen 1152 und 1156 gefertigt. In mehreren Szenen werden Sündenfall und Erlösung dargestellt, dazu anderes Figürliche als Ausfüllung hinzugefügt. Die andere Thür, die sich am Dom zu Gnesen befindet, besteht aus zwei Flügeln von ungleicher Mischung und Arbeit und schildert in achtzehn umrankten Feldern das Leben des heiligen Adalbert, ebenfalls in ziemlich typischer Behandlung. Hierher gehört ferner der eiserne Löwe auf dem Domplatze zu Braunschweig, 1166 errichtet, ein Werk, dessen straffe Bildung bei aller Strenge nicht ohne Naturgefühl ist.

Andere bedeutende, allerdings überwiegend decorative Arbeiten des Erzgusses sind der Leuchterfuß im Dom zu Prag\*) und besonders die prachtvollen Kronleuchter dieser Zeit, welche gleich den früheren das himmlische Jerusalem vordeuten sollten. Vorzüglich elegant durchgeführt und schön erhalten ist der Kronleuchter in der Abteikirche zu Kumburg, von vollendeter Schönheit des Ornamentalen, der herrlichen Arabeskenranken, in deren verschlungenen Blättern allerlei Gethier sich voll Leben bewegt; dagegen die getriebenen Figürchen der Apostel in den Thürmen und die Brustbilder der Propheten unentwickelt und starr sind. Trotzdem datirt das Prachtwerk, wie der Styl der Ornamentik lehrt, vom Ende der romanischen Epoche. Von gleicher Pracht ist der um 1165 von Friedrich I. und seiner Gemahlin in das Münster zu Aachen gestiftete Leuchter, der jedoch seinen statuarischen Schmuck verloren hat. In diese Verbindung gehört denn auch, obwohl gewiß erst im Anfange des 13. Jahrhunderts entstanden, das prächtige eiserne Taufbecken des Doms zu Hildesheim, ein großartiges, an symbolischen Bezügen reiches Denkmal der alten dortigen Gießerhütte.\*\*\*) Es ruht auf kräftigen Gestalten der vier Paradiesesflüsse, durch Urnen charakterisirt, aus welchen Wasser fließt. An dem Becken selbst sind die vier Kardinaltugenden, die Evangelisten und die vier großen Propheten dargestellt; daneben der Durchgang der Israeliten durch das rothe Meer, Josua's Durchgang durch den Jordan, die Taufe Christi und das Bild des die Madonna verehrenden Stifters. Auf dem Deckel sieht man ebenfalls verschiedene Szenen, unter anderen Magdalena, die Füße Christi trocknend, und das Tränken der Durstigen neben sonstigen Werken der Barmherzigkeit, die wieder dem Grundgedanken verwandt sind. Der Styl ist durch-

Kronleuchter.

\*) Vergl. Mittelaltl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserst. I. Taf. 35.

\*\*) Abb. in meiner Vorschule zum Studium der kirchl. Kunst S. 174.

aus herb und typisch in herkömmlich romanischer Weise, die Ausführung sorgfältig und gediegen.

Bronzene  
Grabplatten.

Der Erzguß findet nun auch bisweilen wie schon früher (vgl. S. 404) bei Grabplatten Anwendung. Eins der frühesten Beispiele ist das noch dem Ausgang der vorigen Epoche angehörende Denkmal des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben im Dom zu Merseburg, wahrscheinlich nicht lange nach seinem Tode (1080) gefertigt. Der Verstorbene ist in flachem Relief dargestellt, die Züge des etwas runder gebildeten Kopfes typisch, ja noch glotzend starr in strenger Fassung, die Gewandung reich mit kleinen eingravirten Ornamenten bedeckt und gleich den Augäpfeln ehemals mit Edelsteinen geschmückt. Die Ohren sind noch fast volutenartig schematisch, der Mund ist fast gar nicht bezeichnet, die Hände haben sehr lange, dünne, gespreizte Finger, welche Scepter und Reichsapfel mühsam halten. Die Gestalt ist schlank und fast hager. Die übrigen vorhandenen Werke dieser Art gehören ebenfalls dem sächsischen Gebiete. Es sind bischöfliche Grabdenkmale von schlichter Ausführung, eins in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, ein anderes im Dom zu Magdeburg. Letzteres, den Erzbischof Friedrich I. († 1152) darstellend, ist eine tüchtige Arbeit, bei welcher ein höheres Naturgefühl sich in dem bewegten Fluß des Gewandes zu erkennen giebt, während der Kopf noch ohne Ausdruck und Leben erscheint. Die Gestalt ist übrigens in kräftigem Hochrelief dargestellt, der Kopf fast völlig frei heraustretend\*).

Pracht-  
metalle.

Die vereinzelt plastischen Werke in Holz sind ebenfowenig für die Entwicklung der Bildnerei von Bedeutung, wie die Elfenbeinschnitzereien, die im Ganzen keine neue Stufe während dieser Epoche ersteigen. Dagegen macht sich an den Arbeiten der Goldschmiede allerdings ein neuer Geist in der Auffassung und Durchführung der Aufgaben bemerklich. Am wenigsten freilich gilt dies von den zahllosen fabrikmäßig hervorgebrachten metallenen Cruzifixen und ähnlichen kleinen Werken, welche durch den antiquarischen Sammeleifer unserer Tage momentan zu einer ästhetisch nicht zu rechtfertigenden Verehrung gekommen sind, einer Verehrung, über welche die harmlosen Verfertiger dieser handwerklichen Erzeugnisse sich am meisten wundern würden. Dagegen giebt es fortan prachtvolle Reliquienschreine, die in architektonischer Weise angelegt und mit aller decorativen Pracht des romanischen Styles ausgestattet werden. Sie nehmen bei der architektonischen Strömung der Zeit die Gestalt kleiner Gebäude an, deren Seiten durch Säulchen und zierliche Bögen gegliedert werden. In den Arkaden finden die Gestalten Christi, der Maria, der Apostel und besonders des Heiligen, dessen Gebeine der Kasten bergen soll, ihren Platz, sie selbst gleich allem Anderen aus kostbaren Metallplatten getrieben. Auf dem Dach sieht man ähnliche Gestalten in flacherem Relief oder legendarische Scenen in Medaillons. Alle Flächen werden durch reiches Ornament und durch eingelegte Emailen, sowie Edelsteine und antike Gemmen verschwenderisch geschmückt. Der Hauptsitz dieser Arbeiten scheint das Rheinland gewesen zu sein, denn die dortigen Kirchen bewahren noch jetzt die größte Anzahl solcher Prachtstücke. Das Figürliche an ihnen bleibt aber durchweg typisch unentwickelt und starr, obwohl die Mehrzahl dieser Prunkstücke dem Ausgange der romanischen Epoche angehört. Eins der großartigsten ist der

\*) Lotz in seiner Kunst-Topographie I, 417 spricht irrthümlich bei diesem und dem früheren Denkmal von „sehr flachem Relief“.

Schrein der h. drei Könige im Dom zu Köln, um 1198 angefertigt; zwei ebenfalls sehr stattliche ebendort in S. Marien in der Schnurgasse; andere in S. Ursula und in S. Severin; ferner in der Kirche zu Deutz der Heribertskasten; mehrere von großem Interesse in der Kirche zu Siegburg; einer der prachtvollsten im Schatze des Münsters zu Aachen, der Schrein Karls des Großen.\*) Sodann im Dom zu Osnabrück die beiden Reliquiare der heiligen Crispinus und Crispinianus; im Dom zu Hildesheim der Schrein des h. Godehard. Von verwandter Arbeit sind sodann die prächtigen Antependien, deren die Kirche zu Komburg eins der reichsten, schönsten und besterhaltenen vom Ende der romanischen Epoche besitzt. Doch liegt der Nachdruck auf den überaus eleganten Emailen, welche aus ornamentalen Mustern von großer Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit bestehen; dagegen sind die getriebenen Relieffigürchen des thronenden Christus und der Apostel typisch flarr und byzantinisirend. (Das Glanzwerk deutscher Goldschmiedekunst, das Antependium von Klosterneuburg bei Wien, verzichtet ganz auf plastischen Schmuck und gehört deshalb nicht hierher.)

Unter den übrigen Ländern nimmt Frankreich nächst Deutschland die erste Stelle ein.\*\*) Auch hier leiten die höheren decorativen Ansprüche, welche die Architektur erhebt, zu einer umfassenderen Anwendung der Plastik hin. Zuerst tritt dies in den südlichen Provinzen hervor, wo die zahlreichen antiken Ueberreste den Sinn für plastische Form weckten und die Hand der Werkleute früh zu reichen decorativen Leistungen anregten. In der Regel galt es hier, mit der zierlichen Pracht der häufig bei Neubauten benutzten antiken Bruchstücke zu wetteifern, und das geschah in einem Style, der allerdings in Auffassung der Form dem byzantinischen Typus sehr nahe steht, in der Composition und gesammten Durchführung aber sich antiken Sarkophagsculpturen anschließt. Zu den umfangreichsten Werken dieser Art gehört die plastische Ausschmückung der Façade von St. Gilles, unweit Arles in der Provence gelegen. Der 1116 angefangene Bau zeigt die reichste Verwendung antiker Bruchstücke, marmorner Säulen mit fein ausgeführten korinthischen Kapitälern, die ebenfalls in antikisirender Weise durch Architrave verbunden sind. Letztere bilden ein breites horizontales Band, welches sich über die ganze Façade hinzieht und an den drei Portalen als Thürsturz eintritt. Dies ganze Band ist in voller Ausdehnung als ununterbrochener Relieffries behandelt, welcher im Geiste antiker Sarkophagreliefs die Leidensgeschichte Christi vom Einzuge in Jerusalem, der den Thürsturz des nördlichen Portales bedeckt, bis zur Auferstehung am südlichen Portale enthält; wobei in sinnreicher Anordnung das Abendmahl und die Fußwaschung Petri die Breite des Hauptportales einnehmen. Da der Künstler für die Kreuzigung eines höheren Raumes bedurfte, so brachte er diese im Bogenfelde des südlichen Portales an, fügte dem entsprechend in dem nördlichen die thronende Maria mit dem Kinde bei, das von den heiligen drei Königen verehrt wird, und gab dem Hauptportale die Darstellung des Weltrichters inmitten der vier Evangelistensymbole. Endlich stellte er an den unteren Wandfeldern der Façade in Nischen, welche von kanellirten Pilastern eingerahmt werden, die fast lebensgroßen Statuen der zwölf Apostel auf. Letztere,

Frankreich.

Plastik im Süden.

St. Gilles.

\*) Ueber die rhein. Denkm. vergl. das Prachtwerk von *E. aus'm Weerth*.

\*\*) Seit 1879 erscheint ein Werk von *A. de Baudot*, *la sculpture française* (Paris, A. Morel, in Fol.), mit fotogr. Aufnahmen der Sculptur des Mittelalters und der Renaissance.

in einem strengen, feierlichen Style und in antiker Gewandung mit hartem, aber zierlich feinem Gefält, erinnern in überraschender Weise an die Apostel der Michaelskirche zu Hildesheim. Ist in ihnen das Typische, Strenge vorherrschend, so entwickeln dagegen die kleinen Reliefdarstellungen an den Architraven die ganze Frische und Lebendigkeit dieser Epoche; zwar nicht in den noch conventionell behandelten Köpfen, wohl aber in den Geberden und Bewegungen der Körper. Szenen wie die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel, die Fußwaschung Petri, die Geißelung und die Kreuztragung sind voll sprechenden dramatischen Ausdrucks. Es giebt kaum einen lehrreicheren Beleg für den Kampf des neuerwachten Naturgefühls mit der starren überlieferten Form, zugleich auch für das wachsende Geschick zu klarer Anordnung eines großen architektonisch-



Fig. 268. Tympanon von St. Trophime in Arles. (Nach de Baudot.)

Arles. plastischen Ganzen als dies großartige Werk. Ungefähr gleichzeitig (angeblich um 1154, aber doch wohl gleich dem vorigen erst in den späteren Decennien des zwölften Jahrhunderts ausgeführt\*) sind die ebenfalls umfangreichen und wichtigen Sculpturen an der Façade von St. Trophime in Arles (Fig. 268). Dem Anfange des zwölften Jahrhunderts dagegen werden die umfangreichen Bildwerke Moissac. zugeschrieben, welche in der Abtei Moissac, nordwestlich von Toulouse, sich erhalten haben. An den Säulenkapitälern des Kreuzganges sieht man nicht bloß die wichtigsten Vorgänge aus dem alten und dem neuen Testamente, sondern auch zwischen phantastischen Ungeheuern verschiedene Märtyrerlegenden dargestellt; an den Pfeilern die lebensgroßen, streng, aber sorgfältig in weißem Marmor durch-

\*) Dafs auch im Mittelalter die plastische Ausschmückung der Kirchen oft erst später dem vollendeten Gebäude hinzugefügt wurde, wird in manchen Fällen ausdrücklich bezeugt und mufs in vielen anderen ebenfalls angenommen werden.

geführten Reliefbilder von Heiligen. Außerdem in der Vorhalle des Hauptportals friesartig angeordnete Szenen aus der Jugendgeschichte Christi, darunter die vier Kardinaltugenden auf der einen und die beiden Todfünden Geiz und Wollust auf der andern Seite, dazu nachdrückliche Schilderungen der Sündenstrafen und der Höllenqualen. Sodann an den Portalpfeilern die Apostelfürsten Petrus und Paulus und zwei Propheten dicht neben mehreren aufrecht einerschreitenden Löwinen. Alle diese Werke zeugen von großer Frische und energischer Lebendigkeit. Geringer und roher ist im Tympanon der thronende Christus inmitten der vier Evangelisten und der vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse. Es scheint indeß nicht nöthig, diesen Theil der Arbeit darum für früher zu halten; vielmehr wiederholt sich dasselbe Verhältniß an der Façade von St. Gilles und in manchen andern Fällen, sodaß es scheint, als ob man zuweilen geringeres Gewicht auf solche typisch wiederkehrende Darstellungen gelegt habe, deren Ausführung man untergeordneten Händen überließ, während die interessanteren und mannigfaltigeren historischen Szenen den geschickteren Künstlern vorbehalten blieben. Bemerkenswerth ist, daß in diesen westlichen Gegenden, wo der antike Einfluß zurücktritt, die Klarheit und Harmonie der provençalischen Denkmäler einem phantastischeren, wilderen Wesen weichen muß. So namentlich an dem Portal der Kirche zu Souillac und, mit großartiger Auffassung verbunden, am Hauptportal der Abteikirche zu Conques, welches eine der umfangreichsten Darstellungen des jüngsten Gerichts enthält. Diese Werke geben indeß zugleich weitere Belege dafür, daß in den verschiedenen Schulen Frankreichs gleichzeitig mit bedeutendem Erfolge das Streben hervortritt, für die tiefsinnigen symbolisch-historischen Gedankenkreise, welche die Zeit bewegten, eine möglichst klare Anordnung in architektonischem Rahmen zu gewinnen. Diese Gabe war, wie wir sahen, den deutschen Schulen bis hierher verfaßt und sollte erst durch französische Anregung in der folgenden Epoche geweckt werden.

Souillac.  
Conques.

Je weiter nach Westen, desto überschwänglicher wird der Geist dieser Darstellungen. Zu den Hauptwerken zählt in den Gegenden des alten Aquitanien die Façade von Notre Dame zu Poitiers vom Ende des zwölften Jahrhunderts. Hier ist zwar durch große und kleine Arkaden, die sich auf plumpen Säulen in mehreren Geschossen wiederholen, eine übersichtliche architektonische Gliederung gegeben, aber alle Flächen, an Kapitälern, Friesen, Archivolten, sind mit einer solchen Fluth von Arabesken in überaus derber plastischer Ausführung überflohen, daß das Auge wie in einem Irrgarten phantastischer Blumen gefangen wird und sich zwingen muß, den selbständigen Bildwerken Aufmerksamkeit zuzuwenden. Zunächst sind über den drei großen Bogenöffnungen des unteren Geschosses an möglichst ungeeignetem Platze Reliefdarstellungen vom Sündenfall bis zur Verkündigung Mariä, der Heimsuchung und Geburt Christi in ziemlich verwirrter Anordnung über die ganze Fläche hingestrent. Das Relief ist derb, die Gestalten schwer, die Gewandung in einem harten Style behandelt, und doch regt sich, wenn auch in eckigen Bewegungen, ein energisches Naturgefühl. Züge, wie die Wärterin, welche, während sie das neugeborne Christuskind waschen hilft, sorglich nach der im Bette liegenden Mutter umschaut, stehen nicht vereinzelt da. Darüber folgen in zwei Arkadenreihen, unten sitzend, oben stehend, die Gestalten der Apostel und zweier Bischöfe in hartem, strengem Styl, aber zierlicher und scharfer Gewandbehandlung; ganz oben am mittleren Giebel in einem vertieften ovalen Felde

Plastik im  
Westen.  
Poitiers.

Christus, umgeben von den Evangelistenzeichen. Auch hier spricht das umrahmende Beiwerk, zierliche Filigran in Stein, so vorlaut mit, wie an den übrigen Theilen der Façade, die dadurch mehr ein Werk der Goldschmiedekunst als der Architektur erscheint. Noch reicher muß ursprünglich die plastische Ausschmückung der Kathedrale von Angoulême gewesen sein, die nicht allein in verwandter Anordnung und ähnlichem Style zahlreiche Gestalten von Aposteln und Heiligen und im oberen Mittelfelde die Gestalt des Weltrichters zeigt, sondern auch daneben eine ausgedehnte Darstellung des jüngsten Gerichts enthält, welche das Auge sich freilich mühsam aus den zerstreuten Reliefs der ganzen Façade zusammenlesen muß.

Angoulême.

In der Auvergne liegen einige Beispiele decorativer Plastik vor, die gleich der Architektur dieser Gegend eine nahe Beziehung zum Styl der Provence bekunden, obwohl sie den dortigen Werken in technischer Ausführung nachstehen. Das Bedeutendste ist hier das südliche Portal der Kathedrale zu Clermont, dessen Pforten mit Reliefbildern von heiligen Gestalten bekleidet sind, und dessen Thürsturz in giebelartiger Erhöhung ein Relieffries mit der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel und der Taufe Christi im Jordan schmückt. Die schöne Anordnung des Ganzen und die lebendige Art der Darstellung erinnern an die Werke von St. Gilles. Im Bogenfelde sieht man in strenger Auffassung den thronenden Christus von zwei Seraphim umgeben. Besonders klar durchgebildet ist sodann der Styl der plastischen Decoration an den mit Stuck bekleideten Kapitälern im Chor der Kirche von Issoire, offenbar vom Ende des Jahrhunderts.

Clermont.

Uberaus reich entwickelt sich sodann die Plastik an den burgundischen Kirchen. Hier steht die Kathedrale von Autun mit den großartigen, aber wilden Compositionen im Bogenfelde des Hauptportals (um 1150) oben an. Das Bogenfeld ist mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes angefüllt, dabei mehrere grauenhaft wilde kolossale Teufelsgestalten, welche die Figürchen der Verdammten packen und martern (Fig. 269). Sanct Michael, ebenfalls von übertriebener Körperlänge, wägt eine Seele und schützt dieselbe gegen die vereinten Anstrengungen von zwei Dämonen, welche die andere Seite des Waagbalkens herab zu drücken suchen. Die Kunst erhebt sich in diesen Szenen zu einer ergreifenden Großartigkeit, die freilich im Sinne der Zeit im Gewande dämonischer Phantastik auftritt. Der Meister dieses Bildes nennt sich *Gislebertus*. Dieselben langen Gestalten in fein gefaltelten, schematisch behandelten Gewändern, mit flatternd bewegten Zipfeln finden wir an den bedeutenden Bildwerken der Abteikirche von Vezeley. Am Hauptportale sieht man die feierliche Gestalt des thronenden Christus sammt den Aposteln, begleitet von einer Menge kleinerer Darstellungen. Auch hier erkennt man, wie die Künstler dieser Gegend nach einer neuen Auffassung der heiligen Gestalten ringen und dadurch einem neuen, mit Phantastik seltsam gepaarten Schematismus verfallen. An den Kapitälern im Innern der Kirche ergeht dieselbe überchwängliche Richtung sich in einem ungleich derberen, mehr naturalistischen Style.

Autun.

Vezeley.

An diese Gruppe reiht sich auch, was in der französischen Schweiz von plastischen Werken dieser Epoche gefunden wird. Die dortigen Monumente folgen der mehr in Frankreich als in Deutschland vorkommenden Unsitte, die Kapitälern mit figürlichen Darstellungen von selbständiger Geltung zu bedecken. Noch vom Ausgange des 11. oder doch aus der Frühzeit des 12. Jahrhunderts rühren die derartigen Sculpturen der Kirche zu Grandson. Thier- und Menschenfiguren, Löwen, Adler, fratzenhafte Masken wechseln mit einer thronenden Madonna und

Denkmäler  
der franz.  
Schweiz.

einem S. Michael, der den Drachen tödtet; Alles in derber Behandlung und roher, ungefügter Auffassung. Wilder regt sich eine losgelassene Phantastik an den Kapitälern der Abteikirche von Payerne, wo namentlich allerlei Kampffcenen mit sichtlichlicher Luft am Leidenschaftlichen, Dramatischen aufgenommen sind. Endlich tritt derselbe ungeberdige Styl in Form einer heftigen Reaction an den ähnlichen Arbeiten der Kirche Notre Dame de Valère zu Sion hervor. Hier herrschen an Kapitälern und Deckplatten figürliche Darstellungen vom barocksten Charakter,



Fig. 269. Vom Portal der Kathedrale zu Autun.

theils symbolischen, theils historischen, theils phantastischen Inhalts: Drachen, welche kleine menschliche Figürchen verschlingen, ein Höllenrachen, aus welchem Fische hervorgehen, die ebenfalls Menschen hinabwürgen, dann wieder der thronende Christus in der häßlichsten Mißgestalt nebst anbetenden Engeln, endlich Schlangen, Löwen, Adler, Böcke, zum Theil in den verschrobensten Stellungen. Diese Arbeiten werden der Spätzeit des 12. Jahrhunderts angehören. Vom Ende desselben, wenn nicht vielmehr vom Anfange des 13. Jahrhunderts, datirt die überaus reiche Ornamentik der Kathedrale von Genf. Sie bedeckt sämmtliche Kapitälern der

reich mit Säulchen gegliederten Pfeiler und verbindet mit hoher Eleganz des korinthisirenden Blattwerks eine feltfame Rohheit alles Figürlichen\*). Neben einer ganzen Folge von historischen Darstellungen, Abraham, Melchisedech, Christus, den Marien am Grabe u. A., sieht man allerlei phantastische Gestalten, wie die Sirene, die Chimaera, die fogar durch Inschrift dem ungelehrten Beschauer bezeichnet wird, ferner Vögel, Drachen, Greife und andere monströse Bildungen. Die überschwängliche Luft an solchen Schöpfungen contrastirt wunderbarlich mit dem überaus mangelhaften Formensinn. Diese reiche Decoration findet sich jedoch nur an

den unteren Theilen; alles Obere, die Gewölbdienste und Triforien, zeigt an den Kapitälern das conventionell wiederkehrende frühgothische Blattschema.

Auch nach Spanien drang der Styl der südfranzösischen Sculptur im Geleit der Baukunst, die ebenfalls ihre Formen und Constructionen, namentlich das Tonnengewölbe über dem Mittelschiff, von dorthier entlehnte. Zum Beweise dieses Zusammenhanges geben wir eine Probe von den Portalsculpturen an S. Vicente zu Avila (Fig. 270), die in ihrem strengen und herben Styl den südfranzösischen Werken so nahe stehen, daß man wie in der Architektur, so auch in der Plastik die Mitwirkung dortiger Künstler annehmen muß. Dagegen schwingt sich an dem Portico de la Gloria der Kirche zu Santiago de Compostella, welcher inschriftlich durch einen Meister *Mateo* von 1168—1188 ausgeführt wurde, die spanische Bildnerei zu einer freien Schönheit auf, wie sie im übrigen Abendlande nur selten, in Deutschland erst im 13. Jahrhundert erreicht wurde. Ohne Frage eines der glänzendsten Werke der damaligen Plastik\*\*), besteht es aus drei eng verbundenen Portalen, die aufs reichste mit Säulen eingefaßt und mit Bildwerken völlig bedeckt sind. Die Säulen



Fig. 270. Portalfiguren an S. Vicente zu Avila.

ruhen auf Löwen und anderen Unthieren; die mittlere, welche das Hauptportal theilt, zeigt unter prächtigem romanischem Laubwerk die Wurzel Jesse in einer Reihe sitzender Figuren. Darüber thront die Gestalt des h. Jacobus, mit einer Schriftrolle und einem Pilgerstab in den Händen. Ihm entsprechen an den Wandungen aller drei Portale stehende Figuren von Propheten, Aposteln und anderen Heiligen, unter denen man Moses, Jeremias, Jesaias, Daniel, David u. a. erkennt. Es sind Gestalten voll freier Würde, in fein entwickelten Gewän-

\*) Abbild. bei *Blavignac*, *Hist. de l'archit. sacrée* etc. Atlas Taf. 65—73.

\*\*) Eine Abbildung, die ohne genügende stylistische Schärfe für das Einzelne doch das Ganze zur Anschauung bringt, habe ich nach *Street* in meiner *Gesch. der Archit.* V. Aufl. S. 459 gegeben. Den Gipsabguss des ganzen Riesenwerkes sieht man im South Kensington-Museum.

dern. Die oberen Theile der Portale, das Tympanon des mittleren und die Archivolten sind zur Darstellung eines jüngsten Gerichtes in eigenthümlicher Anordnung verwendet. Denn im mittleren Bogenfelde sieht man die großartige Gestalt des thronenden Weltrichters, der beide ausgestreckte Hände erhebt, um seine Wundmale zu zeigen. Ihn umgeben die vier Evangelisten, sowie Engel mit den Marterwerkzeugen; rings um das Tympanon aber reihen sich die sitzenden 24 Aeltesten, die einen feierlichen Kranz um ihn bilden. Ueber den Deckplatten der Säulen endlich sowie in den Archivolten der Seitenportale sind zahlreiche Engel, theils pofaunenblasend, theils die Seelen der Erlösten haltend, angebracht. Der Reichthum des Ganzen, die originelle Behandlung und Anordnung, mehr noch der edel und frei entwickelte Styl, der eine eigenthümliche lebensvolle Schönheit athmet, alles das verräth einen Meister, der in selbständiger Entfaltung fast allen seinen Zeitgenossen vorangeht.

Kehren wir wieder nach Frankreich zurück, so finden wir endlich eine ausgezeichnete plastische Schule, welche sich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in den mittleren Provinzen, im Herzen Frankreichs entwickelt. Sie hängt zusammen mit dem neuen Aufschwunge, den die Architektur dort gleichzeitig nimmt, und aus welchem in kurzer Frist die glänzendste Schöpfung des Mittelalters, der gothische Styl, hervorgehen sollte. Die architektonische Richtung ist hier von so überwiegender Energie, daß auch die Plastik mehr als sonstwo sich dem herrschenden Gesetze der Architektur fügen muß, ja geradezu die Sclavin ihrer gestrengen Herrin wird. Und doch sollte gerade aus dieser tiefen Unterordnung in kurzer Zeit die Befreiung und Neubelebung der Bildnerei hervorgehen. Eins der wichtigsten Beispiele dieser Richtung sind die Sculpturen an der Façade der Kathedrale von Chartres. Hier sieht man zum ersten Male an den drei verbundenen Portalen jenes großartige System einer vollständigen plastischen Ausschmückung, welches nachmals den Portalen des frühgothischen Styles eine unvergleichliche Pracht verleihen sollte. Aber man bemerkt auch, wie die Bildhauer noch mit den völlig verschiedenen Grundbedingungen des romanischen Stils zu kämpfen haben. Das Bogenfeld des Portales bot den einzigen genügenden Platz, und es wurde denn auch in herkömmlicher Weise mit der Darstellung des thronenden Christus ausgefüllt, der hager und steif zwischen den vier hastig bewegten Evangelistensymbolen erscheint. Darunter in vier Abtheilungen die vier Apostel, ebenfalls in hergebrachter Auffassung und etwa in der zierlichen und sorgfältigen Behandlung, wie sie in den provençalischen Sculpturen uns entgegentrat. Die ganze Fülle von historischen Darstellungen, die bei jenen rüdlichen Bauten so glücklich über die Architrave ausgebreitet ist, wußten die Künstler hier nur an den Kapitälern anzubringen, die wie ein breites Band sich über die Säulen und Pfeiler gleichmäßig fortziehen. Hier sieht man in kleinen plumpen Figürchen das Leben Christi, besonders die Jugendgeschichte und die Passion, geschildert. Da man aber das Bedürfniß fühlte, diesen friesartigen Darstellungen einen kräftigen Abschluß zu geben, so krönte man sie mit einer Reihe kleiner Rundbögen, die ihrerseits wieder mit durchbrochenen Giebelgalerien und Thürmchen belastet sind. Die französische Unsitte, die Kapitälern zu passiven Trägern geschichtlicher Darstellungen zu machen, wurde also hier in ein vollständiges System gebracht, und beide Künste, zu beider Nachtheil, mit einander vermischet. Noch augenfälliger war dies aber an den unteren Theilen der Portale der Fall. Hier sind

Werke im  
mittleren  
Frankreich.

Chartres.

unmittelbar an teppichartig geschmückten Säulenschäften auf willkürlich angebrachten Consolen überlebensgroße Gestalten männlicher und weiblicher Heiligen, meistens mit reichgeschmückten Diademem gekrönt, angebracht (Fig. 271). Ueber ihren Häuptern sind eben so willkürlich an den Seitenportalen Baldachinarchitekturen angebracht, welche dem Säulenschaft ganz äußerlich angeklebt erscheinen.



Fig. 271. Von der Façade der Kathedrale zu Chartres.

Man sieht, wie die Plastik sich hier der Architektur gewaltsam aufgedrängt hat. Dafür wird aber das Leben ihrer Gestalten selbst verfeinert, sie sind zu einem integrierenden Theile der Architektur geworden und lehnen so passiv ausdruckslos an ihren Säulen wie in den ägyptischen Tempelvorhöfen die Priestergestalten an ihren Pfeilern. Starr, typisch, säulenartig in die Länge gezogen mit überzierlichem Parallelgefält des Gewandes, das in seiner tiefen Unterschneidung an die Kanellirungen von Säulenschäften erinnert, die Füße gleichmäßig neben einander und abwärts gesenkt, erinnern sie an die primitiven Bildwerke auf Leichensteinen. So stehen sie da nicht wie gekrönte Fürsten, sondern wie eine Schaar von commandirten Dienern, mit derselben gesenkten Kopfhaltung, denselben schmal zusammengedrückten Schultern, derselben vorschriftsmäßigen Haltung der Arme, und wagen nicht sich zu rühren, weil jede freie Bewegung sie mit den Nachbarn und mit der Architektur in Conflict bringen würde. Während aber die Körper so in regungsloser Starrheit das äußerste Maaß byzantinischer Strenge noch überschreiten, versucht die Kunst sich an den Köpfen schadlos zu halten. Zwar vermag sie noch nicht, ihnen den lebendigen Ausdruck von Empfindung zu geben, wohl aber strebt sie nach dem Gepräge des Individuellen, und zwar auf dem Wege

einer selbständigen Naturauffassung. Denn hier zum ersten Male begrüßt uns in der mittelalterlichen Kunst, die bis dahin die antike Kopfbildung, freilich zu äußerster Stumpfheit herabgesunken, festgehalten hatte, wie ein erstes Lächeln des Frühlings das germanische Volksgesicht mit seinen treuherzig schlichten Zügen. Freilich noch schüchtern, mit geneigter Haltung, die Augen bisweilen niedergeschlagen, die feinen Lippen zum Lächeln verzogen, wie im Ausdruck demüthiger Verlegenheit.

Aber aus dieser bescheidenen Haltung weht uns ein neuer Geist entgegen wie aus den ächten archaischen Gebilden der griechischen Kunst, die ebenfalls die Vorboten einer herrlichen Blüthezeit waren. Unwillkürlich werden wir an die Statuen des Tempels von Aegina erinnert, aber der Vergleich zeigt sofort auch den Gegensatz. Denn dort war alles schon vom Gefühl organischen Lebens durchdrungen, und nur die Köpfe verhielten sich noch starr und ausdruckslos; hier dagegen regt sich das neue Leben zuerst in den Köpfen, während der übrige Körper in schematischer Gebundenheit von den Fesseln der Architektur umfassen wird.

Weniger gut erhalten und neuerdings durch gründliche Wiederherstellung stark ergänzt sind die Sculpturen an der Façade der Abteikirche von St. Denis bei Paris. Da sie dem durch Abt Suger aufgeführten, 1140 eingeweihten Baue angehören, so sind sie für die Datirung dieser Werke von Wichtigkeit. Am südlichen Portal haben die Pilaster in zierlichen Arabeskenranken eine Darstellung der 12 Monate, im Bogenfelde sieht man eine legendarische Scene; am Nordportal sind die Zeichen des Thierkreises, an der Hauptpforte das Weltgericht, alles aber so stark restaurirt, daß ein Urtheil über den Styl nicht mehr gestattet ist. Besser sind die Sculpturen am Nordportale des Querschiffes erhalten, welches ohne Zweifel noch vom Baue Sugers herrührt, der gleich nach 1140 begonnen und in wenig mehr als drei Jahren vollendet wurde. Die Statuen von fürstlichen Personen an den beiden Wänden zeigen die volle Strenge des Styles, und dieselbe Auffassung herrscht in den Reliefs des Bogenfeldes. Ungleich bedeutender jedoch ist das Hauptportal am südlichen Seitenschiffe der Kathedrale von Le Mans, eins der reichsten und prachtvollsten der gesammten romanischen Kunst. Es ist im Styl den Werken von Chartres zu vergleichen, steht aber auf einer höheren Stufe der Entwicklung, sodaß es dem Ausgange der romanischen Epoche zugerechnet werden muß. So sind die Kapitäle in der elegantesten und freiesten Umbildung der korinthischen Form ausgeführt, selbst die Deckplatten mit zierlichstem Laubwerk, die Schäfte der Säulen, auf denen die Figuren stehen, wie in Chartres, reich variirt mit bunten Mustern. Alles Uebrige dagegen ist der freien Sculptur vorbehalten. Auf den Kapitälern stehen zehn säulenartig starre Gestalten in antiken Gewändern mit mannigfachen Motiven, aber durchaus in trockenem parallelem Gefält, starr und gezwungen in Haltung der Köpfe und der Leiber. Dennoch bricht auch hier in den schlanken Verhältnissen und mehr noch in dem Typus der Köpfe mächtig die Ahnung eines neuen Lebens hervor, das nur noch zu abhängig von der Architektur ist. Man erkennt Petrus und Paulus, dann andere Heilige, endlich Könige und Königinnen, schon voll Jugend und bei aller Strenge doch von einem Hauche feelenhafter Anmuth umspielt. Am Thürsturz sitzen in einer kleinen Säulengalerie die zwölf Apostel, kurze, schwere, gedrungene Gestalten, die wiederum beweisen, daß der gesammten Sculptur dieser Zeit keine festen Gesetze für die Körperbildung, kaum eine Ahnung der wirklichen Verhältnisse vorschwebte. Darüber im Bogenfelde streng und feierlich der thronende Christus mit den vier großen Evangelistenymbolen, die wieder wunderbar heftig sich geberden. Auch das ist ein stehender Zug in der Plastik der Zeit, welche in ihrer naiven Weise durch lebhaftere Bewegungen die göttliche Inspiration der Evangelisten anzudeuten wünschte. Endlich sind sämmtliche vier Archivolten, welche das Tympanon umrahmen, mit Bildwerken bedeckt: an der inneren bilden Engel, Weihrauchgefäße schwingend, einen feierlichen Kreis um die Gestalt des Erlöfers; an den folgenden

ist die ganze Lebensgeschichte Christi in klaren, einfachen Reliefs naiv und nicht ohne Leben erzählt. Die ganze Anordnung bildet einen bedeutenden Fortschritt gegen jene von Chartres.

**Bourges** Noch glänzender entwickelt, bei ganz verwandter Anlage, ist das Portal am südlichen Seitenschiff der Kathedrale von Bourges, wohl dem Schlusse des zwölften Jahrhunderts angehörig. Die üppigste romanische Ornamentik ist über alle Theile ausgegossen. An den Seitenwänden sind wieder sechs Statuen von Heiligen und fürstlichen Personen, in demselben starren, unentwickelten Style, angebracht. Wir sehen daraus, wie viel man sich auf diese neue Erfindung zu Gute that und wie lebhaft man die eigenthümliche, mehr architektonische als plastische Schönheit zu schätzen wußte. An den Kapitälern der unfählich reich behandelten Säulchen sind wieder kleine Relieffscenen, die in lebendigem, aber noch durchaus romanischem Styl den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese und eine Reihe anderer Momente aus der heiligen Geschichte schildern. Am Thürsturze sieht man die steifen, kurzen Gestalten der Apostel, ganz wie in le Mans, darüber im Tympanon ebenso wie dort Christus mit den Evangelistensymbolen, an den Archivolten verehrende Engel und Heilige in kleinen Figürchen, sodaß am ganzen Portal kein Fleckchen unverziert ist. (Der segnende Christus am Mittelpfeiler wurde erst später hinzugefügt.) Alle Theile dieses prachtvollen Portales haben noch die alte reiche Bemalung. — Etwas einfacher ist das Portal des nördlichen Seitenschiffes, das bei völlig gleicher Anlage mehr architektonische Decoration in elegantem spätromanischem Style, dagegen weniger selbständige Plastik zeigt. Im Bogenfelde thront die Madonna in steifer Haltung, aber doch nicht ohne stille Anmuth, von schwebenden Engeln verehrt. An den Wänden sieht man jederseits nur eine Statue in demselben starren, alterthümlichen Style. Beide Portale, sowie jenes von le Mans, sind durch vorgebaute Vorhallen geschützt, eine Anlage, die sich auch in der folgenden Epoche erhielt und später zu überschwänglicher Anwendung der Plastik veranlassen sollte.

**Paris.** Aus derselben Richtung ist der plastische Schmuck am südlichen Portal der Façade von Notre Dame zu Paris hervorgegangen, mag derselbe bei dem 1163 begonnenen Neubau bereits entstanden, was mir wahrscheinlicher dünkt, oder von einem anderen Baue dahin übertragen sein. In einem gedrückten Spitzbogenfelde, welches später den beiden anderen Portalen zu Liebe überhöht worden ist, thront die von Engeln, einem König und einem Bischof verehrte Madonna. Die Gestalten haben ganz den derben, peinlich detaillirenden Styl der Façadensculpturen von Chartres. Darunter sieht man in kleinen streng romanischen Reliefs die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige.

Der Styl aller dieser Werke ist so übereinstimmend, daß er nur als Ergebnis derselben Schule betrachtet werden kann. Von dem Aufschwunge und dem bedeutenden Einfluß dieser Schule giebt aber eine Reihe anderer völlig verwandter Werke eine lebendige Anschauung. Hierher gehören vor allen die Sculpturen an der Kathedrale zu Angers, welche die westliche Grenze dieses Styles zu bezeichnen scheinen; ferner diejenigen an den Kirchen zu St. Loup und zu Rampillon südöstlich von Paris, endlich mehrere Statuen vom Portal der ehemaligen Abteikirche Corbie, jetzt in der Krypta zu St. Denis, welche etwa die äußerste nordöstliche Grenze der Verbreitung dieser Schule bezeichnen mögen. Wir sehen denselben also in bedeutender Ausdehnung gerade in denjenigen

Gegenden zur Alleinherrschaft gelangt, welche zugleich die Träger einer neuen Entwicklung der Architektur werden sollten. Aber während diese in rastlosem Fortschritt in wenigen Decennien alle Grundzüge des gothischen Bauystems ausgeprägt hatte, verharrte die Plastik etwa von 1140 bis gegen Ende des Jahrhunderts hier bei demselben starren, seltsamen Styl. Man wird diese Thatfache, die mit der rastlosen geistigen Bewegung der Zeit so auffallend zu contrastiren scheint, aus demselben Grunde erklären müssen, der zugleich das lange Festhalten an der romanischen Ornamentik veranlaßte. Die damaligen Meister, Architekten und Plastiker in einer Person, waren so ausschließlich erfüllt von dem Drange nach einer neuen constructiven Entfaltung, nach einer durchgreifenden Umgestaltung des gesammten architektonischen Werkes, daß sie für alle bloß decorativen Elemente sich lange Zeit mit den hergebrachten Formen begnügten. Der Augenblick war noch nicht gekommen, wo die neue Architektur, nach Feststellung des Ganzen, zu einer Generalrevision aller einzelnen Theile schritt und diese, darunter vorzüglich die Portale, den gesteigerten Bedürfnissen entsprechend umgestaltete. Bis dahin suchte man nur das überlieferte romanische Gerüst des Portalbaues reicher zu entwickeln und in möglichst umfassender und möglichst klarer Vertheilung der plastischen Zierden eine Entfaltung, die freilich, wie wir gesehen, vor einzelnen Rückfällen, z. B. in den historiirten Kapitälern zu Bourges, nicht sicher war. Aber der neue Geist harrete schon vor der Thüre auf den geeigneten Moment, um auch die Plastik mit einem bis dahin ungeahnten Leben zu durchdringen.

Gegen den plastischen Reichthum der südlichen, westlichen und mittleren Provinzen steht der Norden, namentlich die Normandie, erheblich zurück. So energisch die bauliche Thätigkeit dort gepflegt wird, so herb und fast trocken bleibt der Charakter der Bauwerke, und selbst in der Spätzeit des Jahrhunderts mag man zu reicherer Ausschmückung lieber ein Spiel mit geometrischen Mustern als mit den Gefalten des organischen Lebens anwenden. Doch kommen bisweilen an Säulenkapitälern figürliche Darstellungen vor, die, wie am Hauptportale der Abteikirche S. Georges zu Bocherville, in abenteuerlichster Weise barock-phantastische Auffassung in die heiligen Gestalten hineintragen. Sie sind darin am meisten den gleichzeitigen Gebilden der französischen Schweiz zu vergleichen, obwohl auch in Burgund und den westlichen Provinzen bisweilen ein solch unheimlicher heiliger Spuk getrieben wird. Diese Erscheinung ist wohl daraus zu erklären, daß die nordische Phantastik, genährt an uralten Sagenstoffen, seit Jahrhunderten durch das Christenthum zurückgedrängt, jetzt gewaltsam hervorbricht und sich zuerst in oft abschreckender Weise ausdrückt. Es war die wilde Gährung, durch welche ein edler Gefühlsinhalt sich allmählich läuterte.

Nördliche Provinzen.

Endlich ist das einzige Denkmal des französischen Metallgusses dieser Zeit in der Normandie, und zwar in der Kirche zu St. Evroult erhalten: ein bleiernes Taufbecken, in schwerfällig rohem Style mit den Gestalten der Evangelisten, der zwölf Monate und ihrer Beschäftigungen bedeckt.

Metallgufs.

England kommt in dieser Epoche für die Geschichte der Plastik kaum in Betracht. Die Architektur verhielt sich dort ebenso spröde ablehnend gegen bildnerischen Schmuck wie in der Normandie, woher sie ihre Grundzüge mit herübergebracht hatte. Höchstens werden die Consolen der Gesimse zu Thiergestalten, Köpfen und phantastischen Figuren in einem schweren, harten Styl ausgebeutet,

England.

oder das Bogenfeld des Portales wird mit der anspruchslosen Darstellung des Nationalheiligen S. Georg geschmückt. Dieser Mangel an aller Uebung rächte sich dann, wenn man, wie es an Tauffteinen öfter verlangt wurde, dennoch Gebrauch von der Plastik machen wollte. Sämmtliche Werke dieser Art sind von elephantenartiger Plumpheit in der Gesammtform, und die Reliefs, welche die Seiten bedecken, zeigen eine barbarische Rohheit, welche noch keine Ahnung von einer bestimmten stylistischen Auffassung verräth. So an dem aus dunklem Marmor gefertigten Taufftein der Kathedrale zu Winchester. Zwei Reliefs mit der Geschichte des Lazarus in der Kathedrale von Chichester sind von ähnlicher Starrheit. Aber das Abschreckendste, das aus dieser Epoche existirt, ist das Portal der um 1134 erbauten Kirche zu Shobden in Herefordshire. Im Bogenfelde wird Christus in einem Medaillon von vier ganz verrenkten wurmartigen Engeln gehalten. Christus selbst sieht mehr einer Raupe, als einem Menschen ähnlich; sein Thronen ist ein unbehagliches Hocken, das Gewand zeigt das lebloseste Parallelfalt. Fast ebenso roh, doch nicht mehr ganz so starr, ist das Priorsthor an der Kathedrale von Ely, wo der thronende Christus von zwei nicht minder verschrobenen Engeln getragen wird; indeß bemerkt man doch ein Streben nach vernünftiger Motivirung des Gewandes und nach einer mehr naturgemäßen Auffassung des Körpers. Selbst gegen Ende der romanischen Epoche erheben sich die anspruchsvollen und mit bedeutendem Aufwand hergestellten Sculpturen am Portal der Abteikirche von Malmesbury nicht zu höherer Entwicklung. Dagegen beginnt um den Ausgang der Epoche die Sculptur sich mit neuem Aufschwunge den Grabsteinen zuzuwenden, welche in der Folge gerade in England zu eigenthümlicher Bedeutung gelangen sollten. Vom Ende des zwölften Jahrhunderts besitzt die Kathedrale von Salisbury die beiden Grabsteine der Bischöfe Roger († 1139) und Jocelyn († 1184), beide noch von geringer Naturwahrheit, in einem schwachen, unbehülflichen Styl ausgeführt, die Köpfe sehr flach und leblos, die Augen eng geschlitzt und mangelhaft gezeichnet, die Hände groß und ohne Verständniß. Doch sollte die folgende Epoche gerade in diesen Denkmälern der Plastik einen raschen Aufschwung bringen.

Italien.

Es bleibt nun übrig, noch einen Blick auf Italien zu werfen, dessen Plastik in der vorigen Epoche mit der nordischen nicht Schritt zu halten vermochte. Auch jetzt bleiben die italienischen Werke um ein bedeutendes hinter denen Frankreichs und Deutschlands zurück. Es wird den dortigen Künstlern schwerer als anderswo, sich aus den antiken Traditionen, von denen sie unmitttelbar umgeben sind, zu einem eignen Style durchzuarbeiten. Daher ist die lebhafteste Bewegung und die freieste Regsamkeit dort, wo die antiken Ueberreste fehlen und ein frischerer Hauch aus Norden über die Alpen herüberweht. Ueberall aber läßt sich im Beginn des zwölften Jahrhunderts ein Aufschwung der Plastik nachweisen, der sich auch hier an die höhere Entwicklung der Architektur und die reichere Ausschmückung der Façaden anknüpft. Auch regt sich sogleich das Gefühl von der Wichtigkeit solchen Schaffens in den ausführenden Meistern, und fast jeder setzt in aufkeimendem Künstlerstolze seinen Namen und die Jahreszahl auf das vollendete Werk. Endlich ist zu bemerken, daß das Material durchweg der schöne Marmor Italiens ist, der freilich in dieser ganzen Epoche den Künstlern zu nichts weiter verhilft, als ihr Ungeschick und die Rohheit des Styles nur noch auffallender zu machen.

Oberitalien zeigt die früheste und selbständigste bildnerische Thätigkeit. Die ältesten Werke werden die Sculpturen am Dom von Modena sein, mit welchen die Meister *Nicolaus* und *Wiligelmus*, letzterer wahrscheinlich ein Deutscher, den seit 1099 begonnenen Bau geschmückt haben. Diese Arbeiten werden daher in die ersten Decennien des zwölften Jahrhunderts fallen. Sie enthalten Darstellungen von Geschichten aus dem alten Testamente in einem schwerfälligen und rohen Style, doch nicht ohne lebendige Motive von Ausdruck und Bewegung. An der Façade sind die Reliefs in vier Gruppen vertheilt; der Styl ist ein ächt romanischer, mit deutschen Arbeiten derselben Zeit verwandt, ohne byzantinische Anklänge. Ueberhaupt hat gerade in der Steinsculptur die Kunst dieser Epoche sich zuerst zur Selbständigkeit aufgeschwungen. Die drei ersten Abtheilungen schildern die Schöpfungsgeschichte bis zu Kain's Brudermord. Ueberall erkennt man, wie das Streben nach lebhaftem Ausdruck mit dem Ungeschick des Meißels im Kampfe liegt. Wunderlich sind z. B. die knieenden Engel, welche den Schöpfer in der Mandorla halten. Ebenso seltsam ist das Einknicken Adams, der bei seiner Erschaffung vor dem Herrn niederknien will. Beim Sündenfall stehen beide hinter einander, Eva sieht sich nach Adam um, welcher unbekümmert in den Apfel beißt. Auf dem folgenden Bilde, wo Gott den beiden Sündern einen Verweis ertheilt, ist der Ausdruck der Verlegenheit in Evas Gesicht zu einem breiten Grinsen geworden. Bei der Vertreibung aus dem Paradiese schreiten beide betrübt hinter einander und bedecken sich wehmüthig mit dem Feigenblatt, während die Linke mit dem Ausdruck von Trostlosigkeit den Kopf stützt. Die Behandlung des Kostüms erinnert mehrfach an die Bernwardsthür in Hildesheim, die Köpfe und die Bewegung der Gestalten an das Relief der Externsteine. Den Einfluß nordischer Sagenkreise bezeugt die vierte Reliefgruppe, welche die Geschichte und den Tod des Königs Artus darstellt. Am Hauptportal enthält die innere Laibung der Pfoften, ebenfalls in streng romanischem Styl, die Reliefgestalten von Propheten in kleinen Bogenfeldern. Im Gegensatz zu dem schlichten und unbeholfenen Styl der menschlichen Gestalten ist das Ornamentale von Geist und Schönheit. Eine herrliche Ranké bedeckt die Pilafter, durchwirkt mit kleinen Thierfiguren und phantastischen Geschöpfen, Sirenen, Löwen und Drachen im Kampf u. dergl., alles voll sprühenden Lebens und trefflich durchgebildet. Noch vorzüglicher sind die Arabesken am Hauptportal der Südseite, während die Apostelfiguren an den Pfoften und die sechs kleinen Szenen am Architrav zwar lebendig aber eben so primitiv sind wie die Arbeiten der Façade. Am zweiten Portal der Südseite ruhen die Säulen des Vorbaues auf kolossalen, überaus steifen und schwerfälligen Löwen von rothem Marmor, während die architektonische Decoration auch hier ebenso reich wie elegant ist. Auch das Relief eines ganz vorgebeugten Christus, der den Fuß auf eine am Boden liegende Figur setzt, neben dem südlichen Hauptportal, zeigt denselben strengromanischen Styl.

Dieselben Künstler haben dann seit 1139 an der Façade von S. Zeno in Verona die Schöpfungsgeschichte, Bilder der Monate und Szenen aus der Theoderichsage ausgeführt. Auch diese Werke sind noch ziemlich ungeschickt und formlos, aber in der Raumvertheilung und Composition ist ein Fortschritt sichtbar, und wenn die Urheber ihre Arbeiten mit den wüsten Reliefs an der Erzhür derselben Façade verglichen, so durften sie sich wohl ihrem künstlerischen Selbstgefühle überlassen. Zu den lebendigsten Zügen gehört die Darstellung vom Verrath

des Judas, fowie die Erschaffung der Eva, besonders aber ist in der Schilderung des Thierlebens ein erwachendes Naturgefühl zu spüren, so in der Erschaffung der Thiere und in einem anderen Relief, wo ein fliehender Hirsch von einem Raubthier angefallen wird. Desto starrer sind dagegen auch hier die kolossalen Löwen, auf welchen die Säulen des Portalbaldachins ruhen. Diese gigantischen Wächter sind überhaupt ein Lieblingsthema der italienischen Sculptur, erfahren aber die ganze Strenge einer heraldisch-architektonischen Ausbildung und gewinnen erst in der folgenden Epoche ein höheres Leben. Sie sind zugleich interessante Beispiele von der symbolischen Mystik der Zeit. So die kolossalen Löwen am Hauptportal des Doms zu Verona, welche beide mit großen Flügeln ausgestattet sind, während der eine dazu noch zwei Räder am Hinterleibe unter den Weichen hat. Dieser legt die Vordertatzen auf zwei Stiere, jener auf einen Drachen. Die Flügel und die Räder sind wohl eine dunkle Reminiscenz an die Vision des Ezechiel I, 6 und 15. Im Tympanon des Portals sieht man die thronende Madonna, daneben die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, welche zu Pferde heranziehen, am Thürsturz in Medaillons die Halbfiguren der Fides, Caritas und Spes, am Bogen die vier Evangelistenzeichen, endlich an den Pfosten die Propheten mit Spruchzetteln, sämmtlich Arbeiten, in welchen die byzantinischen Einflüsse nachwirken, und das Lebensgefühl geringer ist als an der Façade von S. Zeno. Auch die beiden Reiterfiguren, von denen die eine durch die Inschrift des Schwertes „Durindarda“ sich als Roland zu erkennen giebt, sind durchaus plump und roh gezeichnet.

Ferrara. Den Nicolaus treffen wir dann wieder an der Façade des Doms zu Ferrara, dessen Hauptportal die Jahrzahl 1135 trägt; doch auch hier sind die Reliefs noch verhältnißmäßig derb und roh behandelt. Sämmtliche drei Portalbaldachine ruhen auf Löwen, die kürzlich sorgfältig erneuert sind, während die ursprünglichen in einem kleinen Hof an der Südseite des Chores liegen. Neben dem Löwen kommt hier mehrmals der Greif vor, und zwar nicht bloß geflügelt, sondern auch mit den seltsamen Rädern versehen, von denen oben die Rede war. Die Löwen zeigen übrigens hier etwas mehr Naturgefühl als diejenigen in Verona. Erwägt man, daß die Sculptur in Italien fast ausgestorben war, und daß man für Wiederbelebung nicht so umfangreich wie bei der Malerei byzantinische Vorbilder benutzen konnte, so erscheint ein nordischer Einfluß, der obendrein durch den deutschen Namen Wilhelm einen bestimmten Anhalt gewinnt, unzweifelhaft. Wir haben hier die Spuren von einem jener häufig in der Geschichte vorkommenden Wechselverhältnisse. Denn wenn der Norden zuerst durch Anregung der Kunstwerke des Südens, sowohl antiker als byzantinischer, den Anstoß zur eigenen Kunstentwicklung erhalten hatte, gab er jetzt dem in Lethargie versunkenen Süden die Anregung zurück, deren dieser zur eigenen Erhebung bedurfte. Ein weiterer Beleg dafür ist das Rundfenster an der Façade von S. Zeno zu Verona, welches ein Meister *Briolotus* durch Anordnung von auf- und absteigenden Figuren zu einem Glücksrade gestaltete, wie man es an deutschen und französischen Bauten häufig findet. In Italien scheint dagegen diese Idee mit dem vollen Reize der Neuheit aufzutreten zu sein, weshalb denn der Meister in einer langen Inschrift mit Lobsprüchen überhäuft und ein erhabener, verehrungswürdiger Mann genannt wird. Auch die anderen Meister werden in ausführlichen Inschriften gepriesen, welche ihnen für alle Zeiten Heil wünschen und die Beschauer zur Bewunderung ihrer

Werke auffordern. So wird auch ein Bildhauer *Anselmus*, welcher in Mailand Mailand. an der Porta Romana die noch äußerst barbarischen Reliefbilder des Einzugs der Mailänder in ihre von Barbarossa zerstörte, aber glücklich wieder erbaute Stadt ausgeführt hat (um 1170), ein zweiter Dädalus genannt. Wir erkennen aus allen diesen Zügen, welche Bedeutung solche Werke in den Augen der Zeitgenossen hatten, zugleich aber auch, welches freudige Interesse die Bürgerchaften und die Vorsteher des Gemeinwesens an den Leistungen der Kunst nahmen. Es ist für Italien charakteristisch, daß dort das Kunstwerk als solches in's Auge gefaßt wurde, zu einer Zeit, wo in der viel entwickelteren Kunst des Nordens die Person des Künstlers und der Werth seines Werkes völlig von der kirchlichen Bedeutung desselben verschlungen wurde. Gegen Ausgang dieser Epoche, wahrscheinlich erst im Anfang des 13. Jahrhunderts, entstanden dann die acht lebens-

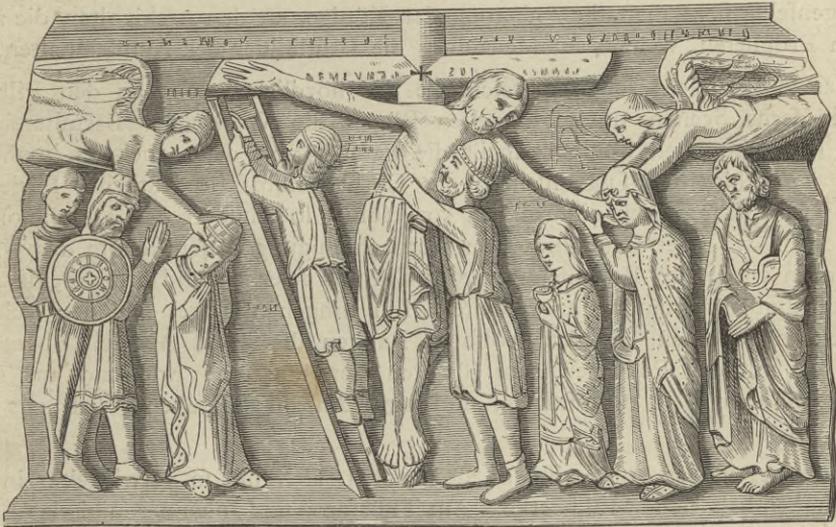


Fig. 272. Bruchstück der Kreuzabnahme von B. Antelami. Parma. (Nach Perkins.)

großen Apostelfiguren aus rothem Marmor, welche man im linken Seitenschiff des Doms zu Mailand in Wandarkaden eingereiht sieht. Es sind großartige Gestalten mit edlem Faltenwurf und von energischer Haltung. Der Künstler hat aus der alten Starrheit sich zu charaktervoller Bedeutung zu erheben gesucht, was ihm mitunter schon gut gelungen ist.

In Parma tritt mit einer Reihe von Werken ein Meister *Benedetto Antelami* Parma. auf, in welchem sich der Höhepunkt der oberitalienischen Sculptur in den letzten Decennien des Jahrhunderts ausdrückt. Das früheste mit seinem Namen bezeichnete Werk, vom Jahre 1178, ist ein Marmorrelief im Dome, rechts in der dritten Dom. Kapelle. Es stellt eine Kreuzabnahme dar in einem Style, der die frühere Formlosigkeit und Rohheit durch zierliche Steifheit zu überwinden sucht (Fig. 272). Die Gesichter sind typisch gleichförmig und ausdruckslos, das Haar durch saubere Parallellinien angedeutet, die Körper noch sehr befangen, aber dennoch in den Bewegungen nicht ohne Empfindung. Zwei Engel schweben nieder, der eine um

die am spitzen Judenhut kenntliche Synagoge niederzudrücken („sinagoga deponitur“), der andere um die Kirche, die mit Kelch und Kreuzfahne dasht, zu erheben („S. eclesia exaltatur“). Sonne und Mond in Blumenkränzen schauen zu. Unten rechts theilen die Kriegsknechte das Gewand Christi.

Baptisterium.

Das Hauptdenkmal dieser Zeit ist aber die plastische Ausstattung des Baptisteriums zu Parma. Am Nordportal lieft man, daß ein Bildhauer Namens *Benedictus* im Jahre 1196 das Werk begonnen habe. Wir glauben in ihm denselben Benedetto Antelami zu erkennen, da der lebendiger entwickelte Styl sich als ein naturgemäßer Fortschritt des Meisters erklären läßt. Das Nordportal zeigt links am Pilaster den Stammbaum von Jacob und Lea, am obern Ende Moses, rechts die Wurzel Jesse in reichen Baumaftverschlingungen, alles mit Inschriften bedeckt. Am Thürsturz ist die Taufe Christi, die tanzende Tochter der Herodias, wobei ein Teufel affittirt, und die Enthauptung Johannes des Täufers dargestellt. Im Bogenfelde sieht man die Anbetung der Könige, an den Archivolten die zwölf großen Propheten, welche auf Medaillons die Brustbilder der Apostel halten.

Das Westportal, eben so reich wie das nördliche, zeigt an den Pilastern links in sechs Szenen unter doppelten Bögen die Werke der Barmherzigkeit, rechts in Weinranken sinnig vertheilt die Parabel von den Arbeitern im Weinberge. Sind hier die Tugendlehren des Christenthums in deutlicher Beziehung auf das praktische Leben eindringlich vorgeführt, so schildert das Tympanon das Weltgericht, wo über Befolgung oder Vernachlässigung dieser Gebote das Urtheil gesprochen wird. Im Bogenfelde thront Christus feierlich und ernst, beide Arme mit aufgehobenen Händen ausgebreitet. Ihn umgeben Engel mit den Leidenswerkzeugen, und an der Archivolte in Ranken die zwölf Apostel; oben zwei Engel, die mit den Posaunen zum jüngsten Gerichte rufen, während am Thürsturz zwei andere sie unterstützen, und eine Anzahl Begrabener sich aus den Särgen erhebt.

Einfacher in der Anlage ist das Südportal, aber um so verwickelter in dem mystischen Inhalt seiner Bildwerke. Am Thürsturz sind Johannes und das Lamm Gottes, dazwischen aber ein bärtiger gekrönter Mann mit der Inschrift „Ego sum Alpha et O“, in Medaillons angebracht; das Bogenfeld enthält die Darstellung eines Baumes mit Früchten, auf welchen ein Mensch geflüchtet ist, denn unten steht ein Drache, der Feuer hinauf speit, während zwei Thiere die Wurzeln des Baumes benagen. Sonne und Mond jagen auf ihren Gespannen von Rossen und Stieren wie zur Hülfe heran, sind aber oberhalb nochmals in Halbfiguren angebracht. Zwei kleine Figuren mit großen Hirtenhörnern stehen unten, und zwei ähnliche sieht man oben fliegen. Diese seltsame Darstellung bezieht sich auf die Legende von Barlaam und Josaphat, in welcher erzählt wird, wie ein Mann, vom Einhorn verfolgt, in einen Abgrund stürzt, sich aber vor dem Untergange dadurch rettet, daß er sich an einem Baum festhält. Doch drohen ihm überall Gefahren, denn zwei Mäuse, eine schwarze und eine weiße, nagen an den Wurzeln, und vier Schlangen recken ihre Köpfe aus dem sumpfigen Boden empor. Trotzdem vergift der Leichtsinrige das Bedenkliche seiner Lage und giebt sich gedankenlos dem Genuße des Honigs hin, der von dem Baume herabtröpfelt\*). Es ist also eine

\*) Abb. in der *Révue archéol.* 1853. I. pl. 216 u. bei *Didron*, ann. archéol. XV.

moralische Tendenz, welche die Wahl dieses Stoffes eingegeben hat, der übrigens in der deutschen Kunst des Mittelalters mehrfach vorkommt und wieder auf Einflüsse nordischer Kunst deutet.

Bekräftigung erhält die Annahme, daß noch zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts italienische Künstler die Anschauungen und den Styl ihrer Werke dem Norden entlehnten, durch die gleichzeitigen Wandgemälde im Innern des Baptisteriums, welche gegenüber der byzantinisirenden Malerei des damaligen Italiens sich auf's Entschiedenste den deutschen Werken anschließen. Endlich sind an demselben Baptisterium die Reliefs zu nennen, welche in einer Reihe von Medaillons den ganzen Bau umgeben. Sie enthalten verschiedene Thiere, Gans, Hahn, Ente, Skorpion, aber auch Phantastisches, wie Kentauren und vieles Andere, in einer merkwürdig freien, lebensvollen Naturauffassung. Im Innern zeigt der Marmoraltar die Reliefdarstellung Johannes des Täufers, eines Priesters und eines Leviten in steifer typischer Strenge; ebenso streng stylisirt erscheinen die Löwen, auf welchen der aus demselben röthlichen Marmor gearbeitete Taufstein ruht, während die zierlichen Arabeskenranken, welche das Becken schmücken, elegant und lebendig sind.

Ziemlich roh ist dagegen der Styl der ältern Sculpturen an der Façade des Doms zu Piacenza, welche inschriftlich 1122 begonnen wurde. Am Hauptportal sind die Zeichen des Thierkreises, in der Mitte die Hand Gottes dargestellt. Am südlichen Portal sieht man über dem Thürsturz sechs kleine Reliefs aus dem Leben Christi, welche an den nördlichen sich fortsetzen; als Träger der Thürpfeiler hat man in sinniger Weise die Gestalten christlicher Tugenden angebracht. Die Arbeiten erheben sich nicht über das Niveau des Zeitüblichen. Verwandten Charakter trägt das Portalrelief am nördlichen Kreuzschiff von S. Michele in Pavia, welches Christus thronend in einem von zwei Engeln getragenen Medaillon, daneben zwei Bischöfe enthält. Dem Ausgang der Epoche werden die Einzelstatuen Christi und der zwölf Apostel im südlichen Seitenschiff von S. Zeno zu Verona angehören, Figuren, deren bewegte, fast dramatische Haltung vergeblich gegen die leere Allgemeinheit der typischen Köpfe ankämpft. In ihrer Behandlung ist ein Einfluß der strengen französischen Sculpturschule von Bourges, Chartres u. a. (vgl. S. 425) nicht zu verkennen. Derselben Zeit darf der achteckige marmorne Taufstein in S. Giovanni in Fonte, dem alten Baptisterium des Doms daselbst, zugeschrieben werden. Er enthält auf den Feldern die Jugendgeschichte Christi: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Kindermord, Flucht nach Aegypten, Anbetung der Könige und Christi Taufe im Jordan. Die Motive sind ungleich, aber der Styl klar durchgebildet, würdevoll und lebendig. Die überlangen Gestalten verrathen in Gewandung, Bewegung und Gruppierung geradezu eine antike Renaissance des zwölften Jahrhunderts. Ein Erzeugniß der derben, aber lebensvollen Phantastik dieser Epoche sind die decorativen Werke an der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand. Welche Rohheiten man sich aber noch am Ende dieser Epoche gefallen ließ, beweist der Taufstein im Baptisterium bei S. Lorenzo zu Chiavenna, inschriftlich vom Jahre 1206, dessen plumpe Reliefs ein mehr fachliches als künstlerisches Interesse haben. Ganz conventionell ist auch das Tympanonrelief, welches in der südlichen Krypta des Doms zu Ancona aufbewahrt wird, inschriftlich das Werk eines Meisters *Philippus*, vom Jahr 1213. Es stellt den thronenden Erlöser mit segnend erhobener Rechten dar, umgeben von

den Evangelistenfymbolen des Stiers und des Löwen, die mit lebhaften Geberden einen feltamen Contrast gegen die Strenge der Hauptfigur bilden.

Toskana. Eine andere Schule tritt, ebenfalls in Verbindung mit einer glänzenderen Entfaltung der Architektur, etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts in Toskana hervor; allein sie steht an Formlosigkeit der oberitalienischen gleich, an Lebendigkeit fogar um ein Wefentliches zurück. Zugleich äußert sich an ihren Werken ein Mißverhältniß gegen die gleichzeitige Entwicklung der Architektur, welches noch viel schneidender erscheint als bei allen anderen gleichzeitigen

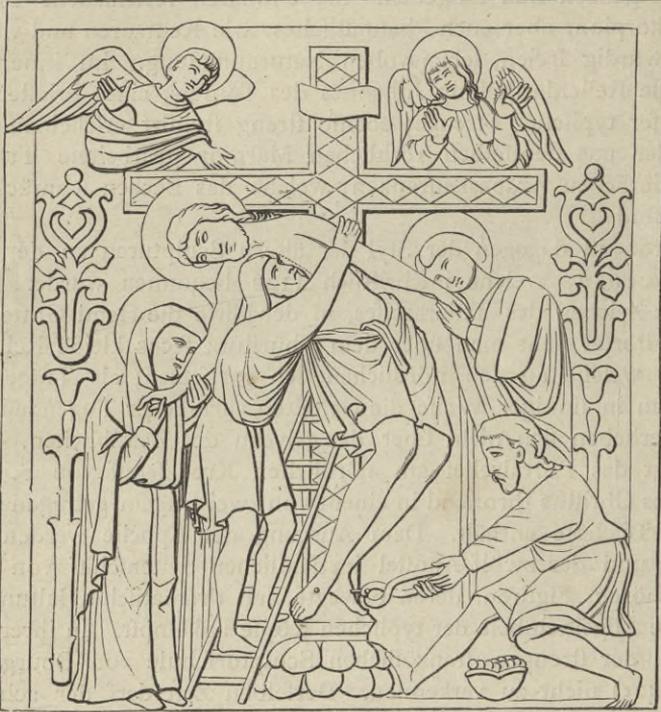


Fig. 273. Relief aus S. Leonardo zu Florenz.

Schulen Italiens und des Nordens. Denn die toskanische Architektur erlebt im Laufe dieser Epoche eine Ausbildung, deren Grundzüge und Details sich den Mustern der klassischen Vorzeit mit selbständigem Gefühl glücklich anschließen, während in der begleitenden Plastik meistens eine unerfreuliche Rohheit und leerer Schematismus herrschen. Vor der Mitte des Jahrhunderts wird sich schwerlich irgend ein erhebliches Bildwerk in Toskana nachweisen lassen. Eine der frühesten

Lucca. Arbeiten sind die Reliefs am Taufbecken in S. Frediano zu Lucca, wie es scheint vom Jahre 1151, inschriftlich das Werk eines Meisters *Robertus*. Die Darstellungen, sehr leblos und roh, in starrer, mißverständener Nachbildung der Antike befangen, enthalten den Untergang Pharaos im rothen Meer, die Verleihung der Gesetztafeln an Moses, sodann mehrere schwerverständliche Scenen und sieben einzelne Pistoja. Heiligengestalten. Am Portale von S. Andrea zu Pistoja führte sodann ein

Meister *Gruamons* im Jahre 1166 ein bedeutendes Relief der Anbetung der Könige aus, und ebendort an S. Giovanni fuoricivitas um dieselbe Zeit ein Abendmahl am Thürfturz des Nordportals in unglaublich plumpem Style. Nicht besser sind die Reliefs am Portal von S. Salvatore zu Lucca, Scenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus enthaltend, welche von einem Meister *Biduinus* gefertigt wurden. Von demselben rühren auch die Darstellungen der Auferweckung des Lazarus und des Einzuges Christi in Jerusalem, in S. Casciano bei Pisa her, welche, von 1180 datirt, trotz der lobpreisenden Inschrift eine trostlose Armuth und Rohheit verrathen. Fast ebenso ungefüge sind die Kanzel-Reliefs in S. Leonardo zu Florenz, doch belebt hier in der Darstellung der Kreuzabnahme (Fig. 273) ein Hauch tieferer Empfindung die Composition.\*) Maria und Johannes, welche in inniger Trauer die Hände des Erlösers ergreifen, um sie mit ihren Küssen zu bedecken, Nikodemus, der voll sorglicher Pietät den Leichnam in seine Arme aufnimmt, die beiden Engel, welche wehklagend am Himmel erscheinen, und endlich der Mann, welcher energisch angestemmt die Nägel aus den Wundmalen der Füße zu ziehen sucht, das Alles sind überraschende Züge eines erwachenden Gefühls.

Um dieselbe Zeit, gegen Ausgang dieser Epoche tritt dann auch in Pisa eine gesteigerte Thätigkeit der Plastik hervor. Am Dom, der 1063 begonnen, im Anfang des 12. Jahrhunderts vollendet und 1118 eingeweiht wurde, tritt die Plastik noch nicht mit selbständigen Schöpfungen auf, obwohl die decorativen Arbeiten, namentlich die herrlichen Rankengewinde der Portal säulen, schon von technischem Geschick zeugen. Dagegen enthält das Ostportal des inschriftlich 1153 begonnenen Baptisteriums einen Cyclus von Bildwerken — Darstellung der Monate, der Taufe Christi und Anderes — welche durch höhere Lebendigkeit sich vortheilhaft auszeichnen. An den Portalpfeilern sieht man in kleinen Feldern paarweise zusammengestellte Apostel, sodann andere Scenen, wie die Befreiung der Vorväter aus

der Unterwelt (Fig. 274). Der romanische Styl tritt hier in völliger Befreiung von byzantinischen Einflüssen auf, und selbst in den ohne tiefere Beziehung mit einander gruppirten Figuren strebt der Künstler offenbar nach einer fast dramatischen Be-



Fig. 274. Vom Hauptportal des Baptisteriums zu Pisa.

\*) Abb. bei *E. Förster*, Beiträge zur neueren Kunstgesch. (Leipzig 1835). Taf. I. Fig 2, dem unsere Figur entlehnt ist.

wegung. Deutlich erkennt man in diesen Werken, welchen Aufschwung gegen den Ausgang des Jahrhunderts die pisanische Bildnerei nahm, und auf welche Vorgänger sich später der große Nicola Pisano stützen konnte. Das nördliche Portal zeigt ähnliche Werke.

Den selben Aufschwung bestätigen uns für die toskanische Sculptur eine Reihe von andern Arbeiten, die ebenfalls der vorgeschrittenen Zeit des 12. Jahrhunderts angehören. Zunächst die Marmorkanzel im Dom von Volterra,\*) die sicherlich nicht vor 1150 entstanden ist. Auf vier Säulen ruhend, welche von zwei Löwen,



Fig. 275. Relief im Dom zu Siena.

einem Stier und einer phantastischen Figur getragen werden, ist sie an ihrer Brüstung mit Reliefs geschmückt, von welchen das erste Abraham vorführt, wie er im Begriff ist, Isaak zu opfern, aber von einem heranschwebenden Engel aufgehalten wird. Dann folgt die Darstellung der Verkündigung, wobei der Engel ebenfalls schwebend aufgefaßt ist; endlich Christus mit den Jüngern beim Mahle sitzend, während eine Frauengestalt, von einem Tiger und einer Schlange verfolgt, Schutz zu seinen Füßen sucht. Im Gedanken mischt sich auch hier also das tief-sinnig Symbolische der romanischen Kunst ein, in der Formgebung aber, den Bewegungen und den Gewändern herrscht ein Styl, der seine Inspirationen aus der Antike schöpft. Noch auffallender treten diese Studien nach antiken Werken in

\*) Vgl. *H. Semper*, Ueberf. d. Gesch. Toskan. Sculptur. Zürich 1869. S. 11 ff.

den vier Marmorreliefs auf, welche, von den Chorschranken der Pieve von Ponte allo spino bei Siena stammend, jetzt im linken Querchiff des Domes zu Siena <sup>Siena.</sup> unter dem Altarbilde Duccio's angebracht sind. (Fig. 275 und 276). Sie enthalten die Verkündigung, die Geburt Christi, den Zug der h. drei Könige zu Pferde und endlich die Anbetung derselben vor dem neugeborenen Kinde. Obwohl die Verhältnisse der Gestalten fast lächerlich kurz und die Köpfe übergroß und dick erscheinen, sind doch die einzelnen Züge, die Motive der Bewegung, die Behandlung der Gewänder und des Haares so sehr der Antike abgelauscht, daß hier ein



Fig. 276. Relief im Dom zu Siena.

eifriges Studium von Werken des klassischen Alterthums noch vor Nicola Pisano's Zeit bezeugt wird. Bei der Verkündigung trägt die Madonna völlig antike Gewänder, bei der Geburt liegt sie ganz nach Art der Figuren auf antiken Sarkophagen ausgestreckt, und selbst die Technik mit den effectvoll ausgebohrten Tiefen erinnert an römische Sarkophagreliefs. Faßt man solche Werke ins Auge, so wird später das Auftreten des großen Erneuerers der italienischen Plastik viel verständlicher.

In Unteritalien läßt sich ebenfalls erst seit der Mitte des 12. Jahrhunderts eine <sup>Unteritalien.</sup> beginnende Thätigkeit der Bildnerei nachweisen. Hier hatte der übermächtige Einfluß der byzantinischen Kunst, welche der Plastik abgeneigt war, selbst in der architektonischen Decoration das plastische Element lange Zeit zurückgedrängt. Man beschränkte sich auf das zierliche, aber scharfe und harte Laubwerk, wie es dem byzantinischen Meißel geläufig war. Gegen 1150 erst beginnt eine freiere

Regung, die allmählich zu einer selbständigen Kunst führen sollte, zunächst aber stärker als die übrigen Schulen Italiens noch von der Nachwirkung byzantinischer Einflüsse berührt wurde. So entstanden bald nach 1150 die Sculpturen an den Thürpfosten der Kathedrale zu Trani, welche in kleinen Relieffscenen die Geschichte Abrahams und Jacobs schildern. Man sieht deutlich, wie der Künstler mit den conventionellen Manieren, namentlich in den Gewändern, ringt und doch bisweilen, bei großer Unbeholfenheit, zu lebendigem Ausdruck durchdringt. Sodann verrathen die Sculpturen an der Kanzel in S. Maria del Lago zu Moscufo, im Jahr 1159 von einem Meister *Nicodemus* gefertigt, ein ähnliches Streben bei theilweise größerer Rohheit und Härte. Schwerfällig ist auch noch der Styl der gegen Ende des Jahrhunderts entstandenen Figuren am Portal von S. Clemente am Pescara, obwohl hier schon die Fülle des Schmuckes auf eine gewisse technische Sicherheit und künstlerischen Unternehmungsgeist deutet. In figurenreichen Reliefs wird am Thürsturz und im Tympanon die Gründungsgeschichte des Klosters und die Erbauung der Kirche erzählt, während an den Pfosten die etwas kurzen, derben Gestalten der fürstlichen Stifter in reicher Bekleidung dargestellt sind, Erst im 13. Jahrhundert bringen die Reliefs an der Façade von S. Giovanni in Venere es zu einer bedeutameren Ausbildung und tieferen Empfindung, obwohl im Tympanon des Portales ein segnender Christus neben zwei Heiligen in die alte, kaum überwundene Starrheit zurückfällt.

Erzguß in  
Italien.

Der Erzguß, welchen wir im elften Jahrhundert in völliger Abhängigkeit von Byzanz und daher in ausschließlicher Anwendung der Niellotechnik fanden, beginnt in dieser Epoche sich allmählich jener Tradition zu ent schlagen und sich einer plastischen Durchbildung hinzugeben. Der Frühzeit des Jahrhunderts scheint die Erzthür am südlichen Kreuzarm des Doms zu Pifa anzugehören, deren Reliefs zwar streng stylisirt sind, aber doch einen merklichen Fortschritt gegen das oben erwähnte Portal von S. Zeno bezeugen. Sie geben in technisch gut ausgebildetem Erzguß eine Anzahl von Scenen aus dem Leben Christi, mit schlicht und kräftig decorirtem Rahmen (Fig. 277). Die Compositionen leiden nicht mehr an der Dürftigkeit früherer derartiger Werke, wie derer von Verona, Augsburg und selbst Hildesheim, sondern in klarer Gruppierung vertheilen sie eine Anzahl von Figuren, bisweilen in lebhafter Bewegung, auf die Fläche. Ist auf unserer Abbildung die Darstellung des Todes Christi am Kreuz noch etwas leer, wenn auch nicht ohne ausdrucksvolle Motive, so erfüllen die Scenen von Judas' Verrath, von der Erscheinung Christi unter den um die Madonna versammelten Aposteln und endlich von dem Tode Mariä schon höhere Anforderungen an schickliche Composition. Bei alledem überschreiten aber die Geberden, die Köpfe und die Gewandmotive nicht die Linie des im romanischen Styl Hergebrachten, bekunden indeß zugleich in manchen Zügen auf erfreuliche Weise die Frische und Naivetät desselben.

Unteritalien.

Eine glänzendere Entwicklung erfährt die Technik des Erzgusses sodann in Unteritalien, welches zuerst vielfache Einflüsse von Byzanz erhalten hatte. Wie hier in den ersten Decennien des zwölften Jahrhunderts schon mehrere einheimische Meister auftreten, während man noch in den achtziger Jahren des elften Jahrhunderts alle derartigen Werke in Konstantinopel bestellt hatte, so lassen sich zugleich die Spuren eines stufenweisen Fortschrittes klar erkennen. *Oderisius* aus Benevent schwankt in den beiden Portalen, welche er 1119 und 1127 für die

Kathedrale von Troja\*) arbeitete, zwischen Niello und Relief und erscheint noch <sup>Troja.</sup> abhängig von der byzantinischen Ueberlieferung. Die Bronzethür der Kirche S. Clemente am Pescara zeigt schon plastischen Schmuck, aber noch in beschränkter Anwendung und in ziemlicher Rohheit. Den Sieg des neuen plastischen Styles bezeichnet dann um die Mitte des Jahrhunderts die Pforte der Abteikirche zu Benevent. <sup>Benevent.</sup> Aus zweiundfiebzig Feldern bestehend, ist sie eins der umfangreich-



Fig. 277. Von der östlichen Bronzethür am Dom zu Pisa.

sten Werke dieser Art und bezeugt, wie rasch den unter-italienischen Erzkünstlern der Unternehmungsgest mit der Sicherheit der Technik wuchs. Außer einer Anzahl Einzelfiguren von Bischöfen enthält sie in reicher Anordnung über vierzig Szenen aus der Geschichte Christi, voll lebendiger Motive, oft in klarer Anordnung, dabei ohne alle byzantinischen Anklänge, vielmehr in den gedrungenen Gestalten und den kräftigen lebensfrischen Zügen des romanischen Styles. Der be-

\*) Ueber dieses und die folgenden Prachtportale vergl. *H. Schulz*, Denkmäler Unter-Italiens. Lübke, Geschichte der Plastik. 3. Aufl.

deutendste Meister, der diesen Styl zu glänzender Ausbildung bringt, ist *Barisanus*, Trani. welcher außer dem Portal an der Kathedrale seiner Vaterstadt Trani noch zwei andere bedeutende Werke schuf; das eine ist die prachtvolle Pforte des Domes Ravello. von Ravello bei Amalfi, vom Jahre 1179. Sie enthält in siebenundzwanzig Feldern an jedem Flügel, getrennt durch reiche Bänder, die gleich dem Rahmenwerke mit den präziösesten romanischen Arabeskenranken geschmückt sind, in einzelnen sitzenden oder stehenden Figürchen oder leicht verbundenen Szenen den thronenden Christus von Engeln verehrt, die Kreuzabnahme, den Weltrichter, Apostel und andere Heilige, endlich verschlungene Drachengestalten und andere phantastische Figuren. Alles ist fein durchgeführt in einem neuen klassizistischen Style, die Bewegungen zwar befangen und selbst ungeschickt, aber nicht mehr roh oder willkürlich. Merkwürdigerweise hat man sich's mit den Bildwerken insofern bequem gemacht, als die Darstellungen des einen Flügels in einem zweiten Abguß nach denselben Modellen sich auf dem anderen wiederholen. Das andere Portal findet sich am nördlichen Seitenschiff der Kirche zu Monreale. Es enthält auf jedem Flügel vierzehn Darstellungen, theilweise Wiederholungen der Bildwerke von Ravello. Die ornamentale Ausstattung ist von denselben vollendeten Schönheit. Etwas später, inschriftlich 1186, schuf der Pisaner Meister *Bonannus*, der in Pisa als Architekt bei der Erbauung des Glockenthurms betheiligte war und für den Dom daselbst ein später durch Brand zerstörtes Erzportal geschaffen hatte, die ehernen Thürflügel der westlichen Hauptpforte an der Kirche zu Monreale. Ihr Styl ist roher als an den Arbeiten seines Zeitgenossen Barisanus, das Ganze aber doch von guter und lebendiger Gesamtwirkung.

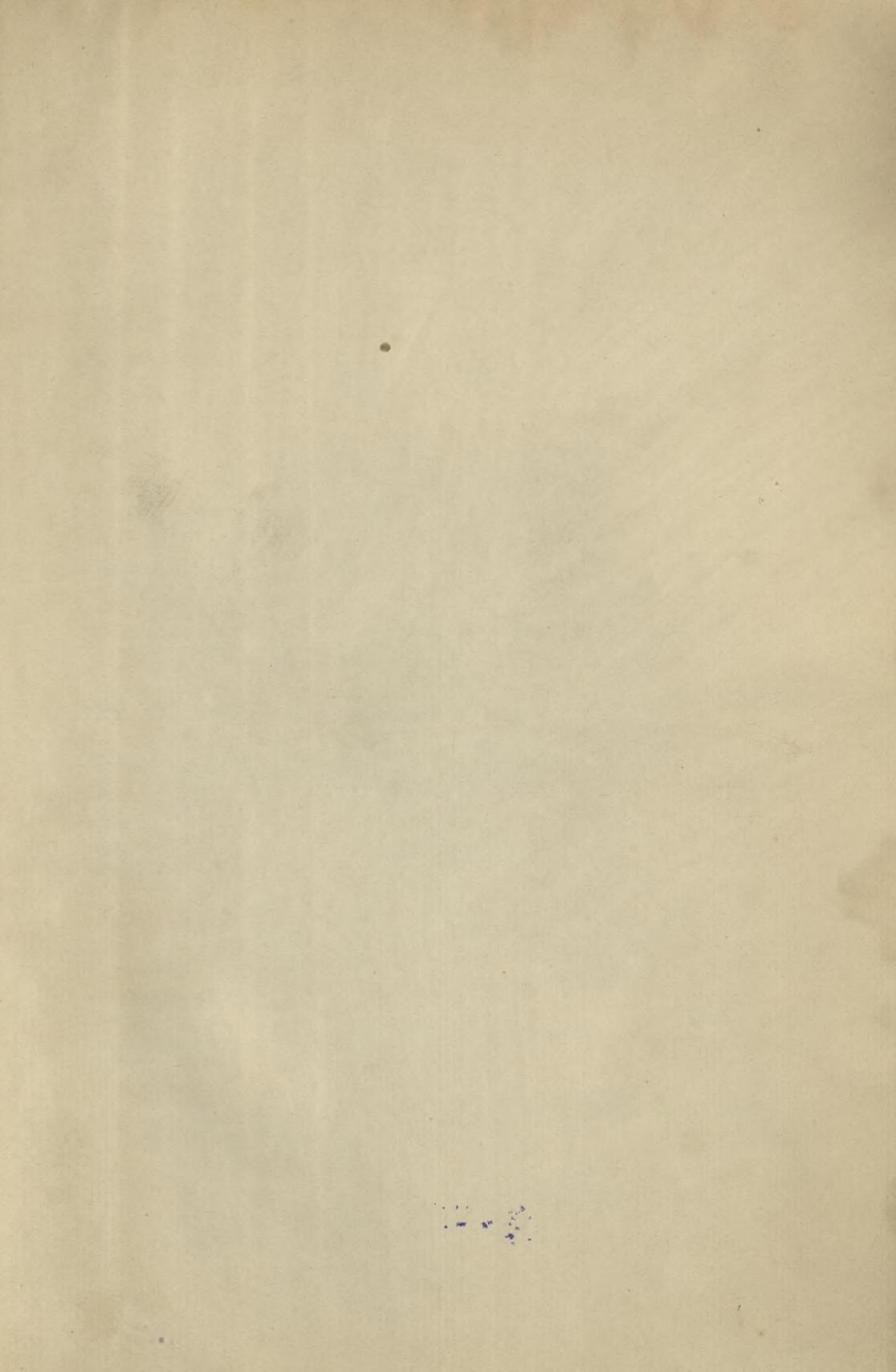
Endlich ist auch ein ansehnliches Werk der Goldschmiedekunst aus dieser Epoche erhalten: das in Silber getriebene Antependium eines Altars, welches Papst Cölestin II. um 1144 dem Dome zu Città di Castello schenkte. In der Mitte sitzt, von den Evangelistensymbolen umgeben, in ovalem Medaillon die byzantinisch starre Gestalt Christi; die vier Seitenfelder enthalten die Hauptscenen seines Lebens, die Geburt, Anbetung der Könige, den Einzug in Jerusalem und die Gefangennahme, endlich die Kreuzigung, Alles in einem trocknen und dünnen Style, der wieder auf byzantinischen Einflüssen beruht. So vermag sich Italien während dieser ganzen Epoche von längst verbrauchten Typen nicht völlig zu befreien und schwankt selbst bei bedeutend gesteigertem Kunstbetriebe fortwährend zwischen Rohheit und Starrheit. Selbst die einzelnen Regungen eines frischeren Sinnes bleiben für's Erste ohne jeden nachhaltigen Erfolg.



88-2

S - 96

S. 61







WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

5282

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000294785