

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000300231





Die  
Kunst des Altertums

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW



Polychromie eines dorischen Tempels



GRUNDRISS  
DER  
KUNSTGESCHICHTE

VON  
WILHELM LÜBKE

Vollständig neu bearbeitet

von

Dr. Max Semrau

ao. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Greifswald

I.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

Vierzehnte Auflage



ESSLINGEN A. N.  
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1908

DIE  
KUNST DES ALTERTUMS

VON  
WILHELM LÜBKE

Vierzehnte Auflage

Vollständig neu bearbeitet

von

Dr. Max Semrau

ao. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Greifswald

Mit 13 Kunstbeilagen und 572 Abbildungen im Text



ESSLINGEN A. N.  
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1908



III - 306 959

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

III ~~16437~~



Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Akc. Nr. ~~1518~~/50  
BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

BPK-2 174 | 2018

# Vorwort

zur

## zwölften, dreizehnten und vierzehnten Auflage

Als Wilhelm Lübke († 1893) im Jahre 1860 die erste Ausgabe des „Grundrisses der Kunstgeschichte“ abschloß, sprach er sich über Zweck und Ziele seines Buches folgendermaßen aus:

„Mein Gesichtspunkt bei der Arbeit war, dem gebildeten Leser zu einem tieferen Verständnis der Kunst und ihrer Werke zu verhelfen, ihm einen Überblick des ganzen Entwicklungsganges zu gewähren, ihm den historischen Verlauf der Kunstbewegung in übersichtlichem Grundrisse zu zeigen, aber zugleich das Hauptgewicht durchweg auf das Ewiggültige, wahrhaft Schöne zu legen, also die einzelnen Höhepunkte in volles Licht zu setzen und in ausgeführter Darstellung zu betonen, während die Vor- und Zwischenstufen des Überganges, der Vorbereitung, der Verbindung nur in allgemeineren Zügen angedeutet werden sollten. Besonders aber ging mein Streben dahin, in den künstlerischen Schöpfungen der verschiedenen Epochen, wie sie in fast unabsehbarer Reihe sich von den Zeiten der ägyptischen Pyramiden bis auf unsere Tage erstrecken, den inneren geistigen Zusammenhang nachzuweisen, die großen Ideen der Kulturentfaltung des Menschengeschlechts in ihnen zur Erscheinung zu bringen.“

Im allgemeinen dürfen diese Gesichtspunkte auch heute noch für einen „Grundriß der Kunstgeschichte“ als gültig angenommen werden, nur daß in den seit der ersten Ausgabe verflossenen vierzig Jahren der Stoff des kunstgeschichtlichen Wissens sich ungeheuer vermehrt, die Methode der Forschung sich vertieft und die Auffassung mancher Perioden der Entwicklung anders gestaltet hat. Wie alle früheren Auflagen diesen Fortschritten durch Zusätze und Verbesserungen nachzukommen trachteten, so hat insbesondere die vorliegende zwölfte Auflage, sowohl dem Inhalt

nach, wie bezüglich der Illustrationen, eine wesentliche Vermehrung und zum Teil völlige Neugestaltung erfahren, um dem jetzigen Standpunkte der Forschung Entsprechendes zu bieten. Möchte es gelungen sein, dem alteingebürgerten und beliebten Buche damit auch fernerhin eine gedeihliche Wirksamkeit zu sichern.

---

Da die zwölfte Auflage des I. Bandes rascher als gedacht vergriffen war, mußte die abermalige gründliche Umarbeitung einzelner Partien, wie sie mir in manchem Betracht wünschenswert erschien, auf später verschoben werden. Doch ist der Text aufmerksam durchgesehen und, wo es nötig erschien, verbessert, resp. ergänzt worden. Besondere Sorgfalt hat die Verlagshandlung der Herstellung neuer und der Vervollkommnung älterer Abbildungen zugewandt, so daß die dreizehnte Auflage wohl in jeder Hinsicht als eine verbesserte bezeichnet werden darf.

---

Die vierzehnte Auflage des I. Bandes — die dritte von dem Unterzeichneten herausgegebene — darf wiederum als eine völlig neubearbeitete gelten. Vor allem bedingten die großen Fortschritte in der Kenntnis der antiken und der orientalischen Kunst, die uns Forschungen und Ausgrabungen der letzten Jahre gebracht haben, eine bedeutende Erweiterung und durchgreifende Umgestaltung, die — wie ein Vergleich mit der dreizehnten Auflage lehren kann — ziemlich gleichmäßig allen Kapiteln des Bandes zugute gekommen ist. Besondere Aufmerksamkeit wurde aber auch der ostasiatischen Kunst zugewandt. Der Überblick über die japanische Kunst, der bisher gänzlich fehlte, ist neu hinzugefügt, dagegen der Abschnitt „Altamerikanische Kunst“, als mehr ins ethnographische Gebiet fallend, weggelassen worden. Dank dem Entgegenkommen des Verlages konnte der Umfang des ganzen Bandes von 365 Seiten auf 443 Seiten, die Zahl der Illustrationen von 411 (mit 5 Tafeln) auf 572 (mit 13 Tafeln) vermehrt werden.

Greifswald, im November 1907

Max Semrau

# Inhalt

**Einleitung:** Ursprung und Anfänge der Kunst S. 1

## Die alte Kunst des Orients

**Erstes Kapitel:** Die ägyptische Kunst

1. Land und Volk S. 11 — 2. Die Architektur der Ägypter S. 13 — 3. Die bildende Kunst der Ägypter S. 29

**Zweites Kapitel:** Die Kunst des mittleren Asiens

- A. Babylonien und Assyrien S. 49 — B. Persien S. 69

**Drittes Kapitel:** Die Kunst des westlichen Asiens

- A. Phöniker und Hebräer S. 79 — B. Kleinasien S. 89

**Viertes Kapitel:** Die Kunst des östlichen Asiens

- A. Indien — 1. Land und Volk S. 99 — 2. Die Architektur der Inder S. 101 — 3. Die bildende Kunst der Inder S. 108
- C. Ausläufer indischer Kunst S. 113 — China, Korea und Japan S. 115

## Die klassische Kunst

**Erstes Kapitel:** Die Kunst der Griechen

1. Vorhellenische Kunst S. 139
2. Die griechische Architektur — A. Das System S. 158 — B. Die Epochen und die Denkmäler S. 171 — Die erste Epoche, die altertümliche (archaische) Zeit des hellenischen Steintempels S. 172 — Die zweite Epoche, die Blütezeit vorzugsweise der attischen Baukunst S. 183 — Die dritte Epoche, die Zeit der Nachblüte und der hellenistischen Architektur S. 196.
3. Die griechische Plastik — A. Inhalt und Form S. 211 — B. Die Epochen und die Denkmäler S. 215 — Die erste (archaische) Epoche der griechischen Plastik S. 216 — Die zweite Epoche, die Blütezeit der griechischen Plastik in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts S. 244 — Die dritte Epoche, die Plastik des 4. Jahrhunderts S. 275 — Die vierte Epoche, die Plastik der hellenistischen Zeit S. 296 — Anhang: Münzen und geschnittene Steine S. 317
4. Die griechische Malerei — A. Wesen und Bedeutung S. 322 — B. Geschichtliche Entwicklung S. 325

**Zweites Kapitel:** Die altitalische und etruskische Kunst S. 362

**Drittes Kapitel:** Die römische Kunst

1. Charakter der Römer S. 376
2. Die römische Architektur — A. Das System S. 378 — B. Die Denkmäler S. 382
3. Die Bildnerei bei den Römern S. 412
4. Die Malerei bei den Römern S. 434



# Einleitung

## Ursprung und Anfänge der Kunst

Aus der verwirrenden Vielheit der Erscheinungen strebt der Mensch nach Erkenntnis der geistigen Gesetze, die den inneren Zusammenhang bedingen. Nur im Verständnis der tiefen Notwendigkeit eines solchen weiß er in der scheinbaren Willkür des einzelnen Ruhe und Klarheit des Überblicks zu behaupten, in der Reihenfolge von Lebensformen, wie sie die Geschichte der Menschheit bietet, die fortschreitende Entwicklung der Idee, des geistigen Inhalts zu erfassen. Wenn irgendwo, so ist dies auf dem Gebiete der Kunst unerlässlich, da in ihren Werken der Charakter der Völker und der Zeiten zur verklärten sinnlichen Erscheinung gelangt.

Die Frage nach dem Ursprunge der Kunst ist daher eine naheliegende und wird immer wieder aufgeworfen werden, mag auch die Wissenschaft zögern, darauf eine bündige Antwort zu geben.<sup>1)</sup> Es ist ja selbstverständlich, daß dieser Anfang weder an eine bestimmte Zeit noch an einen bestimmten Ort geknüpft werden kann. Für

das eine Volk hat die Geburtsstunde der Kunst vor Jahrtausenden geschlagen, für das andere ist sie noch nicht gekommen. Die Beobachtung der heutigen unzivilisierten Völker wie die prähistorische Forschung haben uns aber mit gleicher Deutlichkeit ge-



Abb. 1 Weidendes Renttier Knochengravierung aus der Diluvialzeit

lehrt, daß in den ersten Regungen des Triebes zur Kunst unter allen Zonen wie zu allen Zeiten eine merkwürdige Übereinstimmung herrscht. Es ist die ursprüngliche Universalsprache der Menschheit, deren Spuren wir auf den Inseln der Südsee wie an den Gestaden des Mississippi, bei den alten Kelten und Skandinaviern wie bei den Helden Homers und im Innern Asiens begegnen; nur kommt diese Sprache nicht über das erste Stammeln hinaus.

<sup>1)</sup> *K. Woermann*, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. I. Band: Die Kunst der vor- und außerchristlichen Völker. Leipzig u. Wien 1900. — *E. Grosse*, Die Anfänge der Kunst. Freiburg i. Br. 1894. — *M. Hoernes*, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1898.

Die ältesten Zeugnisse künstlerischer Tätigkeit,<sup>1)</sup> die wir besitzen, gehen in jene unmeßbar fernegelegenen Zeiträume zurück, da der Mensch zusammen mit dem Mammuth und dem Renntier in Europa hauste, in Höhlen wohnte und mit primitiven, aus geschlagenen Steinen (Feuerstein) verfertigten Waffen und Werkzeugen den Kampf um des Lebens Notdurft führte. Die Arbeiten aus jener Diluvialzeit bestehen zumeist in Knochenstücken des Renntiers und des Mammuths, auf denen diese und andere Tiere, aber auch menschliche

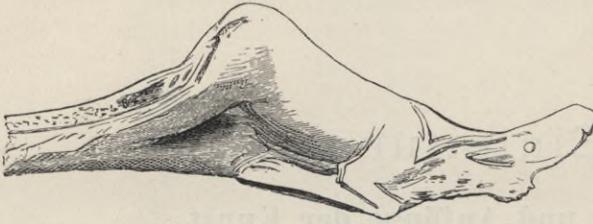


Abb. 2 Knochenschnitzerei aus der Diluvialzeit (Nach Grosse)

Figuren in Umrissen eingraviert (Abb. 1) oder aus denen sie in runder Gestalt herausgeschnitzt sind (Abb. 2). Wo sich Ornamente finden, sind es einfache Einkerbungen und Strichlagen. Die Tier- und Menschenbilder aber sind durch eine überraschende Naturtreue und Lebendigkeit ausgezeichnet; sie werden in dieser Hinsicht von den Ethnologen den frappant charakteristischen Höhengemälden und Rindenzeichnungen der heutigen Buschmänner und Australneger oder den Knochenschnitzereien der Eskimos an die Seite gestellt.

Mit solchen naiv realistischen Darstellungen dessen, was dem Menschen wichtig und wertvoll ist — in diesem Fall also z. B. das Hauptjagdwild, das Renntier — beginnt für uns die Tätigkeit der bildenden Kunst. Ob jene geschnitzten Knochenstücke auch einem praktischen Zwecke dienten oder allein um der bildlichen Darstellung willen hergestellt sind, läßt sich heute mit Sicherheit nicht mehr entscheiden. Es ist aber kein Zweifel — dies lehrt gleichfalls schon die Analogie der heutigen Naturvölker — daß auch die schmückende Tätigkeit der Kunst, die Ornamentik, bis in die ältesten Zeiten zurückreicht. Ihr Gegenstand ist zunächst der Mensch selbst. Durch Bemalung seines Leibes, Narbenzeichnung und Tätowierung hat er ebenso wie durch Aufputz mit Federn, Muscheln, Tierzähnen u. dgl. dem eigenen Körper Schmuck zu verleihen gesucht. Mögen bei dieser primitiven Kosmetik auch andere Motive — wie die Absicht zu schrecken oder zu reizen — neben dem ästhetischen gewichtig mitsprechen, so liegen hier doch sicher die ersten Anstöße zu malerischer und ornamentaler Tätigkeit überhaupt.

Aus den unstedt schweifenden Jägerhorden der Renntierzeit wurden seßhafte Stämme, die Ackerbau und Viehzucht trieben. Auf dem Boden regelmäßig geordneter Tätigkeit entwickelten sich die ersten Anfänge einer höheren Gesittung und mit ihnen tritt auch die Neigung zu künstlerischem Schaffen deutlicher hervor. Suchen wir die durch viele Jahrtausende und weite Länderstrecken verstreuten Spuren dieser jüngeren Kunstübung — die aber immer noch lange vor aller historischen Kunde liegt — übersichtlich zusammenzufassen, so ordnen sie sich wohl der Hauptsache nach um zwei Mittelpunkte des Denkens und Fühlens, die immer wieder

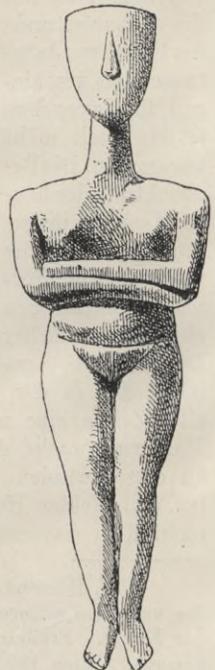


Abb. 3 Idol aus Naxos

<sup>1)</sup> G. u. A. de Mortillet, Musée préhistorique. Paris 1881.

als herrschende in dem Kunstleben der Urvölker hervortreten: die religiöse Idee und den Schmucksinn.

Über den etwaigen Einfluß höherer Vorstellungen auf die älteste Kunst der reinen Jägerzeit lassen sich nur vage Vermutungen hegen, von der Kunst der eben erwähnten jüngeren Wirtschaftsstufen (Ackerbau und Viehzucht) können wir mit



Abb. 4 Riesenstein auf der Insel Mœen (Nach Sophus Müller)

größerer Sicherheit nachweisen, welche Formen sie unter der Herrschaft der religiösen Idee annimmt. Der geheimnisvolle und erschreckende Vorgang des Absterbens im Tode brachte dem Menschen wohl zuerst die dunkle Ahnung von der Existenz einer Seele, welche die Grundlage aller Religion bildet. Der Seelenglaube (Animismus) zusammen mit den rohesten Formen der Verehrung eines höheren Wesens (Fetischismus, Totemismus, Idolatrie) wurde aber die ergiebigste Quelle für die Darstellung von Mensch und Tier. Den Gestaltenbildungen, welche auf diesem Boden erwachsen, lag freilich das Streben nach realistischer Treue, wie es in den allerältesten Versuchen hervortritt, von Grund aus fern. Nicht ein Ebenbild der Wirklichkeit sollte das „Idol“ sein, sondern ein Gehäuse für den Aufenthalt der Seele, die in schattenhafter Gestalt durch den Luftraum schweifend gedacht und zur Sicherung günstigen, zur Abwehr ungünstigen Einflusses in die Menschen- oder Tierfigur „gebannt“ wurde. Daher ist der Rückschritt gegen den lebendigen Realismus der Jägerkunst ein augenfälliger (Abb. 3). Aber doch entwickeln sich



Abb. 5 Dolmen bei Anglesey

aus den roh zugehauenen Baumstämmen und Brettern, die auf den Gräbern und Kultstätten aufgerichtet wurden, aus den puppenhaften Figürchen von Blei, Ton oder Stein, welche dem häuslichen Seelenkultus dienen, die Anfänge der Plastik, nirgends früher als im Südosten Europas, dem späteren Hauptland der plastischen Kunst. Es ist die immer fruchttragende, rastlos wirksame Kraft der Idee, eines noch so dunkeln und

verworrenen geistigen Inhalts, welche in diese Puppen den Keim künstlerischer Gestaltung legte. Die Idolfiguren aus den älteren Fundschichten Kleinasiens und Griechenlands sind meist weiblichen Geschlechts, plump und roh, und die stereo-

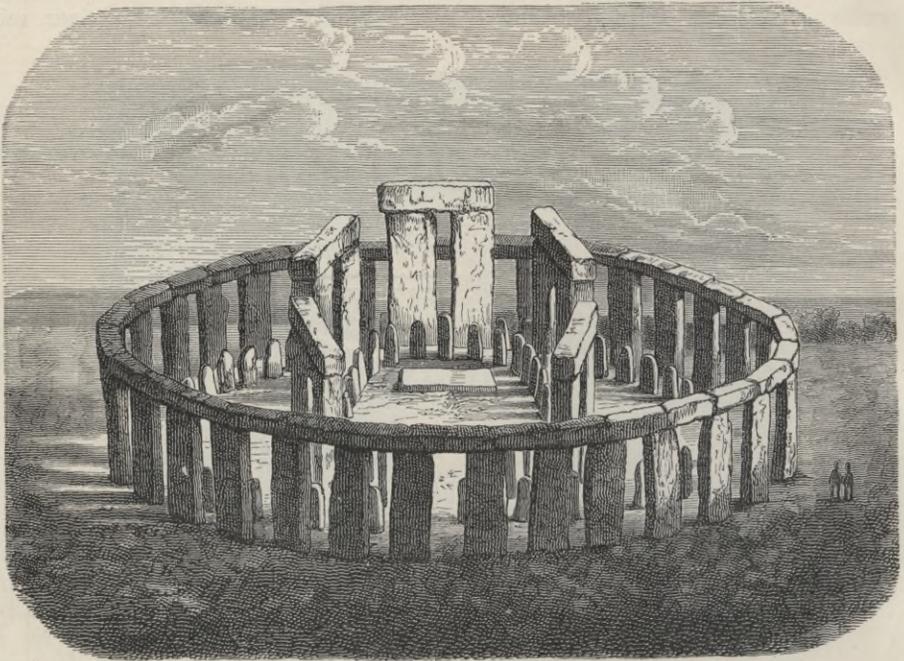


Abb. 6 Stonehenge bei Salisbury in ursprünglicher Gestalt

type Haltung der Hände auf Brust oder Schoß oder zwischen beiden auf dem Leib weist ihnen den Charakter mütterlicher Dämonen oder Gottheiten zu. Mit der Kunst scheinen sie nichts zu tun zu haben. Und doch zwingt uns die Logik geschichtlicher Tatsachen, in ihnen die Ahnfrauen jenes hehren Göttergeschlechts

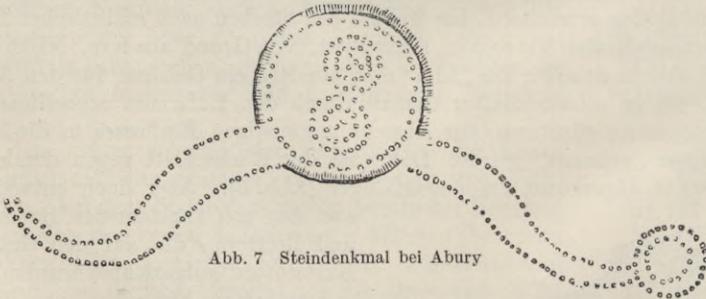


Abb. 7 Steindenkmal bei Abury

zu erblicken, das aus den Händen der klassischen Meister Griechenlands seine ewig gültige Gestaltung empfing.

Der Seelenglaube und Seelenkultus der Vorzeit hat sich aber noch in einer anderen Richtung für die bildende Kunst als fruchtbar erwiesen. Wir verdanken ihm neben den Grabbeigaben, der reichsten Quelle alles unseres Wissens über die Frühzeit des Menschengeschlechts, auch die Gräber und Grabbauten selbst und damit die fast einzigen Zeugnisse einer Art prähistorischer Architektur.

Möchte der Mensch zur eigenen Behausung sich noch lange mit einer leichten Schilfhütte oder dem Zelt aus Tierhäuten und Weidengeflecht begnügen, die Wohnungen seiner Toten suchte er für die Ewigkeit zu bauen. Er grub den Leichnam — oder das Gefäß mit seiner Asche — in die Erde, umhegte ihn mit einer Steinsetzung und schüttete ihm einen Grabhügel (Tumulus) auf. Das ist, wie zahlreiche Beispiele von den Atlasländern bis Skandinavien, von Indien bis Spanien beweisen, eine der häufigsten und ältesten Formen des Grabmals. In anderen Fällen birgt der Hügel einen umfangreicheren Steinbau (Hünenbetten, Riesenstuben), oft mit steinüberdecktem Zugang (Ganggräber), der von außen in die Grabkammer hineinführt (Abb. 4). Auf der Außenseite erhielten diese Hügel zuweilen, damit die Erde nicht abrutsche, eine Umrahmung aus aufrechten Steinplatten; auch die tischähnlichen Zusammensetzungen mehrerer aufrechtstehender und eines wagrecht darüber gelegten Steinblocks (Dolmen) müssen auf solche Grabbauten zurückgeführt werden (Abb. 5). Den Bannkreis

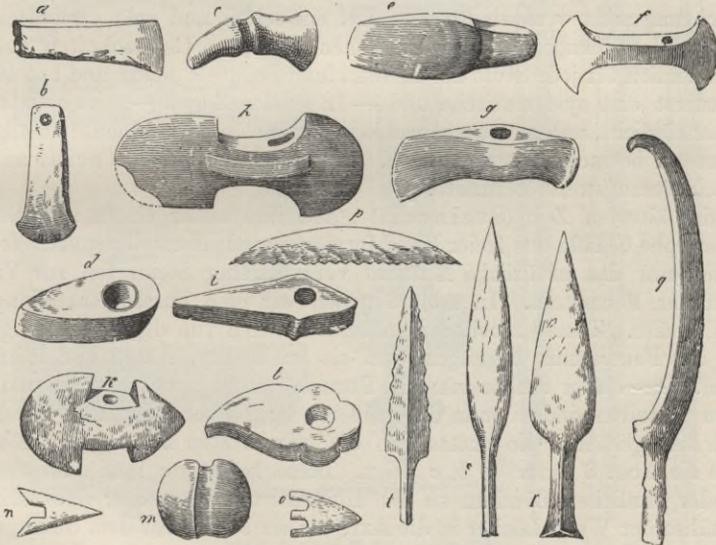


Abb. 8 Werkzeuge und Waffen aus der Steinzeit

eines Grabes oder einer anderen heiligen Kultstätte bezeichnet es dagegen, wenn in der Bretagne und anderwärts auf der Gedächtnisstelle sich ein oder mehrere mächtige Steinblöcke erheben (Menhirs) oder wenn eine ganze Anzahl solcher Blöcke in regelmäßiger, meist kreisförmiger Anordnung aufgerichtet sind (Cromlechs). Ja, diese monumentalen Steinkreise sind oft zu gewaltigen Rundbauten ausgestaltet, wie der berühmte Stonehenge bei Salisbury (Abb. 6). Hier besteht der äußere Kreis aus dreißig Steinpfeilern von etwa 4,4 m Höhe, die durch eingezapfte Steinbalken verbunden waren. Das Innere zeigte zehn noch riesigere, durch ähnliche Felsblöcke paarweis verbundene Pfeiler; dazwischen zogen sich innen und außen noch zwei Kreise von kleineren Pfeilern hin. Bisweilen führen Doppelreihen von aufgerichteten Steinen zu der Kultstätte hin, wie bei dem großen Denkmal zu Abury in England, das an Ausdehnung alle anderen übertrifft. Seinen Kern bilden zwei doppelte Steinkreise (Abb. 7), die durch einen größeren Kreis gemeinsam umschlossen und durch einen tiefen Graben geschützt werden. Auf diesen großen Kreis, der gegen 500 m im Durchmesser hat, münden von

entgegengesetzten Seiten zwei Alleen von Steinpfeilern, von denen die eine wieder die Verbindung mit einem kleineren Doppelkreis bewirkt. Gewaltig ist auch das Denkmal zu Carnac in der Bretagne, wo ehemals über 2000 mächtige Pfeiler in elf parallelen Reihen sich wie ein versteinertes Riesenzoo erhoben.

Die natürliche Freude des Menschen am Schmuck ist, wie bereits hervorgehoben, nicht minder ein kräftiger Anreiz zu künstlerischem Schaffen geworden. Den Nährboden hierfür gibt besonders die handwerkliche und industrielle Tätigkeit ab, die Herstellung der Geräte, Werkzeuge, Waffen, Kleider, Schmucksachen, der zahllosen Gegenstände des täglichen Gebrauchs. Das künstlerische Bestreben äußert sich dabei einmal in der Gestaltung der Form, sodann in ihrer Dekoration oder Ornamentierung. Der Fortschritt vollzieht sich bald in dieser, bald in jener Richtung oder gleichzeitig in beiden; auch die roheste Form eines Gefäßes kann schon ornamentalen Schmuck besitzen, die vollendete Schönheit der Formung mag auf weitere Dekoration leicht verzichten. Der Weg zur harmonischen Vereinigung von Form und Dekoration ist ein unendlich weiter, in seiner Richtung stets wechselnder, das Ziel ein selten und spät erreichtes.

Die zahllose Menge der prähistorischen Funde an Gerätschaften und Waffen liefert so ziemlich für jede Stufe der Entwicklung Beispiele genug und hat auf diesem Gebiete zuerst eine systematische und — in großen Zügen — chronologische Ordnung ermöglicht, welche trotz verschiedener Einwände noch heute im allgemeinen als maßgebend betrachtet werden kann. Sie knüpft an das Material an, welches der Mensch vorzugsweise benutzte.<sup>1)</sup>

In der ältesten Zeit (Steinzeit) stand ihm außer einem schlechten Ton, aus dem er rohe Gefäße aus freier Hand formte, für die Herstellung von Werkzeugen und Waffen nur das natürliche Material verschiedener Steinarten zur Verfügung, vor allem der Feuerstein. In Abb. 8 geben wir eine Zusammenstellung solcher frühesten Geräte. Zuerst mochte man sich mit den von der Natur dargebotenen Splintern des Feuersteins begnügen, um sie zu Beilen, Äxten und Hämmern zu verwenden. Dann aber suchte man die Formen immer zweckmäßiger und mannigfaltiger zu gestalten, indem man die größeren Steine zerschlug und durch Reiben und Schleifen glättete. So entstanden die primitivsten Formen der Meißel und Beile, wie sie Abb. 8 unter *a, b, c* zeigt. Diese befestigte man zuerst mit Baststreifen oder ähnlichen Bändern an den Holzstiel wie bei *a, c, e*; dann aber bohrte man in mühsamer Weise Löcher in die Axt, um sie besser mit dem durchgesteckten Schaft zu verbinden (*b, d, g, i*). Immer mehr entwickelte und verfeinerte sich die Form, indem man namentlich zu Äxten mit doppelter Schneide überging (*f, h, k*). Daß die meisten dieser Geräte sowohl als Werkzeuge wie als Waffen dienen konnten, ist selbstverständlich. Rechnen wir dazu noch die Spitzhämmer *d, i, l*, die sichel- und sägeförmigen Geräte *p, q*, endlich die Lanzen und Pfeilspitzen *t, s, r, n, o*, so ist nicht zu verkennen, daß schon auf dieser Stufe die Mannigfaltigkeit der Formen überraschende Aufschlüsse über die menschliche Erfindungskraft gewährt.

Anders gestaltet sich aber das Gepräge der Geräte und Gefäße mit dem Auftreten jener höheren Kultur, welche als die Bronzezeit bezeichnet wird. Auch sie knüpft an keine geschichtliche Überlieferung an, doch spiegelt sich in ihren zahlreichen Überresten, wie sie sowohl aus Gräbern als auch aus den merkwürdigen Ansiedlungen der Pfahlbauten, ferner durch Schliemanns Bemühungen aus

<sup>1)</sup> Aus der großen urgeschichtlichen Literatur seien hier folgende Werke angeführt: A. Rauber, *Urgeschichte des Menschen*. Leipzig 1884. — M. Hoernes, *Die Urgeschichte des Menschen nach dem heutigen Stande der Wissenschaft*. Wien 1892. — L. Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Altertumskunde*, I. Bd. Braunschweig 1889. — Sophus Müller, *Nordische Altertumskunde*, Straßburg 1896. — *Urgeschichte Europas*. Straßburg 1905.

dem Boden des alten Troja und Mykenae ans Licht gezogen wurden, eine entwickeltere Bildungsstufe. Neben den noch immer gebrauchten Steingeräten kommen Waffen und Geräte aus Bronze vor, durch elegante Form und Verzierungen ausgezeichnet. Wir geben in Abb. 9 eine Übersicht der wichtigsten Formen, wobei die Axt wieder die Hauptrolle spielt, in *e, f, g* noch aus Stein gefertigt, aber in der Schärfe und Feinheit der Zubereitung die Hilfe metallener Werkzeuge verratend, während in *i* ein durch Schönheit der Form und zierlichen Schmuck ausgezeichnetes, aus Bronze hergestelltes Beil, in *h* dagegen die einfache Keilform der Steinwaffe nachgebildet ist, jedoch durch eingegrabene Zickzack-Ornamente bereichert. Auch die lange, schmale Gestalt der Schwerter wird in *a, b, c*, die ähnliche, nur kürzere Form des Dolches in *d* veranschaulicht. Neben

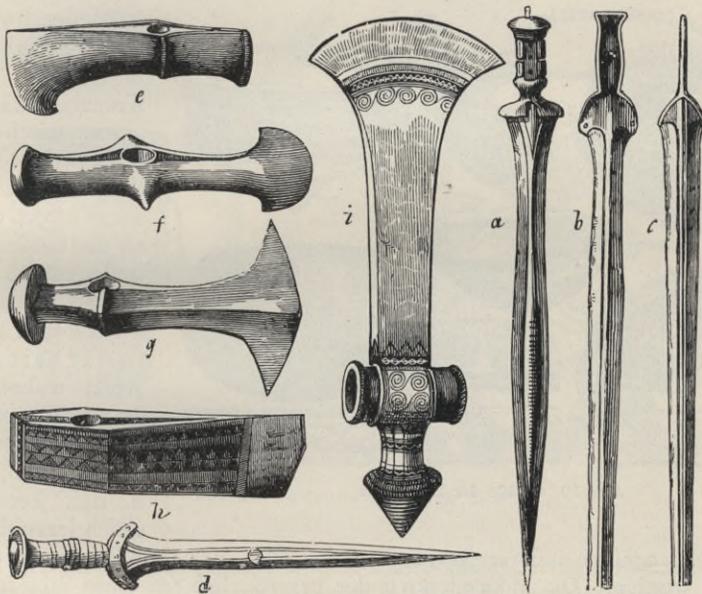


Abb. 9 Waffen der Bronzezeit

dem Tongeschirr, das allmählich ebenfalls elegantere Umriss und zierlichen Schmuck annimmt und bei dessen Herstellung man — in den verschiedenen Gebieten allerdings zu sehr verschiedenen Zeiten — von der rohen Handarbeit zur Anwendung der Töpferscheibe übergeht, findet man sodann metallene Gefäße von ausdrucksvollem Umriß und mit eingepunzten oder getriebenen Ornamenten geschmückt (Abb. 10), teils offenbar Kochtiegel oder Speisegeschirre, wie bei *a, c, f*, teils wie bei *b* und *e* reich verzierte, namentlich goldene Geräte. Ihre Ornamente bestehen aus Spiral-, Wellen-, Kreis- und Bogenlinien, konzentrisch angeordnet oder friesartig das Gefäß umziehend. Dieselbe Verzierungsweise in noch reicherer Abwechslung zeigen die meist aus Bronze, aber auch aus Gold, seltener aus Silber bestehenden Schmucksachen, von denen Abb. 11 eine Übersicht gewährt. Von den Nadeln verschiedener Art (*k, l, m, n*) und den Spangen, Hefteln, Fibeln (*u, v, w, x*), mit welchen man den Mantel oder Überwurf befestigte, von den einfachen Fingerringen (*r, s*) bis zu den Reifen und Diademen (*a—e*), dem Halsschmuck (*t*), den Armringen (*f, g, h, o*), die sich oft spiralförmig oder schienenartig vergrößern (*p, q*), ist alles mit einem Sinn für zierliche Ausbildung der Form durchgeführt, welcher dem künstlerischen

Empfinden nahe verwandt erscheint. Trefflich geordnete Sammlungen von Gegenständen dieser ältesten Kulturstufen besitzen heute fast alle größeren Altertums Museen.

Die Ornamente aus diesen ältesten Epochen menschlicher Kultur geben uns deutliche Fingerzeige über den Entwicklungsgang der hier in den Dienst des natürlichen Schmuckbedürfnisses gestellten Kunst: das Ornament entwickelt sich zunächst unmittelbar aus dem technischen Vorgang der Herstellung, wie dies am deutlichsten die Überreste urchinlicher Webe- und Flechtarbeiten erkennen lassen, welche etwa aus den Schweizer Pfahlbauten erhalten sind (Abb. 12). Das Verflechten, Binden, Reihen, Säumen der einzelnen Pflanzenfasern, Fäden, Bänder und Streifen, wie es bei diesen Arbeiten aus der Natur des Stoffes sich ergibt, führte gleichsam von selbst zu den ältesten Flächenmustern und Ornamenten.

Sie bestehen daher fast durchweg aus geradlinigen Figuren, Zickzacks, Rauten, Kreuzen und ähnlichen „geometrischen“ Mustern, welche nach den Funden aus allen Ländern Europas vielleicht als die Urformen aller Ornamentik betrachtet werden müssen. Aus der Technik der Metallarbeit dagegen gehen wahrscheinlich die rundlinigen Verzierungen, Kreise, Reihen von Punkten, Spiralen u. dgl. hervor, die gleich jenen dann bald



Abb. 10 Gefäße der Bronzezeit

auch auf Erzeugnisse anderer Art, wie namentlich der Gefäßbilderei in Ton, übertragen wurden. Die Mischung der ursprünglich auf einen Stoff und einen bestimmten technischen Vorgang berechneten Ornamentgattungen muß demnach als zweites wichtiges Moment im Entwicklungsgange der dekorativen Künste hervorgehoben werden. Als drittes Element tritt die Nachbildung der Menschen- und Tiergestalt hinzu, von letzterer namentlich die des Pferdes und der Herdentiere, Rind, Ziege, Schaf, sowie der Vögel, besonders Schwäne und Gänse. Als letztes in der Reihe ergibt sich dann die Nachbildung des vegetativen Lebens, wobei Pflanzen und Blumen zunächst in einer Vereinfachung der Form wiedergegeben werden, welche man als unbewußte Stilisierung bezeichnen kann. Während die linearen Ornamente so ziemlich durch ganz Europa verbreitet sind, bleiben die Nachbildungen bestimmter Tier- und Pflanzenformen meist auf engere Gebiete beschränkt. In ihnen tritt eben die erste Berührung des Menschen mit der Natur zutage, die nur in abgegrenzten Bezirken gleichmäßige Wirkungen erzielen konnte. Der Bewohner des Südens mußte andere Tier- und Pflanzenformen bevorzugen als der des Nordens, der Anwohner des Meeres andere als der Binnenländer. Übertragungen und Mischungen, welche vorkommen, können wohl auf einen Wechselverkehr der Völker zurückgeführt werden.

Die Eisenzeit, welche gewöhnlich, wenn auch nicht widerspruchlos, als dritte Periode der vorgeschichtlichen Kultur bezeichnet wird, führt bereits

in diese Epoche des beginnenden Völkerverkehrs hinüber. Sie tritt mit der Gewinnung und Herstellung des für die Menschheit wichtigsten Metalls ein, ohne indes

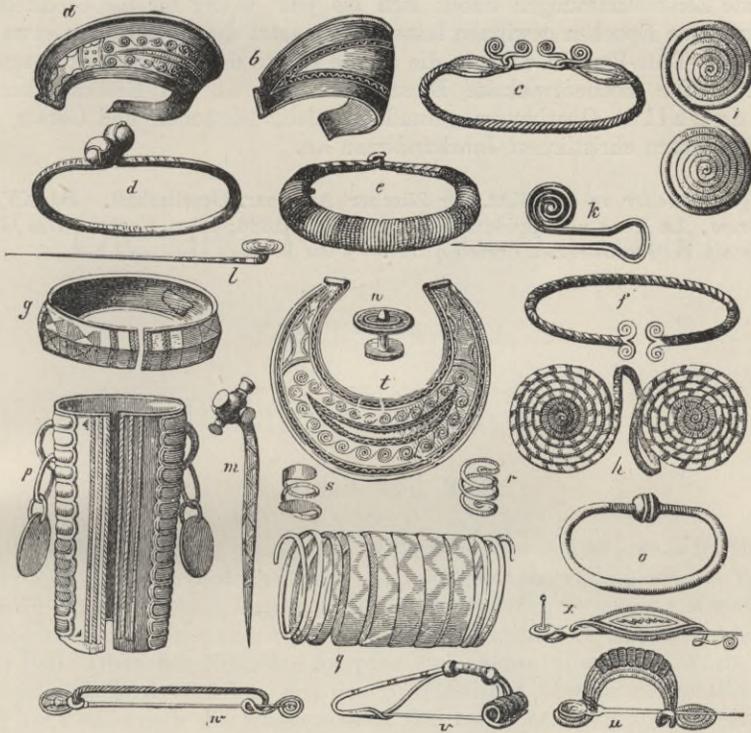


Abb. 11 Schmucksachen der Bronzezeit

natürlich die Verwendung anderer Metalle auszuschließen; vielmehr finden sich z. B. in den Gräbern dieser Epoche Bronzegeräte reichlich mit eisernen Waffen, Geschirren u. dgl. gemischt. Man bezeichnet übrigens diese Epoche auch nach einer der

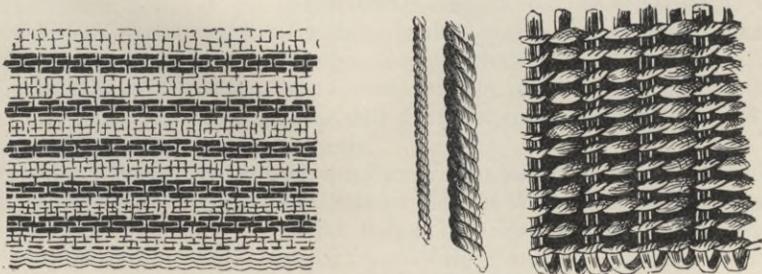


Abb. 12 Flechtarbeiten aus Schweizer Pfahlbauten

ergiebigsten Fundstätten am Neuenburger See als die La-Tène-Periode, wie man die vorausgehende Periode der entwickelten Bronzezeit nach den reichen Fundstätten zu Hallstatt in Oberösterreich gewöhnlich die Hallstattzeit benennt.

Die Hauptstätten für unsere Kenntnis der älteren Bronze- und der Steinzeit sind dagegen die Pfahlbauten der Schweiz und der ganze Norden Europas, insbesondere Niederdeutschland und Skandinavien.

Feste Zeitbestimmungen haben sich bis jetzt weder für die Steinzeit noch für die späteren Epochen gewinnen lassen. Man setzt die Hallstattzeit etwa in die erste, die La-Tène-Periode etwa in die zweite Hälfte des letzten Jahrtausends vor Christus.<sup>1)</sup> Die hochentwickelte Eisentechnik der in den Reihengräbern von Reichenhall in Oberbayern gefundenen Schmucksachen und Geräte gehört bereits den ersten christlichen Jahrhunderten an.

---

<sup>1)</sup> Vgl. *F. Keller* in den Mitt. der Zürcher Antiquar. Gesellschaft. Bd. XV, 1866; *Victor Gross*, La Tène un oppidum Helvète. Paris 1886; *E. v. Sacken*, Das Grabfeld von Hallstatt in Oberösterreich u. dessen Altert. Wien 1868.

# Die alte Kunst des Orients

## ERSTES KAPITEL

### Die ägyptische Kunst

#### 1. Land und Volk

An den Ufern des Nils begegnen uns in Zeiten, die weit über jene — für Europa — prähistorischen Epochen zurückgehen, bereits die Spuren einer künstlerischen Tätigkeit, von der wir ein geschichtlich begründetes Bild zu gewinnen vermögen. Wie sich überhaupt höheres Kulturleben zuerst in den Stromtälern entfaltete, so war dies besonders hier der Fall. Ohne den Nil wäre Ägypten eine ebenso unwirtbare Wüste wie die angrenzenden Teile von Afrika. Aus den Hochgebirgen Abessiniens herabströmend, schwillt der Fluß durch die Wassermassen der tropischen Regenzeit alljährlich im August mit großer Regelmäßigkeit an und bedeckt das meist nur schmale, von Felskämmen eingeschlossene Tal mehrere Monate hindurch mit seinen Fluten, nach deren Abfließen ein außerordentlich befruchtender Schlamm zurückbleibt. Dieser Umstand wurde für das Land schon in grauer Vorzeit die Quelle des Wohlstandes und der höheren Kultur. Der wunderbare Strom zwang die Bewohner nicht bloß zu schützenden Deich- und Uferbauten, sondern rief auch zeitig die Anlage von Kanälen hervor, durch welche sein Segen geregelt und überallhin verteilt wurde. Selbst zu wissenschaftlicher Tätigkeit gab er den ersten Anstoß, da das regelmäßige Wiederkehren und Verlaufen seiner Anschwellung bald Gegenstand der Untersuchung und, mit Hilfe astronomischer Beobachtungen, der gelehrten Berechnung wurde. Ja, das ganze Leben erhielt, da es von dem Strome bedingt wurde, einen bestimmten Zuschnitt, feste Regel und Ordnung, so daß der Geist einer strengen Gesetzmäßigkeit früh bei den Ägyptern heimisch wurde.

Über den Ursprung dieses merkwürdigen Volkes läßt sich nach den Forschungen und Ausgrabungen des letzten Jahrzehnts so viel mit Wahrscheinlichkeit behaupten, daß es kein eingewanderter asiatischer Volksstamm war, sondern ein einheimisches afrikanisches Naturvolk, das vielleicht von Nubien aus ins Niltal herabstieg und in starker Vermischung mit semitischen Elementen eine eigene Kultur begründete. Die Ausgrabungen zu Abydos, zu Nagada in Oberägypten, namentlich aber die zu Kom-el-achmar haben uns in diese Kultur auf ihrer ersten Entwicklungsstufe einen lehrreichen Einblick eröffnet: sie gleicht einigermaßen derjenigen afrikanischer Negerstämme mit ihrer primitiven Bildersprache und ihrer kindlichen Perspektive, die den menschlichen Körper beispielsweise nur mit dem Streben nach deutlicher Sicht-

barkeit aller einzelnen Teile, aber ohne Rücksicht auf den Zusammenhang derselben im ganzen wiederzugeben sucht. Merkwürdig ist nur, daß diese Zeichenweise, wie sie allen Naturvölkern eigen zu sein pflegt, von den Ägyptern jahrtausendlang bewahrt wurde. Wie man aber auch dieses Problem zu lösen versuchen mag — ob durch den Hinweis auf die Abgeschlossenheit des Landes inmitten wenig entwickelter, minder gesitteter Stämme, ob durch die Annahme einer lähmend wirkenden feindlichen Einwanderung — sicher scheint, daß die Grundlagen der ägyptischen Kunst bereits in jener vor dem vierten Jahrtausend liegenden Epoche einer autochthonen afrikanischen Urbevölkerung geschaffen worden sind.

Die Staatsform, in welcher das ägyptische Leben Jahrtausende hindurch sich vollzog, war die dem ganzen Orient gemeinsame, der Despotismus. Aber die den Ägyptern eigene nüchtern-verständige Sinnesrichtung bewahrte sie vor dem üppig schwelgerischen Charakter der asiatischen Despotien. Allerdings regierten die Pharaonen mit unumschränkter Macht und waren göttlicher Verehrung teilhaftig. Indes gab es ein äußerst kompliziertes Gewebe gesetzlicher und zeremoniöser Bestimmungen, welche die Herrschergewalt umspannten und von derselben respektiert werden mußten. Neben den Königen genoß die Priesterkaste eines bedeutenden Einflusses. Sie war die Bewahrerin der Wissenschaften, besonders der geometrischen und astronomischen Kenntnisse, welche sie mit dem Schleier des Geheimnisvollen zu umgeben verstand; sie war die Verwalterin und Hüterin der Tempel, die Pflegerin des Kultus und der religiösen Anschauungen.

Die ägyptische Religion wurzelte in einem polytheistischen System, dessen Gestalten meistens nur Symbole für die Verhältnisse der besonderen Natur des Landes waren, aber mit deutlichen Anklängen an die roh sinnliche Auffassung der Urzeit. Selbst noch in vorgerückten Epochen wurde vielen Tieren, sowohl nützlichen als auch schädlichen, göttliche Verehrung erzeigt und ihren Leibern, gleich denen der Menschen, die Einbalsamierung zuteil. Auch diese Sitte hing eng mit den religiösen Vorstellungen der Ägypter zusammen. Sie glaubten, wenn auch in mehr sinnlicher als geistiger Weise, an eine Fortdauer nach dem Tode. Daher die außerordentliche Sorgfalt für die Toten, der ausgebildete Gräberkultus, der die Stätten der Abgeschiedenen wichtiger und feierlicher behandelte als die Wohnungen der Lebenden. Alles dies bildet in dem Charakter der alten Ägypter einen ersten, bedeutungsvollen Zug, der sich dem ganzen Dasein als feste Regel und feierlich strenge Ordnung aufprägte. Durch Tracht, Lebensweise und Sitten nicht minder als durch die Sprache und ihre bilderreiche, beziehungsvolle, aber schwerfällige Hieroglyphenschrift unterschieden sie sich von den übrigen Völkern und fühlten in stolzem Selbstbewußtsein sich allen anderen Nationen weit überlegen.

Die Anfänge einer ägyptischen Geschichte sind durch die Kämpfe bezeichnet, welche zur Einigung von Ober- und Unterägypten durch König Menes geführt haben, der Memphis im unteren Niltale zur Hauptstadt des ganzen Reiches erhob. Schon damals wurden großartige Deich- und Wasserbauten aufgeführt, Tempel und Pyramiden errichtet. Unter den Dynastien dieses alten Reiches tritt die vierte (etwa seit 2800 v. Chr.) mit den langen Regierungszeiten der Könige Chufu, Chafra und Menkara durch die Größe und Bedeutung ihrer Kunstleistungen besonders hervor. — Nach einer Zeit des Niedergangs, in welcher die Reichseinheit in Einzelherrschaften zerfiel, begann eine zweite Blüteepoche (das mittlere Reich) mit der zwölften Dynastie gegen Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. In dieser Zeit verbreiten sich die Monumente über einen größeren Länderkreis, zum Beweise der rastlos vordringenden und um sich greifenden Macht der Pharaonen. Die Gräber von Beni-Hassan in Mittelägypten und von El Fayum am Mörissee zeigen den Stil dieser Epoche in seiner vollen Entwicklung. Dann aber, um 1800 v. Chr., brechen vorderasiatische Eroberer, von den Ägyptern Hyksos genannt, in das Reich und

drängen von ihrer Festung Avaris aus die Macht der Pharaonen nach Oberägypten zurück. Gegen 200 Jahre dauerte dieses Interregnum, bis um 1550 v. Chr. durch Aahmes I. (Amosis) und seine Nachfolger die Fremden verjagt wurden. Nun erhob sich das neue Reich, dessen Mittelpunkt das hunderttorige Theben wurde; die achtzehnte und neunzehnte Dynastie sah unter mächtigen Herrschern den Glanzpunkt des ägyptischen Kulturlebens. Der allmählich eintretende Verfall brachte das Reich unter die Gewalt der Libyer, dann der Äthiopen, später (670 v. Chr.) der Assyrer. Eine abermalige Regeneration vollbrachte durch die Hilfe griechischer Söldner gegen 650 v. Chr. der kluge Psametich, der Fürst von Sais; allein nur für kurze Zeit, denn schon unter seinen Nachfolgern (525 v. Chr.) wurde Ägypten eine Beute der Perser. So unverwüstlich war indes die nationale Eigenart des Volkes, daß noch in spätester Zeit, selbst unter griechischer und römischer Herrschaft, die fremden Eroberer sich der heimischen, durch eine Tradition von Jahrtausenden geheiligten Kunstform anschlossen.



Abb. 13 Stufenpyramide von Sakkara

## 2. Die Architektur der Ägypter<sup>1)</sup>

Die ältesten erhaltenen Monumentalbauten der Erde sind die Pyramiden, die Königsgräber des alten Reiches. Als gigantische Marksteine der Geschichte ragen sie auf, Zeugnisse einer Zeit, die in ein fast fabelhaftes Altertum hinaufreicht. Und doch weisen auch sie auf eine vorausgehende, noch ältere Periode des Grabbaues hin, in welcher die allgemein verbreitete, aus den prähistorischen Beispielen bekannte

<sup>1)</sup> *R. Lepsius*, Denkm. aus Ägypten und Athiopien. Berlin 1849—59, 9 Bde. Fol. Neue Ausg. mit Ergänzungsband von Naville u. Sethe. Leipzig 1897. — *Perrot et Chipiez*, Histoire de l'art dans l'antiquité. I. Bd. Paris 1884. Deutsch von R. Pietschmann. Leipzig 1885. — *G. Maspero*, Ägyptische Kunstgeschichte. Deutsche Ausgabe von Georg Steindorff. Leipzig 1889. — *A. Erman*, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum. Tübingen 1885. 2 Bde. Dazu kommen seit 1883 die wichtigen Publikationen des Egypt Exploration Fund und seit 1890 des Archæological Survey of Egypt mit den Resultaten der Ausgrabungen von *Flinders Petrie*, *F. L. Griffith* u. a. — *W. Spiegelberg*, Geschichte der ägypt. Kunst im Abriß dargestellt. Leipzig 1903.

Form des Erdhügels (vgl. S. 5) üblich war. Die Pyramiden sind die in Steinmaterial ausgeführte monumentale Gestaltung des primitiven Grabhügels, die sicher erst das Resultat einer langen Entwicklung darstellt. Unter den etwa hundert Bauten

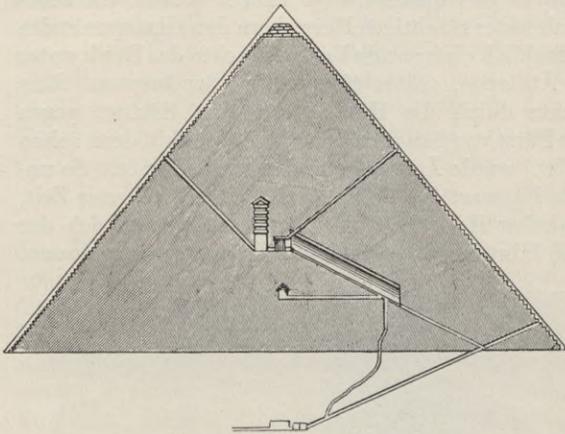


Abb. 14 Durchschnitt der Pyramide des Chufu

Kante von der Mitte an nach unten in einem steileren Winkel verläuft, zeigt vielleicht den ersten Versuch, den Grabhügel mit einer Pyramide zu krönen. Das Material der Pyramidenbauten ist zum Teil noch der Backstein, wie ihn die Israeliten im ägyptischen Frondienst herzustellen hatten. Erst die Erschließung der reichen Steinlager aller Art, welche die Gebirgszüge auf beiden Seiten des Niltales darbieten, führte wohl zu jener mathematisch strengen Form der Steinpyramide, welche die drei größten und bekanntesten Pyramiden bei Gizeh, in der Nähe von Kairo, uns vor Augen stellen. Schon die bewundernswürdige Vollendung der Technik, welche die gewaltigsten Baulasten zu bewegen und mit sicherster Meißelführung zu bearbeiten wußte, zeigt uns, daß hier die Resultate einer altbewährten baulichen Tradition zusammengefaßt sind. In ungeheurer Masse, die bei der größten Pyramide auf über 70 Millionen Kubikfuß berechnet ist, umschließen diese künstlichen, kristallinisch geformten Berge nichts als eine kleine Grabkammer, die den Sarkophag des Herrschers enthielt. Enge, schräg geneigte Gänge, deren Mündung durch eine das ganze Äußere überziehende Granitbekleidung verdeckt wurde, führen hinein. Die mannigfaltigsten und sinnreichsten Vorkehrungen der Konstruktion sichern die Decke dieser Kammern gegen den ungeheuern Druck der oberen Masse. Entweder sind die gewaltigen Steinbalken der Decke sparrenförmig gegeneinander gestemmt oder es befindet sich zur Entlastung über dem Gemach ein System von hohlen Räumen, durch Überkrugung der horizontalen Schichten gebildet. Der Aufbau der Pyramiden geschah, wie schon Herodot es schildert, wahrscheinlich durch die Anlage eines terrassenartigen Stufenbaues, der von unten nach oben sich entsprechend verjüngte und dessen Absätze bis zur regelrechten schrägen Pyramidenform ausgefüllt wurden.

Die Pyramiden von Gizeh rühren nachweislich von den Königen Chufu, Chafra und Menkara her. Unter ihnen erscheint als die älteste und zugleich kolossalste die Pyramide des Chufu von ursprünglich 233 m an der quadratischen Grundfläche bei ca. 145 m Scheitelhöhe. Sie birgt ungewöhnlicherweise drei Grabkammern, deren unterste tief im Felsgestein des Bodens eingesprengt ist (Abb. 14). Die zweite dem Alter und der Größe nach ist die Pyramide des Chafra mit ursprünglich 142 m Scheitelhöhe und einer Basis von über 222 m im Quadrat. Beträchtlich geringere

Unter den etwa hundert Bauten dieser Art, welche sich westlich von Memphis in etwa 70 km langer Kette am felsigen Ufer des Nils hinziehen — bei den Dörfern Abu Roasch, Gizeh, Abusir, Sakkara, Medum, Illahun finden sich die bekanntesten derselben — dürfen einige als Übergangsformen betrachtet werden, welche diese Entwicklung illustrieren. So gleicht die älteste bekannte, die der dritten Dynastie entstammende Stufenpyramide von Sakkara (Abb. 13) mehreren aufeinandergesetzten, nach oben an Umfang abnehmenden Grabhügeln, und die sog. Knickpyramide von Daschur, deren

Ausdehnung zeigt die Pyramide des Menkara, die nur 116 m im Quadrat und 66 m Höhe mißt, an schöner und sorgfältiger Ausführung aber die beiden vorhergehen-



Abb. 15 Sphinx und Pyramide von Gizeh

den übertrifft. Die Grabkammer enthielt bei ihrer Auffindung noch den Sarkophag des Königs, der jedoch beim Transport an der spanischen Küste untergegangen ist.

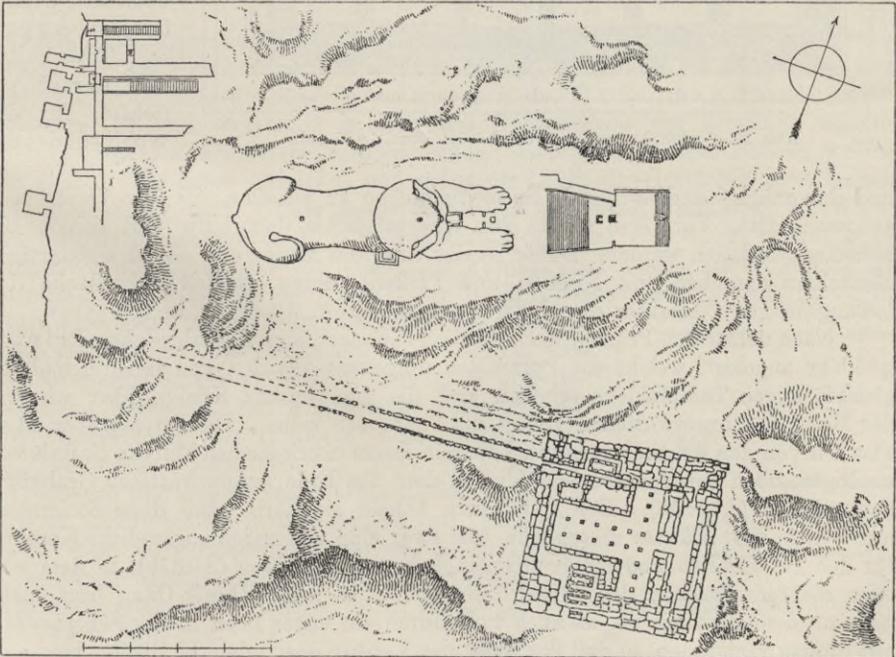


Abb. 16 Situationsplan des Sphinx mit dem sog. Sphinxtempel

An der Ostseite jeder Pyramide befindet sich ein kleines Heiligtum, wahrscheinlich für den Totenkultus bestimmt. Haben sich von diesen Anlagen nur zertrümmerte Überreste erhalten, so ist dagegen in der Nähe jener drei Riesengräber ein nicht minder kolossales Skulpturwerk vorhanden, das in ähnlicher Weise das Streben nach grandiosen Wirkungen bekundet, wenn es auch vielleicht erst aus späterer Zeit stammt: der lagernde Sphinxkoloß, ein gewaltiger Löwenleib mit einem Manneshaupt (Abb. 15 u. 16), dem Gotte der aufgehenden Sonne Horemchu, dem Harmachis der Griechen, errichtet. Das größtenteils vom Sande der Wüste bedeckte Bildwerk ist in einer Höhe von 20 m und einer Länge von über 50 m aus einer natürlichen Fels-erhöhung des Bodens herausgearbeitet, zum Teil aber auch aus Mauerwerk hergestellt, ein staunenswertes Zeugnis gigantischen Bildnersinns.

Das Verständnis der Pyramidenbauten wird uns heute durch die erwähnten noch älteren Zeugnisse des ägyptischen Grabbaues erschlossen. Unter ihnen nimmt das in Nagada aufgedeckte Grab des Königs Menes (Abb. 17) eine besonders wichtige Stellung ein. Es ist ein massiver rechteckiger Bau, der in seinem Inneren fünf miteinander verbundene Räume enthält; der mittelste war die Grab-

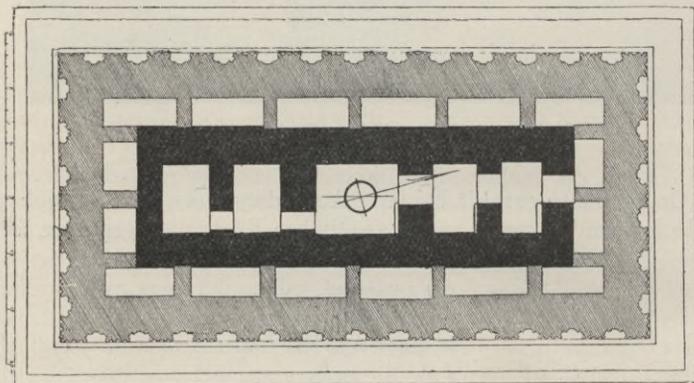


Abb. 17 Grundriß vom Grabe des Königs Menes in Nagada

oder vielmehr seinem Doppelgänger, dem „Ka“, mitgegeben wurde. Denn nach ägyptischer Anschauung lebte der Mensch nach dem Tode in dieser Form, als Geist oder Urbild, fort, und der ganze Totenkultus war darauf gerichtet, für das Wohlbefinden des „Ka“ zu sorgen

und ihm möglichst dieselben Lebensbedingungen zu schaffen, die der Verstorbene genossen hatte. Vor allem mußte ihm eine möglichst dauerhafte und sichere Behausung geschaffen werden. Daher ist das Grab des Menes von einem eigenartigen Mantelbau umgeben, mit Nischen und Pfeilern, deren geriefelte Oberfläche den festungsartigen Charakter des Ganzen prägnant zum Ausdruck bringt.

Nach demselben Prinzip, nur erheblich einfacher, sind die zahlreichen Privatgräber angelegt, welche die Pyramiden umgeben; aus den von ihnen gebildeten gleichförmigen Totenfeldern erhoben sich die gigantischen Königsgräber wie aus der Masse des unterworfenen Volkes die Pharaonen selbst. Die Privatgräber, Mastaba von den Arabern genannt, haben in ihrem oberirdischen Teil die Gestalt von niedrigen, oben abgeflachten Steinhügeln, dem aus Erde aufgeschütteten Grabhügel nachgebildet (Abb. 18). Den Pyramiden ähneln sie darin, daß diese Steinmasse nur wenige enge Räume umschließt, und zwar eine von außen zugängliche Kammer für den Totenkultus und einen unzugänglichen engen Gang (Serdâb), in dem eine oder mehrere Statuen des Verstorbenen versteckt sind. Dieser Gang liegt meist nahe an dem Kultusraum, ist auch wohl durch ein enges Loch in der Scheidewand mit diesem verbunden, so daß der Geist des Verstorbenen, der die Statue bewohnt, beim Opfern in der Nähe zugegen ist. Die eigentliche Grabkammer, welche den

Leichnam birgt, liegt tief unter dem Steinbau im natürlichen Felsboden und ist meist durch einen senkrechten Schacht von der Decke der Mastaba aus erreichbar (Abb. 19). Bildlichen und ornamentalen Schmuck tragen nur die Wände der Kultuskammer,

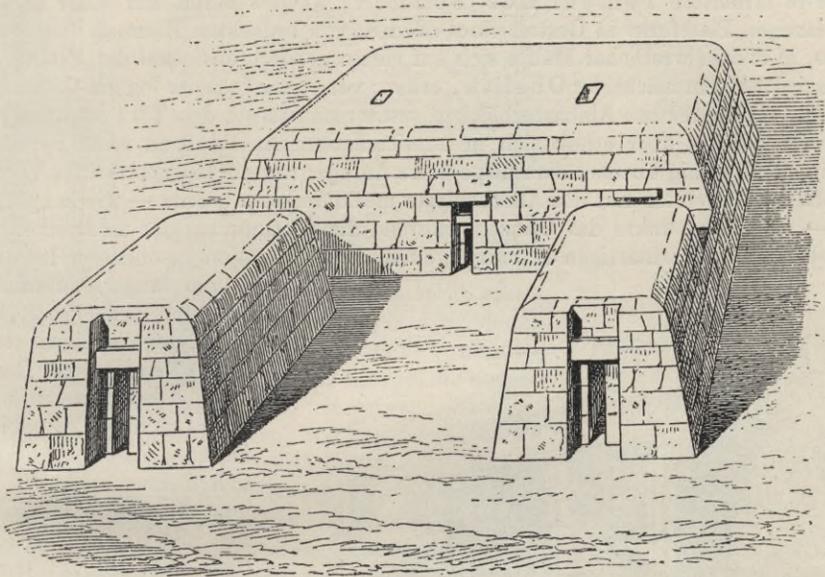


Abb. 18 Ansicht von Mastabagräbern

an deren westlicher eine Scheintür den Eingang in das Totenreich anzudeuten pflegt. Die Architektur dieser Tür ahmt in Formen und Farben ein hölzernes Lattenwerk nach, wie es in ähnlicher Weise auch u. a. den Sarkophag des Menkara bedeckte. Ebenso bestimmt erinnert die Oberschwelle der Eingänge an eine Holzkonstruktion, denn stets ist es ein runder, baumstammartiger Balken, welcher die beiden Türpfosten verbindet, und selbst die Decke der Gemächer ahmt manchmal aneinandergereihte Hölzer nach. Außerdem kommt als Umfassung der Wände ein bandartig umwundener Rundstab und als Bekrönung eine stark vorspringende Hohlkehle mit Deckplatte vor: auch diese Formen fanden sich am Sarkophag des Menkara und bleiben für die ganze Dauer der ägyptischen Kunst in Geltung. — Die Entwicklung des Pyramidengraves haben wir uns also nach dem Zeugnis der Denkmäler so zu denken, daß der flache Steinhügel, wie ihn das Menesgrab und die Mastabas darstellen, durch mehrfache Ummantelung und Überhöhung des mittleren Teils (Stufen- und Knickpyramide) allmählich zu jener in sich ausgeglichenen und abgeschlossenen Form gebracht wurde, wie sie hauptsächlich in den Bauten von Gizeh vorliegt. Der Ewigkeitsgedanke, der wie allem Urtümlichen auch dem ägyptischen Grabbau zugrunde liegt, hat darin seinen vollendetsten, durch Einfachheit wie durch Größe imposantesten Ausdruck gefunden.

Über den Tempelbau des alten Reiches sind wir erst unvollkommen unterrichtet, da die meisten Denkmäler nur aus Luftziegeln errichtet waren und daher

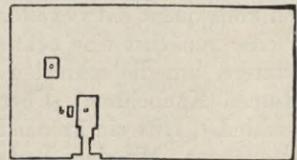


Abb. 19 Grundriß einer Mastaba  
a. Kultusraum. b. Serdäb.  
c. Schacht zur Grabkammer

den Um- und Erweiterungsbauten späterer Zeiten zum Opfer gefallen sind. Doch haben die letzten deutschen Ausgrabungen auf dem Pyramidenfelde von Abusir wenigstens zwei Typen von Tempelanlagen der fünften Dynastie kennen gelernt, die als Ausgangspunkte für weitere Forschungen gelten müssen. Der von König Newoser-re errichtete Tempel des Sonnengottes stand auf einer breiten, hügelartigen Plattform in Gestalt eines offenen, von bedeckten Räumen umgebenen Hofes, in dessen westlicher Hälfte sich auf einem geböschten Sockel der Fetsch des Sonnengottes, ein mächtiger Obelisk, erhob; vor seiner Ostseite lag ein Opferaltar, aus fünf umfangreichen Alabasterblöcken zusammengesetzt; der Totentempel desselben Königs aber erhob sich in unmittelbarem Anschluß an seine Pyramide als eine noch wenig übersichtlich disponierte Anlage; nur ein langgestreckter Vorhof, ein offener Säulenhof und das Allerheiligste markieren sich bereits — wie in späterer Zeit — als Mittelpunkte des Ganzen, während die Bestimmung der zahlreichen sie umgebenden magazinartigen Räume zweifelhaft bleibt.

Von besonderem Interesse ist ein langer, dammartig erhöhter bedeckter „Aufweg“, der von einem stattlichen Torbau am Rande des Überschwemmungslandes zu dem Tempel hinführte. Vielleicht erklärt sich daraus auch die bis jetzt rätselhafte Anlage des sog. „Sphinxtempels“ (vgl. Abb. 16) bei Gizeh, von dem ein ähnlicher Aufweg zu der Pyramide des Chefred geführt zu haben scheint.

Die zweite Blütezeit der ägyptischen Kultur, das mittlere Reich,



Abb. 20 Grab von Beni-Hassan

wird in der Architektur zunächst durch die Felsengräber von Beni-Hassan, Siut und Berschah in Mittelägypten charakterisiert, die an Stelle der Pyramiden und Mastabas traten. Denn die jetzt eintretende Dezentralisation des Reiches führte dazu, daß die einzelnen Fürsten ihre Gräber in ihren eigenen Gauen anlegten. Sie bestehen aus Felskammern von oft gewaltiger Ausdehnung. Der Eingang wird als Fassade ausgestaltet und bot zuerst Veranlassung zur Ausbildung wirklicher Architekturformen. So tritt in Beni-Hassan (Abb. 20) ein konsequent entwickelter Säulenhof auf. Man sieht, wie hier aus dem viereckigen Pfeiler zunächst eine achteckige, dann eine sechzehneckige Säule entstanden ist, letztere, um die schmalen Streifen besser zu markieren, mit rundlich ausgetieften Rinnen (Kannelüren). Über dem wagerechten Tragbalken (Architrav), der die Säulen verbindet, tritt ein krönendes Gesims in Form von nachgeahmten Querhölzern einer Decke vor. Mit dem Boden verbindet sich die Säule durch eine kreisförmige abgerundete Scheibe, vom Architrav scheidet sie eine vorspringende viereckige Platte. Der Name „protodorisch“, welcher von früheren Forschern dieser Säulenform gegeben wurde, hat geringe Berechtigung. Denn die Ähnlichkeit mit der dorischen Säule der Griechen ist nur eine ganz ungefähre, und an eine vorbildliche Bedeutung der Säulen oder richtiger Felspfeiler von Beni-Hassan für die griechische Architektur ist vollends nicht zu denken. — Die eigentliche ägyptische Säule — die übrigens neuerdings auch bereits in Bauten des alten Reiches nachgewiesen ist —

entwickelt sich auf ganz anderer Grundlage.<sup>1)</sup> Sie beruht auf der Nachahmung der in Ägypten heimischen Pflanzenarten: insbesondere des Lotus, von dem zwei

verschiedene Arten (*Nymphæa* Lotus und *N. cærulea*) als Vorbild gedient haben, des Papyrus und der Dattelpalme. Sowohl Schaft als Kapitell der Säulen sind den Formen dieser Pflanzen nachgebildet; vielleicht darf man selbst die Basis, welche stets die Gestalt einer flachen Rundscheibe mit abge- schrägtem Rande hat, für die An- deutung eines niedrigen Erdhügels halten, aus dem die Pflanze heraus- wächst. Der Schaft stellt einen oder mehrere Stengel der Pflanze dar; in letzterem Falle („Bündel- säule“) sind die Stengel am oberen Ende von mehreren Bändern

(„Halsbänder“) umschlungen, und um den Eindruck des Zusammenbindens zu verstärken, finden sich fast immer zwischen die Hauptstengel, wie um diese in ihrer richtigen Lage zu halten, unter das Halsband noch kleine kurze Zwischenstengel gesteckt, die gleich den Hauptstengeln in Blütenform endigen (Abb. 21).

Die Kapitelle sind entweder aus geschlosse- nen oder aus ge- öffneten Blüten des Lotus und des Papyrus ge- bildet und ge-

ben die charakteristischen Einzelheiten der ver- schiedenen Gattungen durch Form und Farbe genau wieder. Die *Nymphæa*-Lotus-Säule zeigt die charakteristischen Längsstreifen der regelmäßig angeordneten Kelch- und Blüten- blätter; der Schaft steigt gerade oder mit leichter Ver- jüfung empor. Auf dem Kapitell ruht eine ganz einfache kubische Deckplatte (Abakus) ohne jede Orna- mentierung (Abb. 22). Sowohl die geschlossene wie die offene Form der Lotus-Säule (Abb. 23) läßt sich in ausgeführten Beispielen und in Abbildungen auf Wandgemälden und Reliefs durch die ganze ägyptische Baugeschichte hindurch verfolgen. — Deutlich hiervon unterschieden ist die Papyrus- säule (Abb. 24), und zwar sowohl durch die scharfe Einziehung des Schaftes unmittelbar über der Basis und den ihn hier umgebenden Blattkranz, ferner — namentlich in Bündel-

säulen durch die scharfe Einziehung des Schaftes unmittelbar über der Basis und den ihn hier umgebenden Blattkranz, ferner — namentlich in Bündel-

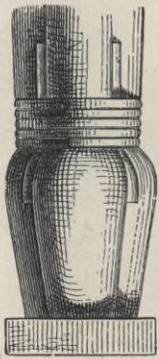


Abb. 21 Kapitell von Beni-Hassan

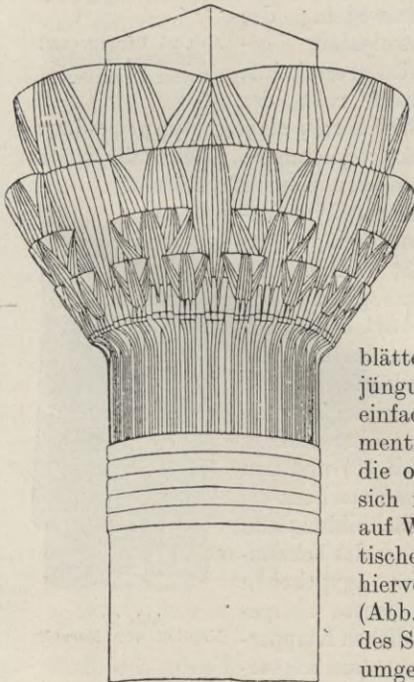


Abb. 23 Lotussäule mit offenem Kapitell

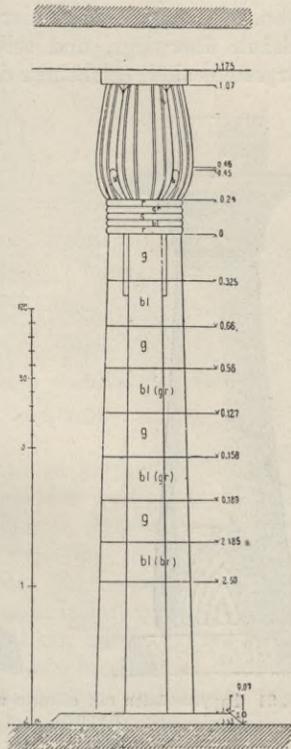


Abb. 22 Ägyptische Lotussäule mit geschlossenem Kapitell

<sup>1)</sup> Vgl. L. Borchardt, Die ägyptische Pflanzensäule. Berlin 1897.

säulen — durch den kantigen Durchschnitt der Stengel, als auch durch die Form der Blütendolde, welche von den Ägyptern nur in schematischem Umriß gezeichnet wird (Abb. 25). Neben den offenen Papyrusdolden-Kapitellen (Abb. 26) kommen auch hier geschlossene Formen vor; die Bündelsäule überwiegt, und selbst wo Schaft und Kapitell einfach dargestellt sind, erscheinen doch die Halsbänder der Bündelsäule

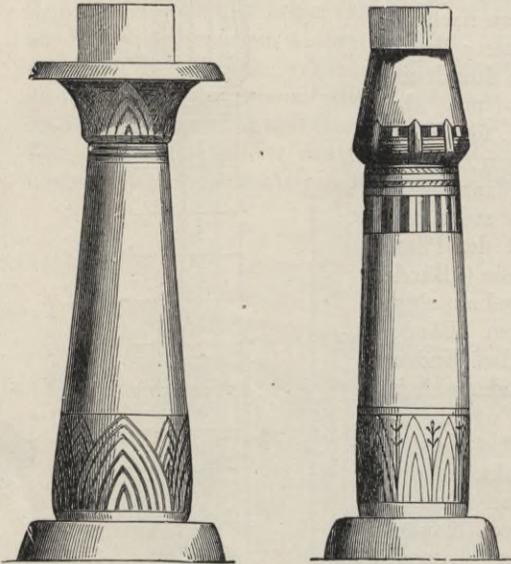


Abb. 24 Papyrussäulen mit offenem und geschlossenem Kapitell

darauf übertragen. In der späteren Zeit erstarrt die Form der geschlossenen Dolde zu einem rund abgedrehten Kapitell von kaum noch verstandener Bildung und mit willkürlichem Ornament bedeckt (Abb. 27). Erst dem mittleren und neueren Reiche gehört die Palmen-säule an (Abb. 28,) deren Kapitell von den leicht nach außen gebogenen Blattwedeln der Dattelpalme gebildet erscheint; darauf ruht der

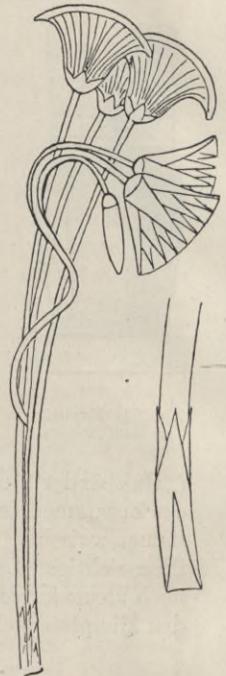


Abb. 25 Papyrus- und Lotusblüte in ägyptischer Darstellung

kleine unbedeutende Abakus. Das Halsband tritt hier bereits als stereotyp gewordene Dekoration auf, obwohl Palmenbündelsäulen nicht vorkommen. Gleichfalls späte Formen sind das sog. „Lilienkapitell“, aus der botanisch noch nicht bestimmten lilien-

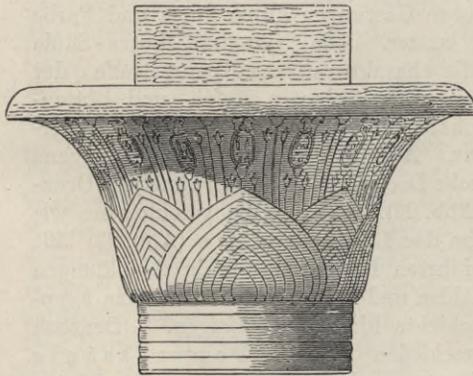


Abb. 26 Offenes Papyrus-Kapitell von Karnak

ähnlichen Wapp-pflanze Oberägyptens gebildet (Abb. 29), und das sog. Hathor-kapitell des neuen Reiches, das aus vier Frauenköpfen mit einer kleinen Tempelfront darüber gebildet ist (Abb. 30) und von neueren Forschern als eine Nachbildung des Sistrums, des bekannten ägyptischen Gottesdienste gebräuchlichen Klapperinstruments, angesehen

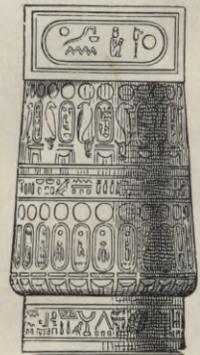


Abb. 27 Kapitell von Karnak

wird. Es ist selbstverständlich, daß alle diese Säulenformen durch reiche Bemalung und Vergoldung ihren abschließenden Schmuck erhielten. — Die so mannig-

faltigen sinnvoll gestalteten Pflanzensäulen bilden den wesentlichsten Bestandteil und den schönsten Schmuck der monumentalen Bauten, wie sie namentlich seit der Errichtung des neuen Reiches in großer Fülle entstanden.

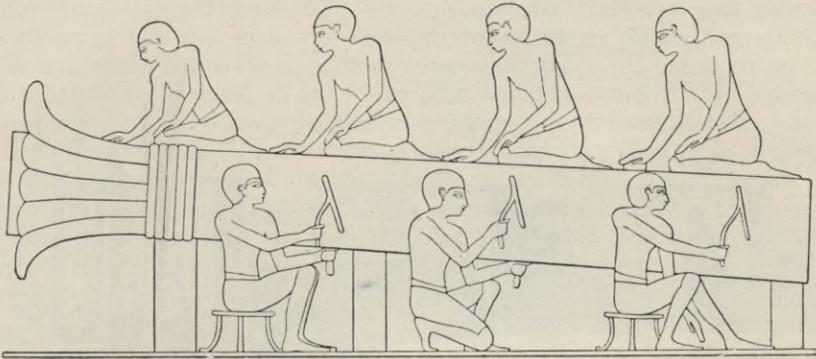


Abb. 28 Bearbeitung einer Palmensäule nach einem Relief

Als nach der Vertreibung der Hyksos Ägypten sich in verjüngter Gestalt als ein straff organisierter Militärstaat wieder erhob, drängte das gesteigerte nationale Selbstgefühl bald über die alten Grenzen des Reiches hinaus. Schon Amosis unternahm einen ersten Vorstoß gegen das benachbarte Palästina, seine Nachfolger setzten diese kraftvolle auswärtige Politik fort, bis unter Thutmosis III. um 1460 Palästina und Syrien ägyptische Provinzen wurden. Damit knüpften sich viele Jahrhunderte dauernde enge Beziehungen auch mit allen anderen Ländern Vorderasiens und weiterhin des östlichen Mittelmeergebietes an, die ihren Einfluß auf die ganze ägyptische Kultur und Kunst ausübten, ihr neue Anregungen und neuen Glanz brachten. Der von allen Seiten in das Land hereinströmende Reichtum rief Wohlleben und Luxus hervor. Theben, die rasch emporkommende Hauptstadt der neuen Weltmonarchie, wurde der bedeutendste Schauplatz einer Kunstentwicklung, die sich zwar auf den in früheren Jahrtausenden entwickelten Grundlagen erhob, doch nicht ohne sichtbare Mitwirkung der glänzenden vorderasiatischen Kultur mit ihrer Farbenfreude und Formenfülle. Aber auch weit

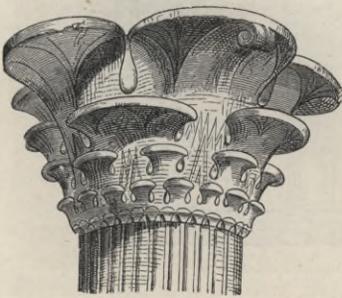


Abb. 29 Kapitell von Edfu

über das untere Land, ja bis tief nach Asien hinein sowie nilaufwärts über das besiegte Nubien und Abessinien breiteten sich in mächtigen Werken die Zeichen der Pharaonenherrschaft aus. In der höchsten Entwicklungsperiode des neuen Reiches, von der achtzehnten bis zur zwanzigsten Dynastie, vom sechzehnten bis zum



Abb. 30  
Sog. Hathorkapitell  
von Dendera

Ende des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. wird insbesondere das System des ägyptischen Tempelbaus zu monumentaler Prachtentfaltung ausgebildet.

Auf weiter Backsteinterrasse, hoch über das flache Stromufer erhoben, breitet

sich der ägyptische Tempel in strenger Abgeschlossenheit hin (Abb. 31). Mächtige Umfassungsmauern, pyramidal aufsteigend und von dem kräftig schattenden Hohl-

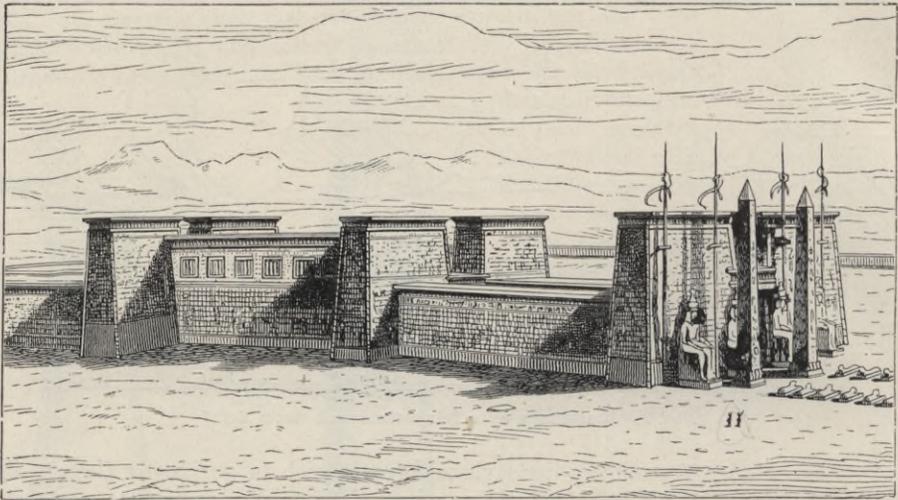


Abb. 31 Restaurierte Ansicht eines ägyptischen Tempels

kehlgewölbes bekrönt, geben dem Ganzen einen feierlich ernstern, geheimnisvollen Charakter. Keine Fensteröffnung, keine Säulenstellung unterbricht die monotonen Flächen, die nur mit buntfarbiger Bilderschrift, Darstellungen der Götter und der

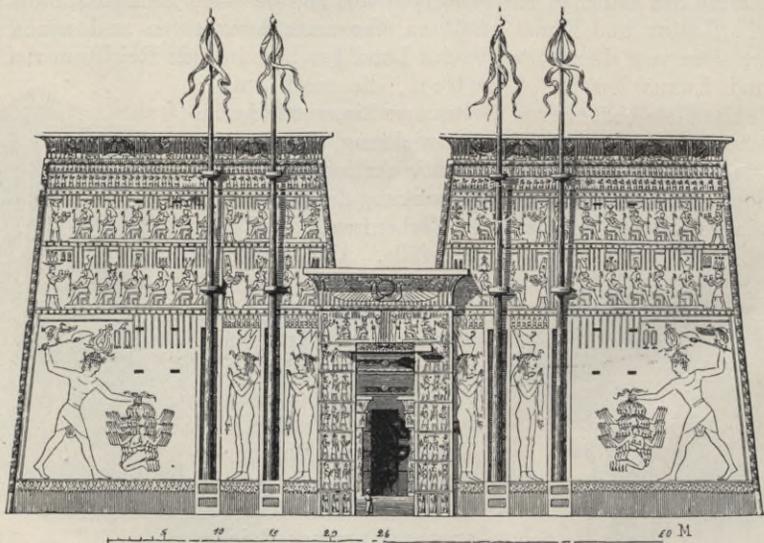


Abb. 32 Tempelfassade von Edfu

Herrscher, wie mit einem riesigen Teppich bedeckt sind. An der dem Flußufer zugekehrten Schmalseite des langgestreckten Parallelogramms öffnet sich in der Mitte zwischen zwei turmartigen Pylonen der schmale, hohe Eingang (Abb. 32). In

der Vorderwand der Pylonen sind Vertiefungen für das Einlassen großer Mastbäume angebracht, die bei festlichen Gelegenheiten wehende Wimpel trugen. Die Pforte wird gleich den Pylonen und den Umfassungsmauern von demselben Hohlkellengesimse bekrönt, welches in der ägyptischen Architektur eine so große Rolle spielt. Ausgedehnte Doppelreihen von Sphinx- oder Widderkolossen führen oft zum Eingange hin, der auch von Obelisken oder riesigen Herrscherstatuen eingeschlossen wird. Durch die enge Pforte eintretend, finden wir uns in einem Vorhof unter freiem Himmel, ringsum oder doch auf drei Seiten von steingedeckten Gängen umgeben, die sich an die Umfassungsmauern legen und mit Säulen- oder Pfeilerstellungen sich öffnen (Abb. 33). Dieser Vorhof fehlt niemals in ägyptischen Tempelanlagen, wird vielmehr bei bedeutenderen Denkmälern zuweilen nach einem zweiten Pylonenpaare wiederholt. An ihn schließt sich ein oft nicht minder ausgedehnter Saal, dessen mächtige steinerne Decke auf reihenweis aufgestellten Säulen ruht (Abb. 34). Auf diesen Säulensaal folgt der innere Teil des Heiligtums mit verschiedenen kleineren oder größeren Gemächern und Säulen, deren

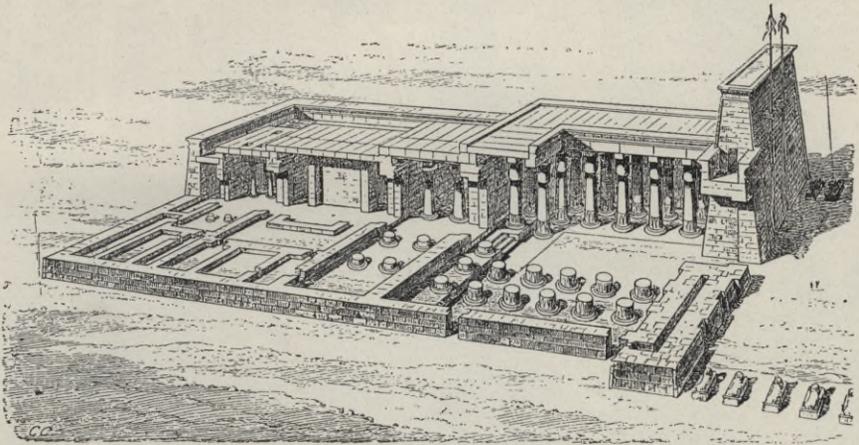


Abb. 33 Längendurchschnitt und Grundriß vom Tempel des Chons zu Karnak

innersten Kern die enge, niedrige, geheimnisvoll düstere *Cella* bildet. Hier erhob sich in mystischem Dunkel die Gestalt oder das Symbol des Gottes. Über Bestimmung und Bedeutung der einzelnen Räume ist bis jetzt wenig Sicheres erkundet worden; wahrscheinlich waren die inneren Räume nur den Priestern und Eingeweihten zugänglich, die dort den Kultus der Götter begingen, während die verehrende Menge harrend die weiten Vorhöfe füllte. Alle Räume sind an den Flächen der Wände, Decken und Säulen gleich den Außenmauern mit bildlichen Darstellungen bedeckt, deren bunte Farbenpracht den mächtigen Eindruck dieser Bauwerke aufs höchste steigerte.

Die noch in ihren Trümmern überwältigenden Reste der Heiligtümer des „hunderttorigen“ *Thében* sind in weiter Ausdehnung auf beiden Ufern des Flusses zerstreut und haben nach den im Schutt der Ruinen angesiedelten neueren Dörfern Karnak und Luksor ihre Bezeichnung erhalten. Die Tempel scheinen vorwiegend dem östlichen Ufer (der Seite des Aufganges, des Lebens, nach ägyptischen Vorstellungen) anzugehören. Unter ihnen tritt als der wichtigste und größte, als das geheiligte Palladium des Reiches der Tempel von *Karnak* hervor. Von *Usertesan I.* noch zu den Zeiten des mittleren Reiches gegründet, erhielt er unter den Herrschern des neuen Reiches immer weitere Zusätze und Anbauten, so daß bei einer

Breite von 560 m die Gesamtlänge sich über 1400 m erstreckt. Durch den vorderen gewaltigen Pylonbau, zu dessen Tor eine Doppelreihe von kolossalen Widdersphinxen führte, tritt man in einen geräumigen Vorhof von 170 m Breite und 90 m Tiefe, der auf beiden Seiten von Säulenreihen eingefasst ist. Aus dem Vorhofe gelangte



Abb. 34 Ansicht des großen Säulensaals im Tempel zu Karnak (Nach Originalphotographie)

man durch einen noch kolossaleren Pylonbau in den gewaltigsten Säulensaal der Welt, von Sethos I. und dessen Nachfolgern während des fünfzehnten und vierzehnten Jahrhunderts v. Chr. ausgeführt (Abb. 34). Seine Steindecke wird von 134 Säulen getragen, von denen die mittleren zwölf, größer und höher als die übrigen, ein erhöhtes Mittelschiff bilden. Diese mittleren Säulen ragen 23 m empor, während die kleineren Säulen sich 13 m erheben. Dieser eine ungeheure Saal kommt mit seinem Flächenraum von 14160 qm dem einer großartigen Kathedrale gleich.

Ein dritter Pylonbau, an den sich ein nach der Südseite offener Hof schloß, führte zu zwei granitnen, von Thutmosis I. errichteten Obeliskten, und hinter diesen zu einem vierten Pylon, mit welchem das eigentliche Heiligtum erst beginnt. Da sind in labyrinthischer Verschlingung offene und bedeckte Räume, Kammern, kapellenartige Gemächer und säulengetragene Säle, verbunden durch Gänge und Galerien, seltsam ineinandergeschoben, so daß nirgends so klar wie an diesem Riesenmonument das Einschachtelungssystem der ägyptischen Architektur zutage tritt.

Andere Tempelbauten von ähnlicher Großartigkeit finden sich zu Luksor (Abb. 35) — mit dem vorigen durch eine Allee von Sphinxkolossen verbunden —



Abb. 35 Tempel in Luksor

zu Kurnha, Medinet Habu und aus späterer Zeit zu Philä, Edfu, Esneh und Dendera.

Bei aller Kolossalität der Anlage und dem hohen Ernst der Wirkung, den die breit hingelagerten, gegen die Außenwelt streng abgeschlossenen, im Inneren prächtig geschmückten Raummassen hervorbringen mußten, fehlt dem ägyptischen Tempel aller Epochen offenbar die organisierende Kraft, welche den eigentlichen Kern des architektonischen Schaffens ausmacht und uns z. B. an dem griechischen Tempelbau mit solcher Bewunderung erfüllt. In echt orientalischer Weise zeigt sich Raum an Raum gleichmäßig gereiht, ohne Klarheit der Disposition oder planmäßige Steigerung der Wirkung. Der gedankliche Mittelpunkt des Ganzen, die Cella mit dem Göttersymbol, kommt architektonisch gar nicht zum Ausdruck und verschwindet ganz hinter der Masse der vorbereitenden Räume. Und diese selbst sind einfach an den Faden einer mittleren Zugangsstraße in ermüdender Wiederkehr aufgereiht. Aber diese Unübersichtlichkeit der Anlage ist zumeist eine Folge der unermüdlichen Baulust der Pharaonen, von denen jeder seinen Ruhm darin suchte,

insbesondere die Haupttempel des Reiches immer prächtiger auszugestalten und durch Anbauten zu vergrößern. In seinem Kern ist der ägyptische Tempel nichts anderes als eine Erweiterung des ägyptischen Wohnhauses (Abb. 36). Auch dieses war in seiner reicheren Gestalt im wesentlichen dreiteilig. Auf einen Vorhof folgt ein großer säulengetragener Speisesaal und dann, durch einen schmalen Hof getrennt, die inneren Gemächer, Wirtschaftsräume und Schlafzimmer. So ist, ohne einen wesentlich neuen schöpferischen Gedanken, auch der ägyptische Tempel als Wohnhaus oder Palast des Gottes gebaut. In sich geschlossener und architektonisch strenger gedacht erscheinen einige kleinere Kapellen Heiligtümer, wie der von Amnophis III. (achtzehnte Dynastie) erbaute, jetzt leider zerstörte südliche Tempel auf der Insel Elephantine, dessen Cella nur von einer Pfeilerhalle umgeben war, die sich an den Schmalseiten mit Säulenstellungen öffnet (Abb. 37). Ähnliche Grundrißbildung zeigen auch die Tempel auf Philä und bei Dendera (Abb. 38), welche allerdings erst der Spätzeit angehören.

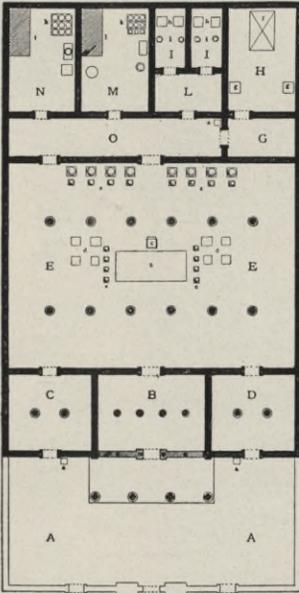


Abb. 36 Grundriß eines reicheren ägyptischen Wohnhauses  
 A Vorhof. BCDG Vorzimmer.  
 E Großer Säulen- (Speise-) Saal.  
 H Schlafzimmer. I—N Wirtschaftsräume. O Hof

In manchen Gegenden, wie besonders in Nubien, führten die lokalen Verhältnisse zu der Anlage von Grottentempeln, die größtenteils in die Felsengebirge der Ufer hineingearbeitet wurden. In der kolossalsten dieser Anlagen, dem Tempel Ramses' II. in Abu-Simbel, ist der Vorhof durch vier sitzende Kolossalfiguren von 20 m Höhe ersetzt, die aus der Felswand herausgehauen sind (vgl. Abb. 64). Wie hier, so haben auch in anderen Fällen die ägyptischen Baumeister, trotz aller Gebundenheit an eine strenge Tradition, es sehr wohl verstanden, ihre Schöpfungen den Bedingungen des Ortes und dem Gesamtbilde der Landschaft anzupassen und ihnen dadurch individuellen Charakter zu verleihen.

Kaum minder umfangreich und gleichfalls tief in den Felsen hineingetrieben sind die Grabanlagen der thebanischen Dynastie, welche nahe der Hauptstadt in den beiden engen Gebirgsschluchten Biban el Moluk (Gräber der Könige) und Biban el Sultanât (Gräber der Königinnen) eine eigne Nekropolis von schauerlicher Großartigkeit bilden. Die gebirgige Umgebung der neuen Hauptstadt gestattete nicht mehr die Anlage von Pyramidengräbern, wie

sie auf dem Totenfelde von Abydos in dieser Zeit noch wenigstens in kleinen Hügelpyramiden über viereckigem Unterbau vorkommen. Die Königsgräber der achtzehnten bis zwanzigsten Dynastie suchen aber durch langgestreckte stollenartige Galerien mit künstlichen Irrgängen und Falltüren den Zugang zu der Grabkammer in ähnlicher Weise zu schützen wie die Pyramidenerbauer des alten Reiches. Die Wandgemälde und Reliefs dieser Felsengräber sind eine Hauptquelle unserer Kenntnis des ägyptischen Lebens. Die zu den Gräbern gehörigen Kulturräume wurden als besondere Tempel am Rande der Hochebene angelegt, so der großartige Terrasstempel der Königin Hatschepsowet (achtzehnte Dynastie) in Der-el-Bahri (Abb. 39), der gänzlich zerstörte Grabtempel des wenig jüngeren Amenophis III., zu welchem die beiden als angebliche Memnonenbilder weltberühmt gewordenen kolossalen Sitzfiguren des Königs gehören, die einst vor dem Eingangspylon standen.

Aus schweren Steinmassen aufgetürmt oder gar in den natürlichen Fels hineingehauen erscheinen die Monumentalbauten des neuen Reiches als der Ausdruck einer gewaltigen Kraft, derjenigen vergleichbar, welche uns in den großen



Abb. 37 Tempel zu Elephantine

Herrschern und Eroberern jenes Zeitalters entgegentritt. Doch fehlt es in dieser strengen und ersten Architektur auch nicht an einem phantastischen Element, dessen Träger die Säulen und die Decke sind. Die eigenartige Form der ägyptischen Pflanzensäule wird nur verständlich im Zusammenhang mit der ganzen Auffassung des Innenbaus der ägyptischen Tempel und Paläste als Abbild der Welt, insbesondere der ägyptischen Welt, des Niltals. Die große Halle in dem Palaste Amenophis' IV. in Tell el Amarna zeigt in dem vollständig erhaltenen Estrich ausführliche Darstellungen der Erde und ihrer Herrlichkeiten. „In der Mitte sind Teiche mit allerlei Fischen und Wasservögeln; umgeben sind dieselben von Rohr-, Papyrus- und Schilfdickicht, in welchem wieder verschiedene Tiere sich tummeln, des weiteren folgen ornamentale Gefäßdarstellungen und, da der Estrich in einem Königspalaste liegt, im Mittelgang die Figuren

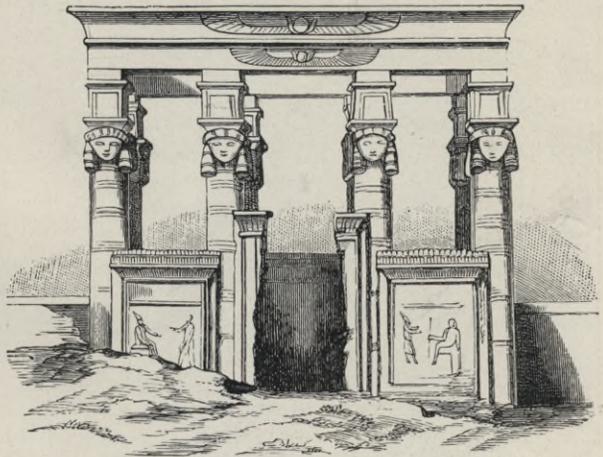


Abb. 38 Nebentempel beim Hathortempel zu Dendera

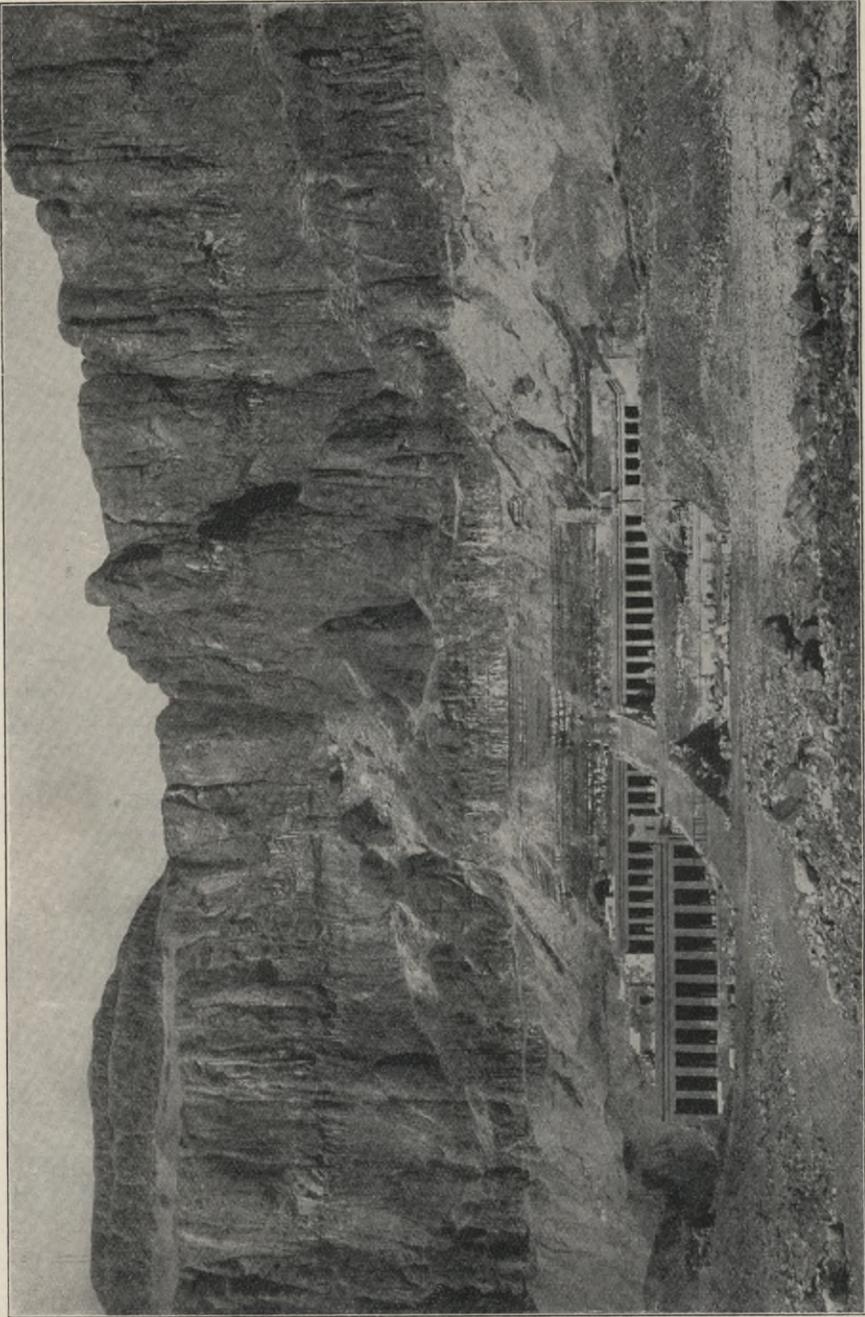


Abb. 39 Terrasentempel der Königin Hatschepsowet in Der-el-Bahri

von Gefangenen, die gefesselt am Boden liegen und über die der König hinwegschreiten soll. Alles deutet darauf hin, daß der Fußboden wirklich als Erde aufgefaßt ist. Die Säulen, welche in der Mitte der Säle in Reihen standen, stellen Pflanzen, und zwar Palmenstämme und Schilfbüschel dar, die um die Teiche des Estrichs herumstehen.“ Die Decke darüber aber war als Himmel charakterisiert, mit Sternen und der strahlenden Sonne bemalt. Dieselbe Auffassung des Innenraums ergibt sich aus den Resten anderer Bauten zu Theben, Edfu, Philä, Dendera, Ombos und Esne. Der Fußboden stellt die Erde dar, der untere Teil der Wände wurde mit Lotus- und Papyrusstauden oder Büscheln von Wasserpflanzen, durch welche zuweilen Tiere schreiten, dekoriert. Daraus erhoben sich die Säulen, als freistehende einzelne Pflanzenstengel oder Bäume zu dem darüber ausgespannten Himmel emporragend. Es ergibt sich daraus, daß die Idee einer architektonischen Konstruktion mit ihrem Gegensatz von Stütze und Last, von tragenden und getragenen Bauteilen den Ägyptern gerade in der Blütezeit ihrer Kunst noch ziemlich fern lag, und daß sie schon aus diesem Grunde zu der Ausbildung eines architektonischen Stilsystems nicht vorzudringen vermochten. Um so größer ist die Bedeutung, welche die anderen bildenden Künste, Plastik und Malerei, auch für die ägyptische Architektur beanspruchen dürfen.

### 3. Die bildende Kunst der Ägypter.

Über drei Jahrtausende hindurch hat die Bilderei als treue Begleiterin der Architektur bei den Ägyptern eine Fülle von Denkmälern hervorgebracht, die der Großartigkeit des baulichen Schaffens nicht nachstehen.<sup>1)</sup> Plastik und Malerei gehen dabei Hand in Hand. Es gibt kaum ein ägyptisches Bildwerk, das nicht auf Mitwirkung der Farbe berechnet wäre, andererseits hat sich die Malerei aus der plastischen Kunst entwickelt.

Der Grund dieser Erscheinung kann nur in der Stellung gesucht werden, welche die bildenden Künste bei den Ägyptern einnahmen. Plastik und Malerei standen zunächst im Dienste des Kultus, insbesondere des Totenkultus. Die Hauptaufgabe der Skulptur schon in Zeiten, aus denen uns Zeugnisse ihrer Mitwirkung an der Architektur erst in beschränktem Maße vorliegen, bestand in der Herstellung von Grabfiguren. Denn der ägyptische Totenglaube knüpfte die Fortdauer der Seele des ‚Ka‘, (vgl. S. 16) an das möglichst unveränderte Fortbestehen des Leibes. Wie man diesen also auf künstliche Weise als Mumie zu erhalten suchte, so fügte man in den Gräbern Abbilder des Toten bei, damit auch in ihnen der ‚Ka‘ seinen Wohnsitz nehmen könne. Genaue Wiedergabe der Persönlichkeit war dabei

<sup>1)</sup> Vgl. die feine Charakteristik der ägyptischen Kunst in *G. Ebers, Ägypten*. Stuttgart 1879. Dazu *E. Soldi, La sculpture égyptienne*. Paris 1876. — *F. W. v. Bissing, Denkmäler der ägyptischen Skulptur*. München 1906 f. (150 Photogravüren.)



Abb. 40 Der sog. Dorfschulze, Holzstatue im Museum zu Gizeh



Abb. 41 Der Schreiber Kalksteinfigur im Louvre

beled“, den „Dorfschulzen“, weil er mit dem Vorsteher ihres Dorfes eine merkwürdige Ähnlichkeit hatte. Ebenso könnte man meinen, in Gestalten, wie dem „sitzenden Schreiber“ des Louvremuseums (Abb. 41), in einem „knienden Schreiber“ des Museums zu Gizeh und in anderen Figuren von vollendeter Lebenswahrheit Typen der heutigen Bewohner des Niltales vor sich zu haben. So getreu sind sie der Wirklichkeit abgeläuscht, so charakteristisch ist in ihnen der Beruf, die Lebensstellung zum Ausdruck gebracht.

Diese und zahlreiche andere Figuren stellen Persönlichkeiten aus dem Beamtenstande oder aus der Dienerschaft des in dem Grabe beigesetzten Vornehmen dar; das Material, aus dem sie gefertigt wurden, ist Holz oder Kalkstein, bunt bemalt. Die Augen haben durch Anwendung verschiedenfarbiger Steine, wie Quarz und Bergkristall, besonders lebhaften Ausdruck erhalten. Was menschliche Kunstfertigkeit zu tun vermag, um totem Material den Schein des Lebens zu geben, ist hier getan. Nicht bloß der Ausdruck des Gesichts, auch die Eigenart der Haltung, der Körperbildung ist in den Grundzügen scharf erfaßt. Wir lernen ein kräftiges Bauernvolk von untersetztem, breitschultrigem Körperbau, mit schlaudem und munterem Gesichtsausdruck kennen, und wir sehen die typischen Züge, welche Stand, Amt und Beschäftigung dem einzelnen aufzuprägen pflegen, in diesen Priestern, Aufsehern, Dienern, Gepäckträgern, Müllern, Brauern, Schlächtern usw. mit Meisterschaft wiedergegeben. In anderen Gestalten aus den Gräbern des alten Reiches sind diesem *Naturalismus* allerdings engere Schranken gezogen, zunächst durch das Material. Gerade die Statuen der Fürsten und Vornehmen bestehen zumeist aus kostbarem, möglichst dauerhaftem Stein; so sind z. B. die überlebensgroßen Sitzfiguren des Königs *Chafra*, welche Mariette in sieben, meist zertrümmerten Exemplaren aus dem sog. „Sphinxtempel“ ausgrub, oder die großartige Figur desselben Herrschers mit dem Falken hinter seinem Haupte im Museum zu Kairo

Voraussetzung und Bedingung. So kam es, daß die ägyptische Bildnerei schon sehr früh auf Naturwahrheit und Porträtähnlichkeit besonders hingewiesen wurde. Dies erklärt zu einem Teil wenigstens den ungeheuren Eindruck, welchen gerade die ältesten bekannten Skulpturen der ägyptischen Kunst auf uns machen. Die Lebenswahrheit dieser Statuen, die vor 4—5000 Jahren geschaffen wurden, um für immer im Dunkel eines Grabes bewahrt zu bleiben, ist im höchsten Grade frappant. Als die Holzfigur (Abb. 40) eines stämmigen Mannes mit fleischigem Kopf und lebhaften Augen, der mit seinem Stock in der Hand aufgerichtet dasteht und vielleicht einen der Fronvögte beim Pyramidenbau oder sonst einen untergeordneten Beamten und Aufseher darstellt, in einem Grabe bei Sakkara gefunden wurde, taufte die Arbeiter ihn sogleich „Scheich el

(Abb. 42) aus Basalt und Diorit, also harten, schwer zu bearbeitenden Gesteinsarten, hergestellt, und so bewundernswert die Meisterschaft in der Behandlung des spröden Stoffes erscheint, so deutlich machen sich doch auch die Schranken geltend, welche er dem Meißel des Künstlers setzte. Nicht bloß gibt man fast ausnahmslos der Figur an einem hinter ihr aufsteigenden breiten Steinpfeiler Halt, man wagt es auch nicht, die Glieder vom Körper zu lösen, den Kopf über die Schultern zu erheben. So bleiben entweder beide Arme mit flach ausgestreckten Händen dicht wie aus einem Gusse an Oberleib und Schenkel angeschlossen, oder der eine wird quer vor die Brust gelegt, und der Kopf sitzt fast ohne Hals tief zwischen den Schultern: die ganze Figur bleibt gleichsam im Steinblock stecken. Befördert wurde diese steife schematische Haltung, die auch bei der Verbindung zu einer Gruppe fast nur



Abb. 42 Sitzender Chefen mit dem Falken  
(Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler der ägyptischen Skulptur)

die strenge Frontansicht beider zusammengeordneten Gestalten kennt, durch die offenbar früh entwickelte und Jahrtausende hindurch festgehaltene Anschauung, daß vollkommen steife Pose — bei stehenden Figuren mit stereotyp vorgesetztem linkem Fuß — zur Würde der vornehmen Persönlichkeit, vor allem des Herrschers und der Gottheit gehöre. Darstellungen untergeordneter Personen, wie der erwähnten Diener und Handwerker, brauchten sich an diese Vorschriften der Etikette nicht zu kehren, und so haben diese fast durchweg den Vorzug größerer Bewegtheit und Lebendigkeit, obwohl die streng frontale Bildung auch hier meist beibehalten wird. — Außer den bereits erwähnten Werken geben die bekannten Sitzfiguren des „Meten“ im Berliner Museum, eines Ehepaars in der Münchener Glyptothek, die stehenden Gestalten des sog. „Ranofer“ in Kairo, des Sepa und der Nesa im Louvre für das Gesagte die besten Belege; von den „Dienerstatuen“ besitzt das Museum zu Kairo die großartigste Sammlung.

So gingen schon in der naturalistischen Kunst des alten Reiches zwei Strömungen nebeneinander her, die für die ganze folgende Entwicklung maßgebend geblieben sind: eine höfische und eine volkstümliche; jene schuf die Vorbilder für die Darstellung der Götter, der Könige und der Toten, diese griff in der Wiedergabe von Gestalten und Vorgängen des alltäglichen Lebens Platz. Dort bildete sich im Banne der ewig gleichen Aufgaben eine feste Tradition, die allmählich jede freie Regung erstickte, hier blieb, solange die Totensitte es erforderte, den Verstorbenen mit den Gestalten seines Lebenskreises zu umgeben, ein konstanter Anlaß zu frischer und unmittelbarer Beobachtung und zu bewegterer Haltung. In der lebendigeren Indivi-

dualisierung mancher Porträtköpfe von Grabstatuen, wie des berühmten Paares *Rahotep* und *Nofret* im Museum zu Kairo (Abb. 43, 44), mag man eine gelegentliche Rückwirkung dieser volksmäßigen auf die offizielle Kunstübung erkennen.

Nach den Ergebnissen der neueren Forschung besteht kein Zweifel, daß in den Tempeln und Gräbern des alten Reiches neben jenen vollrund gearbeiteten Statuen und Figürchen auch der Wandschmuck bereits zu voller Ausbildung gelangt war. Dabei kennt die ägyptische Kunst keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Relief und Malerei. Das Relief ist stets auf Polychromierung berechnet, wie übrigens regelmäßig auch die plastischen Bildwerke aus Kalkstein oder Holz, ja häufig selbst die Granit- und Porphyrstatuen. Die Malerei erscheint nur als eine weniger umständliche und kostspielige Art des Wandschmuckes im Vergleich mit dem Relief. Letzteres wird entweder flach erhaben (Flachrelief) oder eingetieft (Tiefrelief) oder in einer Verbindung beider Arten ausgeführt, so daß das Flachrelief in einer stark eingetieften Umrißzeichnung darin sitzt (Umrißrelief, Relief en creux, Koilanglyphen). Oft finden sich die verschiedenen Manieren an derselben Wand nebeneinander angewandt (Abb. 45); den Ausgleich übernahm eben die lebhaft

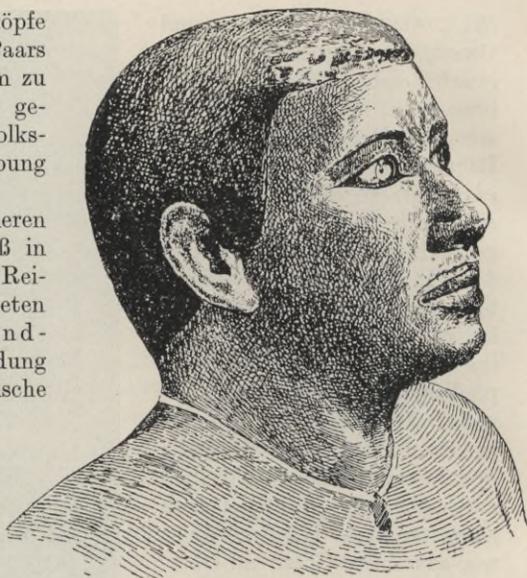


Abb. 43 Porträtkopf des Rahotep



Abb. 44 Porträtkopf der Nofret

färbung. Die Darstellungen sind immer nur auf Umrißwirkung angelegt, wobei, wie oben erwähnt, die primitive Zeichenweise der ältesten Zeit mit allen ihren perspektivischen Unmöglichkeiten (Abb. 45) bestehen bleibt; von der Ausbildung eines eigentlichen Reliefstils ist sowenig die Rede wie von Verkürzungen oder Schattierungen in der Malerei. Was hintereinander befindlich gedacht ist, wird übereinander dargestellt, Gebäude mechanisch wechselnd im Aufriß und im Grundriß, der Hintergrund landkartenartig ausgebreitet; Wasser, Bäume, die Färbung des Körpers z. B. bei Mann und Frau, bei Ägyptern und fremden Völkern

werden durchaus nach konventionellen Regeln gegeben, ebenso wie die Größenverhältnisse der Figuren: die Hauptperson überragt alle anderen um das Vielfache, ägyptische Männer und Pferde werden rotbraun, asiatische



Abb. 45 Stele der 12. Dynastie  
(Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler der ägyptischen Skulptur)

Männer und Ägypterinnen gelb angemalt. Der ägyptische Künstler will vor allem genau und deutlich in allen Einzelheiten sein; außerstande, in dem Gesichtsausdruck die Gemütsbewegungen sich widerspiegeln zu lassen, stellt er Handlung und Affekt nur durch körperliche Bewegung dar, die Gesichter be-

wahren, je nach Etikette und Zeitgeschmack, einen würdevollen Ernst oder ein freundlich überlegenes Lächeln.

Innerhalb dieser scheinbar so eng gezogenen Grenzen aber entfaltet die ägyptische Kunst einen staunenswerten Reichtum an Beobachtung, Charakteristik, Nüancierung und Feinheit der Linienführung. Kaum ein anderes Volk hat es vermocht, das Wesentliche der Erscheinung so treffend in wenigen Strichen wiederzugeben (Abb. 46). Bewundernswert ist namentlich die Darstellung von Tieren; mit scharfem Blick werden die Rassen eigenschaften der verschiedenen Völkerstämme, der Nubier, Libyer, Beduinen, Semiten u. a., nicht ohne Humor die Szenen des täglichen Lebens wiedergegeben, selbst bis zur gewollten Karikatur steigert sich zuweilen die Freiheit der Auffassung.

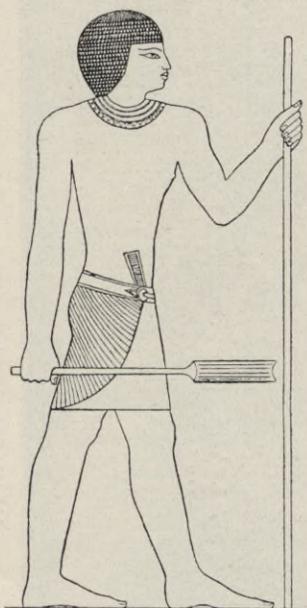


Abb. 46 Ägypter  
aus der Zeit des alten Reiches

Bei alledem fehlt der ägyptischen Kunst die Fähigkeit, im großen zu disponieren und ein künstlerisch organisiertes rhythmisches Ganzes zu schaffen, auch in der monumentalen Wanddekoration. Wenngleich bei Einzelheiten oft in geschickter Weise auf die Raumdisposition Rücksicht genommen ist, so überdecken doch im allgemeinen die Darstellungen ohne eigentlich architektonisches Prinzip der Anordnung die weiten Flächen. Aus dem Realismus geboren und in der Wiedergabe der Einzelercheinung oft groß und bewundernswürdig, kommt die Malerei und Reliefbilderei in der Gesamtkomposition insbesondere des höfischen Stils kaum über feierliche Zeremonialszenen oder über symbolische Andeutung ihrer Absichten hinaus: der siegreiche König faßt den puppenhaft klein gebildeten Gegner — später wohl auch ein ganzes Bündel solcher Feinde — am Schopfe und schwingt über ihm seinen Streitkolben (Abb. 47); Vertreter der besiegten Völkerschaft knien in unterwürfiger Haltung vor ihm. Jede Stellung, jeder Gestus, jedes Attribut hat seine bestimmte Symbolik und erst aus dieser ergibt sich oft der Sinn der dargestellten Handlung.

Trotz solcher zumeist Jahrtausende hindurch bewahrter Grundzüge ist doch die alte Meinung von der absoluten Unveränderlichkeit der ägyptischen Kunst durch die fortschreitende Kenntnis ihrer Denkmäler längst als irrig erwiesen. Diese Kunst hat Epochen des Auf- und Niederganges und eine im Ganzen fortschreitende Entwicklung gehabt wie jede andere; zu allen Zeiten sind in ihr Meister ersten Ranges und solche von geringerem Können neben handwerksmäßigen Stümpfern tätig gewesen und haben bestimmte Lokalschulen ihre besonderen Stilrichtungen zur Geltung gebracht. Man muß Werke der gleichen künstlerischen Qualität, wie etwa die beiden Gruppen sitzender Ehepaare in München (Abb. 48, 49), miteinander vergleichen, um sich des großen stilistischen Unterschiedes und des gemachten Fortschrittes bewußt zu werden.

Allerdings vollzog sich diese Entwicklung sehr langsam in Zeitspannen, von denen wir uns mangels analoger Erscheinungen in der europäischen Kunst nur schwer eine Vorstellung machen können, und die Überzeugung, daß ihre Grundlagen in allem Wesentlichen bereits durch die memphitische Kunstschule des alten Reiches geschaffen worden, besteht gerade durch die neueren Entdeckungen fester als je. Neben den Grab- und Tempelstatuen aus Stein und Holz liefern die Bronzefiguren

des Königs Phiope (sechste Dynastie) und seines Sohnes aus Komel-achmar (Abb. 50) den Beweis, daß selbst die Kunst des Metalltreibens damals bereits hoch entwickelt war. Die farbigen Wandreliefs im Minntempel zu Koptos und im Sonnentempel des Königs Ne-woser-re (fünfte Dynastie) sowie im Grabtempel desselben bei Abusir ergänzen jetzt das Bild einer erfindungsreichen, feinfühligsten und virtuos ausgebildeten Erzählungskunst, das schon längst die prachtvollen Schildereien in den Gräbern des Ptah-hotep und des Ti zu Sakkara u. a. ergeben hatten. Diese Grabmalereien sind für unsere Kenntnis des Lebens und der Kunst der Ägypter von besonderer Bedeutung, denn sie schildern alles, woran der Verstorbene zu Lebzeiten seine Freude gehabt, als Labsal für seinen „Ka“ mit ebenso großer Treue wie Anschaulichkeit: die Arbeit

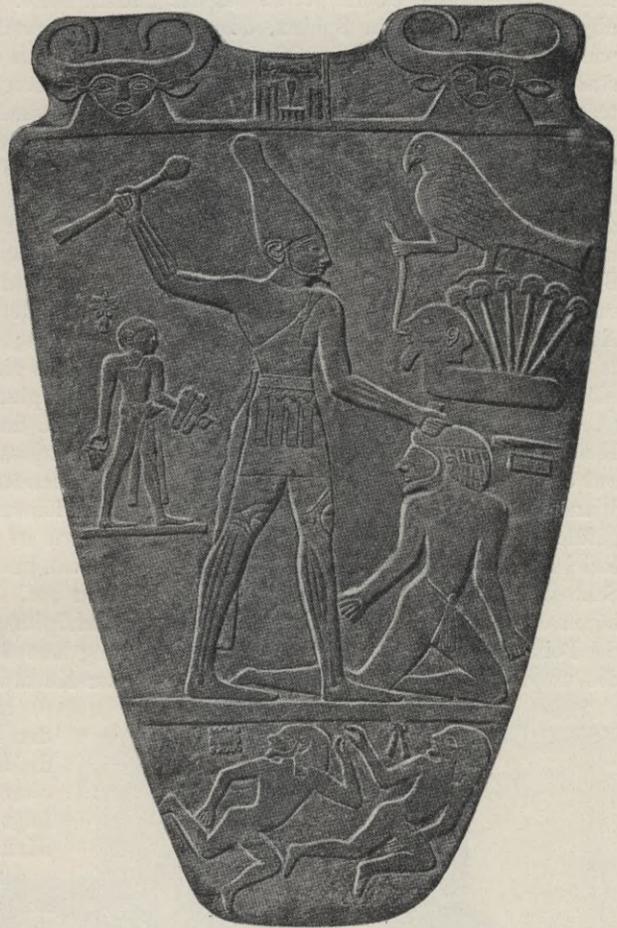


Abb. 47 Relieftafel des Königs Har Mer aus der Zeit des alten Reichs (im Museum zu Kairo)

auf dem Felde, die Frauen an der Mühle, die beladenen Schiffe auf dem Strom, Chöre von Sängern und Tänzerinnen, Weinernte, Jagd in der Wüste, Vogelfang im Sumpf usw. Die Wandbilder des Sonnentempels stellen die Zeremonien bei der Grundsteinlegung, die Festlichkeiten beim dreißigjährigen Regierungsjubiläum des Königs und überraschenderweise die Gottheiten der drei ägyptischen Jahreszeiten und das Leben der Natur sowie die Beschäftigungen der Menschen in diesen verschiedenen Zeiten dar, während der Wandschmuck des Grabtempels sich auf den Totenkultus des Königs bezieht und ihn im Verkehr mit den Göttern des Landes verherrlicht. So ist bereits in diesen Denkmälern aus der Blütezeit des alten Reiches beinahe der ganze Stoffkreis durchmessen, den die offizielle höfische wie die freiere profane Kunst in Rundfiguren wie Wanddekorationen Jahrtausende hindurch immer aufs neue zur Anschauung gebracht hat.

Die Kunst des mittleren Reiches setzte im allgemeinen die eingeschlagene Richtung fort, aber mit einer gewissen Neigung zum Übertriebenen, Gewaltsamen

auf der einen, zum Überfeinerten auf der andern Seite. Jetzt finden sich zuerst — abgesehen vom großen Sphinx, dessen Zeitansatz zweifelhaft bleibt — Kolossalwerke, wie der monolithische Obelisk von Heliopolis bei Kairo, und Kolossalstatuen. Bei den Königsbildern, die jetzt in den Vordergrund der plastischen Kunst treten, werden die harten, dunkeln Steinarten wie Basalt, Diorit, schwarzer Granit bevorzugt und virtuos behandelt. Dabei tritt das Streben hervor, den alten steifen Typus der Darstellung zu beleben, ihn freundlicher und individueller zu gestalten; die Proportionen werden schlanker, die Körperbildung hagerer. In den Statuen der Könige aus der zwölften Dynastie, dem Höhepunkte dieser Kunstepoche, sind uns Werke beider Stilarten erhalten. Das freundliche Lächeln, wie es u. a. die Sitzfigur *Usertesen I.* in Kairo zeigt, erstarrt bald zu einer Art Grinsen, die realistische Bildungsweise dagegen wird namentlich in der Darstellung des gewaltigen *Amenemhet III.* zu einem düsteren Ernst gesteigert; die früher mit den Hyksos in Verbindung gebrachten Sphinxbilder aus Tanis sind jetzt als Porträts dieses Königs erkannt und gehören zu den großartigsten Schöpfungen der ägyptischen Kunst (Abb. 51). Die Flächendarstellungen an den Wänden der Felsengräber von Beni-Hassan (Abb. 52), El-Bersche u. a. sind — hauptsächlich wohl mit Rücksicht auf den wenig bildsamen Charakter des hier anstehenden Kalksteins, überwiegend Wandmalereien, in Temperafarben auf einem feinen stuckartigen Bewurf ausgeführt. Ihr Inhalt bleibt ungefähr der gleiche wie in den Wandbildern des alten Reiches, doch treten, den kriegerischen Zeiten entsprechend, Schilderungen von Schlachten, Belagerungen und Feldzügen häufiger auf. Hinsichtlich der Form gehören diese Wandgemälde zu den anmutigsten Schöpfungen der ägyptischen Kunst; die Feinheit, Eleganz und Grazie der Zeichnung läßt deutlich ein Zurückweichen des ursprünglich volkmäßigen Charakters dieser Kunstübung verspüren (Abb. 53).



Abb. 48 Gruppe eines Ehepaars (altes Reich)  
(Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler der ägyptischen  
Skulptur)

Nach der Zwischenperiode der Hyksos Herrschaft, die für die Kultur und Kunst Ägyptens ohne größere Bedeutung war, folgt im neuen Reich zunächst eine Restaurations-epoche, die im wesentlichen an die klassizistischen Tendenzen der Kunst des mittleren Reiches anknüpft, und dann die große Zeit der ägyptischen Weltherrschaft unter den Erobererkönigen der achtzehnten Dynastie, von denen namentlich *Thutmosis III.* und *Amenophis III.* noch gewaltigere Bauherren als Krieger waren. Ihre umfangreichen Prunkbauten mit den kolossalen Götter- und Königsstatuen, Obelisken, Sphinx- und Widderalleen haben dem Niltal bis heute sein Gepräge verliehen, während die Kunst der älteren Zeiten uns hauptsächlich durch Ausgrabungen bekannt wird. Plastik und Malerei treten

jetzt vor allem in den Dienst der Architektur und erhalten die Aufgabe, die Fassaden der Tempel wie die Pfeiler des Innern mit riesigen Gestalten zu schmücken und ungeheure Wandflächen mit Darstellungen der Großtaten des Herrschers zu bedecken. Die Kolossalstatuen und Wandreliefs der großen Tempel zu Karnak und Luxor sind die bekanntesten Beispiele dieser dekorativen Monumentalkunst, die natürlich von der Feinheit und Frische der älteren Kunst nicht viel bewahrt hat, sondern vor allem auf Massenwirkung ausgeht. Auch die berühmten „Memnonssäulen“ bei Theben (Abb. 54), zwei 16 m hohe Sitzfiguren Amenophis III., erhoben sich einst vor dem Eingang des jetzt völlig verschwundenen Grabtempels des Königs. Bei alledem hat die bildende Kunst dieser „Blütezeit des Pharaonenreiches“ nach jeder Richtung hin bedeutsame Fortschritte aufzuweisen. Die Berührung mit dem weiten Gebiete Vorderasiens und des östlichen Mittelmeeres erweiterte den Kreis ihrer Stoffe, ihrer Anschauungen und Kunstmittel. Zwar die offizielle Porträtkunst durchbricht kaum die ihr von der älteren Entwick-



Abb. 49 Gruppe eines Ehepaars (neues Reich)  
(Nach Bissing-Brückmann, Denkmäler der ägyptischen Skulptur)



Abb. 50 Kopf des Phloips  
(Nach Quibell)

lung gesetzten Schranken: der König wird noch immer als „der gute Gott“ mit stereotypem Lächeln dargestellt (Abb. 55), auf saubere Ausführung der mit dem Aufschwung des Reiches üblich gewordenen reicheren Trachten und Frisuren wird entscheidendes Gewicht gelegt; selten, daß die Gestalten von Herrschern, wie der energische Thutmosis III. oder der prachtliebende Amenophis III., uns in den Kunstwerken mit annähernd derselben Lebensfülle entgegenreten wie aus den historischen Berichten; der Stil überwiegt stets das Persönliche. Immerhin stehen die besseren Werke der Zeit, wie das sitzende Ehepaar aus der Zeit Thutmosis' III. in München, der Sphinx dieses Herrschers in Kairo, der Kopf Amenophis' III. in London (Abb. 56), das erhaltene Oberteil einer feinen Frauen-



Abb. 51 Sog. Hyksosspinx  
(Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler der ägyptischen  
Skulptur)

statue in Florenz, künstlerisch sehr hoch. In kleinen Statuetten aus Holz, Elfenbein usw., bei denen es mehr auf Feinheit und Geschmack der Ausführung ankommt, hat diese Zeit besonders Reizvolles geleistet.

Freier bewegt sie sich aber im Wandschmuck, wie ihn außer den Tempeln vor allem die Felsgräber aufweisen. Denn seit Thutmosis I. war auch für die Könige das Felsgrab üblich; in der einsamen Gebirgsschlucht Bibân-el-Muluk auf dem linken Nilufer gegenüber von Theben liegen die bedeutendsten Herrscher, die Ägypten je besessen hat, begraben; weitab davon am Rande des Flußtals sind ihre Grabtempel errichtet. In den langen Korridoren und zahlreichen Felskammern der Grabbauten aber tritt jetzt ein neues Thema auf, die Höllenfahrt des Verstorbenen, den man sich auf dem Schiff des Sonnengottes nächtlernerweile

durch die Unterwelt fahrend dachte. Die Darstellung der Schrecknisse und Abenteuer dieser Fahrt wirkte offenbar anregend auf die Phantasie der Künstler.



Abb. 52 Wandbild von Beni-Hassan

Noch mehr aber war dies der Fall bei den Kriegszügen und Expeditionen in ferne Länder, wie sie diese Epoche der Welt-herrschaft und des Weltverkehrs herbeiführte. An den Wänden des Grabtempels der Königin Hatschepsowet, der Gemahlin Thutmosis' III., ist die von ihr veranstaltete Flottenfahrt nach dem Weihrauchlande Punt in Südarabien (Abb. 57) überaus lebendig und anschaulich geschildert. Die Berührung mit so vielen neuen Dingen und Menschen reflektiert auch in den Grabmalereien aus dem Leben der Verstorbenen, wie sie neben den Unterweltsbildern natürlich immer noch zahlreich ausgeführt wurden. Da erscheint der König, die Huldigung seiner Beamten und Statthalter (vgl. die farbige Tafel), die Überreichung des Tributs

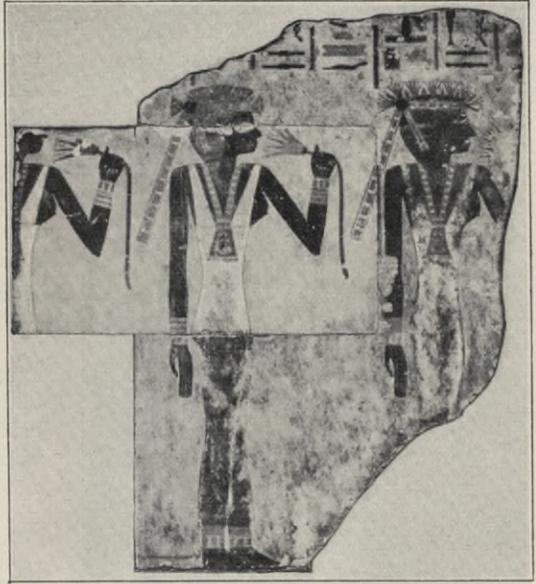


Abb. 53 Wandgemälde aus El-Bersche  
(Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler der ägyptischen  
Skulptur)



Abb. 54 Memnonkolosse zu Theben



Abb. 55 Sitzbild Thutmosis III.  
(Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler der  
ägyptischen Skulptur)

ersten vorschiebt. An Sicherheit und Schwung der Linienführung übertreffen diese Malereien noch die Leistungen der vorausgehenden Kunst-epoche, ohne gleich diesen ins Manierierte zu verfallen.

Eine besonders hohe Stellung nahm in dieser Zeit die ägyptische Kleinkunst<sup>1)</sup> ein, die freilich auch schon im alten Reich bewundernswert entwickelt war (vgl. die farbige Tafel). Die technische Meisterschaft und Sorgfalt ihrer Arbeitsweise machte die Ägypter hervorragend befähigt, sowohl in Stein, Ton, Holz und Glas wie in allen Arten der Metallbearbeitung und der Textilkünste Werke von

<sup>1)</sup> G. Steindorff, Das Kunstgewerbe im alten Ägypten, Leipzig 1898.

oder die Vorführung fremder Gefangener (Abb. 58) entgegennehmend und die altbewährte Fähigkeit der ägyptischen Kunst zur Charakteristik der verschiedenen Volkstypen zeigt sich dabei in vollem Glanze. Auch formal werden Fortschritte gemacht. Dem lebendigen Erzählungsdrange der Zeit genügt die alte konventionelle Zeichenweise nicht mehr ganz, obwohl sie durchaus nicht aufgegeben wird (vgl. den von Bäumen umgebenen Teich in Abb. 59). Aber man strebt mehr auf reine Profilzeichnung und auf lebendigere Gruppenbildung hin, das Landschaftliche wird betont, eine zeichnerische und zuweilen fast malerische Gesamtwirkung angestrebt. In diesem Sinne versteht man namentlich Jagd- und Fischfangbilder, Herden von Rindern, Ziegen, Gänsen usw. darzustellen. Ja gelegentlich wird selbst der Versuch gemacht, Gestalten in Dreiviertel- oder Vorderansicht und sich gegenseitig überschneidend in freier Weise zu zeichnen (Abb. 60). Selbst die Andeutung eines räumlichen Hintereinander von Figuren wird zuweilen gegeben, indem die zweite sich mit ihrem Kontur leise hinter der



Abb. 56 Kopf Amenophis III. Brit. Museum



Wandgemälde aus einem Grabe in Theben

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

anziehender Vollendung zu schaffen. Neben der bereits seit ältester Zeit geübten Töpferei aus gebranntem Ton, mit und ohne Bemalung, kannten sie auch eine Art von Fayence mit farbigem Emailüberzug und die Herstellung von bunt-

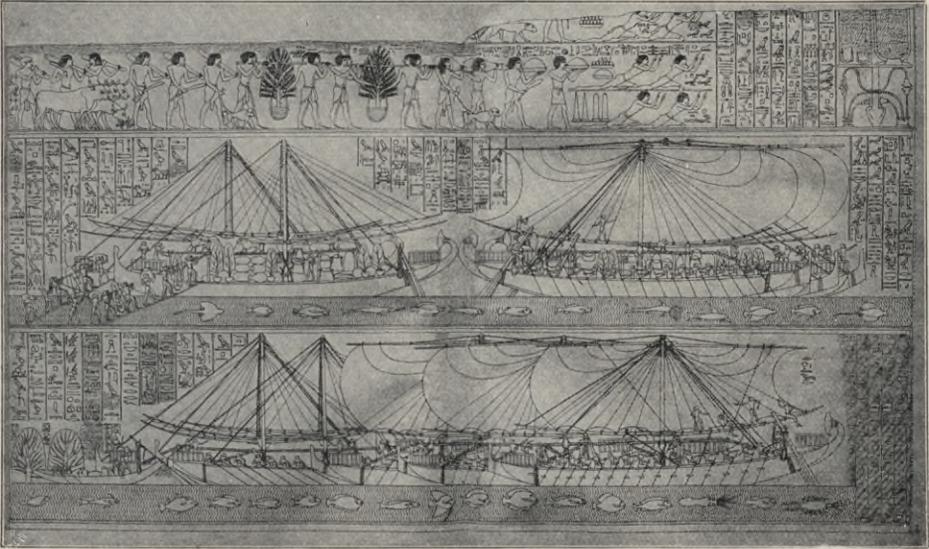


Abb. 57 Expedition der Königin Hatschepsowet nach Punt Relief im Tempel von Dér-el-Bahri

gefärbter Glasware. Die farbigen Glasuren dieser Arbeiten besitzen im neuen Reich eine Leuchtkraft, die kaum je wieder erreicht worden ist. Auch Goldschmiedekunst und Juwelierarbeit scheinen auf einer hohen Stufe technischen Könnens gestanden zu haben, ebenso die Steinschneidekunst, für welche die eigen-



Abb. 58 Vorführung fremder Gefangener Wandgemälde aus Beni-Hassan

artige Form der „Skarabäen“ — das sind Nachbildungen des großen südländischen Mistkäfers, des Scarabæus — charakteristisch ist, die als Symbol der Auferstehung amulettartig verwendet wurden. Die glatte Unterseite der so gestalteten Steine bot Platz für eingravierte Darstellungen. Die Kleinplastik in Holz und Stein, für Grabfigürchen und kunstgewerbliche Zwecke angewendet, zeigt eine Fülle graziöser Motive und höchste technische Vollendung. Ein frischer Realismus in geistreicher Anwendung beherrscht auch viele der in Holz und Elfenbein geschnitzten oder in

Metall gegossenen zierlichen Geräte, Toilettegegenstände, Instrumente aller Art, welche sich als Grabbeigaben erhalten haben (Abb. 61). Namentlich Tiere und Pflanzen sind hier im kleinsten Maßstab mit Meisterschaft dargestellt. Die hölzernen Sarkophage und Mumienkästen boten zur Bildschnitzerei und Bemalung Anlaß. Die Gewebe, in welche die Mumien eingehüllt sind, die Gewänder, Teppiche, Decken, Kissen, Segel, welche auf den Wandbildern wiedergegeben werden, zeigen eine hohe Ausbildung der Webe- und Stickkunst und dieselbe Feinheit des ornamentalen Geschmacks, welche so viele Werke des ägyptischen Kunsthandwerks auszeichnet.

So bahnte sich auf allen Gebieten des Kunstschaffens ein Umschwung an, der wohl selbst zu einer Neubelebung des offiziellen Hofstils hätte führen können, wenn der gesunden Entwicklung nicht durch Amenophis IV., dessen Regierung eine so eigenartige Episode in Ägyptens Geschichte bildet, ein Ziel gesetzt worden wäre. Dieser König leitete aus Gründen, die wir nicht klar zu erkennen vermögen, eine kühne Revolution gegen den von Theben aus allgemein verbreiteten und zur Geltung einer Staatsreligion erhobenen Amonsdienst ein. An seiner Stelle suchte er den alten Kultus des Sonnengottes von Heliopolis in ganz Ägypten einzuführen, und zwar in der philosophisch vergeistigten Form einer Verehrung der strahlenden Sonnenscheibe selbst und ihrer Leben erzeugenden und befördernden Macht. Auf allen Darstellungen des Königs und seiner Familie erscheint über ihnen die Sonnenscheibe mit ihren Strahlen, die in Hände auslaufen, den Sonnenkönig und die Seinigen umfangend und haltend (Abb. 62). Das Verhältnis zur Gottheit wird also ganz intim und persönlich aufgefaßt. Damit hängt zusammen ein weit innigeres Verhältnis zur Natur, als es jemals zuvor in der ägyptischen Kunst bestanden hat. Die Denkmäler aus der Zeit Amenophis' IV. zeigen einen ganz energischen, rücksichtslosen Naturalismus, der nicht einmal vor der geheiligten Person des Königs Halt macht (Abb. 63). Dieser wird in der vollen Naturwahrheit seiner unschönen Gesichtszüge, seines von einem organischen Leiden zerstörten Körpers wiedergegeben. Das gleiche gilt von den Darstellungen seiner Gattin und seiner Kinder. Auch in die dekorative Kunst wurden neue, von einem frischen Realismus belebte Motive eingeführt (Abb. 65). Aber dieser revolutionäre Umschwung in der ägyptischen Kunst war nur von kurzer Dauer. Der König betrieb

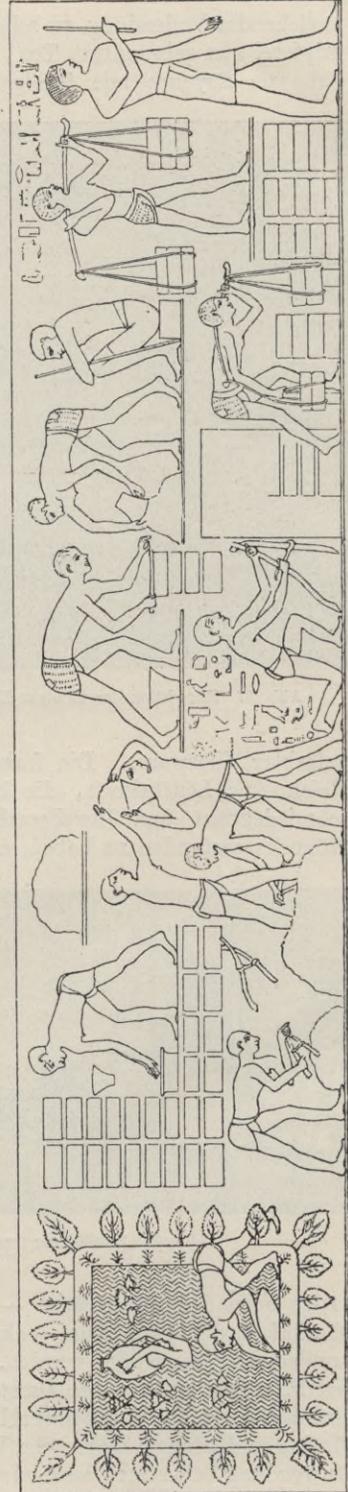


Abb. 59 Tempelbau Wandbild in einer Grabkapelle zu Abd-el-Qurna

seine Reformen mit gewaltsamem Fanatismus. Der Name des alten Sonnengottes Amon ward überall auf den Denkmälern ausgetilgt. Selbst den eigenen Namen, in dem ja das Wort Amon vorkam, änderte der König und nannte sich Chuen'aten,

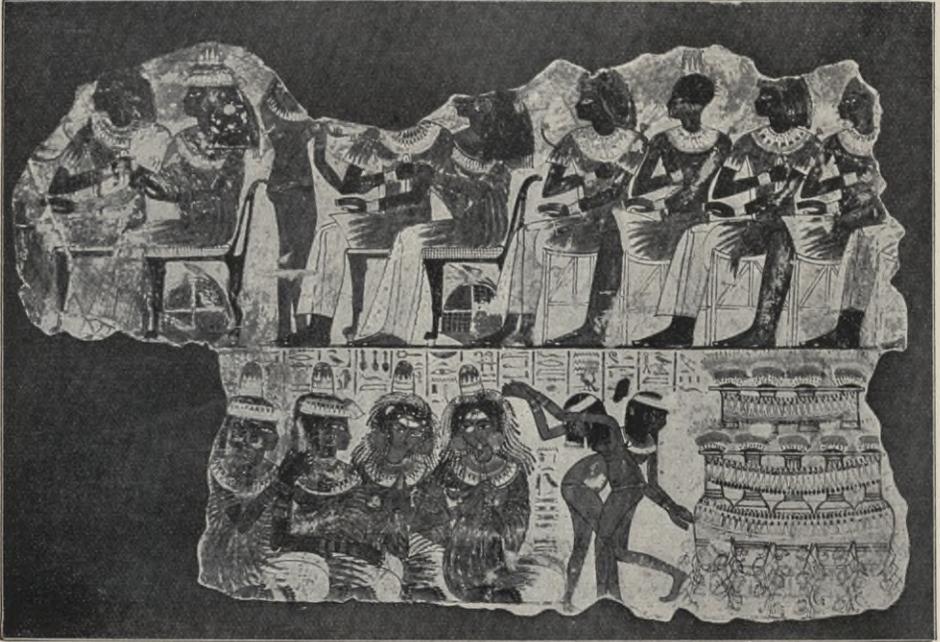


Abb. 60 Gastmahl und Tänzerinnen Thebanisches Wandgemälde aus der Zeit des neuen Reichs

„Glanz der Sonnenscheibe“. Seine Residenz verlegte er von der alten Amonstadt Theben nach seiner neugegründeten Hauptstadt Chut'aten, „Horizont der Sonnenscheibe“, bei dem heutigen Tell el Amarna, und die umfangreichen Bauten der Paläste für den König und seine Großen sowie mehrere Tempel des Sonnengottes boten hier der neuen Kunst ein fruchtbares Arbeitsfeld. Aber die kurze, nur etwa zwölfjährige Regierung des Königs genügte nicht, um seinen Neuerungen Bestand zu geben, vielmehr bereitete der Groll der mächtigen Priesterschaft von Theben nach dem Tode Chuen'atens allen seinen Unternehmungen ein jähes Ende. Seine Residenz wurde bis auf den Grund zerstört und unter dem gewaltigen König Haremhab die Gegenreformation mit Energie durchgeführt. Auch die Kunst wurde wieder in die alten Fesseln der Konvention geschlagen, aus denen sie kein Revolutionär mehr erlöst hat. Die

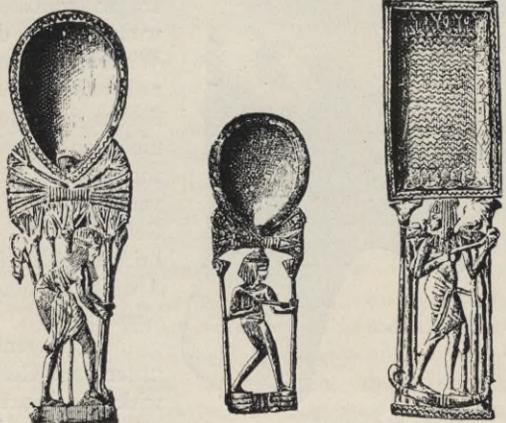


Abb. 61 Ägyptische Parfümlöffel aus Holz geschnitzt

Ruinen von Tell el Amarna und ihre Denkmäler sind die letzten Zeugnisse eines naiven Gefühls und frischen Naturempfindens in der ägyptischen Kunst geblieben. Der Nachfolger Haremhab's, Sethos I., machte es sich zur besonderen Aufgabe, die Kunstepoche Amenophis' III. und seiner Vorgänger wieder zu erneuern. Er ließ, oft in ziemlich gewaltsamer Art, die großen Bauten dieser Herrscher „restaurieren“ und suchte ihnen in eigenen Unternehmungen, wie seinem Grabtempel zu Abydos, Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Vor allem aber sein rühmsüchtiger und prachtliebender Sohn Ramses II., der „Große“, führte die Kunst zu einer vorwie-

gend repräsentativen, dekorativ glänzenden Tätigkeit zurück. Durch ihn haben die großen Tempel von Theben ihre abschließende Gestalt empfangen, während er zugleich der Stadt gegenüber, am linken Nilufer seinen gewaltigen Grabtempel, das Ramesseum, errichtete, dessen zweiter Säulenhof mit riesigen Karyatidenfiguren geschmückt war. Eine über 17 m hohe Kolossalfigur des Herrschers erhob sich darin, und zu noch größerer Höhe steigen die Gestalten an der Fassade des Felsentempels von Abu Simbel an, „die einen ganzen Berg zu tragen scheinen“ (Abb. 64). Gigantische Massenwirkung ist das Prinzip dieser Ramessidenkunst. Wirkliche Neuschöpfungen hat sie in den Riesensreliefs an den Tempelwänden hinterlassen, welche Sethos und Ramses als Kriegshelden verherrlichen, nicht mehr rein symbolisch wie die ältere Kunst, sondern mit dem Versuch, in den hergebrachten konventionellen Formen doch auch Leidenschaft und Getümmel des Kampfes wirklich zum Ausdruck zu bringen (Abb. 66). In ihnen dürfen wir den ersten Ansatz zu einer historischen Monumentalkunst erblicken.

Im Gegensatz zu solchen Schöpfungen, die nur unter dem Gesichtspunkt einer glänzenden Gesamtwirkung beurteilt sein wollen, stehen die statuarischen Einzelwerke der Zeit, für welche die berühmte Ramsesfigur des Turiner Museums

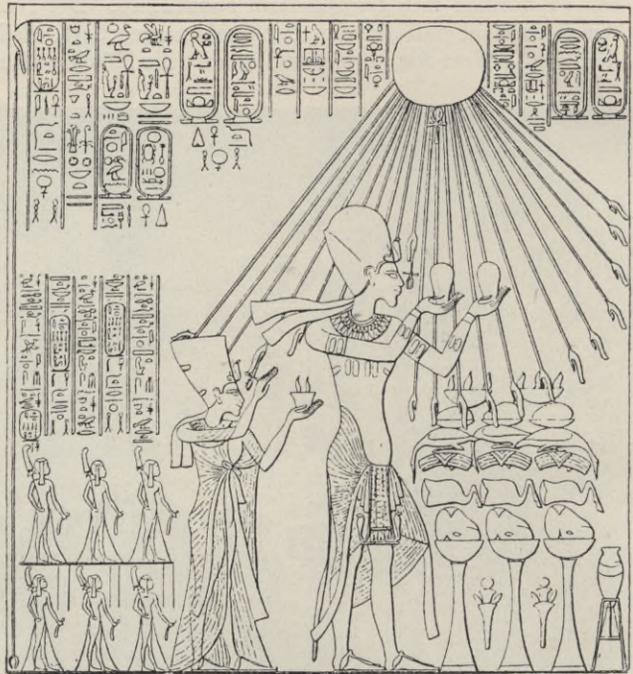


Abb. 62 König Chuen'aten und seine Familie der Sonnenscheibe opfernd, Relief aus Tell el Amarna



Abb. 63 Totenmaske des Königs Chuen'aten (Nach Fl. Petrie)

charakteristisch ist (Abb. 67): Bei höchster Vollendung und Glätte der Ausführung und manchem frappierenden naturalistischen Detail fehlt ihnen jenes feinere Lebensgefühl, das die Arbeiten der achtzehnten Dynastie trotz ihrer oft weit flüchtigeren Behandlung so anziehend macht. Daß die Überlieferungen der naturalistischen Epoche nicht so schnell ausstarben, ist selbstverständlich, und noch manche charakteristische und wirkungsvolle Arbeit dieser Art ist namentlich aus der Kleinkunst hervorgegangen. Unter den schwächeren Nachfolgern Ramses' II. aber beginnen die Merkmale des Verfalls zu überwiegen; wie der Staat selbst, so geriet auch die Kunst allmählich in immer größere



Abb. 64 Fassade des Felsentempels von Abu-Simbel

Abhängigkeit von der herrschsüchtigen Hierarchie der Amonspriester, die alles selbständige Leben in ihr erstickten und nur den starren Zwang der Tradition gelten ließen. Die dann folgenden Zeiten der libyschen, äthiopischen und assyrischen Fremdherrschaft vermochten die fortschreitende Verknöcherung der ägyptischen Kunst nur zu befördern. Erst nachdem es im 7. Jahrhundert Psammetich, einem Sprößling des Dynastengeschlechts von Sais, gelungen war, die Assyrer zu vertreiben und Ägypten wieder unter seinem Zepter zu vereinigen, brach auch für die Kunst eine neue, letzte Blütezeit an. Sie stellt sich im wesentlichen aber nur als eine archaisierende Nachahmung der Kunst des alten Reiches dar. Von den umfangreichen Bauten der saitischen (sechszwanzigsten) Dynastie ist nur wenig erhalten, da sie, zumeist im gesteinsarmen Nildelta gelegen, von späteren Zeiten zur Gewinnung von Baumaterial zerstört wurden. Doch scheint es, als ob die

plastische Gestaltung des ägyptischen Pflanzenkapitells, wie es die zierlichen Tempel der Nilinsel Philae (in Oberägypten) aufweisen, zuerst in



Abb. 65 Fußbodenmalerei aus dem Palast zu Tell el Amarna (Nach Flinders Petrie)

dieser Epoche als Fortbildung der älteren, hauptsächlich durch Bemalung charakterisierten Form entstanden sei. Die Bildwerke des alten Reiches wurden jetzt mit höchster technischer Vollendung nachgeahmt; bei manchen erhaltenen Statuen sind die Ägyptologen selbst im Zweifel, ob sie als Originalschöpfungen des



Abb. 66 Sethos I. auf seinem Streitwagen, Relief am Tempel zu Karnak

alten Reiches oder als Kopien der saitischen Kunst zu gelten haben. Doch ist bei aller Meisterschaft namentlich von Porträtköpfen, wie der eines kahlköpfigen alten Mannes in Berlin u. a. den Werken dieser Epoche zumeist eine für alle archaisierende Kunst charakteristische leblose Eleganz eigen. Das Streben nach Kolossalität

wird durch eine Vorliebe für das Zierliche abgelöst und die Kleinkunst namentlich in Bronze, Edelsteinschnitt und Fayence, erlebt in dieser Epoche eine wirkliche Renaissance. Die Bronzestatuetten der „Takuschit“ genannten Frau im Athener Museum und der Königin Karomama im Louvre, die Alabasterfigur der Königin Ameniritis in Kairo, der Bronzekopf eines Priesters in der Münchener Glyptothek sind bezeichnende Werke dieser immer noch achtenswerten Niedergangsepoche. Die Takuschitstatuette (Abb. 68) ahmt in Stellung, Haltung und Haartracht das konventionelle Schema des alten Reiches nach, durchbricht es aber doch wiederum durch die völlig freie, naturalistische Bildung der Körperformen, die unter dem eng anliegenden Gewande wie unbedeckt erscheinen. Gewand, Hals und Arme sind über und über mit teils eingewebt, teils tätowiert zu denkenden Figuren- und Ornamentzeichnungen bedeckt — eine barbarische, jedenfalls nicht ägyptische Unsitte, die in früheren Epochen nicht vorkommt. Solche und ähnliche Werke wissen uns immerhin noch durch eine gewisse Pikanterie der Wirkung zu fesseln. Aber die eigentliche Lebenskraft der ägyptischen Kunst war erloschen, und schon als die Griechen mit Ägypten in Berührung traten, erschien sie ihnen als eine tote Welt.

Erst nachdem aus der Weltmonarchie Alexanders des Großen die Ptolemäer Ägypten als ihren Anteil erhalten hatten (332—30 v. Chr.), lernten die beiden Völker sich gegenseitig verstehen, und aus der Vereinigung ägyptischen und griechischen Geisteslebens ging für das Land eine neue Blüte der Kultur hervor. Alexandrien, die Hauptstadt der

Ptolemäer, wurde ein Zentrum der gelehrten Bildung, ein Knotenpunkt des internationalen Verkehrs und eine Stätte glanzvollen Genußlebens. Die Pflege der heimischen Kunstüberlieferung war für die Ptolemäer schon ein Gebot der Staatsklugheit, und so haben auch sie Bauten und Bildwerke im alten Stil ausführen lassen. Aber sowohl der Horustempel zu Edfu (3.—1. Jahrhundert v. Chr.) als das zierliche Heiligtum der Hathor in Dendera (1. Jahrhundert v. Chr.) (vgl. Abb. 38) verraten in ihrer Anlage eine Abschwächung der strengen Tradition und gewisse Einflüsse griechischen Säulenbaus. Die Bildwerke der Epoche zeigen ein weiteres Fortschreiten der weichlichen Formgebung, die schon in der saittischen



Abb. 67 Basaltstatue Ramses II.  
in Turin

Zeit begonnen hatte. In den Porträtstatuen der Ptolemäerfürsten bleiben die modernen Physiognomien in einem ungelösten Gegensatz zu dem altertümlich steifen Schema der Gestaltenbildung.

Wenn aber die ägyptische Kunst als Ganzes auch unaufhaltsam in dem Strom griechischer Weltbildung unterging, so hat sie doch niemals aufgehört, mit bestimmten Erfindungen und Gebilden, wie den Pyramiden, Obelisken, Sphinxen, dem Lotosornament die Kunst zu beeinflussen, von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.



Abb. 68 Takusit  
(Nach Bissing-Bruckmann, Denkmäler der ägyptischen Skulptur)



Proben ägyptischer Kleinkunst

1, 2 Ohrgehänge in Email cloisonné. — 3 Schmuckstück mit eingelegten Glasplättchen. —  
 5 Skarabäuskäfer aus Lapislazuli mit Flügeln aus kleinen Glasperlen. — 6, 8, 10 Fingerringe. —  
 7, 9, 11 Halsbänder. — 4, 12 geflügelte Schlange und Sphinx mit Emailmalerei. —  
 13 Armband in Email cloisonné.



## ZWEITES KAPITEL

# Die Kunst des mittleren Asiens

### A. Babylonien und Assyrien<sup>1)</sup>

Das weite Ländergebiet zwischen Indus und Euphrat wurde in Asien der älteste Sitz der Kultur und der Schauplatz eines geschichtlichen Lebens voll jähren Wechsels und erschütternder Katastrophen. I n d o g e r m a n e n , aus dem Inneren des Weltteils in westlicher Richtung vordringend, und S e m i t e n — nach der neuesten Annahme der Wissenschaft vielleicht von Afrika her — ganz Westasien überflutend, stießen hier untereinander und mit den verschiedenartigsten nichtsemitischen Völker-elementen zusammen und rangen in immer erneutem Kampfe um die Oberherrschaft.

Den Mittelpunkt dieses Kampfes bildete zumeist der von der Natur zur Besiedelung am günstigsten geschaffene Teil des ganzen Länderkomplexes, das Stromland des Euphrat und Tigris. Wie Ägypten vom Nil, so wird M e s o p o t a m i e n von den Überschwemmungen des Euphrat und seines Zwillingsstromes alljährlich befruchtet, und die Bevölkerung war hier wie dort schon früh darauf angewiesen, durch umfangreiche Kanal- und Dammbauten den Segen zu fassen und zu regeln; im Zusammenhang damit entwickelte sich auch hier schon früh die Beobachtung der Himmelszeichen: Sonne, Mond und Sterne, Luft und Licht bildeten den Gegenstand intensiver Verehrung und bestimmten den Inhalt der religiösen Vorstellungen und die Form des Kultus. Denn um ihretwillen wurden die Stätten des Gottesdienstes und analog dazu auch die Sitze der königlichen Macht in dem flachen Lande auf hohe Turm- und Terrassenbauten verlegt, die für die mesopotamische Kunst ähnlich charakteristisch sind wie die Pyramiden für die ägyptische.

Das Material dazu lieferte im Tiefland der Lehm Boden, der zu Ziegeln geformt an der Luft getrocknet, aber früh auch schon im Feuer gebrannt und gehärtet wurde. Reichlich vorhandene Asphaltquellen ergaben ein unübertreffliches Binde- und Dichtungsmittel; auch durch emailartige Glasierung der Außenseiten der Ziegel, zum Teil in verschiedenen Farben, wußte man das Material haltbarer und ansehnlicher zu gestalten. Bauholz und Hausteine waren, wenigstens in den unteren Teilen des Stromlandes, schwer zu beschaffen, und so gestaltete sich schon früh der Ziegelbau mit allen seinen Konsequenzen in bezug auf Massenentwicklung, Gewölbbildung, Wandverkleidung zu hoher Vollendung. In besonders ausgeprägtem Maße wird die mesopotamische Kunst in allen ihren Erscheinungen von der Natur und dem Charakter des Landes bestimmt.

Aus den Ziegelbauten entstanden jene riesigen Schutthügel, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von den Forschern aller Nationen durchwühlt und ab-

<sup>1)</sup> Den besten Überblick über den jetzigen Stand der Forschung bieten *C. Bezold*, Ninive und Babylon. Bielefeld u. Leipzig 1903, und *H. V. Hilprecht*, Exploration in Bible Lands during the 19<sup>th</sup> Century. Philadelphia 1903.

getragen, den Einblick in die Geschichte, Kultur und Kunst eines Landes eröffnet haben, das in den Berichten der Bibel eine so wichtige Rolle spielt. Nachdem Engländer und Franzosen wie Rich, Rawlinson, Layard, Botta u. a. mit der Untersuchung der Trümmerstätten bei Mosul am oberen Tigris — im Gebiete des alten Assyrien — begonnen, hat sich während der letzten Jahrzehnte die Ausgrabungstätigkeit mit besonderem Erfolge den südlicheren Teilen von Mesopotamien zugewandt, wo um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zuerst Loftus und Taylor bei Warka, Senkereh, Mugheir und Abu Scharein verheißungsvolle Entdeckungen gemacht hatten. Neben englischen und französischen Gelehrten (Rassam, Oppert u. a.) nehmen daran auch die Amerikaner und seit 1899 die Deutschen teil. Als besonders wichtig und ergiebig haben sich die Fundstätten von Tello (De Sarzec) und Nuffar, dem alten Nippar (H. V. Hilprecht und John Peters im Auftrage der Universität von Pennsylvania) erwiesen, und die systematische Aufdeckung von Babylon und Assur (an den Stätten von Hilleh am Euphrat und Kalat Schergat am Tigris) durch Robert Koldewey u. a. im Auftrage der Deutschen Orientgesellschaft scheint mit ihren wichtigen Ergebnissen eine neue Phase in der babylonisch-assyrischen Altertumskunde einzuleiten.<sup>1)</sup>

Der Zeitraum, über den diese Forschungen Aufschluß geben, umfaßt nahezu vier Jahrtausende. Denn wenn eine Inschrift zu Recht besteht, die um die Mitte des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts bei der Restaurierung eines uralten Tempels des Sonnengottes angebracht wurde, daß nämlich dieser Tempel vor 3200 Jahren von Naramsin, Sargons Sohn, begründet worden sei, so ergibt sich daraus das älteste feste Datum der mesopotamischen Geschichte, ja der Weltgeschichte überhaupt. Es ist aber nach den Befunden der Ausgrabungen kein Zweifel, daß die Geschichte und Kunst des Landes bis weit über diesen Zeitpunkt ins fünfte vorchristliche Jahrtausend hinaufreicht, in eine Epoche also, die für Ägypten beispielsweise noch als prähistorisch zu gelten hat. Das Volk, das die älteste Kultur Mesopotamiens begründet hat, waren die Sumerier, ein nichtsemitischer, vielleicht den Ariern verwandter Stamm, der in den südlichen Teilen des Landes Städte wie Schirpurla (das heutige Tello), Ur (Mugheir), Larsam (Senkereh) unter „Königen“ oder Priesterfürsten bewohnte. Die Dynastie von Schirpurla wird in ihren ältesten Mitgliedern um 4500 v. Chr., in ihren jüngeren um 4000 v. Chr. angesetzt. Im Norden saßen, ebenfalls von Stadtkönigen beherrscht, Semiten; die Schwesterstädte Babylon und Borsippa (unter den Schutthügeln von Hilleh, Birs-Nimrud und El Kasr), Agade und Sippar (Abu-Habba) waren ihre hauptsächlichsten Niederlassungen. Die in der Mitte gelegenen Städte, wie Uruk oder Erech (Warka) und Nippar (Nuffar) erscheinen früh semitisiert. Es scheint also, daß die Semiten politisch allmählich die Oberhand gewannen. Sie machten sich aber auch die von den Sumeriern geschaffene Kultur, insbesondere die von jenen aus einer urchinlichen Bilderschrift sinnreich entwickelte „Keilschrift“ zu eigen und wurden die Erben der altsumerischen Religion, Kunst und Wissenschaft. Um 2200 v. Chr. vereinigte Chammurabi von Babylon, der große Gesetzgeber und Staatsmann, Nord- und Südmesopotamien (Sumer und Akkad) unter seinem Zepter zu einem großen altbabylonischen Reiche.

Ungefähr seit dem achtzehnten Jahrhundert v. Chr. entwickelte sich parallel dazu die Herrschaft der gleichfalls semitischen Assyrer, mit Assur am oberen Tigris als ältester Hauptstadt. Unter gewaltigen Kriegshelden, wie Tiglatpileser I. u. II.,

<sup>1)</sup> Neben den älteren Ausgrabungsberichten und Fundpublikationen von Botta u. Flandin (Paris 1847—50), H. Layard (London 1849—53), G. Rawlinson (London 1861 ff.), V. Place u. F. Thomas (Paris 1865), George Smith (London 1875) vgl. besonders E. de Sarzec u. L. Heuzey, Découvertes en Chaldée, Paris 1887—96. — H. V. Hilprecht u. J. Peters, The Babylonian Expedition of the University of Pennsylvania, Philadelphia 1893 ff. — Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft zu Berlin 1898 ff.

bedrängten die Assyrer ihre Nachbarn, die Babylonier, und Salmanassar II. (860—24) zwang diese zur Anerkennung der assyrischen Oberherrschaft; die Stadt Babylon selbst wurde zur Strafe für einen Aufstand zerstört. Aber auch das assyrische Weltreich, das im 8. und 7. Jahrhundert seine Macht zeitweise über den größten Teil Vorderasiens und über Ägypten ausgedehnt hatte, geriet in Verfall und erlag dem Ansturm der mit den Babyloniern verbündeten jungen Macht der Meder; 607 v. Chr. wurde Ninive, die Residenz der letzten assyrischen Könige, zerstört.

Auf den Trümmern der assyrischen Herrschaft erhob sich von neuem die Macht Babylons, diesmal unter Herrschern aus dem alten, im Gebiete des persischen Meeresbusens ansässigen Volksstamme der Chaldäer. Das Neubabylonische oder chaldäische Reich erreichte unter Nabopolassar (625—04) und Nebukadnezar II. (604—561) rasch eine hohe Blüte und die gewaltigen Bauten dieses Herrscher sind es zunächst, deren Gedächtnis in der geschichtlichen Überlieferung fortlebte; 538 v. Chr. wurde Babylon von Cyrus, dem Begründer der neuen persischen Weltmacht, zerstört.

Diese hier nur in großen Zügen skizzierte Geschichte des Zweistromlandes muß man sich gegenwärtig halten, um die verschiedenen übereinander ruhenden Schichten der mesopotamischen Kunst auseinanderzuhalten. Von der untersten Schicht, der altsumerischen Kunst, ist uns naturgemäß am wenigsten erhalten. Wir wissen, daß die Sumerier bereits ein ausgedehntes System von Bauten zur Be- und Entwässerung des Landes

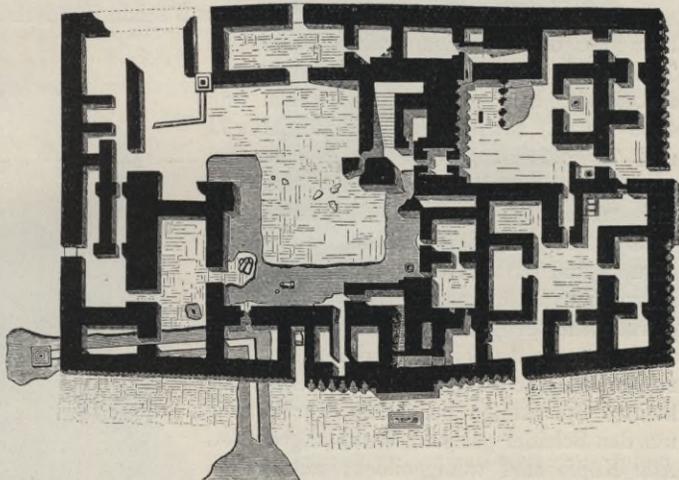


Abb. 69 Grundriß des Palastes zu Tello (Nach Heuzey und de Sarzec)

ausgeführt hatten; ein in Nuffar aufgedeckter, aus keilförmigen Steinblöcken unregelmäßig überwölbter Abzugskanal scheint zu beweisen, daß die Kunst der Wölbung wenigstens in ihren rohesten Anfängen ihnen schon bekannt war. Von ihren oberirdischen Bauten haben sich natürlich meist nur die Grundmauern (Abb. 69) erhalten. Der seiner Anlage nach am besten erkennbare Palast des Königs Gudea (um 4000 v. Chr.) zu Tello scheint ein reiner Ziegelbau gewesen zu sein, mit einer ausgebildeten Folge von Gemächern um größere Binnenhöfe herum. Die Fassaden zeigen zum Teil eine Gliederung mit dicht aneinandergereihten Halbsäulen und Mauerpfeilern. Aus gleicher Zeit haben sich auch Reste von Backsteinpfeilern resp. -säulen als Deckenstützen erhalten. Alle diese Formen weisen, wie ähnliches bei der frühesten ägyptischen Architektur, auf einen urtümlichen Holzbau zurück. Die Innenmauern wurden auch mit einem Stucküberzug oder mit einem aus verschiedenfarbigen Ziegelstückchen zusammengesetzten Mosaikmuster verkleidet (Abb. 70). Jedenfalls wurde die Grundlage für die ganze spätere Ausbildung des mesopotamischen Ziegelbaus schon in diesen frühesten Zeiten gelegt.

Das gleiche gilt von der Form der Stufentempel. Auf hohem rechteckigen oder quadratischen Unterbau erhob sich das Heiligtum in Gestalt einer reich ge-

schmückten kleinen Kapelle; im ersteren Falle führte an der Vorderseite eine Treppenanlage hinauf, im letzteren Falle wand sich der rampenförmige Aufgang um alle vier



Abb. 70 Wandbekleidung zu Warka

Seiten des Baus herum. Auch wo noch andere ausgedehnte Baulichkeiten den Tempelkomplex bildeten, wie beim großen Heiligtum des Bel zu Nuffar, fehlte niemals die Stufenpyramide.

Eine merkwürdig hohe Entwicklung muß schon in allerfrühester Zeit die Bildhauerei der Sumerier erreicht haben. In Tello sind stehende und sitzende Dioritstatuen der Könige Urbau und Gudea (um 4000 v. Chr.) sowie einzelne Köpfe (Abb. 71 und 72) gefunden worden, die einen erstaunlichen Grad von Naturbeobachtung mit strenger Stilisierung und Formengröße vereinigt zeigen. Bei dem einen Kopf sind Haupt- und Barthaare rasiert, die kühn geschwungenen, über der Nase zusammengewachsenen Augenbrauen aber stilisierend stark betont; bei einem anderen Kopf ist reicher lockiger Haarwuchs durch einen mit kleinen Spirallinien bedeckten, turbanartig um den Schädel gelegten Wulst angedeutet. Alle Köpfe sind wohlgebildet, mit großen offenen Augen und energischem, intelligentem Ausdruck. Die Haltung der Statuen (Abb. 73) ist steif-symmetrisch, mit fest vor der Brust ineinandergeschlungenen Händen, aber die Körperbildung wohlverstanden, die Duchführung einzelner Partien, wie Schultern, Oberarme, Finger, von überraschendem Realismus. In eine gleich frühe Zeit führen uns gewisse Reliefbruchstücke und Werke der Kleinkunst. Bei dem Mangel an Steinmaterial im Tieflande wurden Skulpturen offenbar verhältnismäßig selten ausgeführt, zumeist wohl nur als Votivstelen und Gedenksteine der Könige für die Tempel und Paläste. Die menschlichen Gesichter auf diesen Reliefs sind noch ganz unbeholfen, mit vogelkopffähnlichem, fast nur aus Nase, großem Auge, gewelltem Haar und Bart bestehendem Profil dargestellt, die en face sichtbaren Schultern und Arme aber kräftig ausgebildet; die Hände werden in ähnlicher Weise verschränkt dargestellt wie bei den Statuen des Gudea. Hierher gehört auch die berühmte „Geierstele“ des Königs



Abb. 71 Kopf aus Tello



Abb. 72 Kopf aus Tello

Eannadu mit schwerfälligen Darstellungen eines Sieges, des Siegesopfers, der Bestattung der Toten, Hinrichtung der Gefangenen, die aber einen auf Naturbeobachtung begründeten Zug enthalten: Geier, die sich auf das Schlachtfeld niedergelassen haben, fliegen mit den Köpfen der Gefallenen in ihren mächtigen Schnäbeln davon: ein düsteres Bild von Untergang und Vernichtung. Überhaupt fehlt der sumerisch-babylonischen Bildnerei durchaus jene naive Freude an der Wiedergabe der Wirklichkeit, die gerade die früheste Phase der ägyptischen Kunst so anziehend macht. Ein resignierter Ernst, vorbehaltlose Hingabe an die Verherrlichung der Gottheit und des Herrschers scheint allen ihren Schöpfungen zugrunde zu liegen. Früh treten wappen-



Abb. 73 Sitzfigur des Gudea aus Tello



Abb. 74 Silbervase aus Tello

artige Zusammenstellungen phantastischer Tiergestalten mit symbolischer Bedeutung auf. Ein löwenköpfiger Adler oder Geier zwischen zwei mit den Rücken zueinander gekehrten Löwen findet sich sowohl auf einem Steinrelief wie auf einer gravierten Silbervase (Abb. 74) aus Tello, letztere zugleich ein frühes Zeugnis der Metallkunst der Sumerier.

Weit beweglicher als die sumerischen Bildwerke, realistischer in der Darstellung, kühner und weicher in der Formgebung erscheinen die Denkmäler der Könige von Agade, Sargon I. (um 3800 v. Chr.) und seines Sohnes Naramsin, die schon durch ihre Inschriften als semitischen Ursprungs bezeugt werden. Das Reliefbildnis Naramsins im Museum zu Konstantinopel

und seine Siegesstele (Abb. 75), einst von Sippar nach Susa verschleppt und von dort in den Louvre gelangt, sind die bildnerisch bedeutendsten Werke der altbabylonischen Kunst. Das stolze Auftreten des Königs, der an der Spitze seiner Truppen einen hohen Berg bestürmt, das Zusammenbrechen der Feinde ist in dem Siegesrelief mit großer Lebendigkeit geschildert. Der Siegelstein Sargons I. (Abb. 76) steht an der Spitze einer langen Reihe ähnlicher Denkmäler der Kleinkunst. Sie sind, aus Marmor oder Edelstein hergestellt, meist von zylindrischer Form; auf einer weichen Tonplatte abgerollt, drückten sie ihre vertieft



Abb. 75 Siegesstele des Königs Naramsin von Agade

eingeschnittene Darstellung erhaben darauf ab. Der Siegelzylinder Sargons zeigt im symmetrischen Wappenstil den mythischen Helden Izdubar, dem himmlischen Stier das Gefäß hinhaltend, dem die beiden heiligen Ströme entquellen. Das mächtige, löwenmähnige Haupt des Helden, die heroische Bildung seines übertrieben muskulösen Körpers deuten bei allem Archaismus auf eine ihrer Ziele und Mittel sichere Kunst. Andere Beispiele (Abb. 77) zeigen den Helden und seinen als Stiermensch gebildeten Gefährten Hea-Bani im Kampfe gegen Tiere. Die Arbeit der Gravierung ist in den älteren Exemplaren von meisterhafter Schärfe und Vollendung. In der späteren Zeit tritt eine Erweichung des Stils ein, indem die Frontalstellung der Köpfe von durchgehender Profilbildung der ganzen Gestalten abgelöst wird; Jagdszenen und Vorgänge aus dem täglichen Leben treten häufiger auf und werden mit größerer Lebendigkeit, aber auch leerer und äußerlicher in der Formensprache dargestellt. Im zweiten Jahrtausend scheint die altbabylonische Kunst dem Einfluß ihrer Tochterkunst, der assyrischen, erlegen zu sein.

Die Kunst der Assyrer lernen wir an den Trümmerstätten der verschiedenen Residenzen ihrer Könige kennen. Die älteste Hauptstadt des

Reiches, vielleicht noch unter babylonischer Oberhoheit, war Assur (Kalah Schergat) am rechten Tigrisufer, das durch die deutschen Ausgrabungen gegenwärtig in besonders lehrreicher Weise aufgedeckt wird. Salmanassar I. (um 1350 v. Chr.) gründete stromaufwärts das von ihm zur Hauptstadt erhobene Kelach (Nimrud) am linken Tigrisufer und Assurnasirpal (884—60) trug besonders viel zum Ausbau dieser Residenz bei. Sargon II. (722—705) verlegte den Sitz der Regierung noch weiter nördlich in das von ihm gegründete Dur-Sarrukin („Sargonsburg“), dessen Stätte durch das heutige Dorf Khorsabad bezeichnet wird. Sein Nachfolger Sanherib (705—681) dagegen, ebenso wie die letzten assyrischen Herrscher Assarhaddon und

Assurbanipal, bevorzugten die Stadt Ninive, die uralte Kultstätte der Göttin Istar. Die Trümmer von Ninive liegen auf dem linken Tigrisufer gegenüber der heutigen Stadt Mosul bei den Dörfern Kujundschi und Nebi Junus; hier erbaute Sanherib den alle früheren Paläste an Ausdehnung übertreffenden Südwestpalast und Assurbanipal fügte den Nordpalast hinzu.



Abb. 76 Siegelzylinder des Königs Sargon von Agade (abgerollt)

Wenn auch die assyrische Kunst und Kultur ihrem Ursprung nach als eine Nachblüte der babylonischen betrachtet werden muß und manche Einzelemente selbst dem ägyptischen Kunstkreis entlehnt, so hat sie doch genug eigenartige Züge entwickelt, die uns von ihr ein selbständiges und geschlossenes Gesamtbild gewinnen lassen. Die Baukunst wurde schon durch das gleiche Material, Lehm und Backstein, zu ähnlicher Entwicklung geführt. So schließen sich die assyrischen Palast- und Tempelbauten im ganzen an die babylonischen Vorbilder an und erheben sich auf Backsteinterrassen, um Binnenhöfe angeordnet. Allein die Nähe des Gebirges gestattete den Assyern doch, auch den Haustein in ausgedehnterem Maße wenigstens zu dekorativen Zwecken zu verwenden. So bedecken reliefgeschmückte Alabasterplatten oft in mehreren Reihen übereinander die unteren Teile der Wände oder dienen als Schwellen- und Fußbodenbelag, und

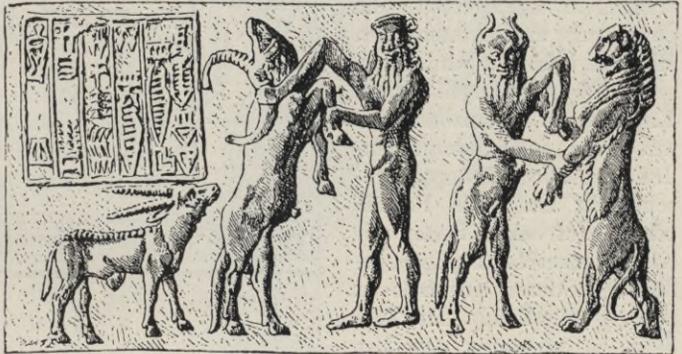


Abb. 77 Altbabylonischer Siegelzylinder (abgerollt)

gerade diese architektonisch-dekorative Plastik bildet einen charakteristischen Grundzug der assyrischen Kunst. Auch von der äußeren Erscheinung der Gebäude empfangen wir durch solche Reliefbilder eine Vorstellung. In abgestuften Terrassen aufsteigend (Abb. 78 und Abb. 79) erhielten sie Licht und Luft durch die im oberen Stockwerk angebrachten Säulengalerien, zum Teil aber auch durch Öffnungen, wie sie in den Gewölben nachgewiesen sind. Die Mauerflächen

sind entweder glatt oder durch dekorierte Pilaster und vertiefte vertikale Streifen (Abb. 78 und Abb. 79) gegliedert. Den oberen Abschluß bildet häufig ein Zinnenkranz, der bisweilen abgetrept wird (Abb. 78 c). Daß die flachen Dächer der unteren

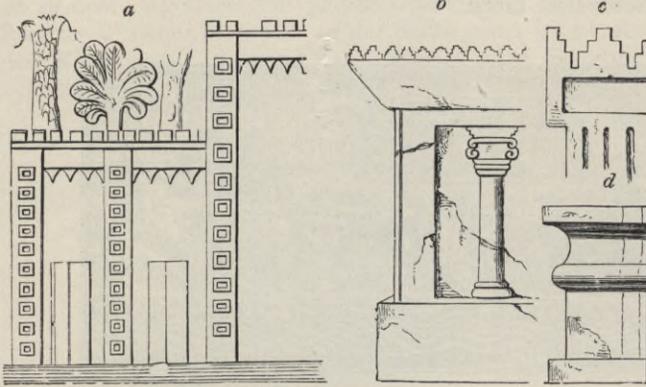


Abb. 78 Details assyrischer Paläste nach Reliefs

Terrassen oft kleine Parkanlagen mit Zedern- und Palmbaumpflanzungen enthielten, scheint aus Bildwerken wie Abb. 79 hervorzugehen. Unwillkürlich erinnert man sich an das, was die Alten von den „schwebenden Gärten“ der Semiramis erzählen. Was man von Säulenformen auf Reliefbildern antrifft, beschränkt sich in der Regel auf kleinere

Maße, denn in den großen Räumen sind freie Stützenstellungen nirgends entdeckt worden. Die Säulenbasen bestehen aus einem rundlich geschwellten Pfahl, der bisweilen auf dem Rücken schreitender Löwenfiguren ruht. Die Kapitelle folgen

entweder der Volutenform, wobei eine merkwürdige Bildung aus zwei übereinander liegenden Volutenpaaren besonders auffällt (Abb. 78b), oder sie variieren auch die schlankere Kelchgestalt, die dann mit aufrechtstehenden Blättern bekleidet wird. Vereinzelt bleibt ein kugelförmiges Kapitell aus Khorsabad, das mit zwei ineinandergreifenden Rundbogenkränzen geschmückt ist. Die Portale pfliegen auf beiden Seiten mit riesigen menschenköpfigen, geflügelten Stieren eingefast zu sein (vgl. die Tafel). Die Türflügel selbst waren aus Erz gebildet, und aus den Berichten der Alten empfangen wir Andeutungen über goldene Götterbilder, Altäre u. dgl., was auf eine Vorliebe für Anwendung glänzenden

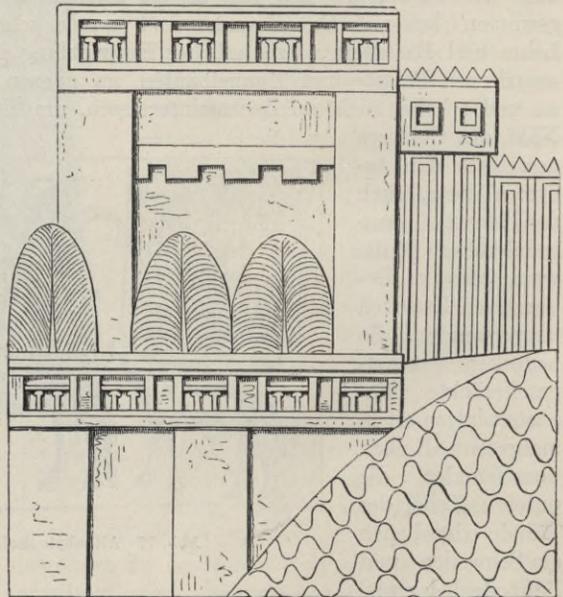
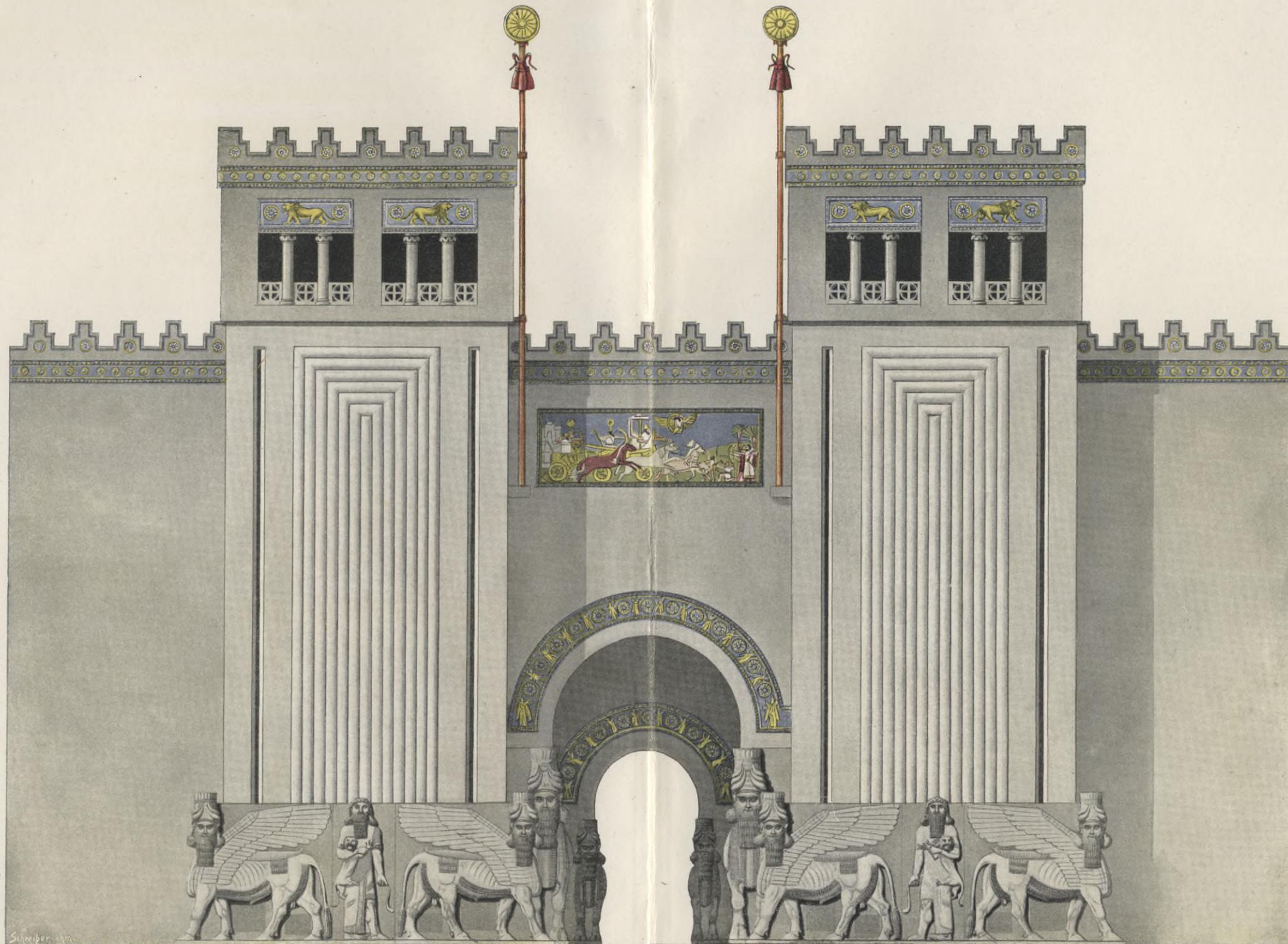


Abb. 79 Teil eines Palastes nach einem Relief von Kujundschik

Metallschmucks und daraus hervorgehende Technik schließen läßt. Von der stilvollen Behandlung assyrischer Ornamentik gibt endlich Abb. 80 eine Anschauung. Sie enthält zugleich unter a die Reliefdarstellung eines zelt-

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW



Tor vom Palast des Sargon zu Khorsabad  
Rekonstruktion nach Place-Thomas



artigen Gebäudes, das auf schlanken, wahrscheinlich hölzernen Pfosten mit Volutenkapitellen sein leichtes Dach ausbreitet. Die auf der freien Endigung

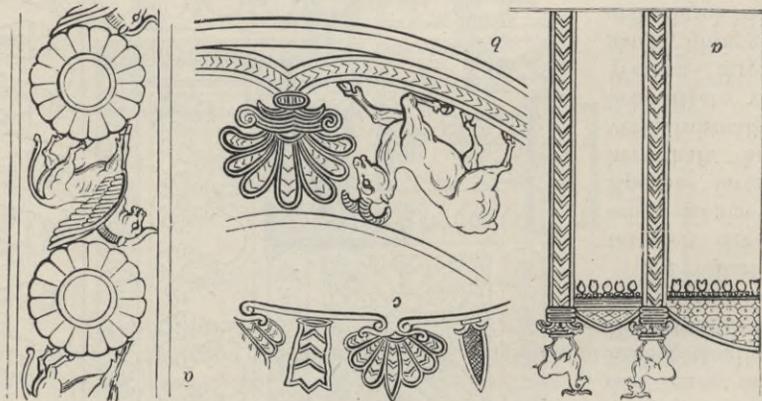


Abb. 80 Details assyrischer Paläste

der Pfosten stehenden Steinböcke kehren auch sonst in der assyrischen Ornamentik häufig wieder (Abb. 80 b u. d), ebenso wie die phantastischen Flügelstiere und Flügelpferde der älteren mesopotamischen Kunst; sie werden einzeln, gereiht oder wappentartig einander gegenübergestellt verwendet. Von geometrischen

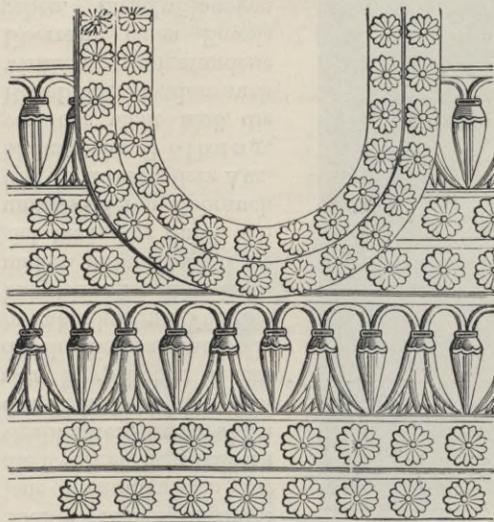


Abb. 81 Bogenportal von Kujundschik

Motiven finden sich das einfache Netzwerk, Zackensterne und konzentrische Kreise sowie besonders häufig zur Belebung längerer Streifen das Sparrenmotiv (Abb. 80 a, b). Von Pflanzenformen werden einfache vier- und sechsblättrige Blumen, sowie mit besonderer Vorliebe die daraus entwickelte Rosette (Abb. 80 d u. 81) verwendet; daneben spielt die aus fächerförmig angeordneten Blättern bestehende Palmette (Abb. 80 b, c) eine Hauptrolle in der assyrischen Zierkunst; sie wächst meist aus einem mit kleinen Voluten geschmückten Blütenkelch hervor, der an ähnliche ägyptische Bildungen erinnert. Daneben aber wird auch die ägyptische Lotosblume (Abb. 81 u. 82) direkt entlehnt, ebenso wie Ägypter in leicht veränderter die geflügelte Sonnenscheibe der Form vorkommt. In der Auswahl, Anordnung und Zusammenstellung ihrer Ornamentmotive haben die Assyrer jedenfalls einen selbständigen Geschmack entwickelt. Ihre großartigste ornamentale Bildung ist der sog. „heilige Baum“, eine Zusammenstellung des Palmettemotivs mit Band- und Flechtmotiven

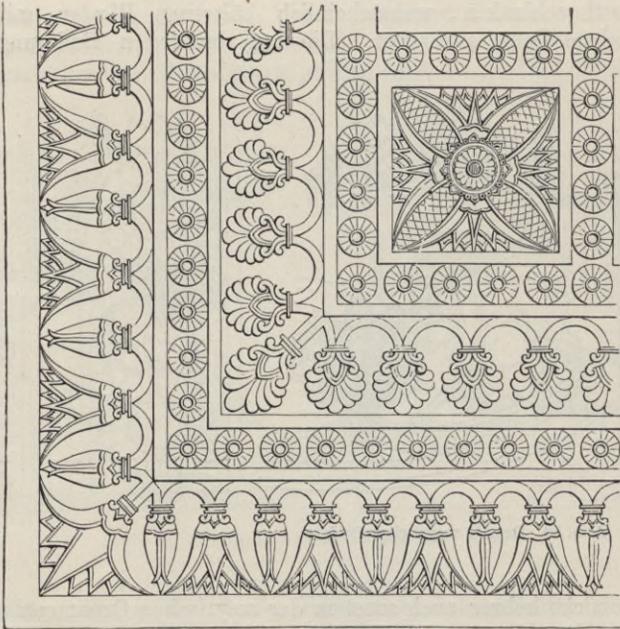


Abb. 82 Boden-Ornament aus Kujundschiik

in mannigfacher Verknüpfung; zumeist zwischen anbetenden Flügelgestalten, so daß eine ursprüngliche gottesdienstliche Bedeutung dieses Symbols wahrscheinlich ist.

Die großartige Bautätigkeit der assyrischen Könige in der Epoche ihrer Welt Herrschaft hat nur verhältnismäßig spärliche Reste von den Werken ihrer Vorgänger übrig gelassen; erst durch die Ausgrabungen in Assur haben wir sichere Zeugnisse von größeren, bis ins 2. Jahrtausend v. Chr. zurückgehenden Unternehmungen erhalten.

Es sind Palast- und Tempelbauten, Festungs- und Quaimauern, Stadttore u. ä., aber es fehlen darunter jene monumentalen für die Ewigkeit gegründeten Grabbauten, die vor allem das Gedächtnis der ältesten ägyptischen Kunst durch die Jahrtausende bewahrt haben. Von den babylonischen Baudenkmalern unterscheiden sie sich besonders durch den umfassenderen Gebrauch und die kunstvollere Ausbildung der Wölbung, von der nicht bloß die Reliefbilder, sondern auch wirklich aufgefundene Überreste einen Beweis geben. Ziegelwölbungen von etwa 2 m Spannweite hat man in Abzugskanälen unter den Palästen von Nimrud und in alten Gruftgewölben in Assur entdeckt, und zwar nicht bloß im Halbkreis, son-

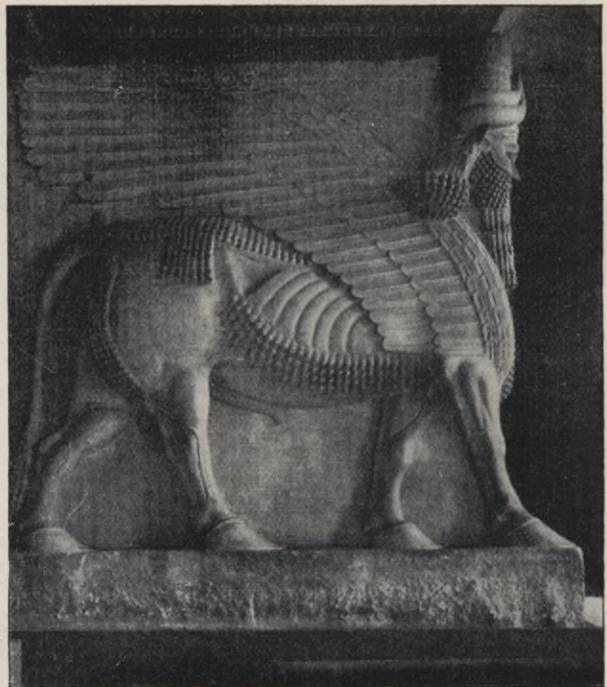


Abb. 83 Portalstier von Khorsabad

dern auch im Spitzbogen durchgeführte. Dabei sind die einzelnen Steine keilförmig genau für die Wölbung hergestellt. Auf den Reliefs kommen häufig reich geschmückte Bogenportale vor (Abb. 81). Zu Khorsabad fanden sich mehrere Stadttore, welche aus einem im Rundbogen gewölbten Eingange von 3—4 m Weite bestehen. Die Archivolte ist mit blau glasierten Ziegeln und gelben Reliefs teppichartig geschmückt und ruht auf Pfeilern, aus welchen riesige Stierfiguren hervortreten (Abb. 83). Mit Tonnengewölben waren Gänge, auch wohl langgestreckte Hauptsäle der Paläste

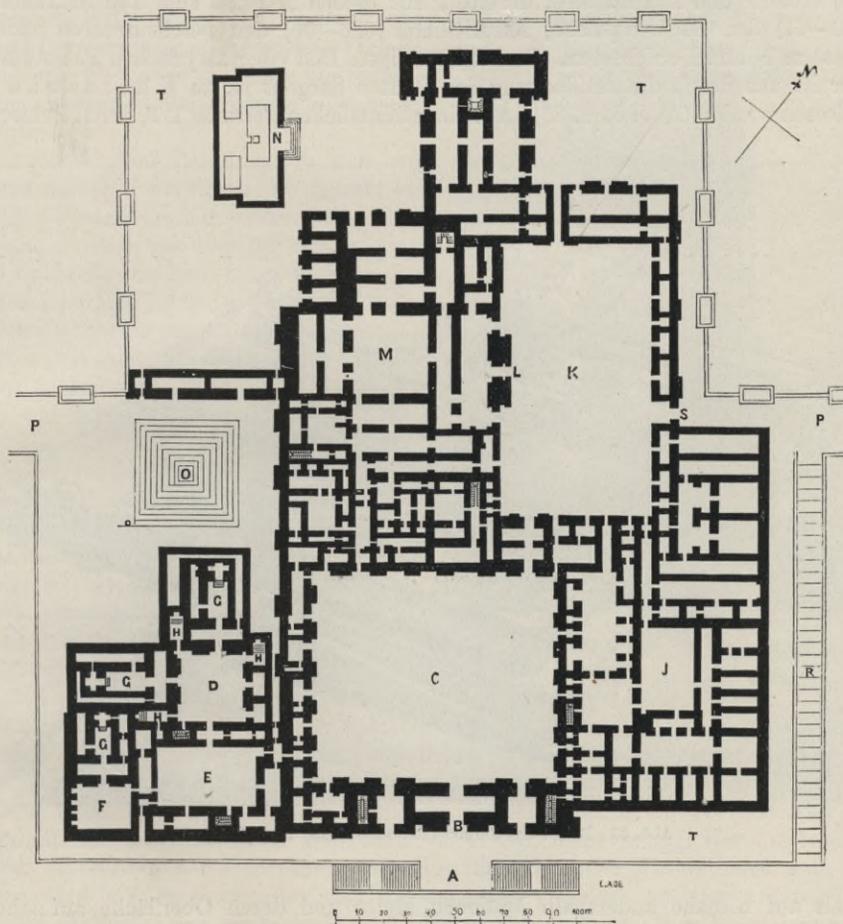


Abb. 84 Grundriß des Palastes von Khorsabad

bedeckt. Eine Relieftafel aus Kujundschiik im Britischen Museum zeigt einige kleinere Gebäude mit kuppelförmiger Bedachung. Sonst aber scheint, nach der überwiegenden Mehrzahl der Bildtafeln wie nach dem Befunde der Ausgrabungen, auch hier die flache Bedachung mittels Holzbalken, über die ein Estrich aus gestampftem Lehm gebreitet wurde, die Regel in der assyrischen Baukunst gebildet zu haben.

Die Tempelbauten der Assyrer hatten dieselbe Stufenform, hier Zikkurat genannt, wie wir sie bei den Babyloniern fanden. In Khorsabad, Assur und an anderen assyrischen Ruinenstätten sieht man Reste solcher Stufenpyramiden, und ein Relief

aus Kujundschiik zeigt einen auf einem Hügel gelegenen dreistufigen Bau mit Propyläen und Nischen, wohl von sakraler Bedeutung. Auch kleinere, mit einer Vorhalle auf Säulen geschmückte kapellenartige Heiligtümer kommen auf den Reliefs wiederholt vor.

Auf breiterer Grundlage eröffnet sich uns die assyrische Kunstgeschichte erst mit der Regierungszeit Assurnasirpals (884—60), der den ältesten erhaltenen Palast von Nimrud, den „Nordwestpalast“ errichtete. Sein Sohn Salmanassar II. (860 bis 824) erbaute den Zentralpalast daselbst, aus dessen Material zum Teil Asarhaddon (680—61) den Südwestpalast, Assurtiliani (626—06) den bescheideneren Südostpalast zu Nimrud errichteten. Das vollständigste Bild einer assyrischen Palastanlage aber ist uns durch die Aufdeckung der Bauten Sargons II. zu Khorasabad erschlossen worden (Abb. 84 u. 85). Auf einer künstlichen Terrasse T T, deren kubischer

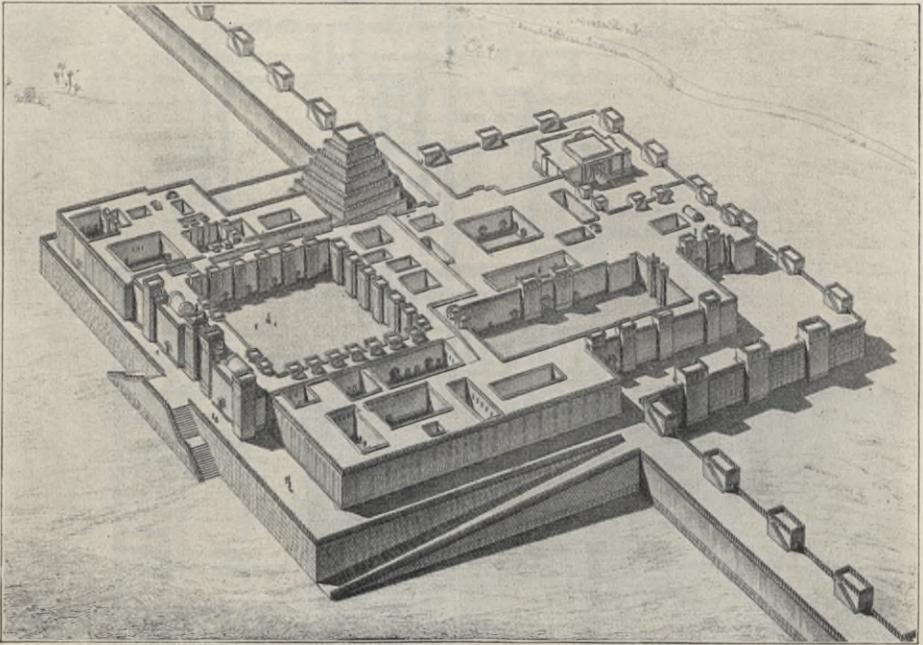


Abb. 85 Palast des Sargon (Rekonstruktion nach Chipiez)

Inhalt auf beinahe anderthalb Millionen Meter und deren Oberfläche auf nahezu hunderttausend Quadratmeter sich beläuft, erhebt sich dies ungeheure Denkmal mit seinen zirka 210 verschiedenen Räumen, Sälen und Galerien, die sich um dreißig Höfe gruppieren. Bei A führt eine doppelte Freitreppe, bei R eine Rampe für Reiter und Wagen zum Palaste empor. Durch das Hauptportal B tritt man den großen Haupthof C, der links vom Harem D E F, rechts von den Wirtschaftsräumen, Vorratskammern, Ställen, Remisen I, nach der Rückseite endlich von dem eigentlichen Palaste M umschlossen wird. Zu letzterem mit seinen langen Prachtgalerien gelangt man auch durch das Portal S in den großen Hof K und von da mittels des Portals L in eine Reihe stattlicher Prunkgemächer. Prachtvolle, mit Kolossalstieren geschmückte Portale B L bilden die Haupteingänge (siehe die Tafel), Reliefs bedecken die vornehmsten Räume, während andere, namentlich die Schlafzimmer im Harem G G G, den Schmuck von Wandgemälden zeigten. Außerdem waren an den drei Portalen

des Harems je zwei männliche Statuen gleichsam als Wächter aufgestellt. Noch merkwürdiger aber war der Schmuck des Hauptportals: zwei mit schuppenförmigen vergoldeten Bronzeplättchen bekleidete Palmbäume, die mit den Statuen und den farbigen Emailplatten, welche die Wände des Haremhofes bedeckten, eine glänzende Wirkung ergeben mußten. Die Palmbäume erinnern an die goldene Platane und Rebe, Werke des Theodoros von Samos, unter welchen die Perserkönige zu thronen pflegten.

Neben dem Palast erhob sich auf quadratischer Grundfläche die bereits erwähnte Stufenpyramide O in sieben Absätzen, von welchen noch die vier unteren, je 5,7 m hoch, erhalten sind. Jeder prangte in einer anderen Farbe, je nach den für die sieben Planeten festgesetzten symbolischen Farben, ähnlich wie es die Alten von der Burg zu Ekbatana berichten. Der Gipfel trug wahrscheinlich einen Altar und diente zugleich als Heiligtum und als Observatorium für die Astrologen. Ein anderes, ebenfalls selbständig errichtetes Gebäude N wird als Thronsaal betrachtet. Zu diesem gewaltigen Monument kam noch die mit demselben verbundene Stadt Dur-Sarrukin, deren gewaltige Mauern von sieben Toren, wieder nach der heiligen Zahl, durchbrochen waren.

Reste assyrischer Privathäuser haben sich, allerdings erst aus späterer Zeit und über den Trümmern älterer Palastbauten, in Assur erhalten. Sie liegen an krummen und winkligen Gassen, um einen Binnenhof herum angeordnet, dem die Haupträume in Breitlage zugekehrt sind. Der Eingang von der Straße her führt durch ein Vorhaus oder ein Vestibül und ist zumeist so angeordnet, daß man nicht in den Hof hineinsehen kann; im Innern der Hausräume fällt die Häufigkeit der Wandnischen auf, die Türen sind mit Steinschwellen und Angelpfannen versehen, an dem unteren Teil der Wände zieht sich ein schwarzer Sockelstreifen entlang. Ihre Toten begruben die Bewohner dieser Stadt innerhalb der Häuser; die Gräfte liegen, bei reicheren Anlagen sorgfältig in Wölbetechnik ausgeführt, mehr oder weniger tief unter dem Fußboden.

Die bildende Kunst der Assyrer stand vornehmlich im Dienste der Architektur und ist daher fast ausschließlich durch Reliefs vertreten; Rundstatuen sind selten. Eine in Assur gefundene, des Kopfes beraubte Basaltfigur in Lebensgröße ist anscheinend das älteste bekannte Beispiel. Sie zeigt in archaischer Primitivität den gleichen Typus, den auch historisch fixierte Statuen, wie der Assurnasirpal des Britischen Museums (Abb. 86) und der fragmentierte Salmanassar II. aus Assur vertreten: stramm aufgerichtet in strenger Frontalstellung, der fast ganz nackte Oberkörper mit übertrieben ausgeprägter und doch schwam-



Abb. 86 Statue des Assurnasirpal



Abb. 87 Göttergestalt von einem assyrischen Relief

miger Muskulatur, der Unterkörper vom Gürtel abwärts von dem eng anliegenden Gewande umwickelt, das hier aus einem einfachen ungenähten Stück dünnen Gewebes zu bestehen scheint, während in den späteren Beispielen eine Gliederung durch befranste Falten wenigstens angedeutet ist. Nach Art der babylonischen Rundfiguren sind in jener archaischen Statue die Hände über dem Leib zusammengelegt, die beiden Herrscherfiguren zeigen dagegen die Rechte herabhängend, während der gebogene linke Arm ein Zepter angepreßt hält. In der Gebundenheit durch das Material gleichen die assyrischen Statuen den ägyptischen, stehen aber an Schärfe und Feinheit der Naturbeobachtung hinter ihnen und den entsprechenden babylonischen Werken zurück.

Weit reicher ist die künstlerische Entwicklung, die uns in den assyrischen Reliefs entgegentritt. Sie bilden den Schmuck der Portale, der Außenmauern und der Wände im Innern der Gebäude und ergehen sich hauptsächlich in Darstellungen des Lebens und der Taten der Herrscher. Man sieht den König in der schweren, reich verbrämten Tracht des Landes, mit langem, engumschließenden Gewande, auf dem Haupte die fürstliche Tiara, langsam einherschreitend oder thronend auf zierlich geschmücktem Sessel, umgeben von einem ähnlich gekleideten Hofpersonal. An die Eunuchen und Priester des Hofstaats reihen sich phantastische, tierköpfige und geflügelte Göttergestalten (Abb. 87) als Begleiter des Königs.

Feierlicher Ernst, gemessene Würde charakterisieren solche Szenen. Andere, bewegtere Darstellungen der Jagd, des Hirtenlebens und des Krieges wechseln damit. Auf dem leichten Wagen verfolgt der König, von seinem Rosselenker begleitet, ein Löwenpaar, ein anderes Mal ein Paar Stiere. Anderwärts sieht man kriegerische Unternehmungen, wobei der König auf seinem Streitwagen die Feinde verfolgt; Belagerungen von Burgen, die durch gewaltige Sturmböcke zerstört werden. Flußübergänge, wobei der König mit seinem Wagen auf einem Fahrzeug übersetzt und Krieger und Rosse, erstere mit Hilfe von luftgefüllten Schläuchen, wie sie noch heute in diesen Gegenden als Schwimmbblasen gebräuchlich sind (Abb. 88), das Ufer zu erreichen streben. Alle diese Vorgänge sind mit frischer Lebendigkeit, in großer Anschaulichkeit und Treue geschildert. Überall erkennt man einen verständigen, auf schlichtes Erfassen der Wirklichkeit gerichteten Sinn. Auch die Anordnung, obwohl vielfach wiederkehrend und für



Abb. 88 Flußübergang auf einem assyrischen Relief

denselben Gegenstand dieselbe Komposition typisch wiederholend, zeigt oft überraschende Züge natürlichen Lebens, frischer Beobachtung. Diesem realistischen Sinne entspricht auch die bestimmte Ausbildung der Formen, sie sind fest und klar gezeichnet, die Gestalten gedungen und zu orientalischer Fülle neigend; der Gesichtstypus hat die charaktervollen Züge des semitischen Stammes, die mächtig gebogene Nase, das großgeschnittene Auge mit ausdrucksvoll geschweiften Brauen, üppige Lippen und volles Kinn, bei Männern in der Regel mit starkem, langem Barte eingefasst, der gleich dem Haupthaar die natürliche Kräuselung durch gleichmäßige Reihen konventionell behandelter Löckchen ausdrückt (Abb. 89). Die frische Natürlichkeit dieser Werke, die sichere, gleichmäßige Ausführung gewähren ein lebendiges Interesse, sowohl in der Art, mit welcher sie aus dem Banne konventioneller Gesetze sich losringen, als in der Naivität, womit sie denselben sich anbequemen. So sind Inschriftreihen in Keilschrift oft mitten über die Gestalten und ihre Prachtgewänder hinweggeführt, so werden die konventionellen Löckchen der Männerbärte auch auf die Darstellung der Mähnen und Schweifbüschel bei Löwen und Stieren (vgl. Abb. 83) übertragen, und das Bestreben, alle Teile des Körpers möglichst gleich deutlich



Abb. 89 Priester von einem assyrischen Relief

zu zeigen, führt namentlich bei den Portalstieren oft zu seltsamen Kompromissen. Jedes dieser Wundertiere hat nämlich fünf Füße, und zwar drei vordere, damit sowohl von der Seite als von vorn kein Fuß vermißt werde. Rückseiten ähnlicher Art ist es auch zuzuschreiben, wenn bei Jagd- und Kampfszenen die Sehne des Bogens nicht über das Gesicht des Schützen, sondern hinter demselben hinweggeführt wird, obwohl die naturgemäße Richtigkeit jenes verlangen würde. Dies alles gilt zunächst von den Werken der altassyrischen Kunst, wie sie hauptsächlich in den Palästen von Nimrud vertreten ist. In ihnen überwiegt der zeremonielle Hofstil; riesige Platten aus weichem, weißem Alabaster oder glänzend gelbem Kalkstein, einst in kräftigen Farben bemalt, enthalten die Reliefs, deren derbe massige Formgebung gut zu dem feierlich steifen Ton der Schilderungen paßt. Ohne im Inhalt und allgemeinen Charakter wesentlich anderes zu bieten, unterscheiden sich doch die Reliefs der neuassyrischen Kunst unter Sargon II. und seinen Nachfolgern fühlbar von den Werken dieses älteren Stils. Die einzelnen Reliefplatten sind kleiner, die Gestalten schlanker und beweglicher, das Detail sorgfältiger, der Stil der Darstellung

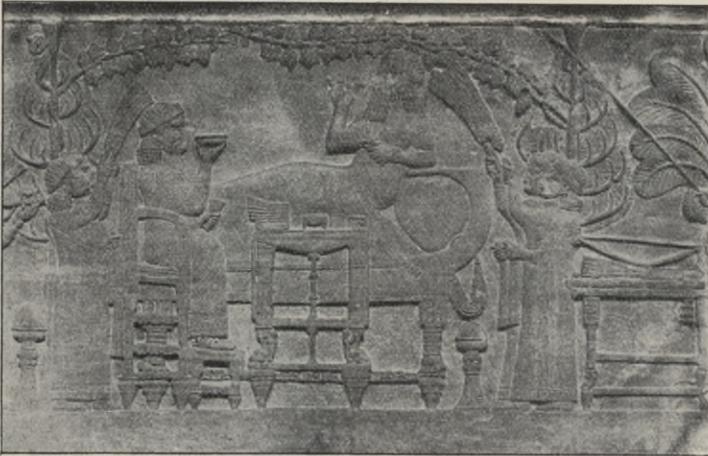


Abb. 90 Gelage des Königs auf einem Relief aus Kujundschiik

malerischer. Neben Zeremonialszenen und Kriegstaten erscheinen auch genremäßige Bilder aus dem Leben des Königs: wir sehen ihn (Abb. 90) beim Gelage in der Weinlaube ruhen und neben ihm sitzt trinkend seine Gemahlin, während in den älteren Darstellungen niemals Frauen erscheinen. Zuweilen erweitert sich die Darstellung selbst durch Aufnahme landschaftlicher Elemente zu einer ganz malerischen Schilderung. Berühmt ist das Bild assyrischen Lagerlebens auf einem Relief aus Kujundschiik (Abb. 91): der Zeltplatz von geflochtenen Hürden umgeben, die ruhenden, miteinander spielenden Kamele, ein Mann am Brunnen, das Zelt, in dem ein Ankömmling bewillkommnet wird. Ihre größte Meisterschaft entfaltet aber die neuassyrische Kunst in der Darstellung der Tiere, wozu besonders die langen Reihen von Reliefs aus dem Jagdleben Assurbanipals in Kujundschiik Anlaß boten. Die Tiergruppen im Wildpark des Königs, die von einem Pfeilschuß getroffene Löwin, der verwundete Löwe (Abb. 92), dem zugleich mit seinem Blute das Leben dahinströmt, sind machtvolle und ergreifende Bilder der Natur; vielleicht deuten sie in ihrer pathetischen Empfindung aber auch eine Ursache zum Untergange der assyrischen Kultur an: sie war zu reich und zu weich geworden, um dem Ansturm neuer, frischer Volksstämme länger trotzen zu können.



Abb. 91 Relief aus Kujundschik mit Darstellung eines Zeltlagers

Von der assyrischen Kleinkunst haben sich verhältnismäßig wenige hervorragende Leistungen erhalten. Das umfangreichste Denkmal ihrer reich entwickelten Metallplastik sind die reliefgeschmückten Bronzeplatten, mit denen

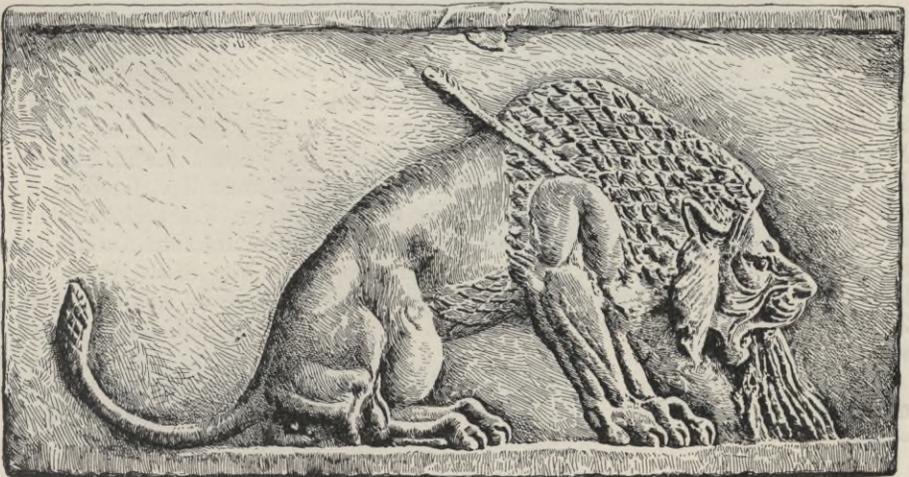


Abb. 92 Verwundeter Löwe. Relief aus Kujundschik

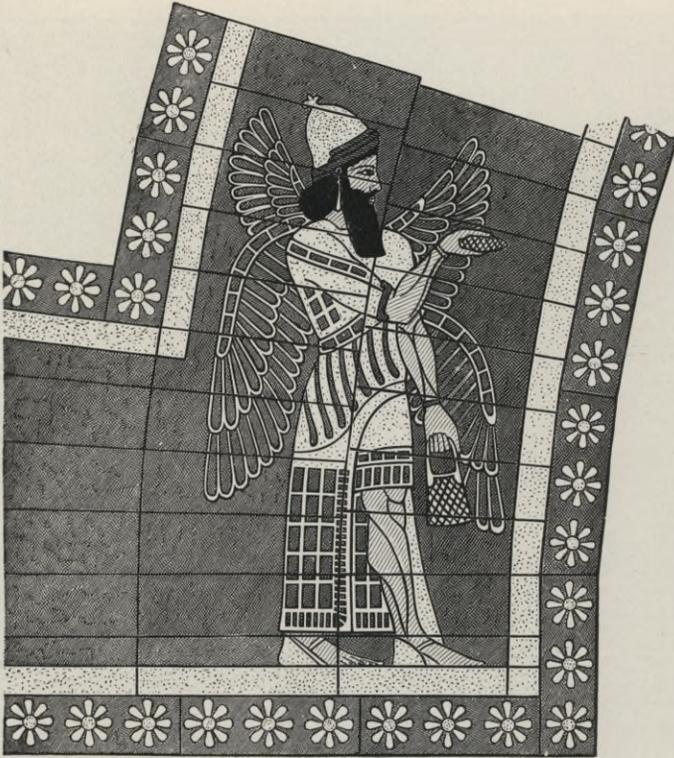


Abb. 93 Assyrische Wandbekleidung aus emaillierten Platten

Keramik ist nur durch ziemlich primitive Gefäße und Tonsarkophage vertreten. Der Mangel einer eigentlichen Grabkunst und die Herrschaft des architektonischen Schaffens machen die geringe Entwicklung dieses Kunstzweiges erklärlich. Denselben einschränkenden Bedingungen unterlagen die Werke der Malerei. Sie bestehen vorzugsweise in farbig glasierten Platten, die an den Sockeln oder an den oberen Wandteilen sich zu den polychromierten Relieftafeln als Wandschmuck hinzugesellten. Gelb, Blau und Schwarz sind die Haupttöne, mit welchen die Darstellungen sich begnügen. Ihre Gegenstände beschränken sich auf einzelne menschliche Figuren, Priester oder Herrscher, besonders mit dem phantastischen Schmuck doppelter Flügelpaare (Abb. 93), aber auch Tiere, namentlich Löwen, kommen vor. Eine Einfassung von Rosettenfriesen dient dem Bilde als Rahmen. In Khorsabad und in Nimrud, dort namentlich in den Räumen des Harem, haben sich auch Spuren eigentlicher Wandgemälde erhalten, deren Farbenskala, da sie nicht an den Prozeß des Emaillierens gebunden war, eine reichere Abwechslung zeigt, sofern Rot, Grün und Violett sich hinzugesellen. Alle diese Werke aber kennen keine freie malerische Entwicklung, sondern halten in Anordnung und Zeichnung den Charakter von Reliefs fest, an deren innere und äußere Gesetze sie gebunden sind.

Nach der Zerstörung Ninives erhob sich die alte Königsstadt Babylon noch einmal zu vollem Glanze, wenn auch nur auf die Dauer etwa eines halben Jahrhunderts.

einst die Flügel eines mächtigen Doppelportals aus Zedernholz bekleidet waren, 1878 von Rassam bei Balawat, östlich von Mosul, ausgegraben. Sie sind mit Flachreliefs aus dem friedlichen und kriegerischen Leben Salmanassars II. bedeckt und enthalten in Keilschrift einen Bericht über die Regierung dieses Herrschers.<sup>1)</sup> Auch einige Bronzeschalen mit ägyptisierendem Ornament aus der Zeit Sargons bleiben bemerkenswert. Siegelzylinder nach babylonischer Art (Abb. 76) haben sich zahlreich gefunden. Die

<sup>1)</sup> Vgl. S. Birch and Th. G. Pinches, The bronze ornaments of the palace gates of Balawat. London. Fol.

Die Neubabylonische Kunst hat darum auch keine hervorragend eigenartige Entwicklung aufzuweisen, sie stellt sich im ganzen vielmehr als eine Restaurations-epoche dar, hervorgerufen besonders durch den Eifer Nebukadnezars II. und Nabonids (555—539), Paläste und Tempel der Vorfahren wiederherzustellen und nach ihrem

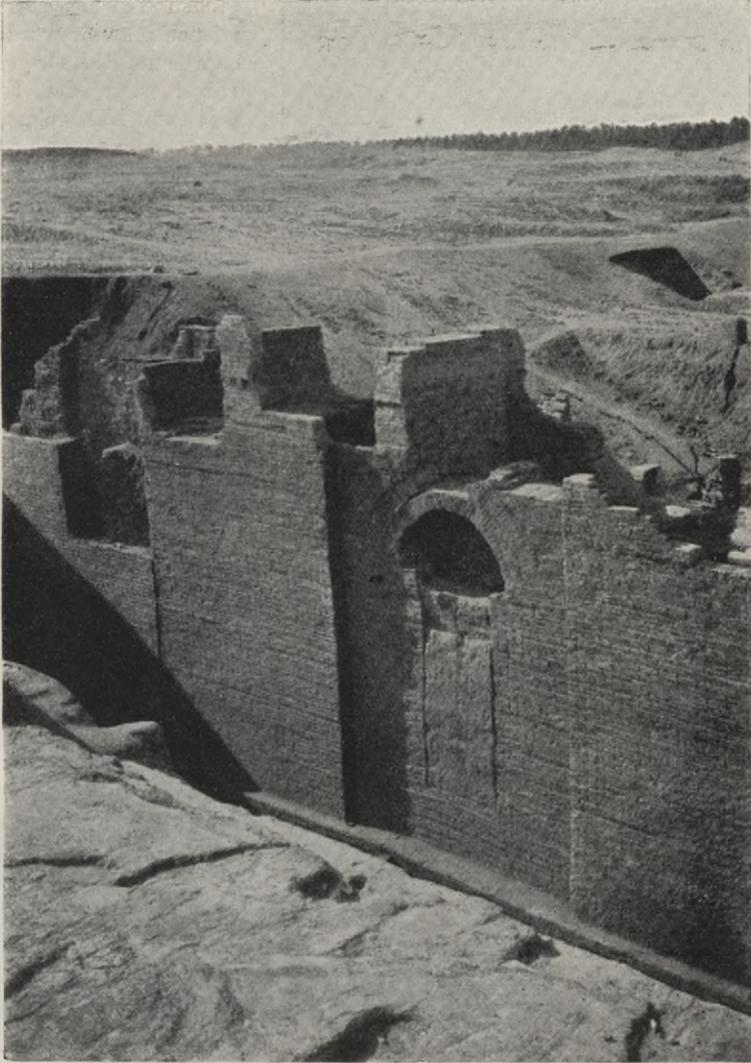


Abb. 94 Tor und Festungsmauer der Südburg in Babylon  
(Nach Mitteilungen der deutschen Orientgesellschaft)

Muster neue Bauten zu schaffen. Solcher Taten rühmt sich Nebukadnezar in den Inschriften mehr als seiner Feldzüge. Die deutschen Ausgrabungen an der Stätte Babylons <sup>1)</sup> haben neue Grundlagen für die Kenntnis dieser Epoche und der babylonischen Topographie überhaupt geschaffen (Abb. 97). Sie haben uns eine gewaltige

<sup>1)</sup> *Fr. Delitzsch*, Im Lande des einstigen Paradieses. Berlin und Stuttgart 1904.

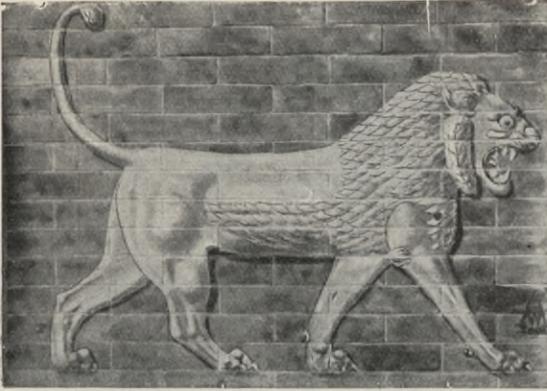


Abb 95 Der „Löwe von Babylon“  
(Nach Delitzsch)

und die darauf zuführende großartige Prozessionsstraße. Ein kleinerer Tempel der Geburtsgöttin Ninmach ist mit seinen zahlreichen Räumlichkeiten besonders gut im Grundriß erhalten. Die hochragende Palast- und Tempelstadt war mit starken Festungsmauern (Abb. 94) umgeben, die mit ihrer ungeheuren Breite uns den Eindruck dieser Werke auf die Alten wohl verstehen lassen. Die Freilegung des der Göttin Istar geweihten Prachttores, durch das die Prozessionsstraße hindurchführte, gibt von der Mächtigkeit der Anlagen einen besonders guten Begriff.

Die Brüstungen der Mardukstraße wie die Pfeiler des Istartors waren mit den aus farbig glasierten Reliefziegeln zusammengesetzten Gestalten von Löwen, Stieren und Drachen (Abb. 95 u. 96) geschmückt, die, bald weiß und gelb, bald gelb und grün auf hellblauem Grunde ausgeführt, als Denkmäler eines spezifisch babylonischen Kunstzweiges gelten dürfen, der wohl gleichfalls auf der Grundlage älterer Technik in dieser Epoche zu hoher Vollendung gelangte. In demselben Glasurverfahren waren die Wände des großen Thronsaals Nebukadnezars mit Flächendekorationen geschmückt, die architektonische Motive wie Pilaster mit Volutenkapitellen und Palmettenbänder in sehr kräftiger Farbgebung — gelb und weiß auf dunkelblauem Grunde — verwenden. Reste anderweitiger plastischer Dekoration haben sich nur spärlich gefunden. In jenen Ziegelschmelzmalereien und -reliefs werden wir

Stadtanlage enthüllt, wenn auch die Angaben der alten Schriftsteller von dem Umfange Babylons, der Höhe und Stärke seiner Mauern zum großen Teil als stark übertrieben erkannt wurden. Auf dem heute El Kasr genannten Hügel sind die Königspaläste Nabopolassars und seines Sohnes Nebukadnezar fast ihrer ganzen Ausdehnung nach freigelegt worden; wir kennen ebenso die Stätte und Anlage des berühmten Marduktempels Esagila auf einem benachbarten Hügel

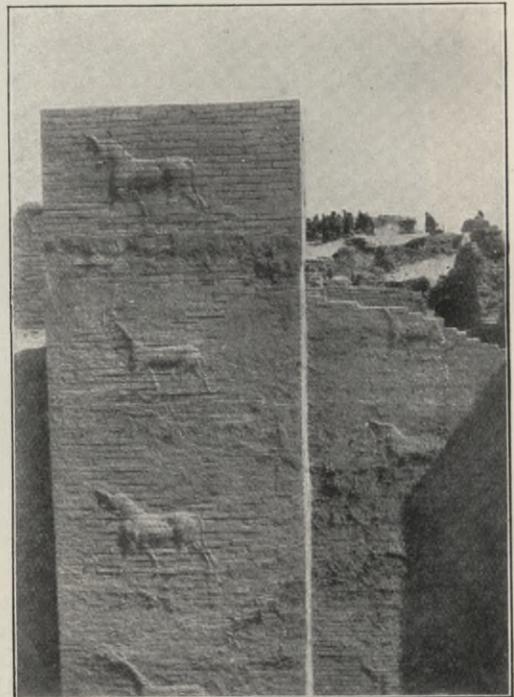


Abb. 96 Mit Ziegelreliefs geschmückter Turm  
des Istartores (Nach Delitzsch)

also vorläufig den eigenen Beitrag der neubabylonischen Epoche zur mesopotamischen Kunstgeschichte erblicken müssen.

## B. Persien

Im 7. Jahrhundert v. Chr. brachen die in den Gebirgstälern und den fruchtbaren Ebenen der Abhänge südlich vom Kaspischen Meer seßhaften Meder zuerst die Macht der Assyrer, bis sie selbst, nicht ganz hundert Jahre

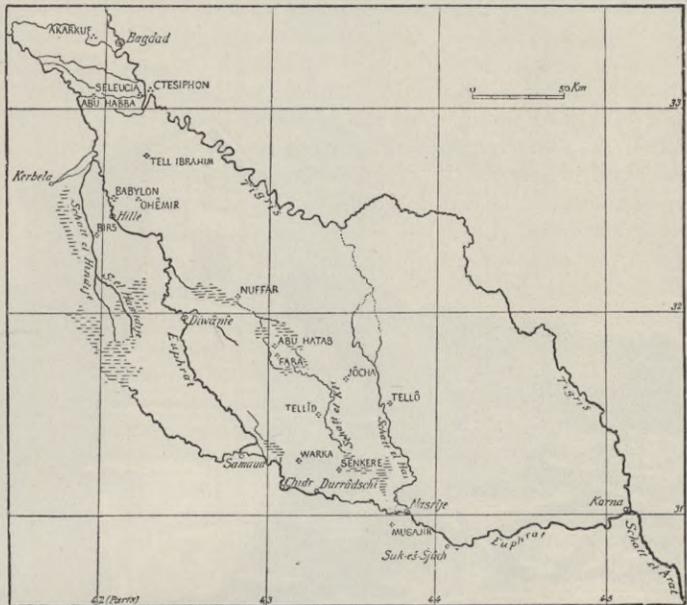


Abb. 97 Karte von Babylon (Nach Delitzsch)

später, von den kräftigen Persern bezwungen wurden. Beide Völker gehörten dem arischen Stamme, dem sogenannten Zendvolke, an. Ihre Religion, wie sie sich in der Lehre Zoroasters (Zerduschts) ausprägte, neigte sich einem dualistischen Prinzip von vorwiegend moralischer Auffassung zu. Dem Reiche des Lichtes, des Ormuzd, des Guten, Reinen, Heiligen, tritt das Reich des Ahriman, der Finsternis oder des Bösen, gegenüber. Der Lichtgeist wird symbolisch in dem heiligen Feuer verehrt, tatsächlich aber durch das Streben der Menschen nach dem Reinen und Edeln verherrlicht. Diese Anschauungsweise begründet den praktisch verständigen, sittlich reinen Charakter dieser Volksstämme. Die einfache Form ihrer Gottesverehrung schließt umfangreiche oder prunkvolle Bauten sakraler Bedeutung aus; das künstlerische Schaffen bleibt fast ausschließlich der Verherrlichung des Königtums zugewandt.

Von Überresten medischer Kunst wurde bis jetzt nichts erkundet. Nur durch die Berichte der Alten erfahren wir, daß die medische Königsburg zu Ekbatana sich terrassenartig in sieben Geschossen erhob, deren Ringmauern abwechselnd in verschiedenen Farben, ja selbst in Silber und Gold glänzten, also ganz nach Art babylonisch-assyrischer Bauten. Die Spuren dieses älteren Ekbatana, nicht zu verwechseln mit einem späteren, dem heutigen Hamadan, glaubt man in Taktisuleiman, westlich vom Südrande des Kaspischen Sees, nachweisen zu können.

Mit dem großen Kyros (559—529 v. Chr.) gewinnen die Perser<sup>1)</sup> die Herrschaft über das bald verweichlichte medische Volk, breiten nach der Zerstörung

<sup>1)</sup> Ker Porter, Travels in Georgia, Persia etc. London 1821 f. — Coste et Flandin, Voyage en Perse etc. Paris 1840/41. 6 Vols. — Texier, Description de l'Arménie, de la Perse etc. Paris 1852. — Vgl. auch H. Brugsch, Reise durch Persien. 2 Bde. 8<sup>o</sup>. — Dazu die fotogr. Aufn. v. F. Stolze in Th. Nöldeckes Persepolis. Berlin 1882. 2 Bde. Fol. — Dieulafoy, L'art antique de la Perse. Paris 1884—89. — Perrot et Chipiez, Histoire de l'art etc. Bd. V. Paris 1889.



Abb. 98 Sogenanntes Grab des Kyros bei Murghab

Babylons in gewaltigen Eroberungszügen mit wunderbarer Schnelligkeit ihre Macht-sphäre über das ganze mittlere und vordere Asien aus, dringen unter Kambyses sogar siegreich in Ägypten ein und gründen eines der gewaltigsten Reiche, bis sie am Hellenentum scheitern und dem kühnen Geiste Alexanders des Großen (330 v. Chr.) völlig erliegen. Die monumentale Tätigkeit der Perser, von der bedeutende Überreste auf uns gekommen sind, umfaßt somit etwa zwei Jahrhunderte und ist sowohl der Zeit als auch dem Wesen nach als letztes Ausklingen der Kunst der mesopotamischen Länder zu fassen.

Die Residenzen des „Großen Königs“, wie die Griechen die persischen Herrscher nannten, waren zu Babylon, das dem mächtigen Reiche einverleibt war, zu Susa, dem heutigen Schusch, zu Ekbatana, dem bereits erwähnten heutigen Hamadan, und in der Gegend von Murghab, an der Straße von Ispahan nach Schiras. Von der Königsburg dieses jüngeren Ekbatana berichtet Polybius, daß Säulen und Balkendecken aus Zedern- und Zypressenholz bestanden und gleich dem Äußeren des Daches mit Gold- und Silberplatten bedeckt waren. Wir dürfen darin die bezeichnenden Merkmale der gesamten mittelasiatischen Bauweise, wie sie auch in den Euphratländern anzunehmen war, erkennen. Wichtiger und ausgiebiger ist, was sich an den Hauptpunkten der eigentlichen persischen Stammländer an Denkmälern erhalten hat, in den Gebieten, welche sich zwischen der großen Salzwüste des Innern und dem steilen, unwirtlichen Küstensaum des Persischen Meerbusens erstrecken, in dem reich abgestuften, gebirgigen Terrassenland mit den gesegneten Tälern von Schiras, Murghab und Merdascht.

Zu den ältesten und bedeutendsten der persischen Denkmäler gehören die Überreste des alten Königssitzes in der Nähe des heutigen Murghab, worin man früher die Stätte von Pasargada erblicken wollte. Da dieses jedoch nach bestimmten Angaben der Alten vielmehr östlich von Schiras, in der Umgegend von Fésa oder Darabjerd, zu suchen ist, so bleibt noch dahingestellt, welcher Name den

Ruinen von Murghab in ihrer Gesamtheit zu geben sein wird. Vor allem zieht hier das merkwürdige Gebäude die Aufmerksamkeit auf sich, in welchem man nach den Berichten der Alten das Grab des Kyros hat erkennen wollen (Abb. 98). Der Volksmund nennt es das Grab der Mutter Salomons (Mesched-i-Mader-i-Suleiman), und es scheint, daß in der Tat eine Frau, nach Opperts Meinung die Gemahlin, nach Dieulafoys Ansicht die Mutter des Kyros, in dem Grabe bestattet gewesen sei. Jedenfalls bezeichnet das Denkmal einen bedeutsamen Punkt in der Entwicklung des Volkes. Man gewahrt hier, wie die Perser, als sie aus ihrem einfachen patriarchalischen Gebirgsleben plötzlich zur Herrschaft über ein großes Reich mit hochentwickelter Kultur gelangten, in ihren monumentalen Schöpfungen die bereits anderwärts ausgeprägten verschiedenartigen Formen zu einem Ganzen zu verbinden suchten. Das Grab erhebt sich, aus gewaltigen Blöcken eines schimmernd weißen, glänzend polierten Kalksteins errichtet, auf sieben terrassenartig angelegten und von einem hohen Sockel getragenen Stufen als ein kleines Giebelhaus, dessen Form gleich der Behandlung des Materials auf die bereits hochentwickelte Kunstübung des kleinasiatischen Griechentums zurückzuführen sein dürfte. Selbst die Gestaltung der wenigen Details, besonders des Dachgesimses sowie der größtenteils zerstörten, ursprünglich den Bau an drei Seiten umgebenden Säulen deutet auf derartigen Einfluß, die Stufenpyramide dagegen ist eine offenbar im mittleren Asien heimische, in den Euphratlanden besonders ausgebildete Grundform. Noch zwei andere Gräber, in Gestalt von viereckigen Türmen, befinden sich in der Nähe, von denen jedoch auch keines mit der Person des Kyros in Verbindung zu bringen ist. Aber sein Bildnis ist merkwürdig genug an einem Pfeiler des in der Nähe zertrümmert liegenden Palastes erhalten und durch eine gleichzeitige Keilinschrift also bezeichnet: „Ich Kurus der König der Achämenide!“ Ein ägyptisierender Kopfputz und zwei gewaltige Flügelpaare scheinen eine symbolische Charakteristik des Herrschers unter Andeutung der von ihm unterworfenen Völker zu enthalten (Abb. 99). Doch muß man wohl annehmen, daß erst Kambyses nach seinen ägyptischen Eroberungen das Denkmal errichtete, wenn es nicht gar, wie neuerdings behauptet wird, sich auf den jüngeren Kyros, den aufständischen Bruder Artaxerxes II., bezieht.

Der späteren Blütezeit des Reiches unter Darius und Xerxes, bis 467 v. Chr., gehören die großartigen Reste an, welche etwas südlicher gegen Schiras hin in der Ebene von



Abb. 99 Pfeiler mit dem Reliefbild des Kyros bei Murghab

Merdascht den von den Griechen Persepolis genannten Herrschersitz bezeichnen. Nach den alten Berichten und der Anlage der Denkmäler scheint der alte Königspalast, in welchen Alexander mit eigener Hand die Brandfackel schleuderte, nur zu gewissen Zeiten die Residenz der persischen Herrscher gewesen zu sein. Den Hauptbau nennt das Volk jetzt Tschihilminar, d. h. die vierzig Säulen, oder auch Takht-i-Dschemschid (Thron Dschemschids). Auf dem Bergrücken, der die weite Ebene beherrscht, erhebt sich eine großartige Terrassenanlage, zu deren Plateau eine mächtige marmorne Doppeltreppe (Abb. 100) in zwei Absätzen mit mehr als hundert sanft ansteigenden Stufen hinaufführt. Die Stufen sind so breit und so niedrig, daß zehn Reiter nebeneinander hinaufreiten können. Festliche Prozessionen, die in langgedehnten Reliefs die Treppenwangen bedecken, deuten auf die ehemalige Bestimmung der Anlage hin. Auf der ebenfalls mit Marmorquadern bedeckten Plattform erheben sich die Trümmer eines gewaltigen, von Xerxes (486—465) aufgeführten Doppelportals, das zwischen vier Doppelpfeilern ebensoviele schlanke

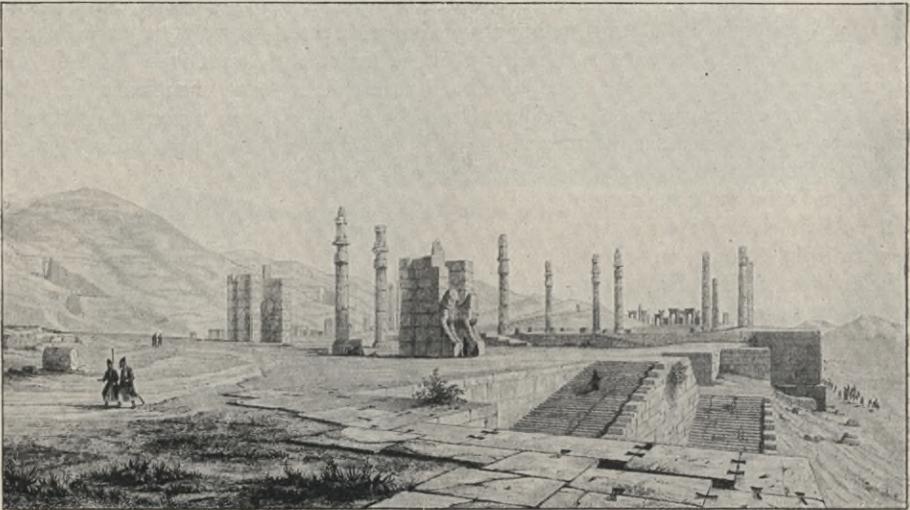


Abb. 100 Palastruinen von Persepolis

Marmorsäulen von 17 m Höhe zeigt. An der Vorderfläche der Pfeiler finden wir die kolossalen Flügelstiere der assyrischen Kunst wieder. Eine zweite Doppeltreppe führt rechts von diesem Portal (vgl. Abb. 101) zu einer zweiten oberen Terrasse hinauf, die fast quadratisch sich weithin ausdehnt. Auf dem vorderen Teil der Terrasse, zunächst der Haupttreppe, erhebt sich ein Quadrat von sechsunddreißig größtenteils zertrümmerten Marmorsäulen, auf drei Seiten mit Vorhallen von zwölf Säulen in zwei Reihen umgeben, den Inschriften nach ein vielleicht unvollendet gebliebener Palastbau des Xerxes, mit dem er nicht bloß die Werke seiner Vorgänger, sondern auch seinen eigenen ersten Palast zu übertrumpfen suchte. Diese älteren Bauten liegen dahinter auf einer abermals höheren Terrassenanlage. Die Herrschernamen des Darius und Xerxes, welche sich in den zahlreichen Keilinschriften dieser Trümmer finden, bezeichnen die Epoche ihrer Entstehung. Von den Bauten anderer Herrscher, wie Artaxerxes III. Ochos (361—336), haben sich nur sehr geringe Trümmer erhalten. Dagegen läßt sich den Grundzügen ihrer Anlage nach genau erkennen die im Grunde des Plateaus weiter nach Osten hin isoliert gelagerte sog.

Hundertsäulenhalle des Darius, die aber neuerdings vielmehr dem Artaxerxes II. Mnemon (405—362) zugeschrieben wird. Die Decke dieser einst von 3 m dicken Marmorauern umschlossenen quadratischen Halle wurde von 100 Säulen getragen; jede Seite ist 72 m lang und hat zwei Eingänge und im Innern neun Nischen, die auf der Nordseite durch sieben Fenster ersetzt sind.

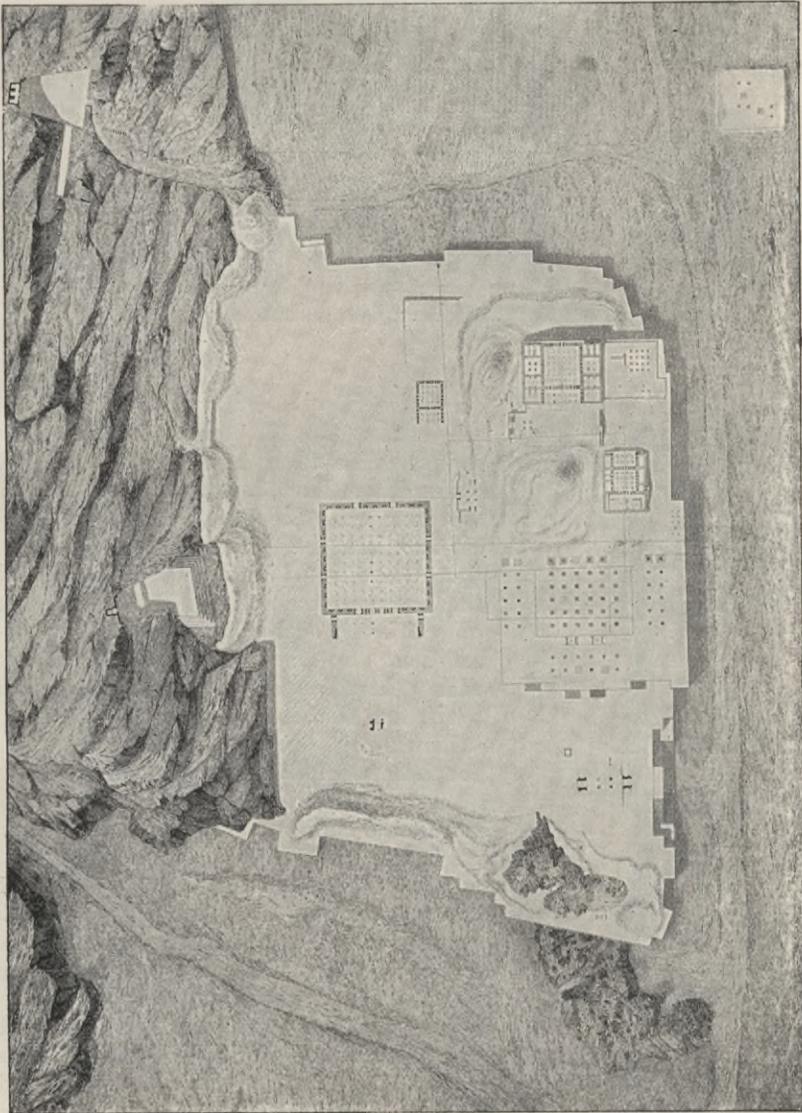


Abb. 101 Plan der Palastruinen von Persepolis (Nach Coste et Flandin)

Der Stil dieser Prachtbauten zeigt klar eine Verschmelzung mannigfacher fremder Einflüsse zu einem neuen eigentümlichen Ganzen. Die terrassenförmig aufgekipfelte Anlage ist babylonisch-assyrischen Ursprungs, wandelt sich aber hier zu einem heiteren, aufs Weite und Freie zielenden Eindruck um. Als Nachwirkung griechischer Einflüsse wird die Einführung des marmornen Säulenbaues zu be-

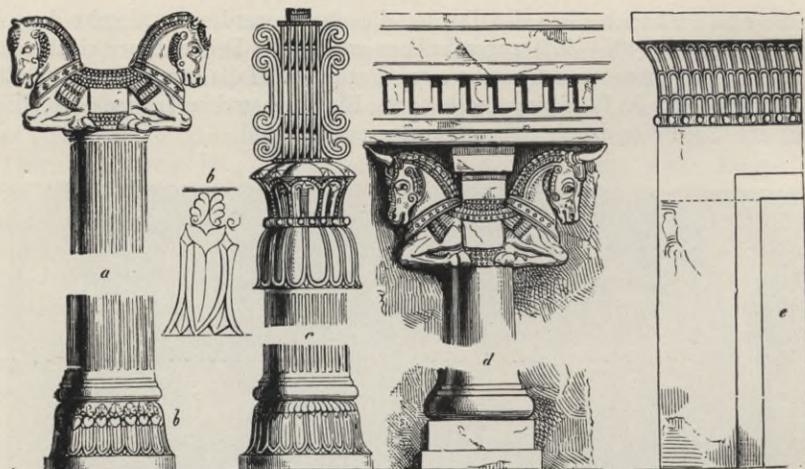


Abb. 102 Details persischer Architektur

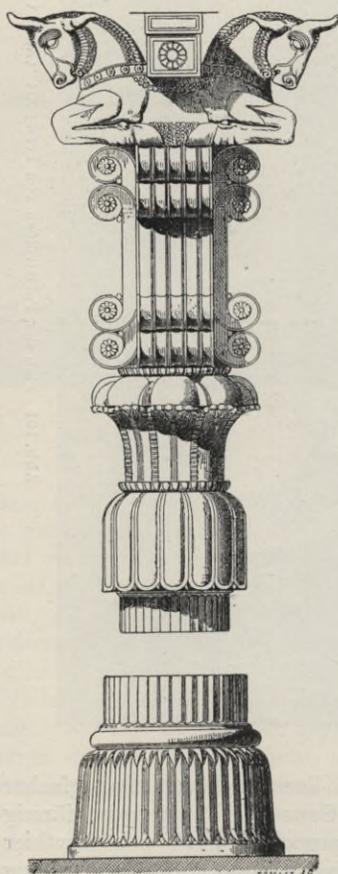


Abb. 103 Säule von Persepolis

zeichnen sein. Die Form der Säulen mit ihren hohen Basen (Abb. 102, 103), den schlanken, elegant verjüngten Schäften mit ihren tiefen Vertikalrinnen (Kannelüren) weist auf ionisch-griechische Vorbilder hin, die Kapitelle allein zeigen eine, wie es scheint, den Persern eigentümliche seltsame Gestalt. Sie sind entweder aus zwei mit den Rücken zusammenstoßenden Vorderkörpern von Stieren oder Einhörnern gebildet oder bestehen aus einem hoch auferichteten und einem herabfallenden umgekehrten Blätterkelch, das Ganze gekrönt von doppelten, aufrechtstehenden Voluten, die in den reichsten Beispielen (Abb. 103) wieder mit gegeneinandergekehrten Tieren bekrönt sind, auf deren Rücken das Gebälk aufliegt. Wiederum andere Formen, auf ägyptische Einflüsse hindeutend, finden sich an der Bekrönung der Portale (Abb. 102, e), deren Hauptglied das hohe ägyptische Kranzgesims zeigt, mit drei Reihen aufrechtstehender Blätter bekleidet und von kräftiger Platte bedeckt. Von Mauermassen selbst haben sich keine Trümmer vorgefunden, ein Beweis dafür, daß dieselben wahrscheinlich analog den assyrischen Bauten aus leichtem Ziegelmateriale bestanden. Für einen Teil der Säulenhallen ist auch, dem milden Klima des Landes entsprechend, nur ein Wandverschluß durch Vorhänge anzunehmen. Ebensowenig haben sich Spuren der Deckenanlage und des Oberbaues gezeigt. Kein Zweifel daher, daß eine hölzerne, vermutlich mit Metallen reich verkleidete Deckenkonstruktion

angewendet war. Auch die marmornen Säulenhallen können nur einen hölzernen Deckenbau getragen haben, da die gegen 20 m hohen Säulen einen Durchmesser von kaum 1,5 m und einen Abstand von nahezu 10 m hatten. Selbst die Form der Kapitelle dürfte auf eine leichtere Konstruktion des Oberbaues hindeuten.

Weitere Aufschlüsse über das persische Bausystem gewinnen wir durch die großen Felsfassaden, welche ebenfalls in der Nähe von Merdascht die alten Königsgräber auszeichnen. Während die Grabkammer sich unzugänglich im Innern birgt (vgl. den Grundriß Abb. 104), ist die äußere Fläche des steil abfallenden Felsens mit reliefartig angedeuteten Fassaden geschmückt, in deren Mitte (Abb. 104) eine Scheintür mit dem charakteristischen hohen Krönungsgesims sich findet und deren unteres Geschoß Halbsäulen mit Einhornkapitellen zeigt, wie zu Tschihilminar. Doppelte Querbalken treten mit ihren Köpfen zwischen den Tieren hervor und tragen ein Gebälk, das in seiner dreifachen Gliederung und der Reihe von kräftigen Zahnschnitten wieder an ionisch-griechische Formen erinnert. Über diesem Unterbau erhebt sich ein phantastisch gebildeter thronartiger Aufsatz, auf welchem die Reliefgestalt des Königs opfernd vor einem Feueraltar steht.

Von den übrigen glänzenden Residenzen des Perserkönigs ist bis jetzt nichts erkundet worden; nur zu Susa, dem heutigen Schusch, haben ältere und neuere Nachgrabungen<sup>1)</sup> die Reste einer gewaltigen Palastanlage, jener von Persepolis nicht unähnlich, aufgedeckt. Sie erhob sich auf einer Plattform und war auf drei Seiten von Wehrmauern umgeben. Inschriften berichten, daß Artaxerxes Mnemon den von Darius erbauten Palast wiederhergestellt habe, nachdem ihn eine Feuersbrunst unter Artaxerxes I. (465 bis 425) zerstörte. Die Säulen entsprechen in ihrer Form der reichsten, aber zugleich barocksten Entwicklung der persischen Säule: über dem

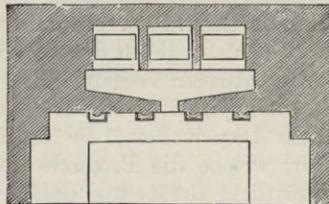
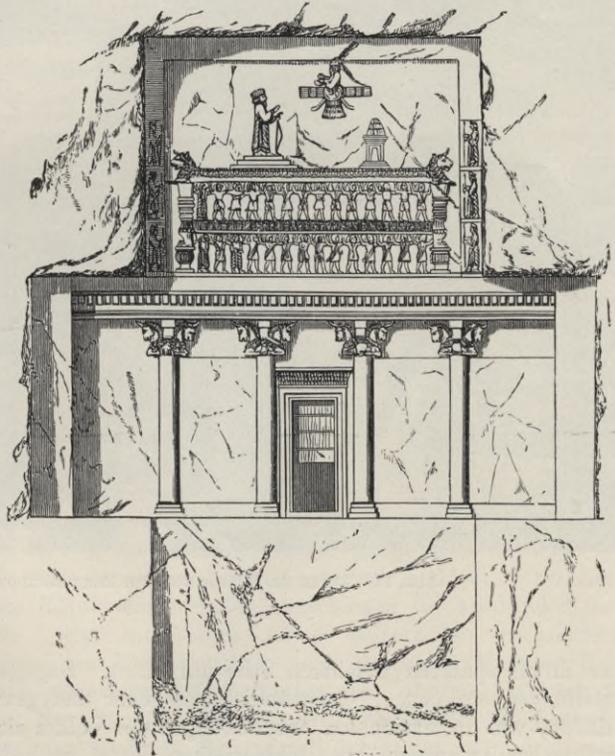


Abb. 104 Felsgrab des Darius bei Merdascht

<sup>1)</sup> Ch. Dieulafoy, L'acropole de Suse. Paris 1890—92.

kelchartigen Teile erheben sich die doppelten Voluten, und auf diesen ruhen die Stierpaare, welche das Gebälk aufzunehmen bestimmt waren. Bezeichnend ist, daß der Kern der Bauten hier, am Rande der mesopotamischen Ebene, aus Backsteinen besteht, welche mit glänzenden Emailornamenten überzogen sind. Ein Relieffries schreitender Löwen erinnert unmittelbar an ähnliche Dekorationen aus Babylon (vgl. Abb. 95), wenn auch in der sorgfältigen Detailbildung sich die Gesinnung einer jüngeren, realistischeren Kunst zu erkennen gibt. Auch der berühmte Bogenschützenfries, aus gleichmäßig hintereinander herschreitenden Kriegergestalten in wirksamer Feierlichkeit zusammengesetzt, zeigt die reine Profilstellung der Figuren bereits mit voller Sicherheit durchgeführt.

Wie die assyrischen Bauten, so erscheinen auch die persischen in reicher plastischer Ausstattung, welche die Behandlungsweise der Kunst von Ninive



Abb. 105 Detail der Reliefs von den Treppenwangen zu Persepolis

in ihrem späteren weicheren Stile aufnimmt. Dagegen ist der Inhalt der Darstellungen ein neuer, eigentümlich persischer und gewährt eine klare Vorstellung davon, wie die nationalen Anschauungen des Volkes sich der Formen einer anderwärts bereits ausgeprägten bildnerischen Kunst zu bedienen genötigt waren. Obwohl die zahlreichen Reliefskulpturen, welche die Treppenwangen des Palastes von Persepolis bedecken (Abb. 105), ebenfalls die Verherrlichung der Königswürde bezwecken, gehen sie nicht gleich den assyrischen auf die chronikartige Darstellung bestimmter geschichtlicher Vorgänge ein, sondern schildern in allgemeiner Weise den Glanz des königlichen Hofhalts, die Scharen bewaffneter Leibgarden, die reichgeschmückte Dienerschaft, die festlichen Aufzüge der Abgesandten unterworfenen Völker, welche die Produkte ihres Landes, Stiere, Widder, Pferde und Kamele sowie köstliche Geräte und Gefäße als Tribut darbringen. An einem Portalpfeiler ist in kolossalem Maßstabe der König dargestellt im faltenreichen

medischen Gewande, in kurzem, gekräuselttem Haar und lang herabwallendem, krausem Bart, mit der medischen Mütze und dem langen Zepter; hinter ihm schreiten Diener mit Sonnenschirm und Pfauenwedel, über ihm schwebt die phantastische Gestalt seines Schutzgeistes, des Feroher. Ein anderes Mal sieht man den König in feierlicher Ruhe, das Zepter in der Hand, auf dem Throne sitzen, hinter ihm einen Mann seines Gefolges (Abb. 106). Aber auch in bedeutsam symbolischer Weise wird die Macht des Königs verherrlicht, wenn er das phantastische, einhornartige geflügelte Untier, das in lebhafter Bewegung und grimmiger Gebärde ihn aufgerichtet anfällt, mit echt orientalischer Ruhe bei dem Horn ergreift und mit sicher geführtem Dolchstoß tötet (Abb. 107) oder wenn an der inneren Treppengänge ein gewaltiger Löwe, vermutlich das Symbol der königlichen Stärke, das sich aufbäumende Einhorn wütend zerreißt (vgl. Abb. 105). Neben der



Abb. 106 Relief zu Persepolis

märchenhaften Gestalt des Einhorns, das in seltsamer Weise auch bei den altarartigen Aufsätzen der Felsgrabfassaden die Eckverzierungen bildet (vgl. Abb. 104), treten sodann, wie wir gesehen haben, an den Portalpfeilern die geflügelten Riesentiere mit Menschenhäuptern, wie sie die alten Paläste Assyriens zeigen, uns wiederum entgegen. In allen diesen Zügen erkennen wir die Richtung auf eine vorwiegend ideelle, gedankenhafte Auffassung, die an die Stelle der lebendigen Bewegung, des tatkräftigen Handelns, wie es die assyrischen Skulpturen in naiver Frische zeigten, eine mehr ruhig gehaltene, zeremoniös feierliche Würde setzt, indes innerhalb ihrer Grenzen oft eine anziehende Fülle von Motiven, eine mannigfaltige Schattierung in der Darstellung derselben Grundform gewährt. Damit hängt denn auch ein in mancher Hinsicht freierer Stil zusammen; die Gestalten sind in wirklicher Profilansicht gezeichnet, die Köpfe einigermaßen verschieden im Ausdruck, die Behandlung der Gewänder zeigt wenigstens einen Ansatz zu natürlicher Faltenbildung. An Schärfe der Charakteristik und markiger Energie der Form stehen allerdings die persischen Reliefs hinter den älteren assyrischen Werken erheblich zurück. Nur die Tierdarstellungen, besonders die Kampfszenen, atmen, da auf sie das feierliche Zeremoniell des Hofes sich nicht mit erstreckt, eine Lebendigkeit ausdrucksvoller Bewegung, die einen merklichen Gegensatz zu der ruhigen Haltung der menschlichen Gestalten bietet. Von geschichtlichen Darstellungen persischer Skulptur ist bis jetzt nur ein Beispiel bekannt: die Reliefs an einer gewaltig hohen, steilen Felswand zu Bisutun, dem heutigen Baghistan, südwestlich von Hamadan, in denen des Darius Sieg über eine Anzahl von Empörern in großen Reliefskulpturen dargestellt ist (Abb. 108). Die Kolossalgestalt des Königs, von zwei bewaffneten Leibwächtern begleitet, setzt den Fuß auf einen am Boden sich krümmenden Feind und scheint zürnend auf eine Schar von neun hintereinander aufmarschierten



Abb. 107 Kampf des Königs mit dem Einhorn  
Relief zu Persepolis

Männern zu blicken, die in verschiedener Tracht und durch einen Strick um den Hals zusammengeschlossen mit rückwärts gebundenen Händen ihr Urteil erwarten. Darüber schwebt zwischen ausgedehnten Keilinschriften der Feroher des Königs.

Die persische Kunst faßt die Resultate der mittelasiatischen Kunstbestrebungen zu einem glänzenden Ganzen zusammen und gibt wohl am frühesten im Kreise des antiken Lebens das Bild eines bewußten Eklektizismus. Dennoch fehlt es auch hier, wie wir gesehen haben, nicht an selbständig nationalen Elementen, wenngleich dieselben, bereits am Schlußpunkte einer reichen Kulturentwicklung angelangt, zu einer durchgreifenden Verschmelzung des mannigfachen fremdher Entlehnten in" ein innerlich gleichartiges Gesamtbild nicht mehr die Energie besaßen.



Abb. 108 Felsrelief zu Bisutun (Baghistan)

## DRITTES KAPITEL

# Die Kunst des westlichen Asiens

### A. Phöniker und Hebräer

An dem schmalen Küstenstrich, mit welchem westwärts das asiatische Festland sich gegen das Mittelmeer öffnet, wohnten schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. die Phöniker,<sup>1)</sup> ein Volk semitischer Abstammung, das auf seinen frühzeitig begonnenen Seefahrten an allen Küsten dieses Binnenmeeres, in Griechenland und den dazu gehörigen Inseln, auf Sizilien, an der afrikanischen und spanischen Küste Handelsemporien und Kolonien gründete, ja vielleicht über die seinem Unternehmungsgeist zu engen Grenzen dieses Kreises bis in den Atlantischen Ozean nach den britannischen Gestaden vordrang. Nur der Drang nach Handel und Erwerb war das leitende Element bei diesen kühnen Seefahrten; er machte die Phöniker zu den Verbreitern der westasiatischen Kultur. Ihre berühmten Städte Tyrus und Sidon, in der Mitte zwischen Orient und Okzident gelegen, waren die Zentralpunkte des Welthandels, die Stapelplätze der reichen Kulturprodukte des gesamten asiatischen Kontinents.

Die phönikische Kultur ist also eine wesentlich kaufmännische und industrielle. Wir finden die Phöniker früh im Besitze des Geheimnisses der Purpurfärberei und der Glasfabrikation, im eifrigen Betriebe des Erzgusses sowie der Verarbeitung edler Metalle. Vieles, namentlich die Weberei und Wirkerei, lernten sie von den Babyloniern, von denen sie auch Maß und Gewicht annahmen und den Völkern des Westens mitteilten. Was bei Homer von kunstreichen Werken des Luxus erwähnt wird, stammt in der Regel von „sidonischen Männern“. Ein eigenartiges Kunstschaffen scheint dem kaufmännischen Volke dagegen fremd geblieben zu sein. Allerdings werden sie als Bauverständige gerühmt, und selbst die Prachtbauten der benachbarten Hebräer wurden durch phönikische Baumeister ausgeführt, allein eine selbständige, höher entwickelte Form derselben ist kaum wahrscheinlich, da die Erwähnung hölzerner und eherner Säulen, gefädelter Decken von Zedernholz und prachtvoll schimmernder Goldbekleidung der Wände sich durchaus auf babylonisch-assyrische Einflüsse zurückführen läßt. Das wenige, was von wirklich erhaltenen Werken nachweislich oder mit Wahrscheinlichkeit auf phönikischen Ursprung gedeutet werden kann, besteht zumeist aus mächtigen Ufer- oder Dammbauten, wie auf der

---

<sup>1)</sup> *E. Renan*, *Mission de Phénicie*. Fol. u. 4°. 1864 ff. Außerdem für die phönikisch-hebräischen Denkmäler das mit Kupfertafeln reichlich ausgestattete Werk von *de Saulcy*, *Voyage autour de la mer morte* Paris 1853. — *Perrot et Chipiez*, *Histoire de l'art etc.* III. Phénicie. Cypre. Paris 1885. 8°. — *R. Pietschmann*, *Geschichte der Phöniker*. Berlin 1889.

Insel Arvad (Arados [Abb. 109]) gegenüber der syrischen Küste und an einigen Punkten der afrikanischen Küste. Wo aber Tempelreste sich erhalten haben, wie auf den Inseln G o z z o und M a l t a (die sogenannte Giganteia), die indes neuerdings wohl mit Recht dem phönikischen Altertum abgesprochen werden, und auf Cypern, da zeigt sich eine primitive Roheit der Anlage, die höchstens durch reichen Metallschmuck ein eigenartiges Gepräge erhalten konnte.

So bleibt der Eindruck, den wir von dem Bauwesen der Phöniker erhalten, im ganzen ein überaus dürftiger. Immerhin ist es von Wichtigkeit für die Kulturgeschichte, daß darin neben den mesopotamischen Elementen starke ägyptische Einflüsse wirksam waren. Die wichtigste Ruinenstätte des Landes ist Amrit, das alte M a r a t h u s. Hier sind es namentlich mehrere Grabmäler, in welchen sich die beiden, dem größten Teil der alten Welt gemeinsamen Formen: das Felsgrab

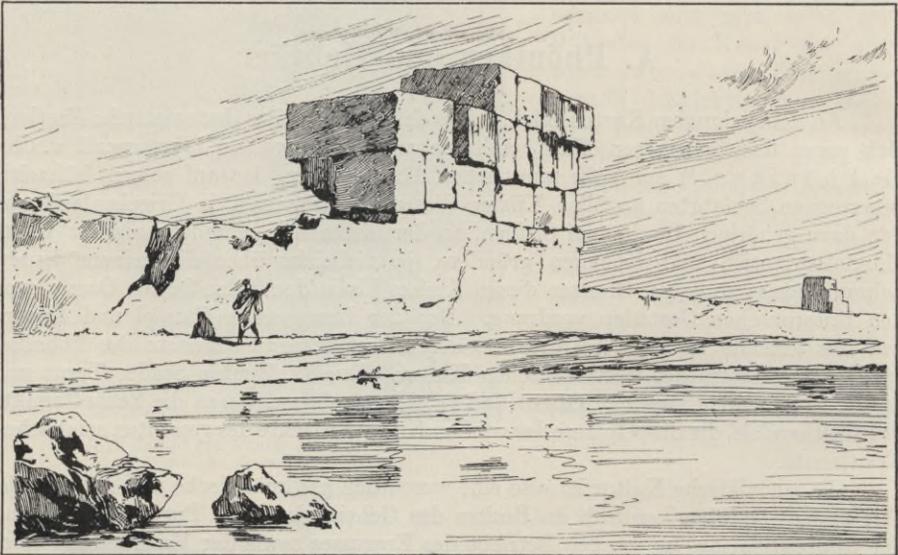


Abb. 109 Mauerreste von Arvad (Arados)

und der Grabhügel (Tumulus), charakteristisch ausprägen. Mehrmals hat die ägyptische Pyramidenform sich dabei geltend gemacht. So erhebt sich einmal über einem würfelförmigen Unterbau, der auf einer Stufe ruht, ein ziemlich hoher Zylinder, und über dieser Rundform steigt dann als Abschluß eine fünfseitige Pyramide auf. Das Ganze mag etwa 10 m Höhe gemessen haben. Ein anderes dieser Denkmäler (Bordj el-Bezzâk, der „Schneckenturm“) ist ein über einem Sockel aufsteigender kubischer Bau, der, von einer vorstehenden Deckplatte mit wellenförmigem Untergliede bekrönt, einem oberen Aufsatz als Basis dient, der die Gestalt einer vierseitigen Pyramide gehabt zu haben scheint. Bei diesen Denkmälern ist entweder das Grab selbst unter der Oberfläche des Bodens im Felsen ausgehauen oder es besteht aus schmalen Nischen im Unterbau des Grabmals, in welche die Leichen hineingeschoben worden sind. Auch in diesem Falle ist deutlich, daß die Anlage des Ganzen eine unterirdische Gruft ersetzen soll. Ob in solchen Werken ägyptischer oder griechischer Einfluß überwiegt, mag zweifelhaft bleiben. Mehr Eigenart verrät dagegen das bedeutendste dieser Denkmale in dem mehrfach abgestuften zylinderförmigen Aufbau und der kuppelartigen Krönung (Abb. 110). Die vier rohen Halbfiguren von Löwen am Unterbau deuten auf einen Zusammenhang mit alter Tiersymbolik: sie

halten dort Wacht, sicher an Stelle von Gottheiten. Die abgetreppten Zinnenkränze und die Zahnschnittfriese sind Elemente, die uns überall in der Denkmalswelt des mittleren und vorderen Asiens begegnen. In anderen Fällen hat man die Felsgräber durch Fassaden bezeichnet, welche kleinen, auf Säulen ruhenden und durch Giebel bekronen, selbst mit Reliefs geschmückten kapellenartigen Bauten nachgebildet sind. So an zwei Beispielen zu Maschnaka, wo die Säulen ein primitives Volutenkapitell haben. An einer Fassade zu Dschebeil, dem alten Byblos, dagegen fehlen die Säulen, aber das etwas höhere Giebelfeld zeigt als Schmuck eine fünfblättrige Rose.

Zu einem ausgebildeten Tempelbau haben die Phöniker, wie schon bemerkt, es nicht gebracht; ihre Heiligtümer bestanden zumeist aus einem kapellen- oder tabernakelartigen kleinen Bau, der sich innerhalb eines umfriedeten Hofes erhob. Solche Tabernakel haben sich noch in Amrit erhalten. Gleich den Grabanlagen bestehen sie aus wenigen großen Blöcken oder sind auch wohl gänzlich monolith ausgeführt. Die noch jetzt als El Maabed (das Heiligtum) bezeichnete Cella erhebt sich, aus drei mächtigen Blöcken zusammengesetzt, auf einem aus dem Fels gehauenen Unterbau etwa zu 5 m Höhe, umgeben von einem quadratisch abgemessenen, geebneten Platz. Die Vorderseite der Cella ist offen und hatte vielleicht ursprünglich zwei Erzsäulen als Stützen der vorspringenden Decke. Das ägyptische Kranzgesims, bekron't von einer Reihe von Uraus-Schlangen, bildet den Abschluß. Ganz ebenso gestaltet war ein unweit davon gelegenes Heiligtum, das aber zwei einander gegenüber aufgestellte Tabernakelschreine enthielt. Der sie umgebende Tempelhof war im Altertum vielleicht zu einem künstlichen Teich umgewandelt (Abb. 111). Dieselbe Art der Anlage mit einem kleinen Heiligtum inmitten eines umfriedeten Hofraums wird uns auch für den Tempel zu Byblos durch Münzbilder bezeugt.

Die dürftigen Reste plastischer Kunst, welche sich auf dem Boden Phönikiens erhalten haben, genügen ebensowenig wie die architektonischen Werke, um von der geschichtlichen Entwicklung ein Bild zu geben. Doch erscheint so viel sicher, daß die phönikische Kunst auch hierin stets unselbständig und ohne Hang zu eigenem Schaffen geblieben ist. Sie arbeitete hauptsächlich für den Export und bequeme sich willig dem Geschmack der Länder an, für welche ihre Erzeugnisse bestimmt waren. Und da Phönicien schon früh in Abhängigkeit von Ägypten später unter die Herrschaft der Assyrer gelangte, so sind damit die beiden Pole bezeichnet, zwischen welchen sein Kunstschaffen sich be-

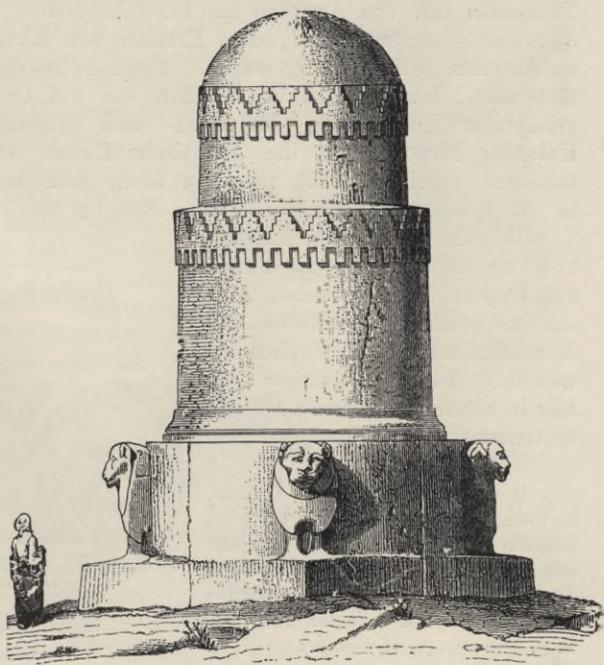


Abb. 110 Phönikisches Grabmal zu Amrit

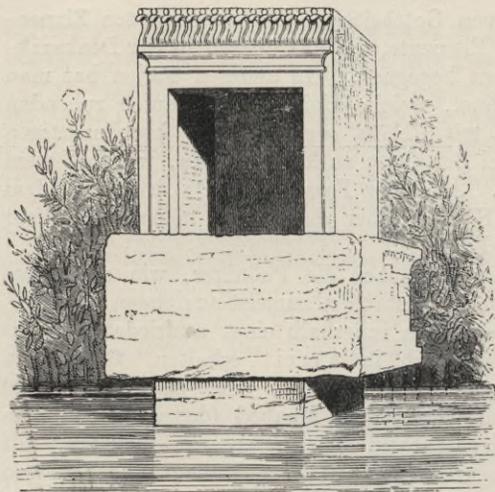


Abb. 111 Tabernakel zu Amrit

wegt. An einem phönikischen Denkfeiler aus Arados sieht man eine ruhende Sphinx mit der ägyptischen Königskrone, dem Pschent; an einem anderen sind zwei schreitende geflügelte löwenartige Tiere mit Vogelköpfen dargestellt, welche die eine Klaue nach einer zwischen ihnen stehenden Vase ausstrecken: ein Motiv, das auf assyrische Denkmäler zurückgeht. Die Sarkophage der Könige von Sidon — der wahrscheinlich älteste darunter inschriftlich dem Könige Esmunazar zugesprochen — haben die Form ägyptischer Mumienkästen; andere aus späterer Zeit sind fast völlig griechisch.

Besonders lehrreich für den auf diesem Wege entstandenen Mischstil, welchen die Phöniker überall zur Anwendung brachten, wo sie sich festsetzten, sind die Funde auf der Insel *Cypern* geworden.<sup>1)</sup> Das Eiland, tief im Winkel zwischen Syrien und Kleinasien gelegen, wurde schon früh, besonders an der Südküste, von den Phönikern kolonisiert und wegen seiner günstigen Lage und seiner zahlreichen Häfen ein wichtiger Mittelpunkt des Handels, des Austausches zwischen den benachbarten Völkern. Dazu kam der Reichtum an Kupfer, der bald von den Phönikern erkannt und ausgebeutet wurde. Wir wissen aber auch, daß Thutmosis III. von Ägypten im 16. Jahrhundert v. Chr. Cypern eroberte und daß später unter Sargon, dem Erbauer von Khorsabad, 707 v. Chr. die Insel an Assyrien tributpflichtig wurde. Nirgends ist daher die Kreuzung ägyptischer und assyrischer Einflüsse so deutlich wie auf Cypern. Später tritt dann das griechische Element an der Nord- und Westseite der Insel in zahlreichen Kolonien hervor, und die griechische Kunst verdrängt allmählich die orientalische. Auch sie läßt sich von ihren frühesten Entwicklungsstufen an bis in die späteste hellenisch-römische Epoche hier verfolgen.

Über die phönikische Architektur haben auch die Funde auf Cypern keine weiteren Aufschlüsse gewährt. Die Ruinen des Aphroditetempels von Paphos beweisen, daß die Heiligtümer auch hier in ummauerten freien Plätzen bestanden. Von kunstgeschicht-

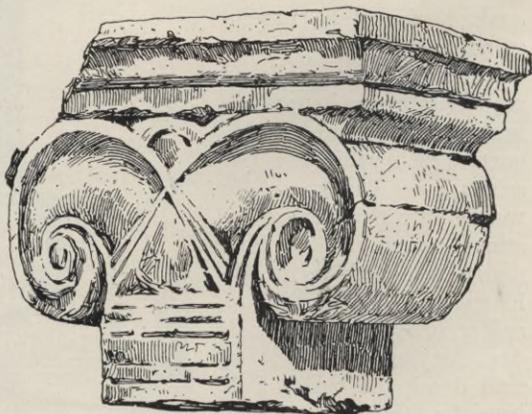


Abb. 112 Pfeilerkapitell aus Trapeza auf Cypern

<sup>1)</sup> *L. Palma di Cesnola, Cyprus, its ancient cities, tombs and temples.* London 1877. 8°. Deutsche Ausgabe von *L. Stern*, mit Vorwort von *G. Ebers*. Jena 1879. 8°. — *M. Ohnefalsch-Richter, Kypros.* Berlin 1893. — *A. S. Murray, A. H. Smith und H. B. Walters, Excavations in Cyprus.* London 1900.

lichem Interesse sind hauptsächlich mehrere, wohl zu Grabstelen gehörige Pfeilerkapitelle, weil in ihnen Motive der ägyptischen Formenwelt mit mehr selbständigem Geschmack verwendet sind. Ein Kapitell aus Trapeza (Abb. 112) zeigt den Typus der ägyptischen Liliensäule (vgl. S. 21) in einer Weise entwickelt, welche bereits an das Volutenkapitell des ionischen Stils anklingt; einige Kapitelle aus Athieno (Abb. 113) enthalten neben einer gehäuften Anwendung des Volutenmotivs auch eine Dekoration mit Lotusblüten im oberen Mittelfelde.

Das Nebeneinander der verschiedenen Stilrichtungen tritt be-



Abb. 113 Pfeilerkapitell aus Athieno auf Cypern

sonders deutlich in den zahlreichen Kalksteinfiguren hervor, welche größtenteils in den Ruinen eines tempelartigen Bauwerks bei Athieno (Golgoi?) gefunden wurden. Sie stellen wohl Priester und die Stifter von Weihgeschenken aus verschiedenen Standes- und Berufsklassen dar. Den Statuen ist durchweg eine strenge Gebundenheit der Haltung gemeinsam; sie stehen mit dicht aneinandergeschlossenen Füßen, die Arme fest an den Leib gelegt, wenn nicht die rechte Hand irgendein Attribut hält oder in den Mantel geschlagen auf der Brust ruht. Der assyrische Typus (Abb. 114) spricht sich durch die derben semitischen Gesichtsformen, den vollen, zierlich gekräuselten Bart, die langen, schweren Gewänder ebenso unverkennbar aus wie der ägyptische durch die feineren Formen, das meist bartlose Gesicht und die eng anliegende, bisweilen nur aus dem Hüftschurz bestehende Kleidung. Manchmal sind beide Typen in derselben Gestalt vermischt. So zeigt es Abb. 115, wo die Gewandung, der Hüftschurz mit der Uräusschlange, der reiche Halsschmuck auf ägyptische Sitte deuten, während der bärtige Kopf mit der hohen, nach vorn gebogenen Haube assyrisch erscheint. Die Arbeit ist in allen diesen Figuren keine besonders sorg-



Abb. 114  
Statue aus Athieno



Abb. 115  
Statue aus Athieno

fältige; die Rückseite blieb sogar völlig roh, weil auf Aufstellung an einer Wand gerechnet wurde. Zahlreiche Farbenspuren deuten auf ursprüngliche Bemalung. Andere Figuren, wie die Kolossalstatue eines Mannes, der einen Becher und eine Taube in Händen hält, gehören nach Haltung, Gewandung und Haartracht eng mit der altgriechischen Kunst zusammen, wie denn die Geschichte der griechischen Kunst uns noch auf in Cypern gefundene Werke zurückleiten wird.<sup>1)</sup>

Eine wahre Musterkarte der verschiedensten Stilarten bieten, wie alle cyprischen Funde, auch die zahlreichen gemalten *Tonvasen*, die namentlich aus den Gräbern von *Dali*, *Alambra* und *Larnaka* stammen. In diesen Gefäßen begegnet uns zunächst jene älteste Dekorationsweise, die ihre rein linearen Motive hauptsächlich aus Vorbildern der Weberei und in zweiter Linie der Metallarbeit schöpft und auch den Ausgangspunkt für die älteste griechische Vasenmalerei bildet. Es sind meistens blaßrote Gefäße mit dunkelbrauner Zeichnung, oder schwarzglasierte mit helleren Ornamenten. Die geometrischen Ornamente, Zickzacks, Rauten, Schach-



Abb. 116 Vasen aus Alambra

brettmuster und ähnliche, sind aber oft ohne richtiges Verständnis angebracht; sie wachsen nicht aus den Grundbedingungen der Form heraus. Da bei der Herstellung eines Gefäßes — auf der Töpferscheibe — sich die Form aus lauter horizontalen Schichten gewissermaßen aufbaut, so ergibt sich auch für die Dekoration naturgemäß eine Anordnung in Horizontalstreifen (vgl. Abb. 116 *b*, *c*); die Anwendung vertikaler Streifen (Abb. 116 *a*) beweist, daß der Dekorator sich dieser stilistischen Notwendigkeit nicht bewußt war. Noch weniger der Form des Gefäßes angemessen ist eine Verzierung mit senkrecht gestellten Kreisen (Abb. 117 *a*), die geradezu ein Stück der gewölbten Fläche herauszuschneiden scheint. Konzentrische Kreise und mehrfache feine Parallelringe (Abb. 117 *b*, *c*) weisen auf eine Nachahmung von Metalldekoration in Ton hin. Die Nähe Asiens gibt sich in Vasendekorationen, wie die in Abb. 118 abgebildete, kund, welche ein bekanntes Motiv der assyrischen Kunst, den heiligen Baum zwischen zwei Tieren (vgl. S. 57), mit ziemlicher Plumpheit nachzuahmen sucht.

Aus den verschiedensten Elementen gemischt sind auch die Formen der zahlreichen Arbeiten aus edlem und unedlem Metall, welche namentlich aus einigen

<sup>1)</sup> Reichhaltige Publikation der Skulpturen von *Joh. Doell*, Die Sammlung Cesnola. mit 17 Steindrucktafeln, in den Schriften der Petersburger Akademie. XIX. Nr. 4, St. Petersburg 1873. Fol.

Felskammern bei Episkopi, dem alten Kurion, zutage gefördert wurden, darunter ein Armreif, der in cyprischer Inschrift den Namen eines Königs Eteander von Paphos trägt, von welchem wir aus assyrischen Denkmälern wissen, daß er um

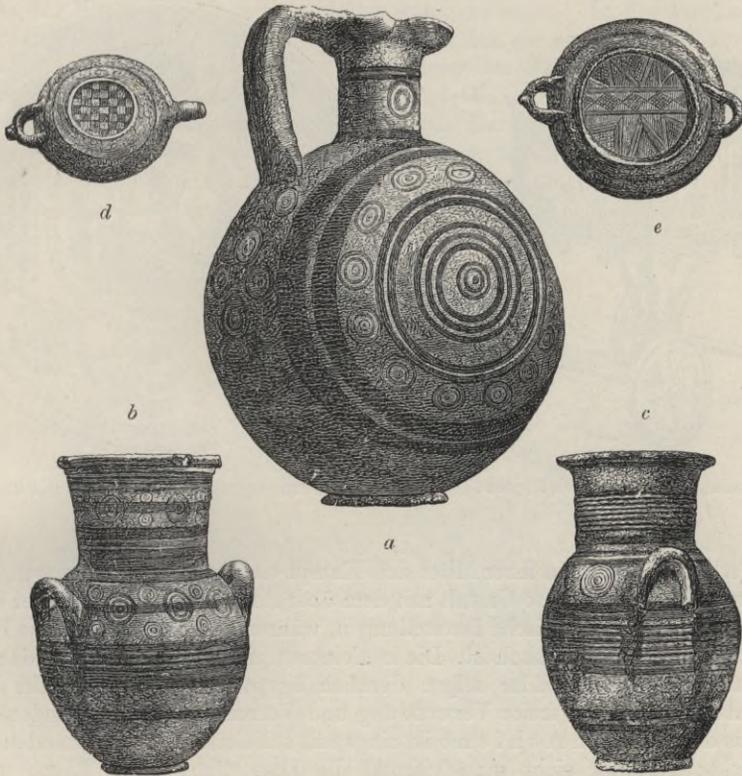


Abb. 117 Vasen aus Dali

672 v. Chr. an Asarhaddon Tribut entrichtete; ferner Ringe mit Köpfen von Schimären, Greifen, Sphingen, namentlich aber prachtvolle Halsketten mit Lotusblumen, geöffneten Blütenkelchen und geschlossenen Blumenknospen geschmückt, eine darunter in der Mitte mit einem Medusenkopf. Ägyptischen Charakter hat die Dekoration eines bronzenen Wagengestells, das einen runden Kessel trägt (Abb. 119); derartige Kesselwagen waren auch im Tempel zu Jerusalem in Gebrauch. Für die stilgeschichtliche Betrachtung sind aber vor allem mehrere silberne Schüsseln und Schalen von hoher Bedeutung, welche auf der inneren Seite mit einem oder mehreren Figurenfriesen in getriebener oder graviertes Arbeit, durch Vergoldung hervorgehoben, geschmückt sind. Die berühmte, aus Palestrina in Italien stammende Silber-



Abb. 118 Vase aus Larnaka

schale des Kircherschen Museums in Rom (Abb. 120) zeigt eine völlig ägyptisierende Darstellung durch Inschriften in cyprischen Buchstaben erklärt. Eine Schale aus



Abb. 119  
Bronzener Kesselwagen aus Kypros



Abb. 120 Cyprische Silbersehale aus Paestrum

Kurion (Abb. 121) stellt in ihrer Mitte den Kampf eines vierfach geflügelten Mannes mit einem Löwen dar. Diese Gestalt mit dem über ihr schwebenden Feroher erinnert ihrem Inhalt nach an assyrische Darstellungen, während die knappe, präzise Formenbehandlung durchaus ägyptisch ist. Die in kleinerem und größerem Kreise das Mittelfeld umziehenden Reliefbilder zeigen deutlich ägyptische und assyrische Motive, Ornamente, Trachten in freier Verwendung und Vermischung. Eine andere Silbersehale aus der Nähe von Atheno ist rings mit stilisierten Papyrusstauden zierlich geschmückt; darunter sieht man viermal die Darstellung einer Barke mit verschiedenen Szenen (vgl. Abb. 120), dazwischen allerlei Tierfiguren, Pferde, Rinder und teils fliegende, teils schwimmende Wasservögel; endlich in der Mitte schwimmen Menschen, Fische, Pferd und Rind in einem mit Papyrusstauden geschmückten Grunde. So bestätigen — trotz der entgegenstehenden Ansicht mancher Forscher — wohl auch die reichen Funde aus Cypern im wesentlichen unsere Vorstellungen von der Unselbständigkeit der Kultur dieses phönikischen Handelsvolkes, das über eine eklektische Verwendung und Vermischung der Kunstformen der großen benachbarten Nationen, zuerst der Ägypter und der Assyrer, dann der Griechen nicht hinauskam.

Die Forschungen über das alte Karthago,<sup>1)</sup> die mächtige Seefestung der Phöniker in Nordafrika, unweit von dem heutigen Tunis, haben wenigstens die Doppelanlage des alten Kriegs- und Handelshafens und die weitgedehnte Nekropole sowie die Byrsa (Burg) von Karthago kennen gelehrt. Von ihren Mauern haben sich besonders an der Südseite beträchtliche Massen erhalten, die aus großen Tuffquadern errichtet und im ganzen 10,10 m dick sind. Innerhalb der Mauer zieht sich ein etwa 2 m breiter Korridor hin, in welchen eine Reihe großer Kammern sich öffnen,

<sup>1)</sup> Vgl. *Nath. Davis*, Carthage and her remains, London 1861; deutsche Übersetzung 1863. — *Ch. E. Beulé*, Fouilles à Carthage. Paris 1861; deutsche Übersetzung 1883. Neuerdings Publikationen der französischen Missionäre, namentlich v. *P. Delattre*. (Les tombeaux puniques de C. Lyon, 1891 u. a.) — *Otto Meltzer*, Gesch. der Karthager. I. Bd. Leipzig 1879.

in denen wir nach Appians Bericht die Ställe und Futtermagazine der Elefanten des punischen Heeres zu erkennen haben. Eine ganz ähnliche Anlage von Gängen und Kammern fand sich in der Burgmauer von Tiryns in Griechenland.

Von der Kunst der Hebräer<sup>1)</sup> ist wenig zu sagen. In der Baukunst, wie schon erwähnt, von den Phönikern abhängig, wurden sie durch den Monotheismus und das strenge Gesetz Mosis von der Darstellung des Göttlichen durch die Kunst abgehalten. Dagegen wissen wir, daß die Goldplatten, welche das Innere des Salomonischen Tempels bekleideten, mit reichlichen Darstellungen von Blumen und Palmen sowie von Cherubgestalten geschmückt waren. Außerdem schlossen Cherubim, in Zedernholz geschnitzt und mit Gold überzogen, das Allerheiligste vom übrigen Tempelraum ab. Die Gestalten dieser Engel werden in den heiligen Schriften als



Abb. 121 Silberne Schale aus Kurion

menschliche Körper mit vier Flügelpaaren geschildert, von denen zwei den Leib bedecken. Offenbar liegen also Vorstellungen zugrunde, wie sie in den Flügelgestalten der ägyptisch-vorderasiatischen Kunst uns auch sonst mehrfach begegnen.

Die Einrichtung des Tempels zu Jerusalem,<sup>2)</sup> die einen Gegenstand vielfachen gelehrten Streites abgegeben hat, mag archäologischer Erörterung über-

<sup>1)</sup> Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Bd. IV. S. 121—479.

<sup>2)</sup> O. Wolff, *Der Tempel von Jerusalem und seine Maße*. Graz 1887. 4<sup>o</sup>. — Perrot et Chipiez, *Le temple de Jerusalem et la maison du Bois-Libanon*. Paris 1889. Fol. Mit Kupfern und Farbendruck. — C. Schick, *Die Stiftshütte, der Tempel in Jerusalem und der Tempelplatz der Jetztzeit*. Berlin 1896.

lassen bleiben. Was die künstlerische Form desselben betrifft, so dürfen wir uns kaum anmaßen, über ihre Beschaffenheit und ihren Eindruck je bestimmte Anschauungen zu gewinnen. Die Einteilung in Vorhalle, Heiliges und Allerheiligstes gibt zwar wohl eine allgemeine Reminiszenz an ägyptische Tempelanlagen; aber weder die Größe derselben und die Mannigfaltigkeit ihrer Räume noch die häufige Anwendung des Säulenbaues finden sich am Salomonischen Tempel wieder. Nur die berühmten beiden ehernen Säulen Jachin und Boas, mit welchen der kunstreiche Meister *Hiram* von Tyrus die Vorhalle geschmückt hatte, würden Anhaltspunkte für die Beurteilung des Stiles geben, wenn nicht ihre Schilderung in den Büchern des Alten Testaments an einer solchen Dunkelheit litte, daß man daran verzweifeln muß, sie mit irgendwelchen bekannten Säulenformen des orientalischen Altertums zusammenzustellen. Am meisten Verwandtschaft bieten vielleicht die Säulen von Persepolis, während die Verhältnisse von Schaft und Kapitell mehr den ägyptischen nahe-

stehen. Daß die Anordnung solcher Säulen an den Tempelvorhallen bei den Phönikern üblich war, beweisen cyprische Münzen (Abb. 122), welche das berühmte Venus-(Astarte-) Heiligtum von Paphos darstellen. Dort erblickt man in einer Halle auf jeder Seite des Kultbildes eine Säule, ähnlich wie die Säulen am Tempel zu Jerusalem freistehend aufgerichtet. Von den mächtigen Substruktionen, mit welchen Salomo den Berg Morija erweiterte, um dem Tempel einen genügenden Unterbau zu schaffen, will man in dem gewaltigen Quaderwerk an der südöstlichen Ecke Reste erkannt haben. Von anderen wird freilich das Alter dieser bis zu 9 m langen Quaderblöcke in Abrede gestellt und die Errichtung dieser Teile dem Neubau des Königs Herodes zugeschrieben.

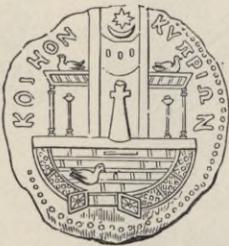


Abb. 122 Münze aus dem Astartetempel zu Paphos

In Verbindung mit der Tempelanlage stand das Königsschloß des Salomo. Es war vom inneren Tempelhof aus durch einen Gang zu erreichen und stellt sich uns nach neueren Forschungen als ein dreiteiliger Bau dar, der in seinem Plane sich eng an die uns bekannten Palastbauten der Assyrer und Perser anschließt. Ein großer Vorsaalbau, das „Haus des Libanon“, eröffnete die Reihe der königlichen Repräsentationsräume. Durch einen stattlichen Säulensaal gelangte man hierauf in die Empfangshalle des Königs mit dem aus Elfenbein und Gold bestehenden Thron, dessen Seitenlehnen mit Löwengestalten in getriebener Arbeit verziert waren. Diese Bauten waren von einem äußeren Ehrenhof umschlossen. Daran fügte sich ein innerer Hof mit den Wohngebäuden und dem Harem des Königs, und an diesen schloß sich, wie in Khorsabad, der Tempelhof mit den heiligen Gebäuden und dem Brandopferaltar auf der höchsten Erhebung des Berges. Auch anderer Herrscher sitze in der Nähe von Jerusalem wird an verschiedenen Stellen der Bibel gedacht, in deren innerer Ausstattung die eingelegte Arbeit aus Elfenbein, eine altorientalische Technik, die von Osten her zu den Griechen kam, besondere Beachtung verdient.

Endlich ist der zahlreichen Gräber zu gedenken, welche sich in der Nähe von Jerusalem finden. Allein diese reichen nur zum Teil in die altjüdische Zeit hinauf. Es sind in den Fels gehauene Grotten mit zahlreichen Vertiefungen zur Aufnahme der beizusetzenden Leichen, ähnliche Felskammern wie jene, in welcher nach dem Zeugnis der Evangelien auch der Leichnam Christi bestattet wurde. Solche Gräber haben keinerlei künstlerisches Gepräge, höchstens daß an einzelnen Fassaden sich das ägyptische Kranzgesims findet. Wo die Grabfassaden reicheren Schmuck zeigen, wie an den sogenannten Königsgräbern, dem Jakobsgrabe, den Gräbern der Richter, da sind es die ausgebildeten Formen griechischer Kunst, welche zu Hilfe genommen wurden. Dieselben Formen kommen an den vereinzelt Freigräbern vor, namentlich

dem sogenannten Grabe des Zacharias und dem des Absalom, die als Freibauten aus dem Felsen losgelöst sind und eine Bekleidung mit ionischen Säulenstellungen zeigen (Abb. 123). Ein pyramidaler oder kegelartiger Aufsatz steigt über dem ägyptischen Kranzgesims als Bekrönung des Ganzen auf. Hier ist also die orientalische Tumulusform mit den dekorativen Elementen klassischer Architektur in Verbindung gebracht, ein Beweis dafür, daß wir es mit Werken der Spätzeit hellenistischer Kunstblüte zu tun haben, und daß jene ins hohe Altertum hinaufgreifenden Benennungen keinerlei Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben dürfen. Nur in gewissen fein und scharf ausgeprägten Ornamenten, welche die in Palästina heimischen Laubgattungen nachahmen, mischt sich, wie es scheint, ein nationales Element ein. Im übrigen erhellt aus dem Gesagten zur Genüge, daß die Juden, beim Mangel eines selbständigen Kunstsinnes, in eklektischer Weise von den umwohnenden Völkern ihre architektonischen Formen entlehnten.

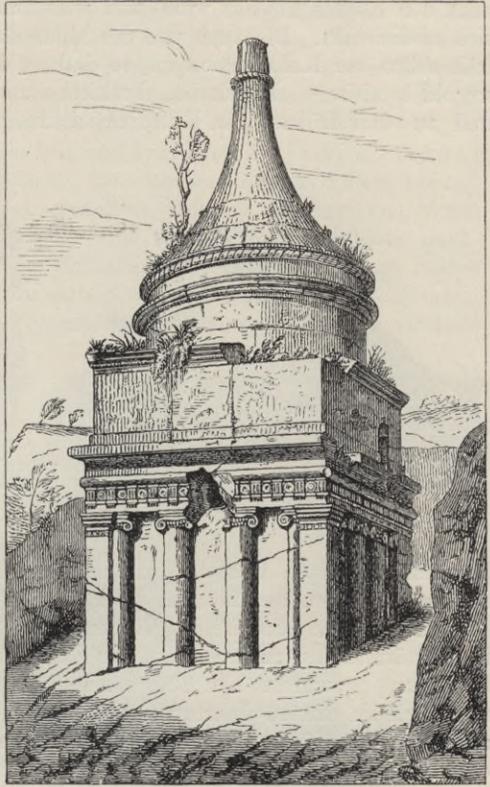


Abb. 123 Sog. Grab des Absalom

## B. Kleinasien <sup>1)</sup>

Aus der gewaltigen asiatischen Ländermasse schiebt sich westwärts die Halbinsel Kleinasien vor, die, vom Schwarzen, Ägäischen und Mittelmeer umfaßt, mit tief eingeschnittenen, buchtenreichen Gestaden dem Okzident, zunächst dem Lande der europäischen Griechen, sich entgegenstreckt. Die leicht zugängliche Küste, die von zahlreichen fruchtbaren Inseln und kleineren Eilanden umgeben ist, das vielfach gegliederte, von Gebirgszügen mit üppigen Niederungen und mannigfaltigen kleineren Flußtäälern durchschnittene Land bilden einen starken Gegensatz zu den in größeren, kompakten Massen angelegten Kulturgebieten des Orients. Nur das Innere ist ein hohes, meist kahles, unfruchtbares Gebirgsplateau, von welchem

<sup>1)</sup> Vgl. *Texier*, *Description de l'Asie Mineure*. 3 Vols. Paris 1849. Dazu der IV. u. V. Bd. von *Perrot et Chipiez*, *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Paris 1887 und 1890, und *Perrot u. a.*, *Exploration de la Galatie et de Bithynie*. Paris 1872. Ferner die Reisen im südwestlichen Kleinasien, I. Bd. Lykien und Karien, von *O. Benndorf* und *G. Niemann*, II. Bd. Lykien, Milyas und Kibyrtis, von *E. Petersen* und *F. v. Luschan*. Wien 1884 und 1889. Fol. Namentlich für die römische Denkmälerwelt dieser Länder wichtig ist das Reisewerk des Grafen *C. Lanckoronski*, *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, herausgegeben unter Mitwirkung von *G. Niemann* und *E. Petersen*. 2 Bde. Wien 1890 und 1892. Fol.

nach den Küsten hin das wald- und wiesenreiche Land in vielgestaltiger Gliederung sich niedersenkt. Die auch von der Milde des Klimas begünstigte Halbinsel lockte früh schon zur Kolonisation an, so daß an den Küstensäumen und auf den Inseln sowohl semitische als arische, thrakische und griechische Stämme sich ansiedelten und zu einer frühzeitigen Kulturentwicklung gelangten. Ebenso führte aber auch

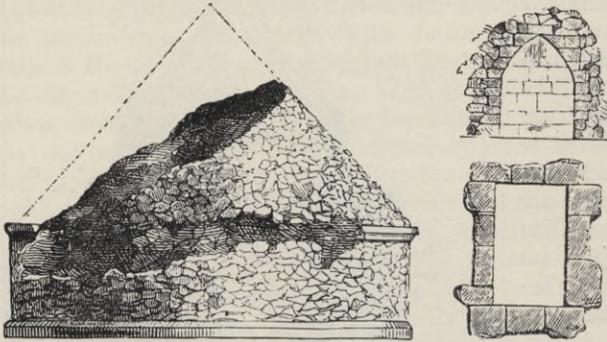


Abb. 124 Sogenanntes Grab des Tantalos in Lydien

die vielgliedrige Formation des Binnenlandes zur selbständigen Existenz einer reichen Anzahl kleinerer Stämme, die sich in lokaler Abgeschlossenheit entwickelten. So finden wir denn in der Tat schon bei Homer eine unendliche Anzahl von Völkerschaften auf dem keineswegs ausgedehnten Gebiet zusammengedrängt: die silberreichen Alizonen, die erz-

bereitungkundigen Chalyber, die kampflustigen Myser, die rossebändigenden Mäonen, die Lykier, Phryger u. a.

Aus diesen chaotischen Völkermassen treten zu verschiedenen Zeiten einige Hauptstämme hervor, welche in der Kulturentfaltung vorübergehend eine führende Bedeutung gewinnen. Der älteste dieser Stämme waren die Phryger, die, wahrscheinlich im dritten Jahrtausend v. Chr. von Nordgriechenland aus eingewandert, zuerst an der Küste, dann weiter im Innern des Landes sesshaft wurden und hier etwa tausend Jahre hindurch ein geschlossenes Reich — mit der Hauptstadt Gordion<sup>1)</sup> — bildeten. Im allgemeinen ein friedliches Bauernvolk, das in offenen Städten saß, haben die Phryger im 8. Jahrhundert unter ihrem Könige Midas doch eine Großmachtstellung in Kleinasien eingenommen und zeitweise selbst dem assyrischen Weltreiche zu schaffen gemacht. Durch die Einfälle der kimmerischen Skythen am Anfang des 7. Jahrhunderts zertrümmert, wurde ihr Staat in der führenden Stellung durch das Reich der Lyder abgelöst, die unter ihrem Könige Gyges die Kimmerier verjagten und durch Kroisos selbst die griechischen Kolonien in Kleinasien ihrer Oberherrschaft unterwarfen. Die Eroberung ihrer glänzenden Hauptstadt Sardes durch Kyros führte zur Einverleibung ganz Kleinasiens in das Perserreich.

Die ältesten kleinasiatischen Denkmäler sind jene Grabhügel oder Tumuli, die sich zahlreich an der ganzen Küste und im Inneren des westlichen Teils der Halbinsel finden. Sie erheben sich kegelförmig auf kreisrundem Unterbau oft in bedeutenden Dimensionen. Im Inneren ist die in ältester Zeit aus Holz gezimmerte, später aus Stein erbaute Grabkammer ausgespart. Das Vorkommen ähnlicher Anlagen in der ehemaligen thrakischen Heimat der Phryger berechtigt dazu, ihnen diese Form des Grabhügels zuzuweisen. Daß auch die Landschaft der Troas, wo solche Grabhügel besonders zahlreich sind, im 3. Jahrtausend v. Chr. von den Phrygern besiedelt war, wird durch die Übereinstimmung der Funde in der zweitältesten prähistorischen Schicht des Burghügels von Troja mit solchen aus phrygischen Tumuli, namentlich dem von Bos-öjük, wahrscheinlich gemacht. Von den Phrygern übertrug sich diese Form des Grabes auf die Lyder und Karer; neben die Nekropole von Gordion stellt sich die von Sardes, und die sogenannten Gräber des Tantalos

<sup>1)</sup> A. und G. Körte, Gordion. Berlin 1904.

bei Smyrna (Abb. 124) und des Alyattes sind besonders mächtige Anlagen. — Die Beigaben der Gräber und andere Fundstücke aus der Stätte von Gordion lassen auf eine einfache und naive bäuerliche Kultur schließen, die nur in der Töpferei einen verhältnismäßig hohen Stand erreichte, die Verarbeitung von Holz und Eisen, dagegen nicht die von Kupfer und Bronze kannte.

Neben den Tumuli sind die phrygischen und lydischen Felsdenkmäler charakteristisch für die kleinasiatische Kunst. Eine im anstehenden Felsen herausgemeißelte Fassade umgibt eine tektonisch gestaltete Öffnung; je nachdem hinter dieser nur eine nischenartige Vertiefung oder eine regelrecht ausgebildete Grabkammer liegt, wird man das Ganze für ein Heiligtum oder eine Grabanlage halten müssen. Die Innenarchitektur der Grabkammern, die oft mit steinernen Totenbänken ausgestattet sind, ahmt regelmäßig die Formen des Holzbaues nach, und an diese

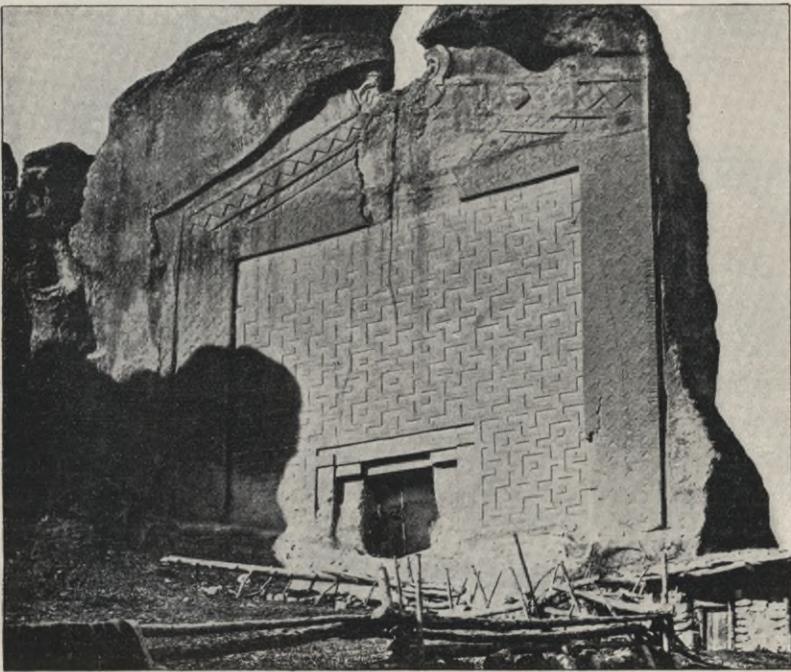


Abb. 125 Sog. Midasgrab bei Doganlu

schließen sich auch die von einem Giebel bekrönten Fassadendekorationen an, deren geometrische Motive im übrigen mit freier Wahl der Holztechnik, dem Terrakottamosaik und der Teppichwirkerei entlehnt erscheinen. Maßgebend war offenbar das Prinzip der umrahmten Flächendekoration im Anschluß an ein tektonisch betontes Zentrum, wie es auch für die Folgezeit die Fassadenkomposition des Orients beherrscht hat. Felsfassaden dieser Art sind der Jasili-kaja („Bilderfels“), das sogenannte Midasgrab bei Doganlu (Abb. 125), der Arslan-kaja („Löwenfels“) bei Düver, Delikli-tasch bei Tauschanly, Kütschük-jasili-kaja nahe beim Midasgrab u. a. Wie in der Nische des Arslan-kaja das Bild der großen Göttermutter Kybele von aufgerichteten Löwen flankiert erscheint, so sind wappenartige Löwenbilder auch sonst der Schmuck dieser Felsdenkmäler, namentlich an den Fassaden der Grabkammern (Arslan-tasch und zertrümmertes Grab bei Hairan-veli u. a.).

Die Entstehungszeit dieser ganzen Gruppe von Denkmälern, namentlich ob vor oder nach dem kimmerischen Einfall, und demgemäß auch ihr Zusammenhang mit griechischer Kunst ist noch vielfach umstritten.<sup>1)</sup>

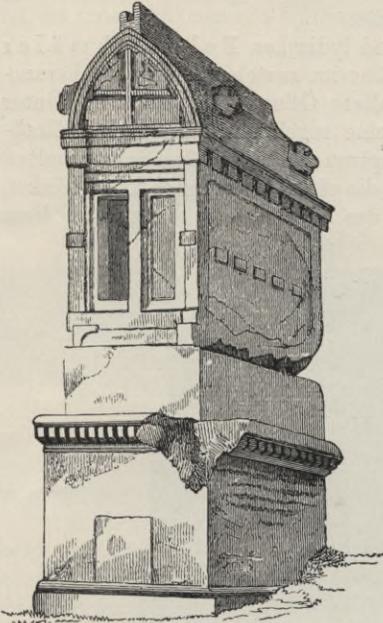


Abb. 126 Freistehendes Lykisches Felsgrab



Abb. 127 Lykische Felsgrabkammer zu Myra

Felsskulpturen in weit entschiedenerer Abhängigkeit vom Holzbau treten in den Grabmälern der südwestlichsten Landschaft, Lykiens, auf. Man meißelte entweder aus dem freien Felsgestein das Grabmal als ein selbständiges monolithes Werk heraus, das sodann in Form eines Sarkophages mit allen Zeichen bewußter Nachahmung einer Holzkonstruktion sich darstellt (Abb. 126); oder man legte die Grabkammer, wie in Phrygien, im Felsen an und gab dem letzteren die Form einer Fassade, die dann ebenso entschieden die Reminiszenzen eines Holzbaues zur Schau trägt. Ein vollständiges Gerüst von aufwärts gekrümmten Schwellen, von Pfosten und Rahmen, Riegeln und Kämmen läßt alle Einzelheiten des Holzverbandes, wie ihn ähnlich noch heute die ländlichen Bauten dieser Gegenden aufweisen, in ängstlich treuer Nachahmung schauen, so daß man zu Stein umgewandelte Blockhäuser vor sich zu haben meint (Abb. 127). Der obere Abschluß gestaltet sich entweder horizontal oder, wie an den phrygischen Denkmälern, mit sanft ansteigendem Giebeldache, jedoch nicht wie dort in ununterbrochener Fläche, sondern mit kräftigem Gesimsvorsprung, der durch das Vortreten einer Reihe von Querhölzern seine dekorative Charakteristik erhält. Die Hauptfundorte solcher Monumente sind zu Phellos, Antiphellos, Xanthos, Telmessos, Limyra, Trysa (bei dem heutigen Gjölbashi), Hoiran, Myra u. a. Bisweilen sind ganze Bergabhänge mit diesen eigenartigen Bauten bedeckt, so daß in solcher Nekropole Grab an Grab

<sup>1)</sup> Ramsay, in Journal of hell. studies, III 1882 ff. — F. Reber, Die phryg. Felsdenkmäler. Abh. der bayr. Akad. der Wissensch. XXI 1898. — A. Körte, Kleinasiatische Studien. Mitt. d. arch. Inst. Athen, XXI 1898 ff.

neben- und übereinander in dichtem Gedränge sich erhebt und das Ganze einem versteinerten Gebirgsdorfe gleicht (Abb. 128).

Einer weit späteren Zeit — frühestens dem Ausgange des 5. Jahrhunderts — gehören andere lykische Werke an, die den Säulenbau organisch durchführen und



Abb. 128 Gebirgswand mit Felsgräbern zu Myra

auch den oberen Teilen, dem Gebälk samt dem Giebeldache, eine klar ausgesprochene Formbildung geben. Und zwar wird entweder die Fassade nach herkömmlicher Art aus dem Felsen in kräftigem Relief herausgemeißelt oder ein portikusartiger Vorbau mit freier Säulenstellung vorgesetzt. In der Regel sind es zwei Säulen, ausnahmsweise auch wohl eine einzige, welche zwischen zwei kräftigen Eckpfeilern

angeordnet werden. Die Formen sind ausgeprägt ionische; das Kapitell mit den Voluten, die Basis mit den rundlich vorquellenden und eingezogenen Gliedern, der Säulenschaft verjüngt, aber meist unkanneliert, das Gebälk zweiteilig, mit zahn-schnittartigem Gesims gekrönt, der Giebel auf der Spitze und an den Enden mit derben, einfachen Akroterienaufsätzen ausgestattet. Solche Denkmäler finden sich zu Telmessos, Antiphellos, Myra, Kyaneö-Jaghu (Abb. 129) u. a. An einzelnen Werken kommen auch Anklänge an asiatische Kunstweise vor, so die Bekrönung der Tür durch eine mit Blättern dekorierte Hohlkehle an einer Fassade bei Limyra oder die Darstellung eines Löwen, der einen Stier zerreißt, im Giebfeld einer Grabfassade in Myra.

Viel umstritten ist auch noch die Zeitbestimmung und die kunstgeschichtliche Stellung der Felsgräber Paphlagoniens.<sup>1)</sup> Sie bestehen aus einer oder mehreren Grabkammern mit einer geräumigen, gleichfalls aus dem Felsen gehauenen Vorhalle, die sich mit einer bis fünf Säulen nach außen hin öffnet. Die Säulen haben wuchtige Verhältnisse, starke Verjüngung, oft sehr primitive, an Steinpfeiler erinnernde Formen, enden aber auch zuweilen in Kapitellen, welche liegende Tiergestalten in roher Form nachzubilden scheinen. Die Fassaden werden meistens von einem profilierten Rahmen eingefasst, über dem sich ein flach behandelte Giebel, bisweilen in Segmentform, erhebt. Bei den anscheinend frühesten Beispielen, wie denen zu Kale bei Alpaghut und aus Soghanlysu bei Zafranboli, fehlt noch der Giebel, dessen Auftreten offenbar mit den Formen des Holzbaues in diesen regenreichen Gebirgsländern zusammenhängt;

darauf weist auch die Nachahmung von Balkenzügen in der Deckenbildung der Vorhallen und Grabkammern hin. Zuweilen, wie in Ham-barkaya, erscheinen im Inneren des Giebfeldes wieder die Wappenlöwen der phrygischen Fassaden, symmetrisch um einen mittleren, stelenartigen Gegenstand geordnet. In Salarköi schmückt den Giebel die Reliefgruppe des mit dem Löwen kämpfenden Gottes, und auch auf den ansteigenden Giebelbalken standen meist Löwenfiguren. In einem offenbar jüngeren Grabe, Kalekapu („das Burgtor“)

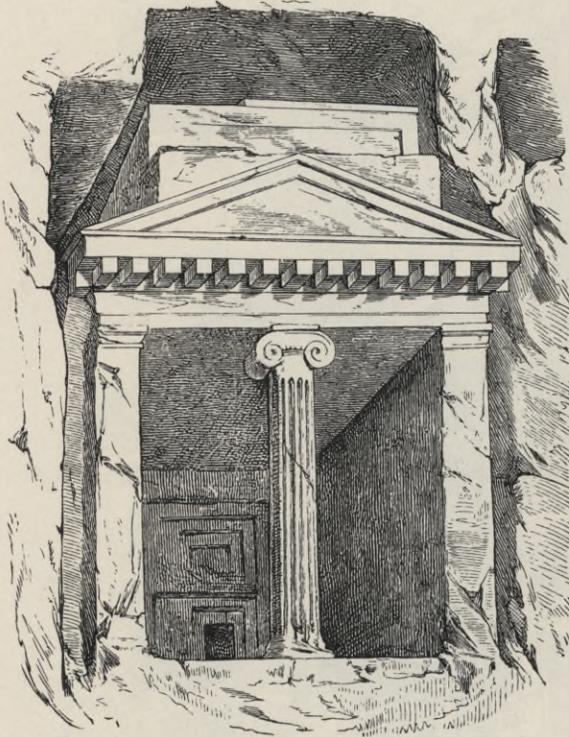


Abb. 129 Grab zu Kyaneö-Jaghu

<sup>1)</sup> G. Hirschfeld, Paphlagonische Felsengräber (Abhandlungen d. K. Akademie der Wissenschaften. Berlin 1885). — Perrot et Chipiez, Histoire de l'art V, p. 196 ff. — R. Leonhard, Paphlagonische Denkmäler. Breslau 1903. Die paphl. Felsengräber und ihre Beziehung z. griech. Tempel. Breslau 1907.

bei Suleimanköi, ist die ganze Fassade ringsum auf der abgeglätteten Fläche des Felsens von Tierfiguren, darunter auch ein Einhorn, umgeben. An einem Grabe zu *Kastamuni*, wo zwei Pfeiler die Vorhalle bilden, umgeben im Giebelfelde zwei geflügelte Vierfüßler eine mittlere, allem Anschein nach weibliche Figur.

Die paphlagonischen Felsengräber sind vielleicht Denkmäler einer bodenwüchsigen Kultur, welche dann bis ins 2. Jahrtausend v. Chr. hinaufreichen dürfte und im 7. Jahrhundert durch den Einbruch nördlicher Völkerstämme vernichtet wurde. Als frühe Beispiele einer Nachbildung von Holzhäusern in Steinbau, mit ihren urwüchsigen Säulenformen und dem Giebel darüber, mögen sie den Griechen in Kleinasien bereits als ein primitiver, aber eigenartiger Kunstbesitz vor Augen gestanden haben, bevor diese selbst zur Ausbildung ihres Säulengiebelbaues gelangten. Auf der anderen Seite deuten die *figürlichen* Darstellungen dieser Denkmäler möglicherweise auf den Zusammenhang mit einer noch älteren Kunst hin, welche im *östlichen* Teil Kleasiens und den anstoßenden Gebieten ihren Sitz hatte.

Hier haben sich — vom Halys bis ins Stromland des Euphrat hinein — zahlreiche Denkmäler von hochaltertümlichem Charakter erhalten. Es sind zumeist Felsreliefs von derber und schlichter, ja vielfach roher Behandlung, die von einem selbständigen, wenn auch nicht sehr entwickelten Formgefühl zeugen. Im Laufe der Zeit mischen sich damit Einflüsse mesopotamischer, bisweilen auch ägyptischer Kunst, ohne jedoch den ursprünglichen Charakter ganz zu verwischen. Man hat diese Kunstwerke im Zusammenhang mit gewissen Skulpturen und Inschriften im nördlichen Syrien als Werke der *Hethiter* (Hittiter) bezeichnet, die uns im Alten Testament als Nachfolger Heths, eines Sohnes Kanaans, auf ägyptischen Denkmälern als Volk der Cheta, auf assyrischen als Chatti begegnen. Mit Sicherheit lassen sie sich schon im sechzehnten Jahrhundert unter Thutmosis III. als tributpflichtig nachweisen. Aber unter der 19. Dynastie erheben sie sich zu dauernder Herrschaft in Syrien, und ihr König nimmt den Titel „Großer Fürst der Cheta“ an. Unter Ramses II. werden sie in langwierige Kriege mit den Ägyptern verwickelt, wie sie uns das berühmte Heldengedicht des Pentaur, das älteste Epos der Welt, schildert. Möglich, daß damals sich ihre Macht bis nach Kleinasien erstreckte. Beim Friedensschluß mit Ramses heiratet dieser die Tochter des Chetafürsten, und beide Völker bleiben längere Zeit friedlich verbündet. Aber unter Ramses III. fallen die Cheta mit anderen asiatischen Stämmen in Ägypten ein, werden jedoch zurückgeschlagen, bis in ihr eigenes Land verfolgt, und „ihr elender König wird lebend gefangen“. Als ihre Hauptstädte werden Megiddo, Qadesch am Orontes und Karkemisch am Euphrat genannt. Trotz dieser Niederlage erscheinen sie in den assyrischen Denkmälern noch längere Zeit, und erst am Ausgang des 8. Jahrhunderts werden sie durch Sargon so entscheidend besiegt, daß ihr Name von da ab aus der Geschichte verschwindet.<sup>1)</sup>

In ihrem fast tausendjährigen Bestehen haben sie genügenden Anlaß zu monumentalen Schöpfungen gefunden und eine Anzahl von Werken hinterlassen, die zunächst dem nördlichen Syrien angehören. Ob auch die auf dem Boden des östlichen und mittleren *Kleasiens* gefundenen Bauwerke und Skulpturen den Hethitern zuzuschreiben seien, muß vorläufig zweifelhaft bleiben, solange die Ausdehnung ihres Reiches und die Größe ihres Einflusses auf die angrenzenden Völkerschaften nicht genauer festgestellt ist. Daß ein gewisser Zusammenhang zwischen den nord-syrischen und kleinasiatischen Werken existiert, wird zunächst durch die Übereinstimmung in der Tracht wahrscheinlich gemacht. Dieselbe besteht aus einem ge-

<sup>1)</sup> *W. Wright*, The empire of the Hittites, with decipherment of hittite inscriptions by *A. H. Sayce*. London 1886. — *P. Jensen*, Hittiter und Armenier. Straßburg 1899.

gürteten Rock, einer hohen konischen oder zylinderförmigen Kopfbedeckung und vor allem den nationalen syrischen Schnabelschuhen oder geschnäbelten Sandalen. Auch die eigenartigen Hieroglyphen der nordsyrischen Inschriften finden sich auf den kleinasiatischen Denkmälern. Ihre Entzifferung wird über die noch schwebenden Fragen hoffentlich einst Licht verbreiten.<sup>1)</sup>

Zu den wichtigsten „hethitischen“ Denkmälern in Kleinasien zählt die Ruinengruppe bei U e j ü k (Oeyuk), B o g h a z - K ö i und A l a d s c h a in Kappadokien,

worin manche Forscher die Überreste der 546 v. Chr. von Kroisos eroberten Stadt P t e r i a erblicken wollen. Man erkennt außer den Resten einer ausgedehnten Stadtbefestigung die Ruinen eines Palastes, der in seinem Grundriß an assyrische Anlagen erinnert; auch fünfbeinige Sphinx- und Stierpaare an den Torwänden finden sich hier wie in Khorsabad. Ein massiger Steinthron in Boghaz-Köi ist mit plumpen Löwengestalten, ein Tor mit Löwenköpfen geschmückt. Die Wände bedecken Relieffriese mit schreitenden Priesterge-

gestalten. Ähnliche Figurenzüge finden sich in kolossalem Maßstabe an Felswänden bei Boghaz-Köi und dem nahegelegenen J a s i l i - K a i a: hier zwei sich begegnende Züge männlicher und weiblicher Gestalten, wahrscheinlich eine Vermählungsfeier darstellend; letztere in langen Gewändern mit mauerkronenähnlichen Kopfbedeckungen, erstere in kurzen Röcken und mit hohen konischen Helmen, sämtlich in Schnabelschuhen. Die vorderen Hauptfiguren stehen auf

Leoparden oder auch auf einem Doppeladler, der männliche Anführer auf dem gebogenen Nacken zweier menschlicher Figuren. Auch die geflügelte Sonnenscheibe, die wir von Ägypten her kennen, findet sich, während zwei koboldartige Wesen eine große Mondsichel emporhalten. Völlig phantastisch ist eine Kolossalgestalt, deren Schultern durch zwei Löwenköpfe gebildet werden, indes zwei nach unten gewendete Löwen

<sup>1)</sup> Eine Zusammenstellung gibt *Perrot* im IV. Bande seiner *Histoire de l'art etc.*, p. 483—812. Vgl. dazu jedoch *G. Hirschfeld*, in den Abhandlungen der K. Akademie der Wissenschaften in Berlin 1886, sodann *K. Humann* und *O. Puchstein*, *Reisen in Kleinasien und Nord-Syrien*. Berlin 1890. Die Abgüsse vieler dieser Denkmäler befinden sich im Berliner Museum.



Abb. 130 Hethitisches Felsrelief zu Ibriz (Nach Perrot)

den übrigen Körper einfassen. Mit diesen phantastischen Elementen verbindet sich in der Anordnung und Behandlung des Ganzen feierlich zeremonielle Auffassung in echt orientalischer Weise. Werke verwandter Art, meist wieder Felsenreliefs, sieht man in Phrygien zu *Giaur-Kalesi*, wo die Überreste alter Befestigungen sich zeigen mit zwei großen Kriegerfiguren in hohem konischem Helm, kurzem Rock und Schnabelschuhen, und zu *Karabeli* (Nymphi) in Lydien, dessen Kriegerfigur Herodot für ein Bild des Sesostris ausgibt, ebenso wie mehrere antike Schriftsteller von der heute fast ganz unkenntlich gewordenen Kolossalgestalt der angeblichen „Niobe“ am Berge *Sipylos* berichten. Einen schreitenden Löwen in assyrischem Stil sieht man an einer Mauer zu *Kalaba*, eine wunderliche Darstellung von zwölf Figuren mit hochoberhobenen Armen, die geflügelte Sonnenscheiben hochzuhalten scheinen, zu *Eflatun* in Lykaonien. Abweichender Art ist ein Felsrelief zu *Ibriz* in Kilikien (Abb. 130), wo eine über 6 m hohe Kolossalfigur mit bärtigem, völlig semitischem Gesicht, einen gehörnten Hut auf dem Kopfe, in Schnabelschuhen und kurzem Rock, Ähren und Trauben in den Händen haltend, vor einer halb so großen Gestalt von gleichem Typus steht, die als adorierender Priester oder König charakterisiert ist. Sie trägt ein nach assyrischer Mode gesticktes und mit Edelsteinen besetztes Gewand und erhebt die von der Rechten am Knöchel umfaßte linke Hand zu der Kolossalfigur, die offenbar einen Gott des Wachstums und der Fruchtbarkeit darstellt. — Alle diese Reliefs sind von ziemlicher Roheit und Ungeschicklichkeit, ohne übrigens durchweg den gleichen Stil aufzuweisen. Selbst wenn man geneigt ist, sie sämtlich den Hethitern zuzuschreiben, müssen sie doch wohl zu sehr verschiedenen Zeiten entstanden sein und zeigen starke Beeinflussung sowohl durch die ägyptische wie durch die assyrische Kunst.

An diese Werke schließen sich nun die Denkmäler *Nordsyriens* an, aus dem Zentralgebiete der einstigen hethitischen Herrschaft. Sie bestehen fast ausschließlich aus Relieftafeln mäßigen Umfanges, mit primitiven Bildern von Opferhandlungen, Jagdszenen, phantastischen Tiergestalten, Gottheiten, die mit beiden Füßen auf dem Rücken von Tieren stehen. Assyrische Einflüsse sind in diesen Arbeiten zum Teil unzweifelhaft; die Ausführung bleibt meist im Zustande primitivster Roheit. Auch die spärlichen Reste von Architektur zeigen in ihrer zyklischen Bauweise einen schwerfälligen Charakter. An einem Gebäude in *Sendschirli* ist die Außenseite der unteren Quaderreihe mit einem Streifen großer Relieffiguren von Göttern und Tieren geschmückt, die ohne ersichtlichen Zusammenhang nebeneinander stehen. Ein plumper Löwe, an der Frontseite ganz mit hethitischen Hieroglyphen bedeckt, der jetzt ins Berliner Museum überführt ist, war früher an der Stadtmauer von *Marsch* eingemauert. Alle diese Werke bleiben zum großen Teil erheblich hinter den kleinasiatischen zurück und machen es keineswegs wahrscheinlich, daß die Hethiter eine tiefere oder dauernde Einwirkung auf das Kunstschaffen anderer Völker auszuüben imstande waren.

Noch mögen hier einige späte nordsyrische Monumente angeschlossen werden, welche dem letzten vorchristlichen Jahrhundert angehören und dem damals herrschenden Fürstengeschlechte von *Kommagene* ihre Entstehung verdanken.<sup>1)</sup> Es sind Grabdenkmäler, in welchen sich die altorientalische Tumulusgestalt Kleinasiens mit den Formen griechischer Kunst und mit persischen Götteranschauungen zu einem seltsamen Gemisch verbinden. Ihre Bedeutung wächst dadurch, daß mehrere durch umfangreiche griechische Weihinschriften zeitlich festgelegt sind. Eines der kleineren und früheren ist das Denkmal von *Kara-Kusch*, ein Tumulus, begleitet von neun einst zu dreien nebeneinander aufgestellten Säulen, welche Adler-, Löwen- und Stierfiguren tragen, und dazwischen ein Relief. Eines dieser Reliefs,

<sup>1)</sup> Vgl. *Humann* und *Puchstein* a. a. O.

auf welchem ein Mann und eine Frau sich die Hand geben, ist erhalten. Die Inschrift bezeichnet es als Grabmal der Isias, Mutter des Königs Mithradates, samt seiner Schwester und deren Töchterchen. Das zweite Denkmal, zu *Sesönk*, besteht wieder aus einem Tumulus, von ähnlichen Säulenpaaren auf drei Seiten umgeben. Hier wie in *Kara-Kusch* ist die Form der Säulen eine sehr derbe dorische. Auf großartigste entfaltet sich diese Anlage in dem gewaltigen Denkmal, welches auf dem Gipfel des gegen 2300 m hohen *Nemrud Dagh* durch Antiochos I. von Kommagene errichtet wurde, wie durch ausführliche Inschriften bezeugt wird. Es ist ein Tumulus von etwa 50 m Höhe und etwa 160 m Durchmesser, auf drei Seiten, östlich, westlich und nördlich, mit ausgedehnten Terrassen eingefaßt. Die beiden ersteren sind mit Kolossalstatuen des Antiochos und der von ihm verehrten Götter geschmückt, welche feierlich auf Thronen sitzen und sich bis zu 8 m Höhe erheben. Die Bilder von Löwe und Adler gesellen sich auf beiden Seiten hinzu. Ein großes Relief auf der Westterrasse zeigt das Bild eines Löwen, der in Relief die das Horoskop des Antiochos bildenden Gestirne trägt. Die Statuen sind aus mächtigen Quadern aufgemauert und dann bearbeitet in einem Stil, der den Einfluß der späthellenischen Kunst in provinzieller Umgestaltung verrät. Zu diesen Kolossalwerken kommt dann noch eine Anzahl großer Reliefs, welche Ahnenbilder des Fürstenhauses enthalten und Antiochos, begrüßt von Zeus, Herakles, Apollon und Kommagene, darstellen. Ein ähnliches Relief, Antiochos von Herakles begrüßt, findet sich zu *Selik* bei *Samosata*. Endlich ist noch eines Felsreliefs zu *Gerger*, dem alten *Arsameia*, zu gedenken, welches eine etwa 4 m hohe schreitende Kriegerfigur mit Zepter oder Lanze und Opfermesser und mit hoher konischer Tiara darstellt. Eine griechische Inschrift bezeichnet das Werk ebenfalls als eine Stiftung des Antiochos, der hier, wie es scheint, seinem Großvater ein Denkmal errichtet hat. Alle diese Werke bezeugen, daß der Kunst in jenen Gegenden das Gepräge eines stilmischenden Eklektizismus bis ans Ende eigen blieb.

So zeigt die alte Kunst Kleinasiens dieselben Verhältnisse, welche auf die politischen Geschehnisse des Landes einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben. Beim Mangel einer festen zentralisierenden Gewalt zersplitterten sich die einzelnen Kulturelemente, und je weniger, wie es scheint, eine energische Anlage zu höherer Kunstentfaltung den verschiedenen hier betrachteten Stämmen angeboren war, desto leichter mußten dieselben den Einflüssen der auch für die politischen Zustände entscheidenden mächtigen Nachbarvölker sich hingeben.

## VIERTES KAPITEL

# Die Kunst des östlichen Asiens

## A. Indien

### 1. Land und Volk

Vom Himalaja, dem höchsten Gebirgsstock der Erde, mit seiner großartigen Gletscherwelt dacht sich in mächtiger Terrassenbildung ein Land ab, das, in kompakter Masse südwärts vorspringend mit zulaufender Spitze sich in das Indische Meer hinausstreckt. Diese große Halbinsel, die vom Nordende bis zum südlichsten Vorsprunge, dem Kap Comorin, eine Ausdehnung umspannt, wie die vom Gestade der Ostsee bis zur äußersten Südspitze Griechenlands, ist durch ihre Naturanlage zu einem fest in sich abgeschlossenen Kulturleben vorbestimmt. Durch die Felsenhänge des Himalaja von den nördlichen Ländern getrennt, nach West und Ost von den mächtigen Strömen des Indus und Brahmaputra eingefaßt, drängt sich das ungeheure Gebiet Vorderindiens zu einer Ländermasse zusammen, die nur durch ein engmaschiges Netz von Strömen gegliedert wird. Unter ihnen ist an Kulturbedeutung der wichtigste der heilige Strom des Ganges, der samt seinem großen Nebenstrom, dem Djumna, aus den Eisfeldern des Himalaja herabstürzt und von Allahabad an in vereinigttem Laufe seine Fluten in hundert Mündungen in den Busen von Bengalen ergießt.

Wie überall in der ältesten Geschichte der Menschheit eine höhere Kultur-entwicklung zuerst an den Lauf mächtiger Ströme sich anknüpft, so erblühte die alte Herrlichkeit des Hindureiches vor allem in dem vom Ganges und Djumna eingeschlossenen Mittelstromland, dem geweihten D u a b; hier lagen bereits im zwölften Jahrhundert v. Chr. die prachtvollen Residenzen der brahmanischen Herrscher, Hastinapura, Indraprasta und Madura und weiter abwärts am Ganges Palibothra — Riesenstädte, deren Umfang, Reichtum und Pracht schon das altindische Epos zu rühmen weiß. Die Lebenserscheinungen aller Zonen, vom starren Eis und dem spärlichen Moos der Gletscherwelt bis zu dem wuchernden Schlinggewächs und den majestätischen Palmen, finden sich hier, in dem eigentlichen Hindostan, vereint. Unter der glühenden Sonne des Wendekreises aber entwickelt der wasserreiche Boden eine ungeheure Fruchtbarkeit, die dem Menschen in verschwenderischer Fülle alle Bedingungen des Daseins mühelos entgegenträgt, aber auch mit der überströmenden Gewalt ihrer Triebkraft den Geist leicht umstrickt und betäubt.

Das Übergewaltige, Wunderbare im Leben dieser Natur ist ganz dazu angetan, den Sinn der Menschen gefangen zu nehmen, die Phantasie mit den glänzendsten Bildern zu erfüllen und dem Dasein den Charakter ruhigen Beharrens, schwelge-

rischen Genießens aufzuprägen. Ein tiefes Sichversenken in die Geheimnisse des natürlichen Lebens, eine schwärmerische Hingabe an die heimische Umgebung und ein Hang zu grübelnder Spekulation spricht oft mit hohem poetischem Reiz aus den alten Dichtungen des Volkes, den *Veden* und den Heldengesängen *Mahâbhârata* und *Râmâjana*. — Wie aber das Naturleben Indiens voll schroffer Wechsel und jäher Übergänge erscheint, so geht neben der sanften Schwärmerei zügellose Ausschweifung her, und mit der zarten Liebe zur Natur kontrastiert eine Härte des Sinnes, die ihren Ausdruck in der strengen *Kastengliederung* des Volkes findet. Diese Verhältnisse waren offenbar der Niederschlag großer geschichtlicher Umwälzungen, die mit der Eroberung des Landes durch westwärts eingedrungene arische Stämme etwa im zweiten Jahrtausend v. Chr. zusammenhängen. Die scharfe Trennung der untergeordneten von den herrschenden Kasten der Priester und Krieger, die durch religiöse Satzungen befestigte Verachtung, unter welcher die ersteren seufzen, deuten auf das Verhältnis Unterjochter zu ihren Besiegern. Die arische Abstammung der letzteren ist teils durch die Körperbildung, teils durch ihre Sprache, das Sanskrit, verbürgt, die den östlicheren Hauptzweig des mächtigen, bis über das ganze südliche und mittlere Europa sich ausbreitenden indogermanischen Stammes bildet.

Der spekulativen Anlage des herrschenden Volksstammes, der *Hindu*, und den Bedingungen des Naturlebens entsprechend vollzog sich die geistige Entwicklung des Landes hauptsächlich auf religiösem Boden. Dem altheimischen, phantastisch vielgötterischen Volksglauben des *Brahmanismus*, der durch sein geistloses Formelwesen, seine mechanische Werkheiligkeit und den niederdrückenden Glauben an eine ewige Seelenwanderung den nationalen Geist des Hinduvolkes aufs tiefste untergraben hatte, stellte sich im *Buddhismus* eine geläuterte, menschlich innerlichere Auffassung entgegen. *Gautama Siddhartha* († 477 v. Chr.) der unter dem Namen *Buddha*, d. h. „der Erleuchtete“, verehrt wird, trat als Reformator des Brahmanismus gegen 500 v. Chr. auf und schuf eine neue Epoche des geistigen Lebens in Indien. Gegen 250 v. Chr. gewann der Buddhismus unter König *Açoka* die Herrschaft über das Brahmanentum, welches erst nach fast einem Jahrtausend (im 7. Jahrhundert n. Chr.) wieder siegreich vorschritt (*Neubrahmanismus*) und die Buddhalehre nach den östlichen Inseln und China zurückdrängte, wo noch jetzt gegen 300 Millionen Seelen diesem Glauben angehören.

Soweit bis jetzt die Forschung gedrungen ist, will sich die frühere Annahme von dem hohen Alter der indischen Denkmäler nicht bestätigen. Die glänzenden Schilderungen von Palästen und Tempeln in den alten Epen *Mahâbhârata* und *Râmâjana*, welche man wohl als Beweis für eine hochaltertümliche indische Baukunst angeführt hat, sind als spätere Einschiebsel nur für Reflexe eines viel jüngeren Kulturzustandes zu halten. Der geschichtliche Gang der indischen Kunstentwicklung scheint demnach wirklich erst mit dem Buddhismus anzuheben und gleich während der ersten Epoche in großartigen Denkmälern eine bestimmte Form zu gewinnen. Diese wird sodann vom Neubrahmanismus wetteifernd aufgenommen, mit üppigerem Reichtum und glänzender Phantastik zu wunderbaren Wirkungen gesteigert. Selbst als Indien in seiner Erschlaffung (im 12. Jahrhundert) dem gewaltsamen Andringen der *Mohamedaner* erlegen war, als die alten Brahmanenresidenzen, vom Erdboden verschwunden, den neuen Hauptstädten der Eroberer Platz gemacht hatten, blieb beim Hinduvolke mit der alten Religion auch die heimische Bauweise in ungestörter Geltung und erlebte bis spät in die moderne Zeit hinein eine Nachblüte, die an seltsamer Phantastik und schwülstiger Überladung hinter der früheren Zeit nicht zurückblieb.

## 2. Die Architektur der Inder <sup>1)</sup>

Das ausgedehnte Ländergebiet Indiens, dessen Flächenraum dem des gesamten Europa mit Ausschluß von Rußland gleichkommt, ist in seinen verschiedenen Bezirken, im eigentlichen Hindostan wie in der Halbinsel des Dekhan, in den Felsgebirgen des Ghats wie an der Koromandelküste, im Hochlande Zentralindiens wie auf Ceylon und den andern Inseln, in Afghanistan wie in Kaschmir mit einer reichen Fülle von Monumenten bedeckt, deren gemeinsamer Typus, bei mannigfachem Wechsel der Form, durch die beiden großen indischen Religionssysteme bedingt ist. Dem religiösen Kreise gehören alle indischen Bauten und Denkmäler an, welche in monumentaler Form und aus Steinmaterial errichtet sind. Doch weist die Formengebung auch hier überall mit Sicherheit darauf hin, daß eine Zeit des ausschließlichen Holzbaus vorausgegangen ist, dessen Formen und Verzierungsweise in Stein übertragen wurden.

Die altbuddhistischen Denkmäler zerfallen ihrem Zweck nach in verschiedene Gruppen. Zunächst finden sich Gedenksäulen (Stambhas oder Lâts), schon zu König Açokas Zeit (3. Jahrhundert v. Chr.) im Gangesgebiet bei Allahabad, Delhi und andern Orten als Siegeszeichen des zur Herrschaft gelangten Buddhismus errichtet. Sie laufen in ein Kapitell von geschweifter Form mit niederfallenden Blättern aus (Abb. 131), auf dem ein heiliges Symbol direkt oder auf einer Gruppe von Löwen oder Elefanten ruht. Die Kapitellform und die zierlichen Blumenornamente des Säulenhalses weisen merkwürdig genug auf westasiatische, namentlich persische Einflüsse hin (vgl. Abb. 102 und 103). Wir werden damit sogleich vor die Tatsache gestellt, daß schon die älteste Kunst Indiens mit auswärts entlehnten Formen arbeitet. Die Beziehungen zu Persien aber erklären sich leicht aus den bis an den Indus ausgedehnten Erforschungs- und Eroberungszügen schon des Darius, infolgederen die Anwohner des Indus und die in Indien als Gandhâra bekannten arischen Bewohner von Kâbûl, dem Zugangsgebiet des ganzen westlichen Indiens, den Persern auf lange Zeit tributpflichtig wurden.

Zwei Hauptarten monumentaler Anlagen sind ferner die Stûpas oder Thûpas (engl. Topes), ursprünglich Königsgräber, später Denkmäler, in welchen



Abb. 131 Säulenkapitell aus Bharhut  
(Nach Cunningham)

<sup>1)</sup> *Archaeological Survey of India*, New Imperial Series. London 1874 ff. — *J. Ferguson*, *History of Indian architecture*. London 1876. — *G. Le Bon*, *Les monuments de l'Inde. Ouvrage illustré d'environ 400 Figures*. Paris 1893. — *A. Grünwedel*, *Buddhistische Kunst in Indien* (Handbücher der königlichen Museen zu Berlin). 2. Aufl. Berlin 1900 (mit ausführlichen Literaturangaben). — *W. Griggs*, *India. Photographs and drawings of historical buildings*. London 1896 (mit zahlreichen Farbendruckten).



Abb. 132 Stûpa von Thuparāmaya

die Reliquien Buddhas und seiner vornehmsten Schüler und Anhänger aufbewahrt wurden. Der Stûpa ist nichts als ein einfacher Tumulus, meistens in halbkugelförmiger — an die Wasserblase, das Symbol der Vergänglichkeit, erinnernder — Erhebung auf terrassenartigem Unterbau aufgeführt, oft von einem natürlichen Hügel kaum zu unterscheiden. Diese Bauten, in sehr verschiedener Größe aus regelmäßigen Quadern errichtet, enthalten eine kleine Kammer für das Grab, resp. die aufzubewahrenden Reliquien (daher auch Dhâtugarbhas = Reliquienbehälter, engl. Dagops). Manchmal macht sich der Trieb nach höherer architektonischer Gliederung an dieser Urform geltend, entwickelt die Terrasse zu bedeutendem Umfang und ansehnlicher Höhe, gliedert den Rundbau durch Gesimse und freie Ornamente, umgibt das Ganze mit einem Kreise schlanker Säulen und fügt eine steinerne Umzäunung mit stattlichen Portalen hinzu. Diese Steinzäune, sowie die darin angebrachten großen Tore (Torânas) haben ausgeprägten Holzstil und sind meist mit zahlreichen Reliefs an den Pfeilern und Querbalken geschmückt. — König Açoka soll nicht weniger als 84 000 Stûpas in den Städten seines Reiches erbaut und in dieselben die Reliquien Buddhas verteilt haben, eine Nachricht, die in sagenhafter Übertreibung die Tatsache einer regen Bautätigkeit bestätigt. Bestimmter lauten die Berichte über die Bauten des Königs Dushtagâmani um 150 v. Chr. auf Ceylon. Der von ihm erbaute Mahastûpa, d. h. Große Stûpa, den man in dem Ruaneli-Toppe zu erkennen glaubt, erreicht trotz seiner teilweisen Zerstörung noch jetzt die Höhe von 42 m auf einer gewaltigen, 150 m breiten Graniterrasse. Von besonders ausdrucksvoller Form ist im Gebiete der alten Residenz von Ceylon Anurâdhapura, der Stûpa von Thuparāmaya (Abb. 132), der nur 15 m hoch ist, aber von mehreren Kreisen schlanker, rohrartiger Säulen umgeben wird. — In Zentralindien sind bei Bihilsa<sup>1)</sup> die zahlreichsten Bauten dieser Art erhalten, im ganzen gegen dreißig Denkmale von verschiedenem Umfang. Nur die reichgeschmückten

<sup>1)</sup> A. Cunningham, The Bilsa Topes. London 1854. The Stupa of Bharhut. London 1879.

Steinzäune mit den Fragmenten der Tore finden sich noch in B h a r h u t (vgl. Abb. 131, 140, 141), M a t h u r a und weiter östlich in B u d d h a G a y a; vollständig erhalten sind die beiden Stûpas von S â n t s c h î. Der größere, ungefähr 17 m hoch bei einem Durchmesser von 36 m, erhebt sich kuppelförmig über einem weit vortretenden Sockel und bekrönt von einer umzäunten Terrasse. Rings um das ganze Bauwerk läuft eine steinerne Umzäunung, die sich mit vier stattlichen, plastisch geschmückten Portalen öffnet. Pilaster bilden die Umrahmung, seltsam geschweifte Steinbalken den oberen Abschluß der Portale, alles offenbar Reminiszenzen an Holzkonstruktionen. Die primitive Hügelform erscheint also hier bereits in mannigfach dekorativer Weise entwickelt.

Wesentlich verschiedener Art sind die klosterähnlichen Anlagen der V i h â r a s. Wie Buddha das Beispiel weltabgeschiedenen Eremitenlebens gegeben hatte, so zogen auch seine Nachfolger sich zu frommer Betrachtung in die Gebirge zurück, wo sie in Felshöhlen ihre Wohnungen aufschlugen. Aus der Erinnerung an diese Höhlen mögen jene ungeheuren Grottenanlagen entstanden sein, auf welchen hauptsächlich der wundersame Reiz der indischen Architektur beruht.<sup>1)</sup> Meist mit ihnen verbunden sind die T s c h a i t y a s, Versammlungshallen oder Tempel, von ziemlich regelmäßig wiederkehrender Grundform. Der Felsen ist meist zu einer länglich rechteckigen Grotte ausgehauen, die an der dem Eingang entgegengesetzten Seite

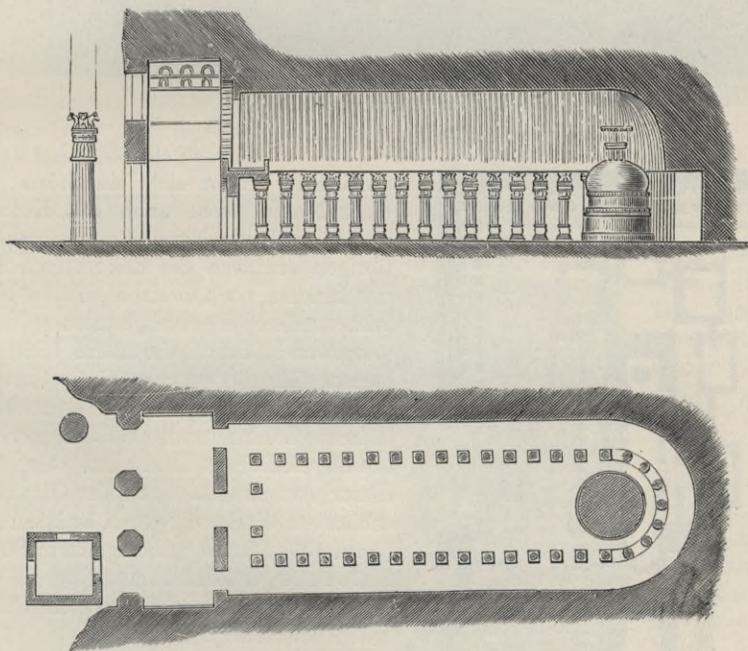


Abb. 133 Grotte von Karli, Grundriß und Durchschnitt

halbkreisförmig schließt. Zwei Reihen von Säulen oder Pfeilern, durch Architrave verbunden, dienen der tonnengewölbartigen Decke des breiten Mittelschiffes als Stützen. An dem halbrunden Schlusse des Heiligtumes, das, aus dem gleichen Bedürfnis heraus entwickelt, sich der Grundform christlicher Basiliken auffallend

<sup>1)</sup> J. Fergusson und J. Burgess, *The Cave Temples of India*. London 1880.

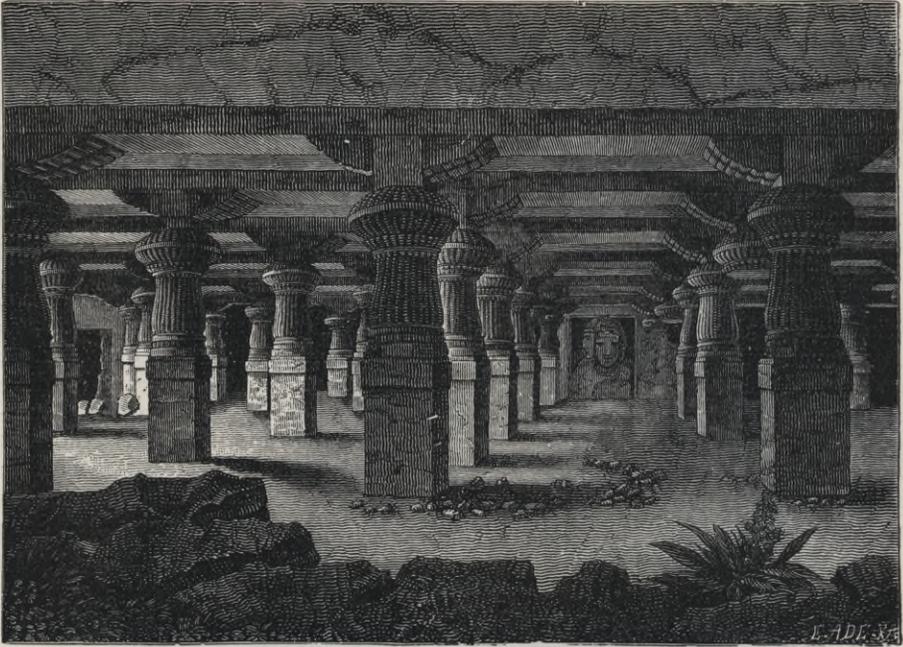


Abb. 134 Grotte von Elephanta

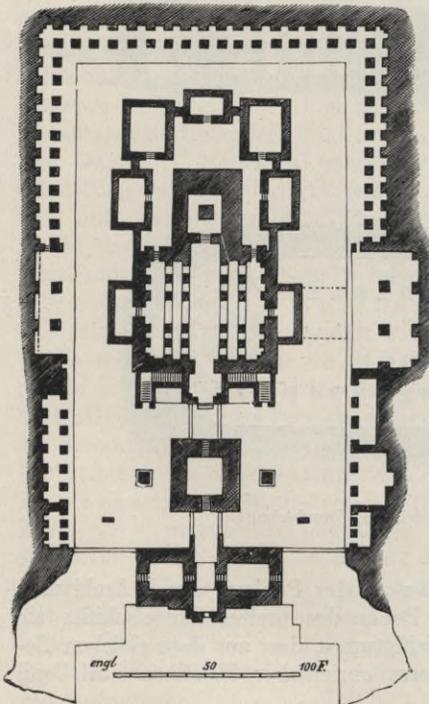


Abb. 135 Grundriß der Kailasa-Grotte zu Ellora

annähert, erhebt sich ein Stüpa, der in einer Nische wohl auch das Kolossalbild des göttlich verehrten Buddha zeigt. Im übrigen erinnern die dekorativen Formen des Inneren noch vielfach an den Holzbau. Insbesondere die Ausgestaltung der Eingangswand, durch die allein Licht in das Innere fällt, erweckt oft die Vorstellung, daß hier ursprünglich eine durchbrochene hölzerne Schirmwand die Höhle nach außen hin abgeschlossen habe. Unter den Grotten dieser Art ist als eines der ältesten und schönsten Werke die zu Karli zu nennen (Abb. 133). Andere finden sich auf der Insel Salsette, in Zentralindien bei Baug und vielfach an anderen Orten mit brahmanischen Werken gemischt.

Der Brahmanismus nämlich eiferte bald den Buddhisten in der Anlage solcher Grottentempel nach und suchte durch Mannigfaltigkeit in der Verbindung der Räume und durch überschwengliche Phantastik der Dekoration die buddhistischen Bauten zu überbieten. Prächtige Denkmale dieser Art besitzt die Insel Elephanta bei Bombay, von deren Hauptgrotte Abb. 134 eine

innere Ansicht gibt. Die großartigsten Werke aber finden sich in der Nähe von Ellora (Ilurâ), wo die gewaltigen Massen des Granitgebirges in einem Halbkreise von einer Meile Umfang ausgehöhlt sind. Die Tempel erstrecken sich hier oft in zwei Geschossen übereinander, ja die ganze Felsdecke ist bisweilen weggesprengt, so daß im Innern der Berge sich freie Tempelhöfe bilden, in deren Mitte das Hauptheiligtum mit seinen Kapellen und seiner Cella als monolithe, künstlich ausgehöhlte Felsmasse stehen geblieben ist. Das glänzendste Denkmal ist die Kailasa-Grotte zu Ellora<sup>1)</sup> (Abb. 135—137), neben ihrer bedeutenden Ausdehnung noch durch die verschwenderische Fülle plastischen Schmucks hervorragend. Hier sind in überschwenglicher Fülle alle Flächen



Abb. 136 Säulen aus Ellora



Abb. 137 Ansicht der Kailasa-Grotte zu Ellora

mit den seltsamen Gebilden der brahmanischen Symbolik bedeckt, Tier- und Menschengestalten in wilder Verschlingung, atlantenartige Figuren, welche die Gesimse zu tragen scheinen, Löwen, Elefanten und wunderlich gestaltete Mischwesen, all dies bunte Leben mit einer sklavischen Unverdrossenheit des Meißels ausgeführt. Auch die

<sup>1)</sup> J. Burgess, Report on the Ellora cave-temples, London 1883.



Abb. 138 Pagode zu Ellora

eigentlich architektonischen Glieder, besonders die freien Stützen, welche die Wucht der Felsdecke zu tragen haben, werden in höchst mannigfaltiger Weise gestaltet. Ohne Durchführung eines bestimmten Systems erhalten sie die Form von Pfeilern und Pfeilersäulen, die, vom Vier- ins Achte- und Sechzehneck übergehend, mit einer achteckigen oder quadratischen Platte als Kapitell bedeckt sind; oder es sind stämmige Säulen mit kanneliertem Schaft (Abb. 136), das Kapitell rundherum gleichmäßig ausgebaucht. Zuweilen erhebt sich auch auf hohem Sockel ein am Fuße eingezogener kurzer Säulenschaft, der in einer schwülstigen Aus-

ladung endet. Die Verbindung der Stützen ist in Form von kräftigen Architraven ausgesprochen und ein konsolenartiges, an Holzkonstruktion erinnerndes Glied fügt sich in der Regel zwischen Kapitell und Gebälk (Abb. 136).

Außer diesen Fels- und Höhlenbauten, die sich in den Gebirgen des Dekhan und der zahlreichen Inseln erheben, hat der Neu-Brahmanismus noch eine Menge nicht minder glänzender Freibauten hervorgebracht. Es sind, vorzugsweise im südlichen Teile der Halbinsel, die Tempelanlagen, die sogenannten Pagoden, umfassende Baugruppen von weiten Ringmauern mit prachtvollen Tortürmen (Gopura) umgeben, meistens mehrere Höfe mit Haupt- und Nebentempeln, Kapellen und anderen Heiligtümern, Bassins für die heiligen Waschungen, Säulengängen und Galerien und riesigen Pilgersälen (Tschultris). Das eigentliche Heiligtum (Vimina) hat die Form der Stufenpyramide: viele niedrige Geschosse (bis zu 15) mit rundlich geschweiften Dächern setzen sich aufeinander und enden schließlich in ausgebauchter Spitze (Abb. 140). Großartige Anlagen dieser Art, aus dem 10. bis 17. Jahrhundert n. Chr., finden sich besonders in den südlichen Gebieten des Dekhan, so die mächtige Pagode von Chilla mbrom mit vier glänzend ausgestatteten Prachtportalen, die Pagoden von Madura, Tiru vat i yur und Mah a m a l a i p u r an der Koromandelküste, die berühmte Pagode von Jaggernaut aus dem Jahre 1198 n. Chr. u. a. Die plastisch-dekorative Ausstattung erreicht in diesen Bauten ihren Höhepunkt: die Pfeiler bauen sich aus karyatidenartig aufsteigenden Tiergestalten, Löwen, Pferden, ja ganzen Reiterjagdgruppen — im Anschluß an indische Tiernärchen — auf. Die umfangreiche Anlage der Pagode von Siringam, allerdings erst aus dem 17. und 18. Jahrhundert, aber auch die Bauten von Tandschur und Madura (Abb. 142) bieten hierfür die sprechendsten Beispiele. — Die Tempel dieser Zeit im nördlichen Teile des

Landes, namentlich in der Landschaft Orissa, haben meist eine viereckige Grundform mit sehr hoher und steiler Kuppel, die in einen melonenförmigen Knauf endigt. Im Gegensatz zu den in Ziegelbau hergestellten Pagoden im südlichen Distrikte sind sie meist ganz aus Sandstein erbaut. Die bedeutendsten Denkmäler dieser Art enthält die Radschputana (das Land der Radschahs) in der ehemaligen Hauptstadt K a d s c h u r a o , aus dem zehnten Jahrhundert n. Chr.

Eine besondere Gruppe bilden die Bauten der D s c h a i n a s , einer zwischen Brahmanismus und Buddhismus stehenden Sekte, deren glanzvolle, aber späte Denkmäler vorzüglich in Mysore und Guzerat angetroffen werden. Ausgedehnte Höfe mit Bogenhallen und zahlreichen Kapellen, namentlich aber die häufige Anwendung kuppelartiger Wölbungen zeichnen diese durch üppige Phantastik hervorragenden Bauten aus. Mehrere glänzende Tempel erheben sich auf dem Berge A b u , namentlich der um 1032 von einem reichen Kaufmann Vimala Sah ganz aus weißem Marmor erbaute (Abb. 139); andere liegen bei C h a n d r a v a t i und ein besonders ausgedehnter und prächtiger bei S a d r e e . An all diesen Werken des Freibaues tritt die phantastisch reiche Ausschmückung und, wengleich bei schlankeren Verhältnissen, die Willkür in der Behandlung der architektonischen Glieder hervor.

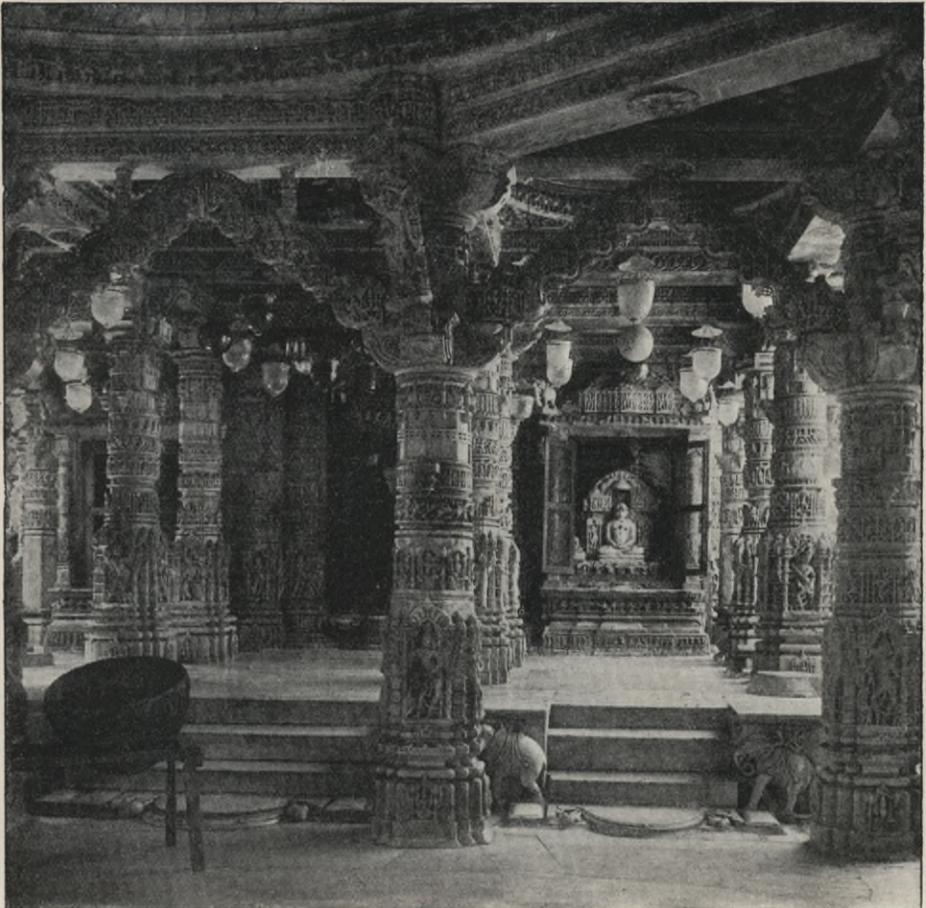


Abb. 139 Dschaina-Tempel auf dem Berge Abu



Abb. 140 Anbetungsszene in ornamentalem Fries  
Relief vom Steinzaun zu Bharhut (Nach Cunningham)

So bleibt bei allen Gattungen der indischen Baukunst durch die Jahrtausende hindurch die Ausdrucksweise sich immer gleich: statt einfacher, festbestimmter Formen ein

Chaos wild bewegter Linien und Gestalten, das der berausenden Üppigkeit, der gewaltigen Triebkraft, dem überschwenglichen Vielerlei des indischen Naturlebens nichts nachgibt und die Wunder der Natur durch kühnere Wunder der Kunst zu verdunkeln sucht.



Abb. 141 Verehrung des heiligen Feigenbaums  
Relief vom Steinzaun zu Bharhut (Nach Cunningham)

### 3. Die bildende Kunst der Inder

Auch die bildenden Künste Indiens entwickelten sich ausschließlich auf dem religiösen Boden. Der Buddhismus, der dem göttererfüllten Himmel der Brahmanen eine einfachere, strengere Lehre entgegensetzte, war zunächst bildnerischen Darstellungen überhaupt abgeneigt, und nur die Gestalt des Buddha, thronend im Heiligtum der Tempelcella oder auch einsam in Felsenischen ausgehauen, wie die bis zu 40 m hohen Buddhafiguren an der Felswand zu Bâmiyân im äußersten Westen Indiens, macht eine Ausnahme. Der Geist tief-

sinnigen Nachdenkens, beschaulicher Versenkung spricht sich in diesen Gestalten mit ernster Einfachheit aus. Sonst bleibt die indische Plastik durchweg mit dem Kultgebäude verbunden, also dekorativen Charakters und daher meist auf das Relief beschränkt. Aus buddhistischer Zeit haben sich besonders die Reliefs an den Steinzäunen der Stūpas von Barahat (Bharhut), Buddha-Gaya und Sântschi erhalten. Die Bildwerke von Bharhut (Abb. 140, 141) aus der Zeit um 200 v. Chr. stellen teils Andachtsszenen, Anbetung des heiligen Baumes durch Menschen und Tiere, wie Löwen, Elefanten, Antilopen, teils inschriftlich erläuterte buddhistische Legenden dar. Die ungefähr gleichzeitigen Bruchstücke der Reliefs von Buddha-Gaya enthalten ähnliche Andachtsszenen, aber auch häusliche Darstellungen und Pflanzenornamente. Die vier Tore des Steinzauns am großen Stūpa von Sântschi (bei Bhilsa) sind besonders durch ihre Reliefs historischen Inhalts merkwürdig: Erzählungen aus dem Leben Buddhas, auch aus seinen früheren Erscheinungsformen (Dschâtakas) werden dargestellt, oft in schwer verständlicher Form, da Buddha selbst gar nicht mit abgebildet ist, während alle Nebenumstände der Erzählung, die Landschaft usw. in idyllischer Schilderung breit ausgemalt werden. Erst in den etwa 300 Jahre später — um 200 n. Chr. — entstandenen Reliefs vom Steinzaun zu Amravati (im Indischen Museum zu London) tritt die

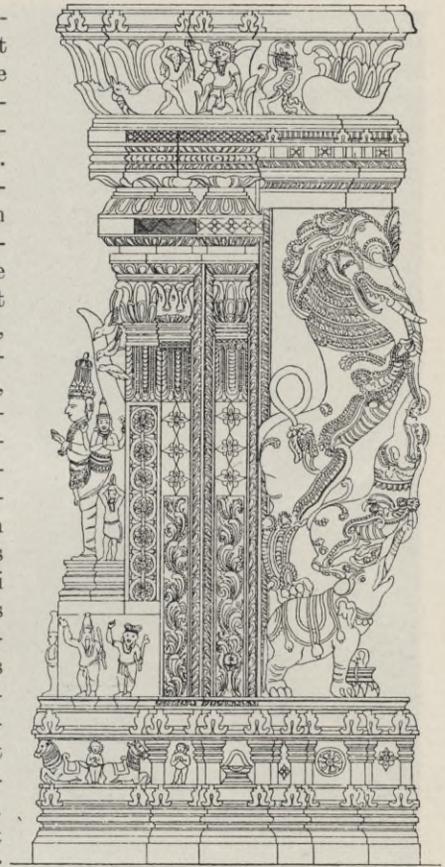


Abb. 142 Pfeiler aus dem Tschultri von Madura

Gestalt Buddhas selbst auf, zwar schon mit dem Nimbus geschmückt, aber noch nicht als Kultbild, sondern in historischer Darstellung als Lehrer unter seinen Schülern. Wann und wo der eigentlich hieratische Buddhatypus, sitzend, mit untergeschlagenen Beinen, entstanden ist, bleibt vorläufig unbekannt; in bestimmter Annäherung an das griechisch-römische Schönheitsideal weitergebildet wurde er in der Kunst von Gandhara, der nordwestlichen Grenzprovinz Indiens, über deren Bedeutung für die indische Kunstgeschichte noch zu sprechen sein wird. — Der Neubrahmanismus mit seinem phantastischen Kultus und seinen wundersam ausschweifenden Vorstellungen war noch weniger geeignet, zu plastischem Schaffen anzuregen. Schwankend und vielgestaltig, wie die Götter der Hindu ineinanderfließen, von dem alten nationalen Hauptgott Brahmā an, der mit Siwa und Wischnu die indische Dreieinigkeit (Trimurti) bildet, durch die dreizehn niederen Götter bis zu den unzähligen Dämonen und Gottheiten des indischen Olymps, so geht auch die bildende Kunst auf das Festhalten dieser unaußbaren Gestalten aus. Sie dient ja einem Kultus, der nur in einer ungeheuerlichen Symbolik sich dem Gottesbegriff zu nähern weiß. Daher sucht auch die Kunst durch äußerlich symbolisierende Zutaten, Häufungen von Gliedern, von Köpfen, Armen und Beinen, oder barocke Zusammenstellungen tierischer und menschlicher Leiber



Abb. 143 Relief aus der Kailasa-Grotte bei Ellora  
(Nach Le Bon)

dem dunklen Ringen zum Ausdruck zu verhelfen (Abb. 142). Die vier-, sechs- oder achttarmigen Gestalten der brahmanischen Götter konnten nicht einmal im Relief, geschweige denn in der Freiskulptur zu organischer Durchbildung gelangen. Weichlich und knochenlos wie die Wiedergabe des Körpers in der indischen Plastik (vgl. Abb. 141) ist auch die der Persönlichkeit; sie gleitet, ohne Fähigkeit zur Ausprägung individueller Züge, stets ins Schematische hinüber. Figurenreiche Szenen (Abb. 143) zeigen bunte Verworrenheit. Die Freiplastik beschränkt sich hauptsächlich auf die Kleinkunst und wiederholt jahrhundertlang wenige alte Typen, wie die der Göttin Çri oder Lakschmî (Abb. 144), welche das Schönheitsideal der indischen Kunst mit seiner die Kennzeichen des weiblichen Körpers übertreibenden Formgebung, seiner manierierten Zierlichkeit und Überladung mit Schmuck darstellt.

Über die Malerei in der altindischen Kunst sind wir noch wenig unterrichtet. Umfangreiche Wandgemälde aus buddhistischer Zeit finden sich in

den Grottentempeln bei der Stadt A d s c h a n t â.<sup>1)</sup> Sie stellen große Prozessionen mit Elefanten und der Gestalt des Buddha, Kampfszenen und Jagden in lebhaften Farben in Rot, Blau, Weiß und Braun dar. Unsere Abbildung (Abb. 145) gibt daraus eine Probe: den Angriff des (brahmanischen) Dämons M â r a, des Dämons der Leidenschaft, mit seinen Spukgestalten auf den unter dem heiligen Bodhibaum sitzenden Gautama (Buddha). Während die Bajaderen, Krieger und fratzenhaften Dämonen, welche das Heer Mâras bilden, auf den Heiligen einstürmen, wendet sich Mâra (rechts vorn), wie von der unerschütterlichen Ruhe seines Gegners überwältigt, verzweifelnd ab. — Die spätere Zeit der indischen Kunst pflegt mit Vorliebe die Miniaturmalerei, deren Arbeiten man oft in europäischen Bibliotheken und Sammlungen begegnet. Hier zeigt sich der alte symbolische Gedankenkreis der indischen Kunst ausgelebt und nur in erstarrter Tradition noch festgehalten. Wo dagegen Darstellungen des wirklichen Lebens, zumal Szenen idyllischer Art vorkommen, bricht durch die konventionelle Behandlung ein feiner Farbensinn, liebenswürdig poetisches Gefühl, eine naive Empfindung von großer Zartheit und Anmut hindurch.

<sup>1)</sup> J. Griffith, *The paintings in the buddhist cave-temples of Ajantâ*. London 1896.

Von dem eigentlichen inneren Entwicklungsgange der indischen Kunst ein Bild zu gewinnen, ist heute noch nicht möglich und deshalb besonders schwierig, weil diese in fast keiner ihrer Phasen ohne Beeinflussung von außen her geblieben ist. Begabung für bildnerisches Schaffen war dem indischen Volke eben in weit geringerem Maße verliehen als die Anlage zu poetischen Träumereien und spekulativen Meditationen. Deshalb vermochte es anscheinend nur unter Anlehnung an schon vorhandene Typen seine eigenen religiösen Anschauungen bildnerisch zu gestalten. Da die so aufgenommenen Elemente von der Kunst der Folgezeit dann oft mißverstanden, umgedeutet und mit dem vorhandenen Kunstbesitz in ausgleichender Weise übereingestimmt wurden, nimmt die Entwicklung zuweilen einen rückläufigen Charakter an. Wie bereits die ältesten Lâts aus der Zeit König Açokas persische Dekorationselemente aufweisen (vgl. S. 101), so finden sich die geflügelten Mannstiere, die Doppeltierkapitelle und andere Motive der persischen Kunst auch später, zum Teil den Naturformen des Landes angepaßt, indem z. B. an Stelle der Stiere Elefanten treten. Später erscheinen in der Architektur oft Formen der Antike, z. B. der römisch-korinthischen Ordnung, dicht neben diesen alten persisch-indischen Überlieferungen. Eine besondere Rolle spielt das griechische Element in der indischen Kunst. Die vielfachen Beziehungen zwischen Hellas und dem Wunderlande im fernen Osten, die zwar Alexander der Große nicht begründete, aber dauernd gestaltete, lassen sich, wie in der Literatur und der Religion beider Völker, so auch in ihrer Kunst besonders deutlich verfolgen. Das östlichste unter den Reichen, welche aus den Trümmern des Weltreichs Alexanders entstanden, das griechisch-baktrische, hatte zeitweise das Pandschab und Teile der indischen Nordwestprovinzen in Besitz, und auch die Indoskythen, welche



Abb. 144 Statuette der Göttin Lakshmi (Śrī) zu Mahamalaipur

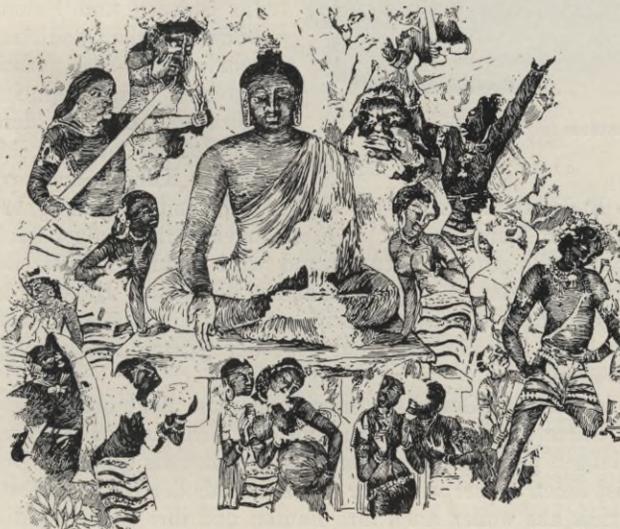


Abb. 145 Grottemgemälde zu Adschantâ (Nach Grünwedel)

nach dem Zerfall des baktrischen Reiches im 1. Jahrhundert v. Chr. diese Grenzgebiete] beherrschten, kämpften lange darum mit den mächtigen Fürsten im Hindostan. Dabei hatte das Stück griechischer Kultur, das sich hier im Osten am Leben erhielt, genügend Zeit, mit der Lehre und der Kunst des Buddhismus in eine innige Berührung zu treten. Für uns ist heute das ehemalige Fürstentum Gandhâra im Gebiete des Swâtflusses — an der Ostseite des Hin-

dukusch — der hauptsächlichste Schauplatz einer eigenartigen, mit griechischen, römischen, vielleicht selbst altchristlichen Elementen durchsetzten Kunstübung, die doch ihrem Inhalt nach ganz dem indischen Leben angehört. Ihre Blüte muß in die Zeit etwa von Christi Geburt bis zum 4. Jahrhundert gesetzt werden. Die Gandhâraschule — hauptsächlich durch Reliefs aus den zerstörten buddhistischen



Abb. 146 Buddhastatue im British Museum

Im ganzen aber muß die Buddhafigur (Abb. 146) als die selbständigste und großartigste Schöpfung der indischen Kunst gelten. Stehend oder noch häufiger nach orientalischer Art mit untergeschlagenen Beinen sitzend wird Buddha dargestellt, meditierend, lehrend, tröstend oder mit gegeneinander gekehrten Händen in reines Schauen versunken und dem irdischen Dasein entrückt („Nirvâna“). Der Ausdruck tiefsten Nachdenkens herrscht vor und gibt der ganzen Erscheinung geistige Bedeutung und Würde.

Volle Freiheit des bildnerischen Gestaltens aber entsprach nicht dem Geiste der indischen Kunst. Zu einem selbständigen Studium des menschlichen Körpers sind die Inder trotz ihrer langen geschichtlichen Entwicklung niemals gelangt. Der S c h m u c k des Körpers ist ihnen immer wichtiger erschienen als der Körper selbst. Von diesem Schmuckbedürfnis aus wollen auch ihre Bauten und ihre ganze Plastik beurteilt werden. Der reiche Schmuck an Füßen, Hüften, Armen, Hals und Ohren

Klöstern des Landes repräsentiert — ist ihrer Formengebung, ihren Typen und ihrer Kompositionsweise nach ein Ausläufer der antiken Kunst. Es finden sich in diesen indischen Bildwerken Gestalten vom Gigantenaltar zu Pergamon, ferner Karyatiden, kauernde Atlanten, Girlanden tragende Erotten, die Typen der halb aus dem Boden aufragenden Gaia, des Kriophoros, des vom Adler entführten Ganymed. Die Reliefs sind teils in der Art antiker Sarkophagreliefs, teils nach Triumphalreliefs und Elfenbeintafeln komponiert. — Auch in die Gestalt des Buddha selbst, die seit dem 4. Jahrhundert einen häufigen Vorwurf für Statuen und Reliefs bildet, hat die Gandhâraschule manche antikiisierende Züge hineingetragen, die sie dem Apolloideal der griechischen Kunst annähern.

bedingt die ganze Haltung und Entwicklung der ihn tragenden menschlichen Gestalt (vgl. Abb. 144). Das Klima und das Vorbild der üppigen Natur, namentlich der tropischen Pflanzenformen, wirkten zusammen, um diesem Schmuck jene weiche Fülle und Überschwenglichkeit zu geben, welche die Formen selbst und ihren natürlichen Zusammenhang zu ersticken drohen. In dem wuchernden Reichtum dieser Art von bildnerischer Ausschmückung liegt auch die Stärke und zugleich die Schwäche der indischen Architektur. Die Fülle der Bilder, der Motive, der Ideen, die vollendete Art ihrer Ausführung mag im einzelnen immer wieder in Erstaunen versetzen, der Gesamtanlage der Bauten fehlt die Klarheit und Übersichtlichkeit, die große und freie Perspektive. In dieser Hinsicht stehen sie selbst den ägyptischen Anlagen nach, die sie an Ausdehnung und Massenhaftigkeit oft übertreffen.

Die indische **Klein Kunst**, welche durch Solidität und Fertigkeit der technischen Arbeit eine sehr hohe Stufe einnimmt, ist von demselben Geschmack beherrscht. Ihre Motive sind mit Vorliebe dem Pflanzenreich entnommen, streng stilisiert und meist in solcher Fülle angewandt, daß der Eindruck des einzelnen hinter dem bunten Gemisch sich verschlingender Linien und Farben zurücktritt. Namentlich auf dem Gebiete der Metallbearbeitung haben die Inder stets Hervorragendes geleistet. Die **Bidri-Arbeit** — Einlagen von Gold oder Silber in Stahl- und Eisenmaterial — und das Überziehen von Metallen mit farbigen **Schmelzglasuren** ist von ihnen zu höchster Vollkommenheit ausgebildet worden.

## B. Ausläufer indischer Kunst

Ein so hoch entwickeltes Kulturleben wie das indische mußte notwendig auf seine Umgebung nachhaltige Einwirkung ausüben. Mit den religiösen Vorstellungen hat sich daher auch die Kunstweise des Buddhismus nach Norden und Süden über das Festland und die großen Inselgruppen ausgebreitet. Doch haben dabei mancherlei nationale Bedingungen und äußere Einwirkungen auf den verschiedenen Punkten Umgestaltungen der künstlerischen Form herbeigeführt.

Einen merkwürdigen Zweig der indischen Kunst findet man im äußersten Nordwesten, in dem durch seine Fruchtbarkeit und Schönheit berühmten, von zwei Schneeketten eingeschlossenen Gebirgslande **Kaschmir**.<sup>1)</sup> Die Heiligtümer bilden meist freistehende Tempel in stattlicher Anlage, auf der Grundform des **Stüpa**, allein mit bestimmt ausgesprochener Nachbildung von Holzkonstruktion. Andererseits macht sich eine Nachwirkung der durch die baktroskythischen Länder vermittelten späthellenischen Tradition geltend, namentlich in der Bildung der Sockel, Basen und Gesimse und in der barbarisierten Anwendung antiker Säulen- und Gebälksysteme. Aber auch der bereits an den Kleeblattbogen des Islam und entsprechende Formen des romanischen Stils in Europa erinnernde dreiteilige Türbogen ist dazwischengemengt. Den Abschluß bildet meist ein in mehreren Absätzen pyramidenartig aufsteigendes Dach. Solche Tempelanlagen finden sich zu **Payach** (Abb. 147), eines der kleineren, aber

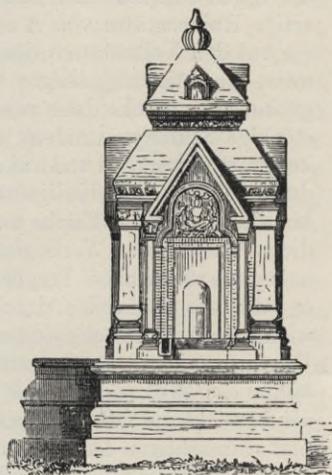


Abb. 147 Tempel von Payach

<sup>1)</sup> *Burke and Cole, Illustrations of ancient buildings in Cashmeer. London 1870.*

durch charakteristische Ausbildung interessanter Denkmäler; ein größerer Tempel mit Nebenbauten, Hof und Umfassungsmauer zu *Martand*, mehrere zum Teil zerstörte zu *Avantipur*. Die Bauformen der beiden indischen Religions-systeme nebeneinander bietet das im Norden Hindostans dicht unter den höchsten Schneekuppen des Himalaja sich hinreckende Alpenland *Nepal*.<sup>1)</sup> Hier finden sich neben den einfachsten altbuddhistischen Stûpas hohe Terrassenbauten, die in phantastisch spielender Dekoration die Formen des indischen Freibaus zu turmartiger Schlankheit steigern. Die Tempel, hier ausschließlich als *Tschaityas* bezeichnet, bauen sich meist in mehreren Geschossen mit hohem, reich dekoriertem Unterbau, Wandnischen und schlanken Kuppelspitzen auf. Noch spielender, zur chinesischen Bauweise bereits hinneigend, gestalten sich die klosterartigen *Vihâras*. Das hervorragende Denkmal dieser Gruppe ist wohl der große Tempel der Hauptstadt *Katmandu*. — Die Bildwerke, mit denen diese Denkmäler reich geschmückt sind, zeigen eine manierierte Nachahmung der buddhistischen Skulpturen Hindostans. Eine besondere Fertigkeit haben die Nepalesen bis auf den heutigen Tag in der technischen Verarbeitung der verschiedenen Metalle.

Wenn Vorderindien — durch den Gebirgswall des Himalaja gegen den Kontinent streng abgeschlossen — stets eine Sonderexistenz geführt hat, so ist *Hinterindien*<sup>2)</sup> der natürliche Schauplatz der Berührungen, welche sich zwischen den verschiedenen Kulturkreisen zum Teil erst ziemlich spät entwickelt haben. Was es an Kunst besitzt, verdankt es jedenfalls ursprünglich Vorderindien, wengleich in den Ostländern sich schon früh der chinesische Einfluß geltend gemacht haben muß. Bestimmend für das religiöse Leben und die davon ganz abhängige Kunstübung wurde der Buddhismus in jener reineren Form, welche nach der Spaltung seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. der Süden bewahrte. Insbesondere war *Kambodscha*<sup>3)</sup> (im Deltagebiet des Mekhong) ein Mittelpunkt der indischen Kultur, der bis in den indischen Archipel hinein seinen Einfluß geltend machte. Die großartige Ruinenstätte von *Angkor-Vah* ist ein Zeuge dieser alten Kulturblüte, die auf den Volksstamm der *Khmer* zurückgeführt wird. Die Tempel tragen zu meist einen festungsartigen Charakter, sind mit Wällen, Mauern und Gräben umgeben, über welche dann reich ausgestattete Brücken geführt wurden. Es sind vielstöckige Stufenpyramiden von rundlicher Gestalt, ihrer Gesamterscheinung nach kegelförmig wirkend und auf allen Seiten mit dem Riesenhaupte *Brahmas* geschmückt, dessen Kultus diese Heiligtümer offenbar ursprünglich geweiht waren. Aus der Kombination der in der Fläche angelegten Tempel mit diesen Stufenpyramiden entstehen die erstaunlichsten Werke der hinterindischen Tempelbaukunst mit breiten Terrassenanlagen, zahlreichen Treppen und Türmchen. Die Baumeister der *Khmer* haben es jedenfalls verstanden, durch ihr sicheres Gefühl für architektonische Gesamtwirkung wie durch feine Durchgliederung der Einzelheiten, z. B. der Säulen, die vorderindischen Überlieferungen mit eigenartigem neuem Leben zu erfüllen. — Eine andere Gruppe bilden die Denkmäler von *Pegu*, dem Stromgebiete des *Irawadi*. Hier finden wir als bezeichnende Grundform den Stûpa wieder, meistens in massenhafter Anlage und in mächtigen Dimensionen. Gewöhnlich erhebt sich auf breitem Unterbau eine achteckige Pyramide. Prächtige Farben und reicher Goldschmuck sowie die Ausstattung mit kolossalen Erzbildern, in deren Guß die peguanische Kunst sich auszeichnet, erhöhen die phantastische Großartigkeit dieser Bauten. Die bekanntesten Denkmale sind die Tempel von *Rangun*, von *Pegu* und von *Kommodu*, letzterer gegen 100 m hoch.

<sup>1)</sup> *D. Wright*, *History of Nepal* (mit Abbild. von Bauwerken). Cambridge 1877.

<sup>2)</sup> *A. de Pouvoirville*, *L'art Indo-Chinois*. Paris 1894.

<sup>3)</sup> *C. Delaporte*, *Voyage du Cambodge*. L'architecture Khmer. Paris 1880.

In den Denkmälern der Insel *J a v a*, die erst der späteren Zeit indischer Kunstblüte angehören, durchdringen sich buddhistische und brahmanische Formen zu einem oft großartig gesteigerten und reich entwickelten Ganzen, das bei aller Phantastik doch eine imponierende Würde des Eindrucks zu erreichen weiß. Die Rundform des Stüpa bekrönt oft in mehrfacher Wiederholung einen breit entwickelten Terrassenbau, dessen Wandgliederung sich aus einem reich belebten Nischensystem zusammensetzt. Unter der großen Anzahl glänzender Denkmäler zeichnen sich durch Pracht und Umfang die Tempel von *B o r o B u d o r* aus. Der Haupttempel ist eine mächtige, 157 m breite Anlage, die sich in sechs Stockwerken bis zu 36 m terrassenförmig erhebt, jeder Absatz durch Nischen mit den sitzenden Statuen Buddhas belebt und mit geschweiftem Dach versehen, das Ganze von 72 kleineren und einem großen Stüpa gekrönt. So geistlos die monotone Wiederholung der Formen ist, so sorgfältig ist die Arbeit im einzelnen, namentlich in den etwa 2000 Reliefs, welche den gewaltigen Bau schmücken. — Auch die bildende Kunst folgt auf Java in besonders reicher Ausführung dem Vorgange der indischen, mit der sie das Phantastische sowie eine besondere weiche Anmut der Formbehandlung gemein hat. Der Darstellungskreis ist aus buddhistischen und brahmanischen Elementen zusammengesetzt, und das Material besteht außer dem Stein vielfach aus Metall welches von der javanischen Kunst mit Geschick behandelt wird.

### C. China, Korea und Japan

Die drei Reiche der Ostküste Asiens schließen sich kunstgeschichtlich zu einer engeren Gruppe zusammen; sie haben von Indien und dem Westen zwar auch entscheidende Anregungen empfangen, diese aber mit stärkerer nationaler Selbständigkeit verarbeitet. An ihrer Spitze stand jahrtausendlang die Weltmacht *C h i n a*, dessen Kultur an Alter und Bedeutung wohl mit der ägyptischen verglichen werden kann. Denn obwohl die ins dritte vorchristliche Jahrtausend (Dynastie der *Hia* angeblich 2205—1783 v. Chr.) hinaufdatierten Anfänge seiner Geschichte sagenhaft bleiben und die historisch beglaubigte Zeit des „Reiches der Mitte“ erst mit der *Tschou*-Dynastie (seit 1122 v. Chr., nach anderen sogar erst im 8. Jahrhundert v. Chr. beginnt, so fallen die Blütezeiten seiner Kunst (*Sung*-Dynastie 960—1278 und *Ming*-Dynastie 1368—1644) um so weiter in die christliche Ära und reichen für einzelne Zweige der Kleinkunst bis weit ins 18. Jahrhundert hinein.

Zwischen der ägyptischen und der chinesischen Kunst besteht allerdings ein entschiedener Gegensatz: während jene von Anfang auf monumentales Schaffen gerichtet ist und in der Darstellung des Menschen schon früh ihre Meisterschaft bewährt, ist der chinesischen Kunst die Monumentalität stets fremd geblieben, und sie hat jahrhundertlang ohne den Willen oder die Fähigkeit zur Gestaltenbildung sich in rein ornamentaler Tätigkeit entwickelt. Demgemäß besitzen wir auch kaum noch Denkmäler aus den frühesten Perioden der chinesischen Kunstgeschichte.<sup>1)</sup> Nur in der bis ins 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zurückgehenden Kunstliteratur der Chinesen selbst ist davon die Rede, und illustrierte Prachtkataloge der kaiserlichen Sammlungen aus dem 12. und 18. Jahrhundert enthalten Abbildungen der ältesten noch vorhandenen Kunstwerke. Es sind fast ausschließlich Arbeiten der Kleinkunst, wie *B r o n z e g e f ä ß e* und *N e p h r i t s k u l p t u r e n*, die schon früh mit größter technischer Meisterschaft angefertigt wurden. Auf bestimmten, durch die Zwecke des alten Opferdienstes hervorgerufenen Gefäßformen

<sup>1)</sup> Einen kurzen Überblick gibt *M. Paléologue*, *L'Art chinois*. Paris 1887.

finden sich bestimmte, überall wiederkehrende Ornamente streng typischen Charakters und wohl auch symbolischer Bedeutung. Neben rein geometrischen Motiven treten erst spät stilisierte Tiere, noch später Pflanzenformen auf.<sup>1)</sup> (Abb. 148—150.) Die Epoche der Tschóu-Dynastie (1122—255 v. Chr.) bezeichnet etwa den

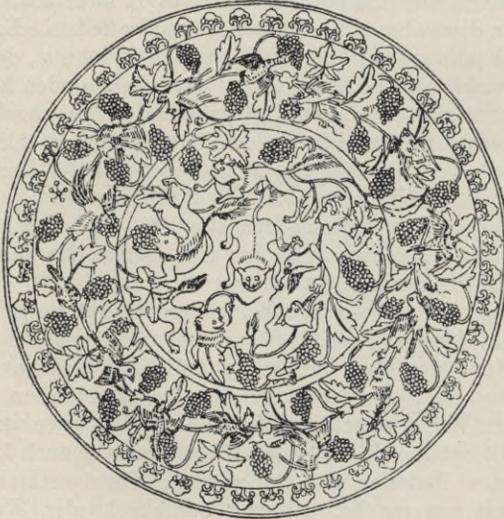
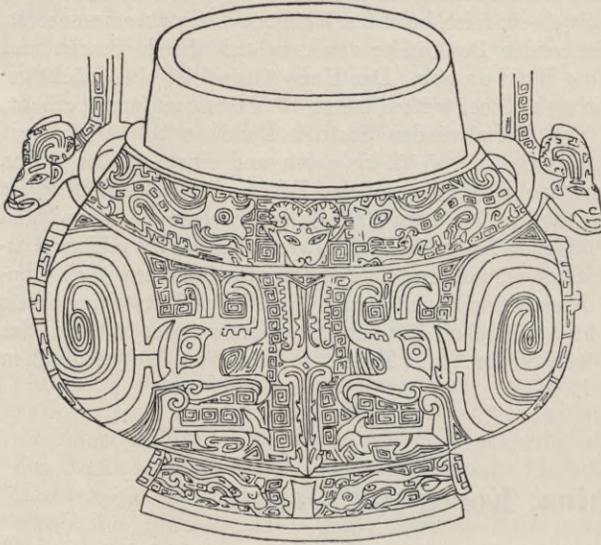


Abb. 148 a u. b Ornamente auf chinesischen Bronzevasen und Bronzespiegeln der Shang-, Tschou- und Thsindynastien

Höhepunkt dieser ältesten, sich in unermüdlicher Wiederholung primitiver Elemente erschöpfenden Entwicklung. Dann aber dringt in den Zeiten der Han-Dynastien (220 v. Chr. bis 221 n. Chr.) der Naturalismus ein: fremde und einheimische Tiere, wie Löwen, Pferde, Elefanten, Schildkröten in ihrer charakteristischen Erscheinung und oft sehr lebendiger Bewegung, Blumen, Blütenzweige und Ranken bestimmter Pflanzenarten werden dargestellt, und endlich erscheint in dem Formenschatz dieser Ornamentation auch der Mensch. Neben der Zierkunst an Bronzegefäßen haben wir aus diesem Zeitalter sichere Nachrichten von dem Aufblühen der chinesischen Keramik und der freien Malerei, der die Erfindung des Papiers (um 105 n. Chr.) zu Hilfe kam. Aus dem Ende der Han-Dynastien stammt auch eine Gruppe hauptsächlich in der Provinz Schantung gefundener Reliefs mit lebendig erzählten Szenen aus der chinesischen Geschichte und Mythologie, die als Schmuck von Palastwänden und Grabkammern

dieses Zeitalters machen sich trotz ihres ausgesprochen national-chinesischen Charakters unzweifelhaft

<sup>1)</sup> W. v. Hörschelmann, Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik. Leipzig 1907.

<sup>2)</sup> E. Chavannes, La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han. Paris 1893.

auch fremde Einflüsse geltend, für die vielleicht gleichfalls auf jene triebkräftige griechisch-baktrische Kultur hingewiesen werden darf, die etwa gleichzeitig, wie wir gesehen haben, auch in der indischen Kunst eine Rolle spielt.<sup>1)</sup> Als Zeugnisse dieses Zusammenhangs betrachtet man vor allem eine Gruppe chinesischer Bronzespiegel, deren Rückseiten in flachem Relief lebendig gezeichnete Tiergestalten mit naturalistischen Wellenranken, Weinlaub und Trauben vereinigt zeigen, wie sie sonst nur in der hellenistisch-römischen Kunst und ihren direkten Abzweigungen vorkommt. Es liegt also nicht fern, auch sonst den Anstoß zu der natürlichen Tier- und Pflanzendarstellung der chinesischen Kunst in dieser Epoche auf eine Berührung mit dem hellenistischen Westasien zurückzuführen.



Abb. 149 Altchinesisches Wassergefäß  
(Nach Münsterberg, Japan. Kunstgeschichte)



Abb. 150 Altchinesisches Weingefäß  
(Nach Münsterberg, Japan. Kunstgeschichte)

Weit tiefere und sicherere Spuren hat aber die Einführung des indischen Buddhismus in China hinterlassen, welche seit dem Jahre 67 n. Chr. datiert wird, aber erst ganz allmählich im Laufe mehrerer Jahrhunderte feste Wurzeln schlug. Man nimmt an, daß bis zum vierten Jahrhundert n. Chr. die zum buddhistischen Kultus erforderlichen Bilder, Malereien und Gerätschaften noch aus Indien importiert wurden; seit jener Zeit läßt sich die Herstellung von Buddhabildern in Bronze und Holzschnitzerei auch durch einheimische Künstler nachweisen. Jedenfalls hat die chinesische Kunst von dem Buddhismus die stärksten und dauerhaftesten Impulse empfangen. Vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert n. Chr. — eine Zeit, welche die höchste Blüte der chinesischen Kunst umfaßt — wird sie von der Lehre des in China „Fo“ genannten indischen Weisen und demgemäß auch von dem Vorbilde der buddhistischen Kunst Indiens beherrscht;

<sup>1)</sup> *Fr. Hirth*, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München und Leipzig 1896.



Abb. 151 Chinesischer Pa-lu

ihr hat insbesondere die chinesische Architektur das wenige an monumentalen Formen entlehnt, das sie überhaupt besitzt.

Die chinesische Baukunst ist, wie die indische, aus dem Holzstil erwachsen und hat die Formen desselben auch da streng gewahrt, wo sie Steinmaterial für den Aufbau verwendet. Die als Erinnerungsmale und Ehrenzeichen üblichen Pa-lu, die sich triumphbogenartig über den Straßen und an Tempelgängen erheben, entsprechen in jeder Beziehung den indischen Torânas: hölzerne oder steinerne Pfosten sind durch mehrere Querbalken verbunden (Abb. 151). Über jeder Öffnung erhebt sich ein schweres Ziegeldach in geschweifter Form, mit sich deckenden Hohlziegeln belegt und an den Endigungen mit phantastischem Schnitzwerk, Drachenköpfen, Glocken u. dgl.

geschmückt. Diese Dächer müssen als das charakteristischste, im eigentlichen Sinne nationale Element der chinesischen Bauweise betrachtet werden. Sie fehlen niemals, weder auf den stattlicheren Privathäusern noch auf den Palästen, den Tempeln und sonstigen Kultbauten. Auch die Kaiserpaläste und großen Tempel bestehen aus aneinandergereihten eingeschossigen Hallen, deren hölzerne Stützen durch leichte Wandabschlüsse miteinander verbunden sind. Ein monumentaler Eindruck wird nur durch das weit ausladende, konkav geschweifte Ziegeldach angestrebt, das sich unter Umständen in zwei-, ja dreifacher Wiederholung darüber erhebt. Auch die offenbar nach dem Vorbild indischer Pagoden in der buddhistischen Zeit Chinas errichteten Stockwerkstürme (T a i) erhalten ihr charakteristisches Gepräge durch die in großer Anzahl sich übereinander erhebenden Dachgeschosse, hinter denen die senkrechten Linien des Aufbaus fast verschwinden. Sie sind, wie alle chinesischen Bauten, in reichen, oft grellen Farben bemalt und lackiert oder mit Bronze- oder Porzellanplatten verkleidet. Der berühmteste dieser Türme, der 1412—1431 n. Chr. erbaute Porzellanturm von N a n k i n g (Abb. 152), wurde 1862 von den Rebellen zerstört.

Einen weit großartigeren und ernsteren Sinn bekunden die Nützlichkeitsbauten der Chinesen, meist ihrer ersten Kulturepoche angehörend. So die umfassenden Kanalanlagen, kühne Brückenbauten und die berühmte Mauer, welche in einer Ausdehnung von gegen 300 km, in einer Höhe von 8 m und ebenso breit, mit zahlreichen Verteidigungsbastionen zum Schutz der Nordgrenze des Reiches im 4. Jahrhundert n. Chr. begonnen wurde.

In der P l a s t i k dieser Zeit sind die Chinesen von ihren indischen Vorbildern abhängig und fast ganz beschränkt auf die Herstellung von Statuen und Statuetten für den Kultus, namentlich Buddhafiguren, die von der Größe eines Fingernagels bis zur Höhe von 6 m in allen Materialien, am häufigsten aber in Metallgüß hergestellt und oft auf die kostbarste Weise mit Gold und edlen Steinen geschmückt sind. Die technische Vollendung namentlich der chinesischen Bronzegüsse ist bewundernswert; die künstlerische Bedeutung derselben erreicht kaum die ihrer indischen Muster. Die Gebilde wirken, auch wenn sie in kolossalem Maßstab ausgeführt sind, nur als vergrößerte Kleinplastik und werden grotesk, wenn sie erhaben sein

wollen. Neben Buddha ist die Hauptfigur dieser Plastik Kuan-yin, die Göttin des Erbarmens, die mit einem Kinde an der Hand oder auf dem Schoße dargestellt zu werden pflegt. — Holz und Elfenbein, Speckstein und die verschiedenen Edelsteine sind die Materiale der mit unermüdlicher Sorgfalt und hoher Meisterschaft durchgebildeten chinesischen Kleinplastik.

Der Charakter des Monumentalen fehlt auch den Erzeugnissen der chinesischen Malerei, deren Technik fast ausschließlich auf den Wasserfarben beruht; die Chinesen haben selten die Fresko-, noch seltener die Ölmalerei ausgeübt. Ihre kunstgeschichtliche Tradition verlegt die Anfänge der Malerei, welche bezeichnenderweise als einer der „sechs Zweige der Kalligraphie“ betrachtet wird, in die mythische Urzeit. Doch gehört der erste Maler, von dessen Wirken wir eine sichere Kunde haben,

*Tsao Fuh-king*, berühmt als Drachmaler, erst dem 3. Jahrhundert n. Chr. an. Die Werke dieses und anderer berühmter Maler aus der ersten buddhistischen Zeit zeichnen sich ebenso durch sorgfältige Naturbeobachtung wie durch strenge Großartigkeit des Stils aus. Von ihnen werden ähnliche Geschichten als Beweis ihrer vollendeten Kunst erzählt, wie sie die griechische Künstlerlegende von Zeuxis, Apelles und anderen großen Malern berichtet. Ein Drache, den der Maler *Wu-Tao-tse* im 8. Jahrhundert gemalt hatte, wurde lebendig und verschwand in die Lüfte. Neben der buddhistischen, durch indische und indopersische Vorbilder bestimmten Malerei, an deren Spitze der berühmte *I-söng* steht, unterscheidet man in der Zeit der *Tang-Dynastie* (618—907 n. Chr.) bereits zwei national-chinesische Malerschulen, eine nördliche und eine südliche. In beiden wurde die Landschaftsmalerei gepflegt; der Begründer der nördlichen Schule, *Li Ssi-sün* (651—716 n. Chr.) schlug eine mehr koloristische Richtung ein, der Stifter der südlichen Schule, *Wang-Wei* (699—759), auch als Dichter berühmt, erfand die vornehme und stimmungsvolle Schwarz-Weiß-Malerei, die bis in die Neuzeit hinein die gebildeten Kenner in China

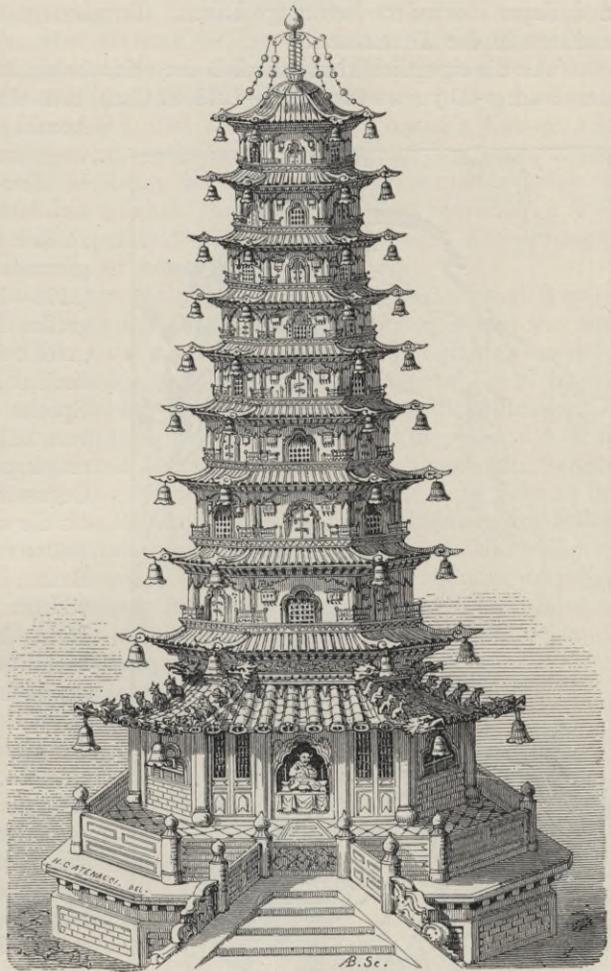


Abb. 152 Porzellanturm von Nanking

und Japan besonders bevorzugt haben. Daneben gab es ähnlich berühmte Spezialisten in der Tiermalerei.

Als die eigentlich klassische Zeit der chinesischen Malerei aber muß die Epoche der Sung-Dynastie (960—1278 n. Chr.) betrachtet werden, die eine große



Abb. 153 Die Göttin Kuan-yin  
Gemälde aus der Epoche der Yuen (1260—1368)

Anzahl berühmter Künstler hervorgebracht hat; Namen wie *Liang-ki*, *Kwo-ki*, *Li-Lung-yen*, *Ma-Yuën*, *Yuh-kien* (Abb. 154) u. a. gehören zu den meist gefeierten. Die Regierungszeit des Kaisers *Hui-tung* (1101—1126), der selbst zu den großen Malern zählt, gilt als das „mediceische“ Zeitalter der chinesischen Kunst. — Der Stil dieser Epoche ist ein sehr ausgeprägter, von edler Einfachheit und einer oft kapriziösen Knappheit. Zum Gegenstand ihrer Kunst nimmt sie oft die einfachsten Vorwürfe: einen Blütenzweig, eine Frucht, einen Baum, einen Vogel; für die gebildeten chinesischen Betrachter lag darin freilich zumeist noch eine leicht verständliche Anspielung auf irgendeine philosophische oder moralische Sentenz, eine Stelle aus der klassischen Literatur oder dergleichen. So wird auch der Stoffkreis der nationalen Geschichte, insbesondere das Leben berühmter Priester, Gelehrter und Krieger, ferner der buddhistischen und taoistischen Legende von den Künstlern dargestellt. Eine besondere Anziehungskraft aber hat für sie die Landschaft besessen, und auf diesem Gebiete haben die großen chinesischen Maler wohl auch ihr Bestes geleistet. Um ihren Werken gerecht zu werden, muß man sich freilich auf den Standpunkt stellen, von dem aus die Ostasiaten überhaupt die Malerei betrachten. Die schon hervorgehobene Verwandtschaft mit der hochgeachteten Schreibekunst ist

hierfür bestimmend. In der Tat galt den Chinesen in älterer Zeit die Malerei als eine Art Kalligraphie, bei der es auf Schwung und Leichtigkeit der Umrisse und der Linienführung überhaupt in erster Linie ankam. Der Umstand, daß das Instrument für Schreiben und Malen bei ihnen gleichermaßen der Pinsel ist, trägt naturgemäß dazu bei, der bildlichen Darstellung einen ähnlichen Charakter zu verleihen wie der schriftlichen. Mit wenigen, aber freien und kräftigen Strichen ein möglichst anschauliches Bild der Dinge zu geben, war von vornherein das Streben der chinesischen Maler.

Hinter die Wirkung der Zeichnung trat ihnen die der Farbe durchaus zurück. Mit möglichst wenig Mitteln suchten sie eine farbige Stimmung mehr anzudeuten als durchzuführen und beschränkten sich meist auf leichte Kolorierung der Flächen. Dies gilt wenigstens von der weltlichen Malerei der Chinesen, die in den Kreisen der Vornehmen und Gebildeten geschätzt und als Liebhaberei von den Kaisern selbst ausgeübt wurde. Die religiöse, auf buddhistischer Grundlage beruhende Malerei, welche auch für das Andachtsbedürfnis der Massen schuf, konnte natürlich der Farbe und der sorgfältigsten malerischen Durchführung nicht entraten und bestrebte sich, diese in möglichst prächtiger Wirkung, mit reicher Anwendung von Gold und zierlicher Ornamentik, zu geben.

Im Charakter der chinesischen Malerei liegt es ferner begründet, daß sie auf die Mittel des körperlichen Scheins der Dinge prinzipiell verzichtet und von vornherein nur eine dekorative *F l ä c h e n w i r k u n g* anstrebt. Der Raum, in welchem sich die Menschen und Dinge befinden, wird nicht nach den Gesetzen einer strengen Perspektive dargestellt, sondern höchstens angedeutet, die körperliche Rundung der Gegenstände ebensowenig ausgedrückt wie die Schattenwirkung und der Reflex des Lichts. Die Beleuchtung spielt keine Rolle in einem chinesischen Gemälde. Trotzdem erreichen die chinesischen Maler der besten Zeit durch die Schärfe ihrer Beobachtung, die charakteristische Zeichnung und die feine Abtönung des Kolorits oft einen hohen Grad von Naturwahrheit und malerischer Schönheit. Nur wollen ihre Schöpfungen, wie die Werke der Kunst überhaupt, von dem Standpunkte derjenigen, die sie hervorgebracht, und derjenigen, für die sie bestimmt waren, betrachtet und beurteilt werden. Dann aber ist es nicht schwer, zu erkennen, daß die Chinesen, wie auf anderen Gebieten, auch auf dem der Malerei zeitweise den Europäern um Jahrhunderte voraus waren und beispielsweise die malerischen Schönheiten der Landschaft bereits mit Vollendung darzustellen wußten, als die Kunst der alten Kulturwelt sich auf diesem Gebiete noch mit dürftigen Andeutungen begnügte. Vor allem muß die chinesische Kunst auch da, wo sie uns monströs und abstoßend erscheint, als eine Meisterin im dekorativen *F l ä c h e n s t i l* anerkannt werden.

Auf die klassische Sung-Periode folgte die Zeit der Mongolenherrschaft unter der *Y ü a n - D y n a s t i e* (1278 bis 1368), in welcher die Malerei vorwiegend auf minutiöse Technik und Brillanz der harmonisch abgestimmten Farbgebung ausging (Abb. 153). So bereitete sich die Epoche der *M i n g - D y n a s t i e* (1368—1643) vor, deren Beginn bis zur Herrschaft des Kaisers *Tsching-ho* (1465—1488) noch eine Zeit hoher Blüte ist; dann tritt der Verfall ein. Die besten Maler der Folgezeit (*T s i n g - D y n a s t i e* seit 1644) sind Nachahmer der Alten oder zeichnen sich allein durch minutiöse Sauberkeit

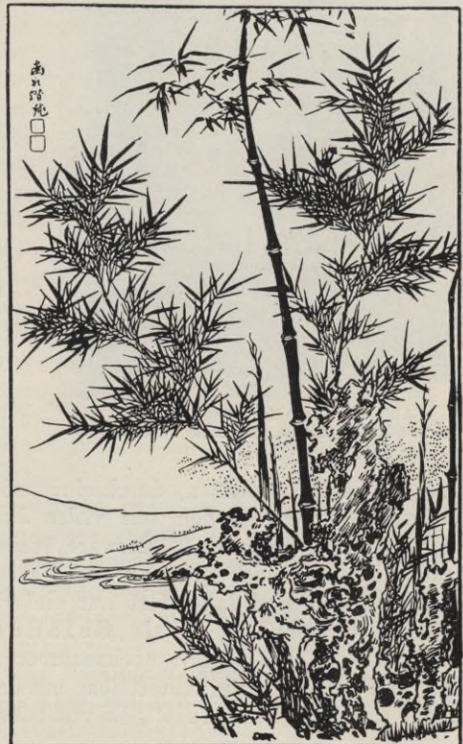


Abb. 154 Bambuslandschaft von Yuh-kien aus der Epoche der Sung-Dynastie

und Manierismus der Technik aus. Die Kunst im allgemeinen fiel seit dieser Zeit der Erstarrung und jenem geistlosen Formelwesen anheim, das für die ganze chinesische Kultur charakteristisch wird. Insbesondere die Arbeit für den europäischen Export rief eine Masse untergeordneter Erzeugnisse hervor, nach denen man die wirkliche chinesische Kunst nicht beurteilen darf.

Neben anderen der Malerei verwandten Techniken, wie dem Email, der Lackarbeit entwickelte sich die Porzellan-kunst<sup>1)</sup> immer mehr zur eigentlichen Nationalkunst der Chinesen und erreichte unter der Ming-Dynastie ihre höchste Blüte. Die ersten Anfänge des echten Porzellans,



Abb. 155 Vase der Sung-Epoche  
(Nach Du Sartel, La porcelaine de Chine)



Abb. 156 Vase der Tsching-hoa-Epoche  
(Nach Du Sartel, La porcelaine de Chine)

d. h. der harten, tönenden, durchscheinenden Tonware, fallen in die Zeit der Sung-Dynastie, nachdem schon seit vielen Jahrhunderten eine hohe Entwicklung der glasierten und bemalten Töpferware vorausgegangen war. Die ältesten Porzellan-gefäße schließen sich in Form und Farbe an die Nephrit- und Bronzevasen der Urzeit an. Sie sind daher fast nur einfarbig glasiert; das grau-, blau- oder olivengrüne derbe Porzellan, das als „S e l a d o n“ bekannt ist, sucht insbesondere Farbe und Struktur des Nephrit nachzuahmen (Abb. 155). Als das kostbarste galt das weiße Porzellan. Ein unmittelbar aus der Technik hervorgegangenes Dekorations-motiv war das „Craquelé“, die von feinen Rissen durchzogene Glasur, die zuerst

<sup>1)</sup> O. Du Sartel, La porcelaine de Chine. Paris 1881. — G. Grandidier, La céramique chinoise. Paris 1894.

wohl zufällig entstanden, dann mit Absicht hervorgebracht wurde. In der Ming-Periode erreichte unter dem Einfluß der gleichzeitigen Malerei der Dekor des Porzellans seine höchste Mannigfaltigkeit und Meisterschaft. Neben Vögeln, Blumen, Schmetterlingen, Insekten, Fischen erscheinen symbolische Fabeltiere, Götter- und Menschengestalten. Die Zeit des Kaisers Siuan-te (1425—1465) ist durch das herrliche Blauporzellan mit Unterglasurmalerei in Kobaltblau auf hellem Grunde ausgezeichnet. Die Perioden Tsching-hoa (1465—1522) (Abb. 156) und Kia-tsing (bis 1579) brachten die Neuerung der mehrfarbigen Dekoration in Überglasurmalerei; nach dem Vorherrschen eines bestimmten Farbentons werden die Porzellane dieser Zeit von den Kennern in verschiedene Gruppen geschieden, wie die „famille verte“ mit besonders hervortretendem grünem Emaildekor (Abb. 157). Die reichere Palette eröffnete der Porzellanmalerei auch stofflich einen weiteren Umkreis: die menschliche Gestalt und die Landschaft, Szenen aus der Legende, Geschichte und Dichtung werden herangezogen. Die ursprünglich als besonders umrahmte Bildchen mitten in der Blumendekoration sitzenden Darstellungen umziehen jetzt manchmal auch ununterbrochen den ganzen Hals oder Bauch des Gefäßes. Eine glänzende Nachblüte sah auch noch das 18. Jahrhundert unter den Kaisern Khang-hi (1662—1723) (Abb. 158), Yung-tsching (bis 1730) und Kien-long (bis 1796); die Khang-hi-Periode galt lange als die höchste Blütezeit des chinesischen Porzellans. Neben der Weiterbildung der farbigen Bemalung wurde im Anschluß an die alten Muster auch die Blau-malerei und der Überzug des ganzen Gefäßes mit opaken Emails und geflammten Glasuren in höchster Farbenpracht und technischer Vollendung angewendet. Das weiße Porzellan erreichte im „Eierschalenporzellan“ die größte Feinheit und Durchsichtigkeit der Masse. Und neben den Geschirren und Gefäßen blühte auch die figürliche Kleinplastik in Porzellan wieder auf und schuf, wohl gleichfalls zumeist in Anlehnung an die älteren Arbeiten aus geschnittenem Stein und Elfenbein, farbige oder ungefarbte Meisterwerke. Diese Schlußepoche der chinesischen Kunst ist es, welche auf die Entwicklung des Geschmackes in der gleichzeitigen europäischen Kunst den größten Einfluß ausgeübt hat.

Die Kunst Chinas hat in den Zeiten der Weltmachtstellung des Reiches in vorbildlicher Kraft nach Südwesten wie nach Nordosten hin gewirkt; sie herrschte in einem großen Teil Hinterindiens und begegnete sich in Nepal (vgl. S. 114) und Tibet mit der geistesmächtigeren und monumentaleren Kunst des indischen Buddhismus. Die tibetische Kunst scheint, soweit sie bekannt ist, in ihren Bauten



Abb. 157 Vase der „Famille verte“  
(Nach Du Sartel, La porcelaine de Chine)



Abb. 158 Vase der Kanghi-Epoche  
Nach Du Sartel, La porcelaine de Chine)

wie namentlich in ihren feinen Bildnisstatuen buddhistischer Lamas (Großpriester) sich eine selbständige Stellung gewahrt zu haben. Dagegen bildet die im Nordosten dem Gelben Meer vorgelagerte Halbinsel Korea wiederum nur eine chinesische Kulturkolonie, und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung besteht darin, daß sie ein Bindeglied zwischen China und der jüngeren Kunstmacht Ostasiens, Japan, bildet. Die japanischen Kunstgelehrten bezeichnen selbst auf vielen koreanischen Meistern als die Lehrer der japanischen. Über Art und Wege dieses Einflusses werden wir freilich im dunkeln bleiben, solange die koreanische Kunst selbst nicht besser bekannt ist.<sup>1)</sup> Wir kennen sie heute überhaupt nur als Kleinkunst, und auf diesem Gebiet scheint sie allerdings durch feines Naturgefühl in ihren Malereien und durch originellen Geschmack in ihren Töpfereien eine besondere Stellung einzunehmen. Die koreanische Porzellankunst soll schon durch den japanischen Feldherrn Hideyoshi (1582 n. Chr.), der sie gewaltsam nach Japan verpflanzte, im Lande selbst zum Aufhören gebracht worden sein.

Die Kunst Japans,<sup>2)</sup> des jüngsten unter den Kulturreichen der asiatischen Ostküste, ist die Tochter der chinesischen Kunst, hat diese aber, wenigstens in der Wertschätzung der Europäer, weit überflügelt. Nicht immer freilich entsprechen die Vorstellungen, die man sich nach den in Europa allgemein verbreiteten und bekannten Erzeugnissen von dieser Kunst macht, ihrem wirklichen Wesen.

<sup>1)</sup> E. Zimmermann, Koreanische Kunst mit 20 Tafeln nach der Sammlung H. C. E. Meyer in Hamburg.

<sup>2)</sup> O. Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte. I. Braunschweig 1904 II. 1905, mit ausführlichem Literaturverzeichnis. — Zuverlässiges Anschauungsmaterial bieten vor allem die Werke: Sh. Tajima, Selected relics of Japanese art. Kioto 1899 ff. Bd. I ff., und Kokkwa (japanische Kunstzeitschrift, von Heft 140 ab auch mit engl. Text). Tokio 1889 ff. Ferner S. Bing, Japanischer Formenschatz. Leipzig 1888 ff. 6 Bde.

Den richtigen Standpunkt der Betrachtung zu gewinnen, hilft uns zunächst wohl eine kurze Erläuterung der Natur des Landes, seiner politischen Geschichte, seiner religiösen Entwicklung und der sich aus diesen drei Faktoren ergebenden allgemeinen Kulturbedingungen.

Japan ist ein fruchtbares Inselreich voll hoher Naturschönheiten, denen im allgemeinen aber der Zug des Großartigen und Wilden fehlt, so wie auch große und reißende Tiere, deren Erscheinung sonst wohl die Phantasie der Bevölkerung erfüllt, hier niemals heimisch gewesen scheinen. Andererseits sind Tier- und Pflanzenwelt von einer Mannigfaltigkeit, wie sie kaum ein anderes Land besitzt; herrliche Laubwälder, malerische Küstenzenerien und als seit Jahrhunderten bewundertes und geliebtes Wahrzeichen der schneebedeckte Gipfel des „Heiligen Berges“, des Fujiyama in seiner ersten Schönheit bieten überall fesselnde Natureindrücke. Die Kultur der Tee- und Reispflanze ebenso wie die Zucht des Seidenwurms stellen hohe Ansprüche an die Geduld und Arbeitsamkeit des Volkes. Alles vereinigt sich, um schon durch die natürlichen Bedingungen der Existenz den Sinn der Japaner auf feine Beobachtung, auf intime und liebevolle Behandlungsweise, auf höchste Ausbildung menschlicher Arbeitsleistung hinzulenken.

Von einer unmittelbaren Bedeutung für das künstlerische Schaffen wurde insbesondere die Häufigkeit der Erdbeben: sie hat die Entwicklung einer Steinarchitektur und dementsprechend einer eigentlich monumentalen Kunst in diesem Lande verhindert. Die japanische Baukunst ist Jahrtausende hindurch im wesentlichen bei dem leichten, als elastisches Gerüst konstruierten Holzhause stehen geblieben. Der Wohnhausbau kennt selbst die feste Wand nur in beschränktem Maße. Die innere Einteilung der auch in ihrem Umfange naturgemäß beschränkten Häuser wird fast ausschließlich durch Schiebewände, Setz- und Wandschirme hergestellt und sogar für die Außenwände begnügt man sich oft mit beweglichen Einsätzen, Laden und Schiebefenstern aus Holz und Papier. Material und Verwendungsart schlossen eine architektonische Ausbildung der Wand, des Portals usw. vollkommen aus, wiesen dagegen auf Verwendung solidesten Materials, auf raffinierte Durchbildung alles Handwerklich-Zweckmäßigen und auf malerischen Flächenschmuck hin. Dem Fehlen einer Außenarchitektur entspricht die Unmöglichkeit innerer Raumgestaltung: das japanische Haus kennt keine Interieurbildung, ja nicht einmal eine Ausstattung mit Mobiliar im europäischen Sinne. Tische, Stühle und Betten werden durch Fußbodenmatten ersetzt, auf denen leichte Etageren, Kästchen u. dgl. zur Aufbewahrung des unentbehrlichsten Hausrats aufgestellt werden. Es gibt nur eine feste Stätte im Innern des Hauses: das Tokonoma, eine Art Nische oder auch nur ein erhöhter Podest an einer Wand des Wohnzimmers, ursprünglich die „Bettstatt“ des Familienoberhauptes, seiner allgemeinen Bedeutung nach der Mittelpunkt des religiösen Ahnenkultus. Das Tokonoma ist auch die einzige Stelle zur Anbringung künstlerischen Schmuckes; hier wird das Rollbild (Kakemono) aufgehängt, ein Gemälde auf Papier oder Seide, das in reicheren Häusern je nach der Bedeutung des Tages einem Schatz oft kostbarer und seit Generationen sorgsam gehüteter Kunstwerke entnommen ist; hier steht die Blumenvase (Hanabiki), deren Arrangement mit Blumen, Pflanzen oder Zweigen in fein gewählter Symbolik den Gegenstand wissenschaftlicher Lehre bildet; hier wird auch wohl irgendein anderer Kunstgegenstand (Okimono) aus dem Besitz des Hauses wechselnd zur Schau gestellt. Im übrigen aber blieb die Kunsttätigkeit auch im Dienste der Fürsten und Reichen jahrhundertlang auf die liebevolle und delikate Ausführung der Gebrauchsgegenstände angewiesen: der Schreibkästen, Schmuck- und Dokumentenladen, der Behälter für Räucherwerke, der Rauch- und Teeservice und aller der kleinen Ausrüstungsstücke, welche zur Toilette der eleganten Welt gehörten oder einen Bestandteil ihrer Tracht bildeten. Auch hier also finden wir die Richtung auf das In-

time, Persönliche, auf Gebrauchs- und Kleinkunst. Leben und Kunst durchdrangen sich aufs innigste; die raffinierteste Zweckmäßigkeit vermählte sich mit der delikatesten Ausführung; nicht die Kostbarkeit oder Größe eines Werkes, sondern die Köstlichkeit der Arbeit bedingte seinen Wert. Und alles dies zusammengekommen hat die Japaner zu einem der ersten Kunstvölker der Erde gemacht.

Die langgestreckte Form des japanischen Inselreiches bedingt einen gewissen Gegensatz zwischen dem Norden und dem Süden des Landes. Der klimatisch begünstigte Süden mit seiner üppigen Vegetation gewährt dem Menschen ohne Mühe das zum Leben Notwendige: er ist der wichtigste Ausgangspunkt aller Religion, Kultur und Kunst des Landes geworden; im Norden entsprangen dagegen die politischen und wirtschaftlichen Bewegungen. Dieser Dualismus der Reichshälften kommt schon früh in der japanischen Geschichte zur Geltung und ist ein wesentlicher Grund dafür, daß auch das Denken, Fühlen und Schaffen des Volkes niemals mit dem Fanatismus beispielsweise der Inder sich nur in einer Richtung bewegt hat: Spekulation und Rationalismus, Naturbeobachtung und mystisch-symbolische Deutungsweise, Realistik und Stil haben sich in der Religion und Kunst Japans stets ein gewisses Gleichgewicht gehalten.

Die prähistorische Zeit, in welcher die heute nur noch auf den nördlichen Inseln in Resten vorhandene Urbevölkerung der Ainos durch den von Süden her eindringenden, wahrscheinlich malaiischen Volksstamm, der den Kern der heutigen Bevölkerung bildet, allmählich unterdrückt wurde, reicht bis ins 6. Jahrhundert n. Chr. Sie lebt in Mythos und Sage der Japaner fort als ein kriegerisches Heldenzeitalter, in dem die einzelnen Gaufürsten (Daimios) und ihre Lehnsleute (Samurai) wilde Kämpfe ausfochten, schließlich aber unter der Oberherrschaft eines Kaisers (Mikado) vereinigt wurden. Eine eigentliche Kultur begründete erst die Einführung des Buddhismus, der im 6. Jahrhundert von China und Korea aus vordrang und 624 n. Chr. zur Staatsreligion erhoben wurde. Gewisse Elemente des alten, bilderlosen, auf einer ursprünglichen Naturreligion beruhenden, allmählich aber in einen bloßen Ahnenkultus aufgegangenen Volksglaubens, des Shintoisimus, blieben erhalten; im übrigen aber siegte das buddhistische Religionssystem mit seinem reich ausgebildeten Apparat von Tempelbauten, Kultusgebräuchen und Bildern und gab der künstlerischen Tätigkeit einen entscheidenden Anstoß. China und Korea, die Länder, welche Japan zuerst mit buddhistischen Priestern, Mönchen und Heiligenbildern versorgten, errangen damit auf lange Zeit vorbildlichen Einfluß auf die japanische Kunst und schlugen die Brücke, auf der auch indische und westasiatische, ja griechische Elemente zur Aufnahme gelangten.

Hand in Hand mit der Herrschaft der Kirche entwickelte sich auch in Japan die des Feudaladels. In blutigen Kämpfen rangen die mächtigen Adelsgeschlechter der Fusivara, Taira, Minamoto unter sich und mit dem Kaiser um die Obergewalt, und um 1187 mußte der Mikado den Minamotohäuptling Yoritomo als Reichsfeldherrn (Shogun) mit weltlicher Oberhoheit anerkennen. Seitdem waren die Shogune (Taikune) die eigentlichen Herrscher, die Mikados nur geistliche Schattenkönige. Der politische Schwerpunkt wurde aus dem Süden mit den alten Kaiserresidenzen Nara und (seit dem 9. Jahrhundert) Kioto nach dem Norden verlegt, wo zuerst Kamakura, dann (seit dem 17. Jahrhundert) Yedo (Tokio) der Sitz des Shogunats wurde. Diese Epoche, der erst die Staatsumwälzung von 1868 ein Ende bereitete, war die Glanzzeit der nationalen japanischen Kunst. Ihre Höhepunkte werden durch die Namen besonders hervorragender und kunstsinniger Shogunfamilien bezeichnet, wie der Minamoto im 12., der Ashikaga im 15. und 16., der Tokugawa im 17. bis 19. Jahrhundert. Höchstens durch eine vorübergehende Ablenkung der japani-

schen Kunst von ihrem eigensten Wege bemerkenswert ist die Zeit von 1549 bis 1638, wo das Eindringen der Jesuitenmissionäre in Japan der katholischen Religion viele Anhänger gewann, bis sowohl die Eifersucht der Holländer als das Wiedererstarben des nationalen Shintoismus zur blutigen Ausrottung des Christentums führte. Die Berührung mit europäischer Kultur hat der japanischen Kunst nur Auflösung und Untergang bringen können, wie insbesondere ihre letzte Epoche seit der Wiederherstellung des Kaisertums und der Entwicklung Japans zu einem modernen Staate gezeigt hat.

Die japanische Kunst ist als Import aus älteren Kulturländern entstanden und hat den ihr ursprünglich aufgeprägten Charakter



Abb. 159 Bronzene Kolossalfigur des Buddha bei Kamakura in Japan

länger als ein Jahrtausend hindurch bewahrt, ohne eigentlich neue schöpferische Ideen zu entwickeln. Niemals hat in dieser ganzen Zeit der Fuß fremder Eroberer den Boden des Landes betreten, niemals ist, aller inneren Fehden ungeachtet, das Geistesleben des Volkes durch grundstürzende Bewegungen auf religiösem Gebiet erschüttert und zur Ausgestaltung neuer Ideale angeregt worden. Der Dualismus des Naturlebens und der politischen Entwicklung spiegelt sich auch wider in dem friedlichen Nebeneinander der beiden Religionssysteme des Shintoismus und des Buddhismus, die im Laufe der Zeit gegenseitig viel voneinander angenommen haben, so oft sich auch zeitweise das Maß ihrer Ausbreitung im Lande verschoben hat. Auf solcher nationalen Abgeschlossenheit und geistigen Ungestört-heit beruht aber auch die Größe der japanischen Kunst. Sie ließ ihr Zeit, die übernommenen Ideen in festgeschlossenen Künstlerschulen, die sich oft durch Jahrhunderte fortpflanzen, zu höchster formaler Durchbildung zu bringen. Der Grundzug dieser Kunst ist demgemäß ein durchaus aristokratischer, und ihre höchsten Leistungen rechnen auf einen Grad von Wissen, Geschmack und ästheti-

schem Feingefühl auch bei den Genießenden, wie ihn nur eine alte, Künstler und Publikum fest verbindende Tradition schaffen kann. Besonders charakteristisch hierfür ist außer dem System des Blumen- und Pflanzenarrangements mit allen seinen Abarten die Ausbildung der Teezeremonie (Chanoyu), die merkwürdigerweise gerade in der Epoche des japanischen Rittertums ihre klassische Höhe erreichte: eine Spielerei, die aber als Prüfstein der im Volke vorhandenen ästhetischen Begabungen nicht ohne Bedeutung ist.

Die importierte japanische Kunst beginnt — im 7. und 8. Jahrhundert n. Chr. — mit einem Übergangsstil, der an eine sonst in Japan unbekannte Stein-



Abb. 160 Buddhistische Tempelanlage in Ikegami (Nach Chamberlain, Hand-Book for Japan)

architektur und -skulptur anknüpft, in der indische und chinesische Muster vor-  
klingen. Die kirchliche Gedankenkunst des Buddhismus brachte — und zwar  
allein in dieser Epoche — Kolossalbildwerke hervor, wie das vergoldete  
bronzene Riesenbild des sitzenden Buddha (Daibutsu) in Nara, das 739 gegossen  
wurde. Ihm kommt an künstlerischer Bedeutung und technischer Meisterschaft  
beinahe gleich die im 13. Jahrhundert geschaffene Kolossalfigur des Buddha  
von Kamakura (Abb. 159), einst inmitten einer volkreichen Stadt aufgerichtet,  
jetzt, nach dem Untergange Kamakuras durch eine Sturmflut, in stimmungsvoller  
Waldeinsamkeit. Buddha sitzt mit geschlossenen Händen — in der Pose des Nirvana  
(vgl. S. 112) — und der Ausdruck innerer Versunkenheit in Antlitz und Gestalt ist  
von überwältigender Macht und Größe. Aber diese Kolossalbildnerie geht ebenso wie  
die in buddhistischen Tempeln erhaltenen kleineren Bildwerke aus Holz und Metall  
deutlich auf graeco-indische Vorbilder zurück und ist deshalb auch ohne weitere  
Entwicklung geblieben. Schneller japanisiert erscheint der chinesische Holzbaustil  
in dem Horiujikloster zu Nara (607 n. Chr. vollendet), dem bedeutendsten,

noch heute erhaltenen Bauwerk der damaligen Zeit. Zwar sind die einzelnen Bautypen, wie die Ehrenpforten — in Japan Torij genannt —, die zweistöckigen Torbauten, die Hallenform des eigentlichen Tempels, der Pagodenturm, aus China entlehnt, ja selbst die Materialien, wie glasierte Dachziegel, wurden zum Teil noch jahrhundertlang aus China importiert, aber die Japaner haben die technischen Einzelheiten des Holzbaus bald mit hohem Raffinement selbständig durchgebildet und sich im allgemeinen vielleicht als die geschicktesten Zimmerleute und Holzschnitzer der Welt erwiesen. Anderen Materialien, wie dem Stein und Metall, steht der japanische Architekt, wo er sie gelegentlich anzuwenden hat, befangen gegenüber und weiß zumeist nur in einer fast sklavischen Weise die Formen des Holzbaus darauf zu übertragen.<sup>1)</sup>

Jene Übergangsepoche, die ihren Höhepunkt im neunten Jahrhundert erreicht, hat auch bereits in *Kose-no-Kanaoka* (859—930) den Meister aufzuweisen, den

die nationale Tradition als den Begründer der japanischen Malerei feiert und dessen Schule sich neben anderen angeblich bis zur Gegenwart fortgepflanzt hat. Werke seiner Hand sind wohl nur in Kopien nach Kopien erhalten; Wutao-tse, der große chinesische Maler der Tang-Dynastie (vgl. S. 119), wird als sein Vorbild genannt: er wird also speziell die von diesem gepflegte buddhistische Andachtsmalerei in Japan eingeführt



Abb. 161 Sog. Goldener Turm in Kinkaku  
(Nach Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte)

haben, die dann auch fernerhin als besondere Gattung im Wechsel der Zeiten und der Geschmacksrichtungen ziemlich unverändert bestehen blieb.

Eine nationale japanische Kunst entfaltete sich aber erst in der Zeit vom 11. bis 16. Jahrhundert, der Epoche des japanischen Rittertums. In diesem Zeitalter gewann das Privathaus<sup>2)</sup> seinen oben geschilderten Charakter, und auch der Tempelbau gestaltete sich zu typischen Formen. Der buddhistische Tempel dieser Zeit (Abb. 160) stellt sich als eine zusammenhängende Gruppe von Kultbauten dar: Shishi-do-Garan, „Siebentempel“, wobei die Sieben wohl nur eine Mehrzahl bedeutet. Die hauptsächlichsten Bestandteile dieser Anlagen sind das meist zweigeschossige äußere Tor (1), der Haupttempel (4), zuweilen Kon-do, „Goldene Halle“, genannt, die Predigthalle (Ko-do), der Trommelturm (13) und Glockenturm (3) zur Ankündigung der

<sup>1)</sup> F. Baltzer, Die Architektur der Kultbauten Japans. Berlin.

<sup>2)</sup> F. Baltzer, Das japanische Haus. S.-A. aus der Zeitschr. für Bauwesen. Berlin 1903.

Stunden und bestimmter gottesdienstlicher Handlungen, die Bücherei (Kiozo) (7) mit der Sammlung der heiligen Schriften des Buddhismus, die Pagode (6, 14), das Schatzhaus, Brunnenhaus, das Grab des Tempelstifters (5) u. a. Die Hauptgebäude sind zumeist von einem überdeckten Wandelgange umfriedigt, der einen inneren Tempelhof innerhalb des ganzen Tempelbezirks abgrenzt. Sie bestehen aus Holz, sind häufig in lebhaften Farben bemalt und vergoldet und mit den kunstvollsten Schnitzereien verziert. Die Haupthalle ist ihrem Grundgedanken nach dreischiffig mit höher hinaufgeführtem Mittelschiff, aber ohne daß die Möglichkeit oberen Seitenlichts für das Mittelschiff ausgenutzt wäre; denn dieses wird stets durch eine tiefliegende Decke abgeschlossen. Das Obergeschoß wird von einem hoch aufragenden schweren Satteldach abgedeckt, dessen Seitenflächen nach chinesischer Art leicht gekrümmt und als kürzere Walme auch an den Giebelseiten herumgeführt sind: diese I r i m o y a genannte Dachform mit der in gleicher Höhe ringsumlaufenden Trauflinie und daraus emporragenden Giebelspitze läßt sich sowohl durch Rücksichtnahme auf klimatische Verhältnisse — um den Regenschlag von der Giebelwand abzuhalten — als durch malerisch-dekorative Absichten erklären und hat jedenfalls im japanischen Tempelbau eine gewisse nationale Bedeutung erhalten. Der Stil dieser Tempelanlagen wurde auch auf die Palastbauten des Kaisers und der mächtigen Barone übertragen, für die gleichfalls das Prinzip der aneinandergereihten oder durch Gänge miteinander verbundenen Hallen bestehen blieb. Der sog. P h ö - n i x t e m p e l zu U j i gilt als klassisches Beispiel dieser immerhin noch einfachen Epoche der japanischen Tempelarchitektur; von Palastbauten hat sich, allerdings erst aus dem 14. Jahrhundert, der sog. „Goldene Turm“, ein leichter zwei-stöckiger Pavillonbau, mit ursprünglich ganz vergoldeten Pfeilern und Wänden, als Rest einer umfangreicheren Anlage des Shogun Ashikaga Yoshimitsu bei Kioto erhalten (Abb. 161).

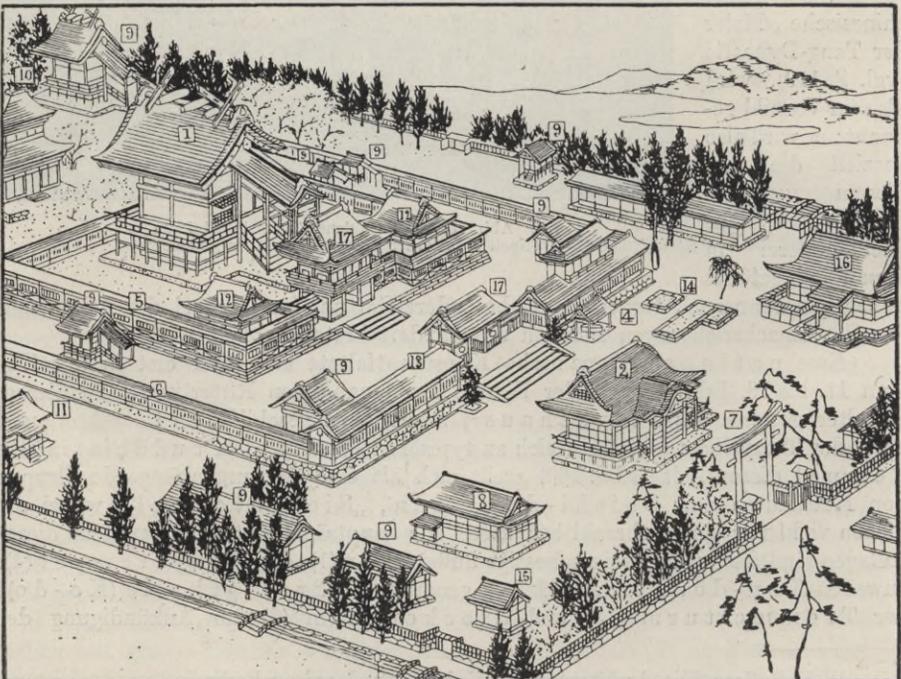


Abb. 162 Shintotempel in Izumo (Nach Chamberlain, Handbook for Japan)

Diese Ausgestaltung der buddhistischen Tempel übertrug sich zum Teil auch auf die Kultgebäude des Shintoismus. Das Shintoheiligtum war ursprünglich nichts weiter als eine einfache Holzhütte, von der jede monumentale Ausgestaltung schon durch die religiöse Vorschrift, daß die Shintotempel nach bestimmten Zeiträumen regelmäßig abgerissen und wieder aufgebaut werden sollten, ferngehalten wurde. Da sich dabei auch unbeabsichtigt stets gewisse Veränderungen des Baues eingestellt haben werden, so erschwert dieser Umstand außerordentlich die chronologische Fixierung der Shintobauten. Der berühmte Tempel von Ise wird in seiner ersten Anlage noch dem ersten Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben. Über seine primitive Gestalt hinaus zeigt der Tempel von Izumo bereits einen umfangreicheren Baukomplex (Abb. 162). Doch blieben die einfachen Elemente dieser Bauweise:

die geviertförmige Anlage um einen starken Mittelpfosten herum, der zur Seite gerückte Eingang, das geradlinige, weit vorspringende Satteldach mit gekreuzten Giebelsparren im wesentlichen stets gewahrt, wie denn der Shintostil, dem ursprünglichen Charakter des Ritus als Natureligion entsprechend, auf eine gewisse Urwüchsigkeit der Formen immer Wert gelegt hat. Die Anlage der Tempel am Meeresgestade, an Berghängen, inmitten alter Wälder und stimmungsvoller Parks gibt ihnen eigenartige Weihe. Als besondere Kennzeichen der



Abb. 163 Torij im Binnensee bei Hiroshima  
(Nach Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte)

Shintotempel müssen die erwähnten Torij gelten, die, oft in großer Anzahl ausgeführt, die Nähe eines solchen Heiligtums anzeigen (Abb. 163). Die Bauten des sog. Shimmeistils, der hauptsächlich an den hochverehrten Heiligtümern der Provinz Ise vertreten ist, gelten als die klassischen Werke der Shintoarchitektur. Sie unterscheiden sich von dem allerältesten Typus hauptsächlich durch die rechteckige Grundrißform und die Verlegung des Eingangs an die Langseite. Später drangen Elemente der buddhistischen Bauweise, wie namentlich die gekrümmten Dachflächen, auch in den Shintostil ein, und vom 16. Jahrhundert ab tritt eine fast völlige Verschmelzung der beiderseitigen Formenwelt ein, die in der „letzten, reichsten und höchst phantastischen Entwicklung des Tempelstils, in dem Achtfirst- (Yatanmune-) Stil“, ihren Abschluß findet.

In den bildenden Künsten gelten die Yamato- und Tosa-Schule als die Ausgangspunkte der national-japanischen Kunst. Sie haben ihre Namen von den Provinzen, in denen sie erblühten. Die Yamatoschule wird auf Motomitsu, einen Maler aus dem Adelsgeschlecht der Fusivara im 11. Jahrhundert, zurückgeführt; demselben Geschlechte gehörte auch der Gründer der aristokratischen Tosaschule, Tsunetaka in Kioto, an. Schon dies ist bezeichnend für den Umschwung der Kunst: an Stelle der Priester treten die Ritter (Abb. 164); ihre Taten und ihr Leben werden geschildert, chronikartig auf breiten Bildrollen (Makimono) nebeneinander



Abb. 164 Besuchsszene Teil eines Makimono von Tosa Mitsunobu  
(Nach Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte)

gereiht, daneben aber auch das Leben des Volkes in Ernst und Scherz. Innerhalb dieser Grenzen sind die verschiedenen Künstler und ihre Schulen eigene Wege gewandelt; auch die humoristische und satirische Karikatur ist schon im 12. Jahrhundert durch *Toba-Sojo* und die von ihm begründete Tobaschule vertreten (Abb. 165). Gemeinsam aber ist allen diesen Schulen die realistische Erzählungsweise, auf sorgfältigem Studium der Wirklichkeit beruhend und um des sachlichen Interesses willen vorgetragen. Nach Inhalt, Kunstvermögen und Technik läßt sich diese Kunstepoche wohl am ehesten der europäisch-mittelalterlichen Miniaturmalerei vergleichen. Auch sie liebt es, ihre Malereien in lebhaften, hellen Farben auf goldenem Grunde auszuführen und beherrscht mit feinem Kunstgefühl die Fläche, ermangelt aber noch des Verständnisses für das Körperliche, für Schattengebung und Perspektive.

Das 15. und 16. Jahrhundert brachte dann merkwürdigerweise ebenfalls in Parallelentwicklung zur europäischen Kunst in Japan eine „Renaissance“ durch erneutes Zurückgehen auf die als klassisch angesehenen Werke der großen chinesischen Künstler, namentlich der Sung-Dynastie. Die Baukunst dieser Zeit hat die größten bis dahin geschaffenen Werke hervorgebracht und in Festungen und Schlössern zuweilen selbst den Steinbau gemeistert. Die bildenden Künste aber wetteiferten, diese Bauten aufs prächtigste zu schmücken, nicht bloß



Abb. 165 Tierfabel von Toba-Sogo (Nach Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte)

durch kunstvolle, mit echtem Blattgold belegte Schnitzereien, sondern auch durch umfangreiche Gemälde auf Wandflächen und Schiebetüren. Es ist die glänzende und prachtliebende Zeit der Shogune aus der Ashikagafamilie, insbesondere des Yoshimitsu († 1708) und Yoshimasa († 1789), welche der japanischen Malerei einen glänzenden Aufschwung brachte.<sup>1)</sup> Ohne daß die bisherigen religiösen und geschichtlichen Stoffe außer Übung kamen, wurde nach chinesischem Vorbilde der Schwerpunkt immer mehr auf die *Landschaftsmalerei* und auf die vollendete Wiedergabe kleinerer Naturbilder aus dem Tier- und Pflanzenleben gelegt. Des Zusammenhanges

mit der chinesischen Tradition muß man sich in der Würdigung dieser Kunstepoche immer bewußt bleiben. Ihr Begründer, der Priester *Myo Cho (Cho Densu)* (1352—1436), behandelte noch die traditionellen Gegenstände der Buddhallegende, aber in lebendigerer Komposition und im Zusammenhange mit der Landschaft; von anderen Malern seiner Schule wird berichtet, daß sie aus China eingewandert oder wenigstens dort vorgebildet waren. Der berühmte *Sesshiu* (1421—1507) führte insbesondere die feine Schwarzweißmalerei der Chinesen (vgl. S. 119) in Japan ein (Abb. 166). Als sein Schüler gilt *Kano Motonobu* (1476—1556), der Begründer der berühmten, weitverzweigten *Kanoschule*, die neben der weiterblühenden Tosaschule fortan die japanische Kunst beherrschte. Die Tosaschule, im 15. Jahrhundert durch *Mitsunobu* (1445—1543) und seinen Sohn *Mitsushiga* reorganisiert (vgl. Abb. 164), blieb die aristokratische, kaiserliche Hofschule, die Kanoschule repräsentierte den Kunstgeschmack am Hofe der Shogune in Yedo. Während jene im allgemeinen an der zierlichen Aufreihung sorgfältig beobachteter Einzelheiten festhält, vertritt die Kanoschule am glänzendsten eine lyrische Stimmungskunst, die den Wechsel der Jahreszeiten, Morgen und Abend, Sturm und Regen in der Natur, aber auch Freude und Trauer, Sehnsucht und Schwermut des Menschenherzens oft in Anknüpfung an literarische und mythologische Reminiszenzen auszudrücken sucht. Die wildromantischen Naturszenarien ihrer Bilder kommen zum Teil in Japan gar nicht vor und sind nur aus dem komponierten Charakter der Landschaft und den zugrunde liegenden chinesischen Vorbildern zu verstehen. An Stelle der spitzpinseligen Detailmalerei der früheren Epoche tritt eine flüchtig breite, impressionistische Tusch-



Abb. 166 Kranich  
auf Kiefernstamm über bewegtem Wasser  
Schwarzweißmalerei von Kano Motonobu  
(Nach Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte)

<sup>1)</sup> Vortreffliche Reproduktionen enthalten die in Tokyo herausgegebenen Masterpieces mit Werken des *Sesshiu*, *Motonobu*, *Tanyu*, *Okyo* u. a. (je ein Band mit 30 bis 50 Tafeln).



Abb. 167 Holzschnitzerei aus dem Yeyasu-Tempel in Nikko  
(Nach Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte)

manier; trotzdem erscheinen die Naturformen vorwiegend stilisiert, wie denn auch ein gewisser Grad akademischer Kühle dieser angelegten Lyrik stets zu eigen bleibt. — Neben der Landschaft waren es die Tiere, namentlich die Vögel, die mit hoher Meisterschaft im Dienste der Stimmungsmalerei dargestellt wurden, und *Kano Sanraku*, neben *Yeitoku* (1545 bis 1592) der hervorragende Kano-

schüler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zog auch bereits Volksszenen in den Umkreis seiner Stoffe.

War das 16. Jahrhundert in Japan von blutigen Kämpfen der mächtigen Fürstengeschlechter um die Obergewalt im Reiche erfüllt, so trat nach dem Übergange des Shogunats an die Familie *Tokugawa* (Schlacht bei Sekigahara 1600) Ruhe ein und eine glanzvolle Friedenszeit, die bis zur modernen Ära dauerte. Reichtum und Wohlleben herrschten und bedingten eine hohe Blüte aller Künste und technischen Fähigkeiten. Ohne Kraft, neue Ideale des Schaffens aufzustellen, erreichte die Kunst den höchsten Grad von Geschmeidigkeit und Prachtentfaltung. Der *Tempel*, den der Tokugawa-Shogun *Yemitsu* (1623—52) zum Gedächtnis seines Großvaters *Yeyasu* zu Nikko errichten ließ, gilt als das glänzendste Wunderwerk japanischer Baukunst und bezeugt seinen Meister, *Hidara Zengoro*, als den größten Architekten und Bildschnitzer der Zeit (Abb. 167). Eine gewisse Überladung an allen Teilen des Baues ist dabei unverkennbar. Farbige bemalte, lackierte und vergoldete Holzschnitzereien bilden Wandfüllungen und Deckenschmuck (Abb. 168). Es ist

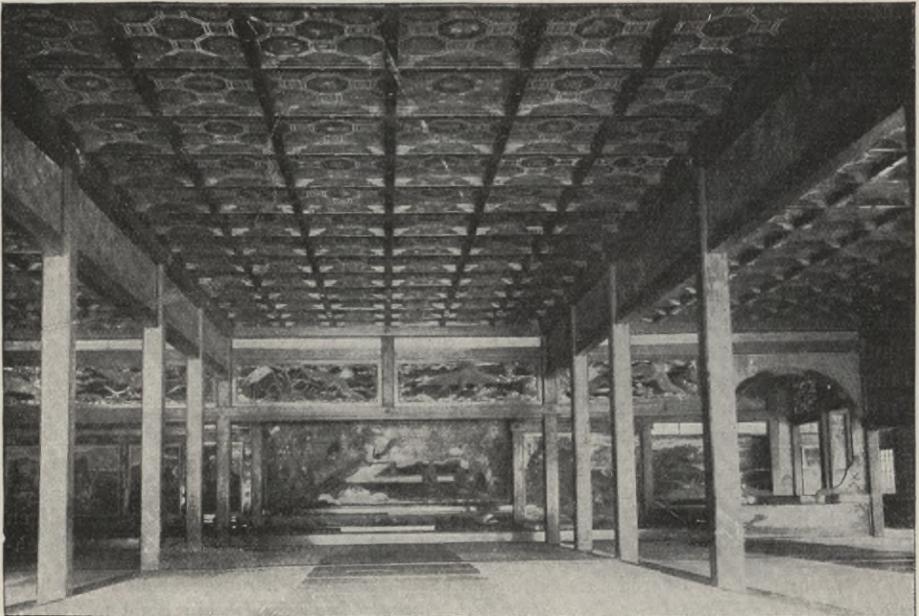


Abb. 168 Innenraum aus dem Nishi-Hongwanji-Kloster in Kyoto (Nach Münsterberg, Japan. Kunstgeschichte)

dies die Zeit, in der die barocken, schwer lastenden Dachformen ausgebildet wurden, die den Außeneindruck der Bauten beherrschen.

Auch die Malerei erlebte im 17. und 18. Jahrhundert eine glänzende Nachblüte. Die altberühmten Malerschulen brachten noch eine Reihe von Meistern klangvollen Namens hervor. So entstammt der Tosa-schule *Mataheï*, der Begründer einer neuen, mehr volkstümlichen Richtung, des *Ukiyo-ye* („Schule dieses Jammertals“); sein Hauptschüler *Hishikawa Moronobu* (Anfang des 18. Jahrhunderts) war ein hervorragender Sittenmaler und der Begründer des künstlerischen Holzschnittes. Aus der



Abb. 169 Baumstamm mit Blüten von Korin  
(Nach Münsterberg, Japan. Kunstgeschichte)

Kānoschule ging der berühmte Landschaftsmaler *Tanyu* (1601—74) hervor, dessen Bruder und Schüler *Naonobu* (1607—51) die Kunst auf seinen Sohn *Tsunenobu* († 1683) fortpflanzte usw. Der genialste und selbständigste Meister der Epoche aber war *Ogata Korin* (1660—1716), der als Begründer einer neuen Schule, der *Korin-schule*, betrachtet werden muß.<sup>1)</sup> Die rein artistische Auffassungsweise der japanischen Kunst, ihr malerisches Feingefühl und ihre Neigung zu gestreicher Skizzenhaftigkeit kommen in *Kōrins* Malereien am greifbarsten zum Ausdruck; man hat ihn daher wohl auch als den „japanischsten aller japanischen Maler“ bezeichnet (Abb. 169). Er verzichtet auf Inhalt, Komposition und Seelenstimmung, er will nichts als den malerischen Eindruck eines Naturdetails, eines Baumes, einer Blume u. dgl. geben, ohne Aufwand von Technik, in wenigen breiten Tönen und Pinselstrichen. Diese impressionistische Malweise übertrug er auch auf die dekorativen Künste, insbesondere die von ihm zu höchster Vollendung gebrachte Lackmalerei.

Dieses luxuriöse, in ästhetischen Genüssen schwelgende Zeitalter hat überhaupt die *Klein-kunst* zu ihrer Höhe entwickelt. Dem *Stein* material blieben die Japaner auch dabei abhold. Nur die oft zu phantastischen Formen ausgestalteten *Laternen*, die als fromme Stiftungen zu Hunderten die Tempelhöfe füllen, sind merkwürdigerweise — wohl auf Grund einer in die Urzeit zurückreichenden Tradition — zumeist aus Sandstein gemeißelt. Daneben aber wird auch Bronze verwendet, und dieses Material überwiegt in den lebensvollen und technisch meisterhaften Werken der *Kleinplastik*, die im 17. und 18. Jahrhundert besonders gepflegt wurde. Auch die Kleinwelt der mannigfachsten Gebrauchsgegenstände erfuhr in diesen Zeiten jene durch Reichtum der Phantasie und köstlichste Ausführung fesselnde künstlerische Durchbildung, die sie zu Lieblingen der modernen Kunstsammler gemacht hat: die Waffen und Waffenteile, insbesondere *Schwertstichblätter*, die „*Netzkes*“, d. h. Halteknöpfe der Schnüre, mit denen man allerlei Tagesbedarf am Gürtel hängend trug, wie Schreibzeug, Pfeifenetui, *Inros* (Büchsen für Medikamente und Erfrischungen) u. a. Jede dieser Spezialitäten hat ihre eigene Geschichte, ihre eigenen Meister, die oft mit Namen und Jahreszahl signieren, und erreicht im 17. und 18. Jahrhundert den Höhepunkt ihrer Entwicklung. Ein Hauptreiz dieser Erzeugnisse besteht in der Vereinigung der verschiedensten Materialien, wie sie auch die *Lackmalerei* dieser Zeit mit Einlagen von

<sup>1)</sup> *Sh. Tajima*, Masterpieces selected from the *Kōrin* School. Tokyo 1903 ff.



Abb. 170 Affen an hängenden Zweigen  
von Mori-Sosen  
(Nach Münsterberg, Japan. Kunstgeschichte)

Metallen, Elfenbein, Fayencen in höchster Vollendung durchführt.

Die japanische Keramik beruht zwar auf chinesischen und koreanischen Vorbildern, hat aber ihren Schwerpunkt nicht im Porzellan, sondern im Steinzeug und Steingut; ihr künstlerischer Wert liegt in der Reinheit der Formen und der Wirkung der Glasuren, die durch prächtige Färbung, aber auch durch intime Ausnutzung technischer Zufälligkeiten höchsten Reiz entwickeln. Ihren ersten Aufschwung erfuhr die japanische Töpferkunst seit dem 13. Jahrhundert durch das Aufkommen des Teetrinkens, wozu sich dann im 15. Jahrhundert die Einführung der vornehmen Teeklubs und der Teezeremonien gesellte. Die von *Koshiro* begründeten Töpfereien in *Seto* mit ihrem farbig emaillierten Steinzeug vertraten diese erste Epoche. Die Überführung koreanischer Porzellanarbeiter durch *Hideyoshi* (vgl. S. 124) brachte am Ende des 16. Jahrhunderts neue Anregungen; *Arita* in der Provinz *Hizen* wurde der Sitz großer Porzellanfabriken, deren Erzeugnisse später meist für den europäischen Export bestimmt waren und daher auch nach dem Ausfuhrhafen *Imari* benannt werden. Künstlerisch weit höher stehen die für Japan selbst bestimmten Arbeiten, die im 18. Jahrhundert hauptsächlich den Werkstätten in *Kutani* entstammten, für deren Bemalung *Kano Tanyus'* Schüler *Morikhage* die reizvollsten Vorlagen schuf. Die glasierte Tonware des 17. und 18. Jahrhunderts hatte in *Kioto* und *Satsuma* ihre Ursprungsorte. Als Schöpfer der spezifisch japanischen

Keramik von *Kioto*, die den chinesischen und koreanischen Einfluß überwinden hat, wird der Maler *Ninseï* († 1660) betrachtet; ihm schließt sich *Kôrin*s jüngerer Bruder *Kenzan* (1661—1742) als durch kräftigen Farbensinn und geistvolle Behandlung hervorragender Dekorator der Kiotoware an. Die neuerdings durch Massenfabrikation für europäischen Export in Mißkredit geratene *Satsumafayence* zeigt doch in ihren echten alten Erzeugnissen gleichfalls hohe Vorzüge der Glasur und der Malerei.

Nach einer tausendjährigen Geschichte besaß die japanische Kunst noch genug Lebenskraft, um völlig neue Bahnen einzuschlagen: ihre letzte Entwicklungsperiode, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, ist bezeichnet durch das Vorherrschen eines volkstümlichen Realismus und bedeutet insofern einen neuen Höhepunkt der nationalen Entwicklung. Das chinesische Vorbild trat erst in dieser Epoche völlig zurück, während andererseits europäische Raumauffassung und Perspektive ihren befreienden, zugleich allerdings auch ablenkenden und auflösenden Einfluß ausübten. Die führende Kunst blieb die Malerei, neben welcher gerade jetzt der Holzschnitt bedeutsam hervortritt; die von ihren Meistern

geschaffenen Vorlagen beherrschten wiederum das Kunstgewerbe. Vorläuferin der neuen Richtung war die *Ukiyo-ye* (vgl. S. 135) des 17. Jahrhunderts, die in moderner Umgestaltung ihre auf Darstellung des gesellschaftlichen Lebens begründete Richtung weiter verfolgte.<sup>1)</sup> Der vielseitige und bedeutende *Hanabusa Iccho* (1651 bis 1724) verbreitete diese Art naturalistischer Gegenwartsmalerei in Yedo, das fortan ein Hauptsitz der Kunst blieb. Parallel dazu entwickelte sich aber auch in Kioto die von *Okyo* (1733—95) begründete *Shijoschule*, die ihren Namen von einer Vorstadtstraße der alten Reichshauptstadt führt. Diese und ihre Meister — neben Okyo werden besonders *Goshun* (1741—1811), der berühmte Affenmaler *Sosen* (1747—1821) (Abb. 170), *Ganku* (1749—1838) und *Yosai* (1787—1871) genannt — fußt wohl noch auf dem Studium der Chinesen, belebt ihre Schöpfungen aber durch genauere Wiedergabe der Einzelheiten und trachtet im allgemeinen mehr nach Wahrheit als nach „Stimmung“, wie sie in der chinesischen Renaissance das höchste Ziel der Malerei gewesen war. An Stelle der chinesischen Fabeltiere, der Tiger und Löwen, die in Japan nicht vorkommen, treten die Affen und Insekten, Fische und Vögel, die man nach der Natur studieren konnte, und den chinesischen Ideallandschaften zog man Szenen aus dem Straßenleben von Kioto vor. Die moderne *Ukiyo-ye* wählte mit besonderer Vorliebe das Leben der niederen Volksschichten, der Schauspieler, Sängerinnen (*Geisha*) und Kurtisanen als Gegenstand der Darstellung. Ihre Hauptmeister sind *Katsukawa Shunsho* († 1792), der feurigste Schilderer der Bühnen- und Teehausschönheiten seiner Zeit, *Utawaga Toyoharu* (1781—1818), der Begründer des Utawagazweiges der Schule, der mit Vorliebe beliebte Interieurs aus Theatern und Teehäusern malte, u. a.

Hand in Hand mit dieser realistischen Sittenmalerei gelangte der japanische *Holzschnitt* zu besonders reicher Entwicklung.<sup>2)</sup> Die meisten neueren Maler Japans sind vorzugsweise durch ihre Arbeiten für den Farbenholzschnitt in Europa bekannt geworden. Die Anfänge der Technik gehen in weit frühere Zeiten zurück; das erste japanische Buch mit Holzschnitten soll 1608 gedruckt worden sein. Zu künstlerischer Bedeutung erhob den Holzschnitt zuerst der Maler *Hishikawa Moronobu* (vgl. S. 135); er war also von allem Anfang mit der realistischen Grundströmung in der japanischen Kunst verknüpft. Die Maler lieferten nur die Vorzeichnungen, die auf den Holzstock aufgeklebt von den Formschneidern getreu wiedergegeben wurden. Moronobu und seine Nach-

<sup>1)</sup> Masterpieces selected from the *Ukiyo-ye* School. 5 Bde. mit je 30 Tafeln.

<sup>2)</sup> *W. v. Seiditz*, Geschichte des japan. Farbenholzschnittes. Dresden 1897.



Abb. 171 Japanischer Farbenholzschnitt  
(Nach Anderson, Japanese wood engravings)

folger kolorierten wohl gelegentlich den schwarzweißen Abdruck mit der Hand; den eigentlichen Farbdruk, d. h. das Drucken mit zunächst zwei, dann drei verschieden eingefärbten Holzschnittstöcken, führte zuerst *Mishimura Shigenaga* um 1743 ein, und *Suzuki Haronobu* erzielte um 1765 durch Anwendung von fünf und mehr Farbenplatten einen bedeutenden technischen Fortschritt (Abb. 171). Die Japaner selbst haben den Holzschnitt auch in seinen höchststehenden Leistungen immer nur als eine untergeordnete Kunstgattung betrachtet, die in keiner Weise mit den Werken der hochgeschätzten Malerei in Vergleich gesetzt werden kann. Trotzdem bewährt sich ihr feiner Künstlersinn, ihre klare Zeichenweise,



Abb. 172 Japanischer Farbenholzschnitt  
(Nach Anderson, Japanese wood engravings)

ihre unvergleichliche Farbkunst gerade auch im Holzschnitt, obschon die Vielfältigkeit und die Teilung der Arbeit zwischen Zeichner und Holzschneider hier oft zu flüchtiger Produktion und Manierismus geführt haben. Als der größte Meister des Farbenholzschnitts auf der Höhe seiner technischen Durchbildung gilt *Kiyonaga* (1750—1814); von seinen graziösen, farbig-zarten Schauspieler- und Frauendarstellungen geht der in Europa weit mehr bekannte *Utamaro Kitagawa* (1754—1797) aus, der aber sehr bald in der Wiedergabe des geschminkten, seelenlosen Frauentypus aus dem Viertel der Freudenhäuser in Yedo — erstarrte (Abb. 172). In Europa höher geschätzt als in Japan ist auch *Hokusai* (1760—1849),<sup>1)</sup> der Hauptmeister des volkstümlichen Naturalismus, den er vor allem in seinen zahllosen Holzschnitten vertritt. Er ist ein ungeheuer fruchtbarer, vielseitiger Zeichner und Illustrator, voll scharfer Beobachtungsgabe und kecker Sicherheit in der Erfassung des Charakteristischen; allein die Kenner der großen japanischen Malerei vermissen bei ihm wirklich eigenartige Auffassung und finden ihn angekränkt von dem Streben nach stofflicher, nicht künstlerischer Wirkung, sowie von dem Einfluß europäischer Raumanschauung und Perspektive. Sein Hauptwerk *Man-gūa* ist eine vierzehn Bände umfassende Sammlung von Skizzen und Motiven aus der Gegenwart und Vergangenheit. Selbständiger und empfindungsvoller erscheint er in seinen landschaftlichen Blättern, wie den „Promenaden in Yedo“ und den „Hundert Ansichten des Fujiberges“.

1) *F. Perczynski*, Hokusai. Bielefeld und Leipzig 1904.

# Die klassische Kunst

## ERSTES KAPITEL

### Die Kunst der Griechen

#### 1. Vorhellenische Kunst

In den weiten Ländergebieten des Orients traten uns, meist vom Laufe großer Ströme bedingt, Kulturformen entgegen, die schon durch ihre Dauer und Unveränderlichkeit fremdartig anmuten. Der erste Schritt, mit dem wir den europäischen Kontinent betreten, bringt uns in eine neue Welt voll Beweglichkeit und frischen geschichtlichen Lebens, in der wir uns heimatlich berührt fühlen. Erst die Griechen gewähren das Bild einer eigenen inneren Entwicklung, einer mit freiem Bewußtsein sich entfaltenden nationalen Kultur. Wenn die orientalischen Völker zunächst für die vergleichende Betrachtung des Historikers von Interesse sind, so haben die Griechen dagegen eine absolute Höhe der Bildung erreicht, die für alle Zeiten ein bewundernswürdiges Vorbild, eine unerschöpfliche Anregung bleiben wird. Obwohl durchaus national, ist doch ihr ganzes Geistesleben von so allgemein menschlicher Bedeutung erfüllt, daß es für die gesamte Entwicklung aller folgenden Zeiten die unzerstörbare Basis ausmacht und daß im ewigen Kampfe um das Schöne und Wahre das Griechentum wie eine Athene Promachos siegreich voranschreitet.

Der griechische Volksstamm war nur ein Zweig jener großen Völkerfamilie Asiens, von der auch Inder und Perser abstammten, wie durch die Zeugnisse der Sprache unwiderleglich beglaubigt wird; wodurch konnte also gerade das Volk, das wir unter dem Namen der Griechen kennen, sich so wunderbar hoch über die stammverwandten Nationen aufschwingen? Auf diese Frage mag zunächst die Natur des Landes eine Antwort erteilen. Durch hohe Gebirgszüge von den nördlichen Ländern geschieden, streckt sich das Gebiet der Hellenen als südlichste Spitze Europas gegen den afrikanischen und asiatischen Kontinent hinaus, mit dem letzteren durch die zahlreichen Inselgruppen des Ägäischen Meeres eng zusammenhängend. So klein das Land an Ausdehnung ist, zeigt es doch einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit der Gliederung, wie kaum ein anderes Land der Welt. Von zahlreichen Gebirgen, die sich vielfach verästeln und zum Teil weit ins Meer vorspringen, nach allen Richtungen durchschnitten, zerfällt die Halbinsel in eine große Anzahl selbst-

ständiger Gebiete, die sich gegeneinander durch jene Höhenzüge abgrenzen, mit weiten und tiefen Buchten dagegen sich seewärts öffnen. Diese unendlich reich abgestufte Individualisierung des Terrains weist vorbildlich darauf hin, daß, wenn irgendwo, hier der Raum für eine analoge Entwicklung des Menschendaseins gegeben war.

Rechnet man dazu, daß die Natur fern von tropischer Üppigkeit, das Klima zwar südlich, aber durch Berg- und Seeluft gemäßigt ist, daß der Boden, zum Teil steinig und unergiebig, dem Menschen nicht ohne Arbeit seine Früchte in den Schoß wirft, so begreift man wohl, wie ein Volk, das durch Jahrhunderte in diesen Gegenden saß, allmählich sich so frei und doch maßvoll entwickeln konnte. Trotz ausgeprägter Selbständigkeit und glühender Freiheitsliebe ohne Neigung zu nationaler Abgeschlossenheit, allen Neuerungen und äußeren Einflüssen leicht zugänglich, bereit und fähig, sie zu verarbeiten und zur Bereicherung des eigenen Wesens in sich aufzunehmen: diesen Charakter tragen die Griechen und trägt seit den ältesten Zeiten alles, was wir von eigentlich griechischer Kultur und Kunst kennen lernen.

Wesentlich anders gestaltet sich die Vorgeschichte der Kunst auf dem Boden des späteren Hellas; sie knüpft unmittelbar an die Geschichte der führenden unter den bisher betrachteten älteren Kulturvölkern an.

Die geographische Lage der griechischen Halbinsel macht sie zum Teil eines Ganzen, an dem nach heutiger Auffassung drei verschiedene Erdteile partizipieren. Das verbindende Element dieses Länderkomplexes, der die Küsten Kleinasiens, Syriens und das nördliche Afrika mit umfaßt, ist das Ägäische Meer mit seinen Inselbrücken. Ausgrabungen und Forschungen der letzten Jahrzehnte — als deren Unternehmer und Anreger der begeisterte Dilettant Heinrich Schliemann, ein deutscher Kaufmann, immer mit Ehren genannt werden wird — haben uns über die Kultur dieses Meerbeckens und seiner Randgebiete eine Kunde gebracht, welche bis ins dritte Jahrtausend hinaufreicht.<sup>1)</sup> Aus den untersten Fundschichten der Ausgrabungen Schliemanns in Hissarlik-Troja an der kleinasiatischen Küste und in Tiryns, sowie der Ausgrabungen auf den Inseln wie Thera und Cypern, sind spärliche Überreste an Waffen und Geräten zutage gefördert worden, welche eine noch auf dem Übergang vom Stein- zum Bronzezeitalter stehende Kultur bezeugen. Zur Zeit, da die ägyptischen Pyramiden gebaut wurden, befand sich das Ländergebiet um das östliche Mittelmeer noch im Zustande barbarischer Unkultur.

Eine etwas höhere Entwicklungsstufe repräsentieren die Funde auf vielen der kykladischen Inseln, wie Therasia, Melos, Amorgos, Syra, Rhenaia, Paros, Naxos, Eremonisia, Jos. Sie entspricht im Charakter ganz denen aus der zweiten (von unten gerechnet) der neun übereinanderliegenden Städte, welche Schliemann und nach ihm Wilhelm Dörpfeld auf dem Boden von Troja aufgedeckt haben. Ihre Zeit läßt sich ungefähr auf die Wende vom dritten zum zweiten Jahrtausend (in runden Zahlen 2500—2000 v. Chr.) berechnen. Die Menschen dieses Zeitalters lebten bereits in festen Burgen mit starken Verteidigungsmauern und großen Wohnhäusern (Abb. 173) aus Lehmziegeln, und der Umstand, daß die „zweite“ troische Stadt augenscheinlich dreimal vom Feuer zerstört und wieder aufgebaut wurde, legt für die Seßhaftigkeit und Tatkraft der Bewohner Zeugnis ab. Steinwerkzeuge waren noch im Gebrauch neben solchen aus Kupfer und Bronze. Auch sind die zahlreichen Tongefäße, unter denen solche mit roher Nachahmung

<sup>1)</sup> Vgl. A. Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst in Griechenland. Leipzig 1883. — H. Brunn, Griechische Kunstgeschichte. I. Buch. München 1893. — Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité T. VI. La Grèce primitive. L'art mycénien. Paris 1894.

menschlicher und tierischer Formen besonders charakteristisch erscheinen, noch aus freier Hand ohne Anwendung der Töpferscheibe geformt und unbemalt. Reicher Goldschmuck — wie der von Schliemann einst für den Schatz des „Priamos“ gehaltene — zeigt Mangel an jeder künstlerischen Form. Einen ersten Versuch bildlicher Darstellung scheinen zahlreiche weibliche Idole in bestimmter Typik und Haltung (vgl. S. 2 und Abb. 3) zu bezeugen, welche, in Hissarlik nur durch ein plumpes Bleifigürchen vertreten, auf den Marmorinseln des Archipels zahlreich aus Splintern des dort heimischen Gesteins gebildet vorkommen. Man hat in ihnen wohl mit Recht rohe und zum Teil mißverständene Nachbildungen der von verschiedenen semitischen Völkern verehrten Göttin Istar (vgl. S. 68) oder Astarte erkennen wollen, deren originaler Typus sich in babylonischen Terrakotten und Zylindern nachweisen läßt. Welcher Rasse oder Nationalität aber diese kriegerische Urbevölkerung angehört hat, vermögen wir in keiner Weise zu sagen. Denn die Hypothesen moderner Forscher, welche dafür die von Herodot und Thukydides erwähnten *Leleger* und *Karer* vorschlugen, haben bis jetzt keine Bestätigung erfahren.

Immerhin bildet diese „Inselkultur“ schon eine erkennbare Vorstufe zu derjenigen Phase der Entwicklung, welche man früher als „mykenische“, heute besser wohl allgemein als „ägäische Epoche“ bezeichnet. Denn ihre Denkmäler beschränken sich längst nicht mehr auf die von Schliemann ausgegrabenen Stätten des Festlandes, sondern erstrecken sich weit über die Küstenlandschaften und die Inseln des Ägäischen Meeres ostwärts bis nach Kreta, Rhodos und Kypros; einzelne Ausläufer sind im Osten wie im Süden und Westen konstatiert worden. Die Kultur dieses Zeitalters, das den größten Teil des zweiten Jahrtausends umfaßt, ist es, deren Gedächtnis in den Schilderungen der homerischen Gedichte fortlebt; die sechste der übereinanderliegenden Städte auf dem Hügel von Hissarlik — von der „zweiten“ durch drei dorfähnliche prähistorische Ansiedlungen geschieden — entspricht dieser Epoche und dürfte jene von Homer besungene Burg von Troja sein, um welche der Kampf der Griechen und Trojaner entbrannte.

Die ägäische Kultur zeigt uns die Länder des östlichen Mittelmeers, beherrscht von mächtigen, kriegerischen Fürsten, welche auf ihren stattlichen Schlössern und festen Burgen sitzen. Der Aufwand an Kräften, der zu solchen Bauten nötig war, die reiche, prunkvolle Ausschmückung weisen auf einen orientalisches-dynastischen Charakter dieser Herrschaften hin. Auch sonst tritt in den Denkmälern ein fremdartiger Zug hervor, der die Frage nach der Nationalität des Volkes, das diese Kultur hervorgebracht hat, zu einer vielumstrittenen macht. Den späteren Griechen galten die „Achäer“, deren Taten ihre Heldenlieder preisen, die „Pelasger“, denen man die vorhandenen Reste von altertümlichen Bauten und Denkmälern zuschrieb, jedenfalls als ihre Vorfahren, und indogermanischen Ursprung schreibt auch die moderne Wissenschaft wohl allgemein den Trägern der ägäischen Kultur und Kunst zu.

Dank der von Schliemann inaugurierten „Wissenschaft des Spatens“ kennen wir von den Werken dieser Zeit mehr, als jemals die Griechen selbst. Ganze Palastanlagen und umfangreiche Grabbauten sind wieder aufgedeckt und haben samt den in ihnen gefundenen Gegenständen ein anschauliches Bild von der üppigen

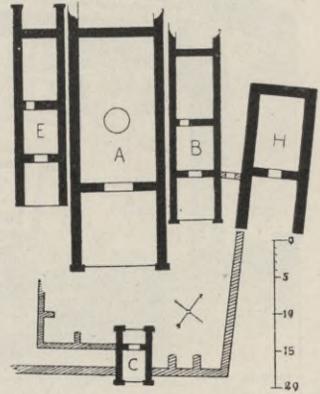


Abb. 173. Häusergruppe im prähistorischen Troja (Nach Dörpfeld)

und reichen Kunst des Zeitalters enthüllt. <sup>1)</sup> Im eigentlichen Griechenland erscheinen als die wichtigsten, weil am besten erhalten, die Ruinen von *Tiryns*, in denen uns das typische Bild einer Herrscherburg jener Vorzeit vor Augen tritt. Die Akropolis von *Tiryns* (Abb. 174) bildet ein langgestrecktes Plateau von ca. 300 zu 100 m, von Nord nach Süd sich erstreckend. Der südlichste Teil, die Oberburg, enthielt den Palast, der rings von gewaltigen Mauern mit Galerien und Kammern (A, B, C, D, E, P, Q, R) umzogen ist. An der Ostseite bei  $\Delta$  führt die Rampe zum Haupteingang, so daß die unbeschildete rechte Seite des Angreifers den Geschossen der Verteidiger ausgesetzt war. Bei  $\Theta$  durchschritt man das Burgtor und gelangte dann an das großartig angelegte äußere Propyläon H, das außen und innen durch eine Säulenhalle sich öffnete. Man befand sich nun in dem Vorhof F, wo wahrscheinlich Ställe und

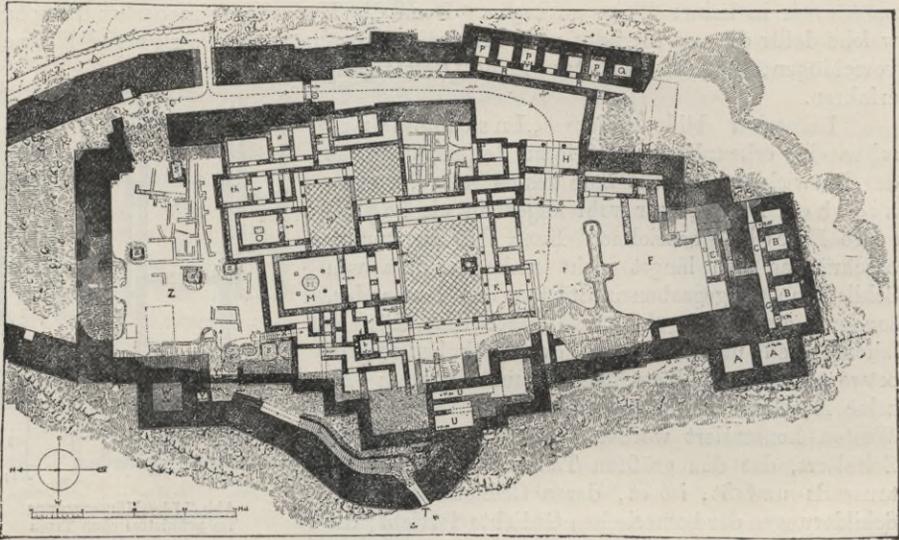


Abb. 174 Grundriß der Burg von Tiryns

Remisen für Wagen und Pferde angebracht waren. Ein zweiter Torbau K, dem ersten ähnlich, aber etwas kleiner, führte in den von Säulenhallen umgebenen Herrschaftshof L, an dessen Südseite bei  $\Lambda$  sich noch der Altar des Zeus erhalten hat. Ihm gegenüber erhob sich der großartig angelegte Männersaal (Megaron) M mit Säulenvorhalle (Aithusa) und durch Türen verschließbarem Vorraum (Prodromos). In der Mitte sieht man noch den runden, von vier Säulen umgebenen Unterbau des Herdes. Die Grundzüge dieser Anlage finden sich bereits in Gebäudetypen des zweituntersten, prähistorischen Troja (s. E B u. A. in Abb. 173) und kehren wieder in der Burg von Mykenae und dem zweitobersten („mykenischen“) Troja: kein Zweifel, daß wir hier einer geschlossenen Entwicklung des Wohnsaaltypus gegenüberstehen, die wie in Ägypten (vgl. S. 25) ihren Gipfelpunkt findet in der Gestaltung der griechischen Götter-

<sup>1)</sup> Vgl. *H. Schliemann*, Mykenae. Leipzig 1878. Ilios. Lpz. 1881. Orchomenos. Lpz. 1881. Troja. Lpz. 1884. Tiryns. Lpz. 1886. Bericht über die Ausgrabungen in Troja im Jahre 1890. Lpz. 1891. — *W. Dörpfeld*, Troja 1893. Lpz. 1894. — *W. Dörpfeld* u. A., Troja und Ilios. Ergebnisse der Ausgrabungen 1870—94. Athen 1903. — Zusammenfassend die populäre Darstellung von *Schuchhardt*, Schliemanns Ausgrabungen. 2. Aufl. Lpz. 1893. Vgl. *Ch. Tsountas*, The Mycenaean age. London 1897.

wohnung, des Tempels. — Westlich in einem Gewirr kleinerer Räume sieht man in b das ungefähr quadratische Badezimmer, dessen Fußboden eine einzige Kalksteinplatte bildet. Östlich vom Männersaal liegt der Frauensaal O, kleiner als jener und nur mit einer Vorhalle ohne Säulen. Vor ihm zieht sich ein innerer Hof N, zum Teil mit Säulenhallen eingefasst, hin und steht mit einem zweiten Hofe südöstlich in Verbindung. Streng isoliert durch ein System enger Korridore und doch durch einen besonderen Gang mit dem äußeren Torbau verbunden, entsprach diese Anlage dem Haremshof der asiatischen Herrscherpaläste; doch läßt sich beim Vergleich mit dem Palast von Khorsabad (Abb. 84) ein Fortschritt der Planform zu größerer Freiheit nicht verkennen. Die östlich sich anschließenden Räume mögen in th das eheliche Schlafgemach (Thalamos) und in s die Schatzkammer enthalten haben.

Wie in Troja sind auch hier die unteren Teile der Mauern aus Bruchsteinen errichtet, während die oberen aus Lehmziegeln bestanden, die im Innern verputzt waren. Durch eingezogene Horizontalbalken wurde den Mauern größere Festigkeit gegeben; eine Verschalung mit hölzernen Bohlen schützte die Ecken gegen Verwitterung. Die Türschwellen aus Kalksteinblöcken sind überall noch vorhanden; ebenso sind die runden steinernen Platten, welche den Säulen als Basis dienten, meist noch am Platz. Die „mykenische“ Säule (Abb. 175) hat sich als typisches Element in der Architektur dieses Zeitalters längst nachweisen lassen, aus erhaltenen Bruchstücken wie aus Nachbildungen in dekorativen Arbeiten. Sie ist stets von Holz, oft mit reicher Umkleidung, wahrscheinlich aus getriebenem Metallblech; ihr glatter Schaft verdickt sich nach oben hin — wofür die analoge Bildung hölzerner Pfosten, Tisch- und Stuhlbeine mit Recht als Erklärung angeführt wird — und ist zumeist über einer Hohlkehle mit wulstförmigem Kapitell abgedeckt. Darauf folgt, je nach der Verwendung, entweder eine quadratische Deckplatte oder sogleich der hölzerne, das Dach tragende Epistylbalken. Die Decke der Gemächer bestand aus Rundhölzern und Bohlen, über welche eine Lehmschicht ausgebreitet war.

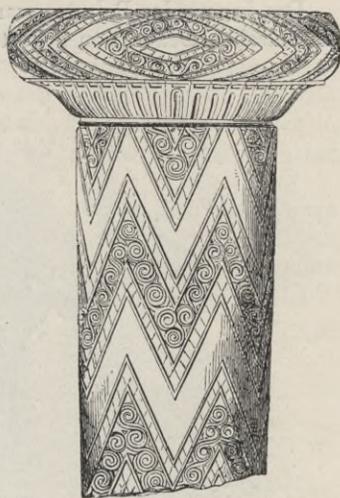


Abb. 175 Mykenische Säule vom sog. Schatzhause des Atreus

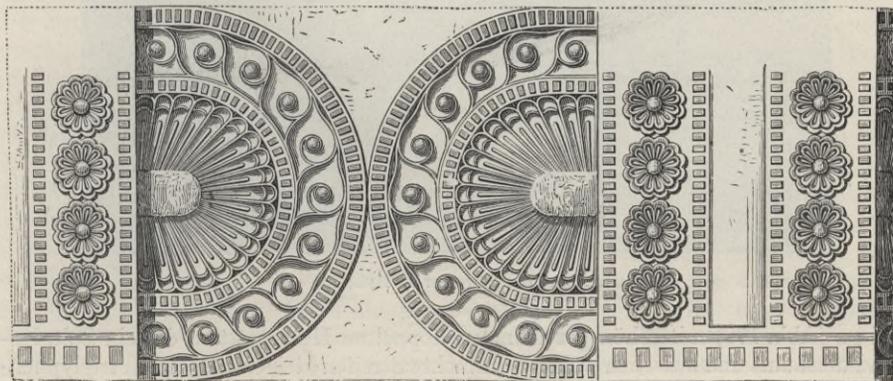


Abb. 176 Alabasterfries aus dem Palaste zu Tiryns

Das Innere des Palastes war auf das reichste farbige ausgestattet. Zur architektonischen Dekoration gehörte jener in der Vorhalle des Männersaales gefundene

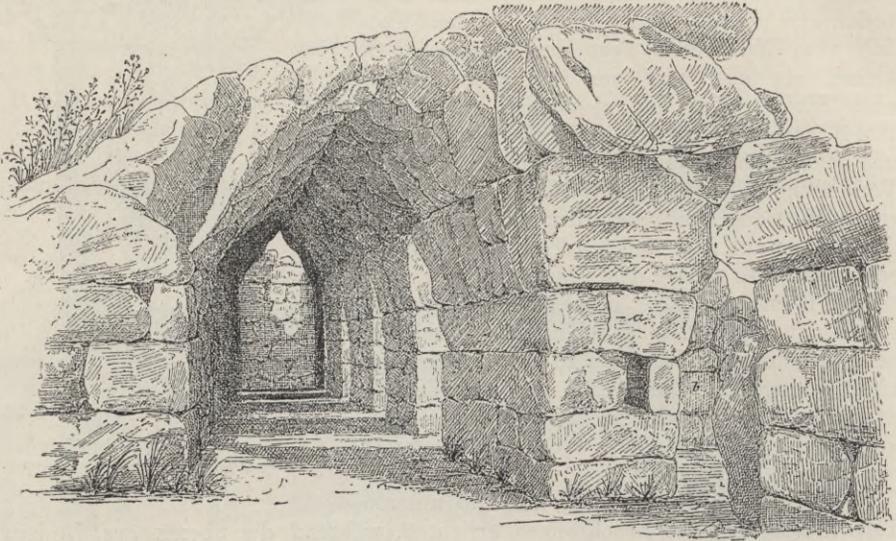


Abb. 177 Südliche Burgmauer von Tiryns

„Kyanosfries“, der an den von Homer bei der Schilderung des Palastes des Alkinoos (Od. VII, 86 ff.) erwähnten in überraschender Weise erinnert. Es ist ein Alabaster-



Abb. 178 Löwentor in Mykenae

fries (Abb. 176) mit schön gezeichneten doppelten Halbrosetten, die ein Spiralenband umsäumt und zwischen welchen aufrechte Streifen kleinerer Rosetten triglyphenartig angeordnet sind. Die Augen der Rosetten und Spiralen sowie die kleinen Plättchen

der abschließenden Rundstreifen sind mit blauem Glasfluß (Kyanos) ausgefüllt. Außer diesem Prachtstück haben sich Reste uralter dekorativer Wandmalerei erhalten, meist in linearen Formen sich bewegend. Aber selbst das Figürliche ist schon vertreten, wie die ähnlich auch in Orchomenos vorkommende Darstellung eines in rasendem Rennen dahineilenden Stieres, über dessen Rücken ein Jüngling sichtbar wird, der ihm nachsetzt.

Neben den Lehmziegelbau der Wohngebäude stellt sich in den Burgmauern von Tiryns (Abb. 177) ein schon ziemlich entwickelter Steinbau, von dem sich zahlreiche Reste auch anderwärts erhalten haben. Die Bauweise, von den alten Griechen die „kyklopische“ genannt, besteht in dem Aufeinanderschichten gewaltiger,



Abb. 179 Bezirk der Schachtgräber auf der Burg zu Mykenae

nur wenig oder gar nicht bearbeiteter Steinblöcke, die zuweilen durch Zwischenschieben kleiner Steinbrocken befestigt wurden. Auf einer späteren Entwicklungsstufe wurden die einzelnen Blöcke in polygonaler Form zugehauen, an der Vorderseite geglättet und sorgfältig zu einem kunstvollen Gefüge aneinandergepaßt. Auch die Burgmauern von Tiryns und Mykenae sind schon aus ziemlich regelmäßig gestalteten Blöcken aufgeführt, die in eine Lehmlage gebettet wurden. An einigen Stellen sind Gänge, Kammern und nach außen sich öffnende Galerien darin ausgespart; durch Übereinandervorkragen mehrerer Steinschichten ist eine Art von Wölbung hergestellt (Abb. 177). Dasselbe Verfahren wurde zur Herstellung von Türöffnungen angewendet; war die Toröffnung (vgl. Abb. 181) von geraden Steinbalken umrahmt, so wurde wenigstens in der darüberliegenden Mauer auf die erwähnte Art ein dreieckiger Raum zur Entlastung des Deckbalkens ausgespart. In dem Haupttor der Burg von Mykenae, dem berühmten Löwentor (Abb. 178), ist dieses Entlastungsdreieck mit dem wappenartigen Reliefbild zweier zu Seiten einer Säule aufgerichteten Löwinnen geschmückt. Unter den Grabbauten der Zeit finden sich beide Haupttypen des vorhellenischen Grabes, die Schachtgräber und die Kuppelgräber, gleichmäßig vertreten. Die ersteren, offenbar die älteren, sind in Mykenae

später in den Burgring einbezogen und durch eine kreisrunde Umfriedigung aus Steinplatten geschützt worden (Abb. 179); sie bestehen aus einer tiefen, nach unten sich verengenden Grube, die mit Holzbalken und Schieferplatten gedeckt war, und enthielten die reichsten Schätze von Goldschmuck aller Art. — Auch ihrer äußeren Form nach imposant, in ihrer Ausstattung prunkend sind die *Kuppelgräber*,

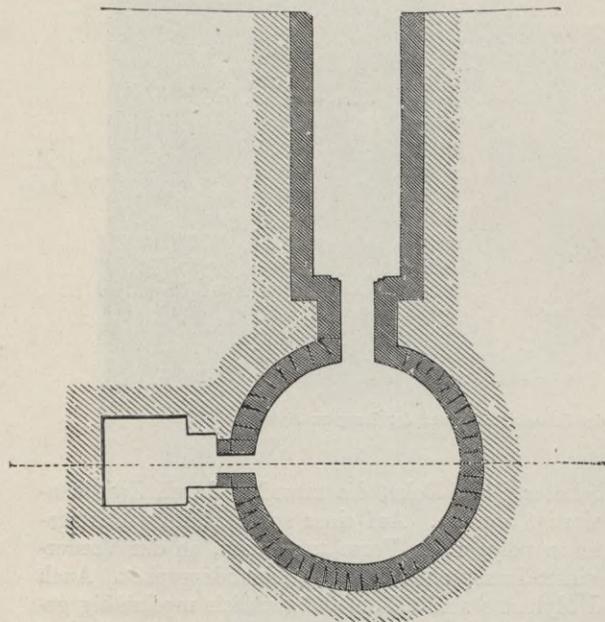
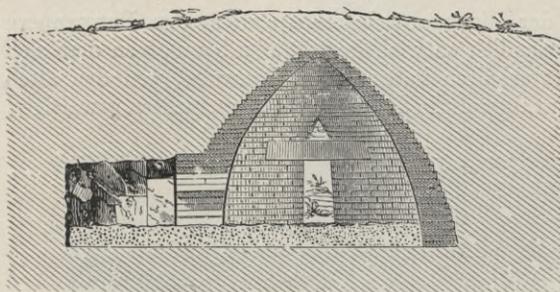


Abb. 180 Sogenanntes Schatzhaus des Atreus  
(Durchschnitt und Grundriß)

von denen das unter dem Namen „Schatzhaus des Atreus“ bekannte zu Mykenae längst berühmt ist; fünf andere sind in der Unterstadt daselbst und mehrere im übrigen Griechenland, wie bei Vafió in Lakonien, Spata und Menidi in Attika, Orchomenos in Böotien, Volo in Thessalien, aufgedeckt worden. Das „Schatzhaus des Atreus“ ist ein unterirdisches kreisförmiges Gemach, gegen 14 m im Durchmesser und ebenso hoch, durch überkragende kreisförmige Steinschichten derartig umschlossen, daß der Durchschnitt die Form eines bienenkorbähnigen Gewölbes ergibt (Abb. 180). Ein ungefähr quadratisch aus dem Felsen ausgehauener Raum schließt sich nördlich daran, vermutlich zur eigentlichen Grabkammer bestimmt, während der große Hauptraum dem Totenkultus diente. Eine glänzende Bekleidung mit bronzenem Zierat (in Rosettenform?) scheint ehemals die Wände bedeckt zu haben. Verbinden wir damit die Schilderungen der Herrscherpaläste, in denen sich Homer so gern ergeht, deren Wände, Schwellen, Türen und Säulen von

Erz und kostbaren Prachtmetallen schimmerten, so werden wir unmittelbar an die Prachtbauten der orientalischen Kunst erinnert. Auf ähnliche Art reich geschmückt war auch die Fassade des Grabbaus, zu welcher seitlich ein langer, in das Erdreich gegrabener Zugang führte (Abb. 181). Die  $5\frac{1}{2}$  m hohe, von einer gewaltigen Oberschwelle mit Entlastungsdreieck darüber gedeckte Tür war von zwei Halbsäulen aus Alabaster flankiert, die ursprünglich vielleicht ein Gesims trugen und die nach unten verjüngte Form der mykenischen Holzsäule sowie ihre dekorative Umkleidung in Stein übertragen zeigen: mit Spiralen gefüllte Zickzackstreifen umgaben Schaft und Kapitell (vgl. Abb. 175). Auch die Platten aus rotem, grünem

und weißem Marmor oder Porphyr, welche den oberen Teil der Fassade verkleideten und das Entlastungsdreieck ausfüllten, waren mit ähnlichen Ornamenten bedeckt. Die ganze Fassade muß einen prunkend üppigen Anblick gewährt haben,

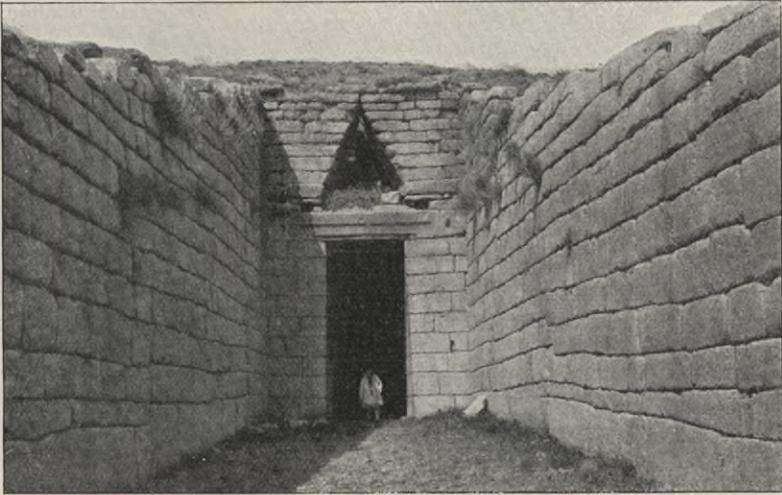


Abb. 181 Prodomos zum sog. Schatzhause des Atreus

wie auch das Innere des Grabes mit seiner organisch ineinanderfließenden Einheit von Wand und Decke noch heute überraschend monumental wirkt.

Von ähnlicher Anlage ist das große Kuppelgrab, welches, früher als „Schatzhaus des Minyas“ zu Orchomenos bekannt, gleichfalls von Schliemann zuerst genauer untersucht worden ist. Auch hier finden sich zahlreiche Spuren einer ehemaligen Metallbekleidung und in dem anstoßenden rechteckigen Felsgemach eine Decke aus grünlichen Schieferplatten, deren prächtige plastische Dekoration mit Rosetten, Spiralen und stilisierten Blumen (Abb. 182) im Charakter mit der Ornamentik von Tiryns und Mykenae völlig übereinstimmt. Dasselbe Teppichmuster erscheint auch unter den Dekorationsmalereien im Palaste zu Tiryns und es kehrt, in den Motiven genau gleich, mehr als einmal wieder in den Wand- und Deckenmalereien ägyptischer Gräber aus der Zeit des neuen Reiches (Abb. 183).



Abb. 182 Fragment der Decke aus dem Kuppelgrave zu Orchomenos

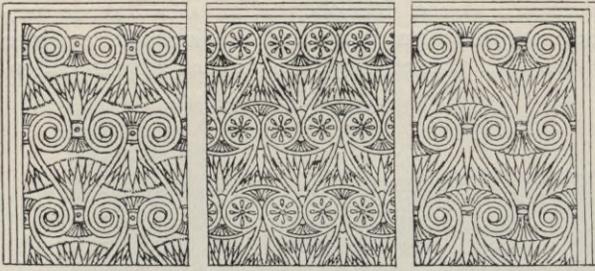


Abb. 183 Motive ägyptischer Dekorationsmalerei

Trotz aller Pracht der Einzelausstattung erscheinen die mykenischen Bauten des griechischen Festlandes doch als beschränkte und verhältnismäßig unbedeutende Werke gegenüber solchen Palastanlagen, wie sie durch die Entdeckungen der letzten Jahre auf Kreta uns vor Augen getreten sind. Schon längst

hatte die Forschung in dieser Insel, dem Schauplatz der griechischen Sagen vom meerbeherrschenden König Minos, einen Mittelpunkt, wenn nicht die Wiege der ägäischen Kultur und Kunst vermutet: die reichen Ergebnisse der hier von italienischen und englischen Gelehrten unternommenen Ausgrabungen<sup>1)</sup> können wohl im Sinne dieser Annahme gedeutet werden. Denn die umfangreichen Palastruinen von Kephala bei Knossos, dem alten Königssitze des Minos, von Phaistos an der Südküste und von Hagia Triada, die stattlichen Wohnhausbauten in Zakro, selbst die frühkretischen Nekropolen von Gortyn und Phaistos sprechen zu uns von einer erstaunlich hohen und reichen, in freier Schönheit entfalteten Kultur, die sich der mykenischen eng verwandt, aber doch überlegen zeigt. Gleichen die Herrensitze von Tiryns und Mykenae engen mittelalterlichen Burgen, so erscheinen die kretischen Bauten daneben wie weite Renaissancepaläste — obwohl das zeitliche Verhältnis so ziemlich das umgekehrte sein wird. Als chronologischer Anhaltspunkt gilt eine in Knossos gefundene ägyptische Statuette aus der Zeit der 12. Dynastie (2000—1788 v. Chr.). — Der Grundtypus des altkretischen Palastes, wie er übereinstimmend in allen drei bisher aufgedeckten Anlagen wiederkehrt (Abb. 184), hat zum Mittelpunkt einen langgestreckten, zum Teil von Hallen (65) — mit Stützenwechsel von Pfeilern und Säulen — umgebenen Hof (40), an den sich zahlreiche kleinere Räume mit durchlaufenden Korridoren (41, 56) anschließen. Wohlgefügte steinerne Treppen (42, 51, 76) führten zu den oberen Stockwerken empor; in Knossos scheinen dem bewegteren Terrain entsprechend bis zu vier Geschosse übereinander aufgestiegen zu sein. Torbauten mit der charakteristischen Anordnung einer Mittelsäule (3) bilden gleichfalls ein regelmäßig wiederkehrendes Element dieser Bauten. Die Grundmauern sind wie in Tiryns und Mykenae aus Quadern gefügt; der Oberbau aber verwendet in ausgiebigerem Maße Bruchsteine an Stelle der dort vorherrschenden Luftziegel; Türschwelle und Sturzbalken sind aus Stein gemeißelt. In der inneren Plangestaltung vermißt man die großen Säle der mykenischen Paläste; an ihrer Stelle erscheinen malerisch gestaltete kleinere Räume, die häufig (77—79, 85) eine durchbrochene Pfeilerwand mit davorgesetzten Säulen erkennen lassen. Die Säulen müssen die Form der mykenischen gehabt haben; ihre Reihe öffnete sich zuweilen gegen einen Lichtschacht oder Binnengarten (78). Andere Räume werden wohl mit Recht als Badezimmer (81) gedeutet; das Badebassin (83) ist mit einer Brüstungsmauer gegen das Zimmer abgeschlossen, und Stufen führen hinab. In Knossos erscheint der so ge-

<sup>1)</sup> Die Resultate der italienischen Ausgrabungen (unter Leitung von *F. Halbherr* u. a.) sind in den *Monumenti antichi dell' Accademia dei Lincei* VI. IX. XI ff., die der englischen (durch *A. Evans*) im *Annual of the British School at Athens* 1902 ff. vorläufig veröffentlicht. — Zusammenfassend: *R. M. Burrows*, *The discoveries in Crete*. London 1907.

staltete Raum selbst mit umlaufenden Steinbänken und einem stattlichen Steinthron in der Mitte der Hauptwand ausgestattet. So deutet alles in diesen von keiner Wehrmauer umschlossenen Palästen auf alte, hochgesteigerte Kultur, auf ein reiches, mächtiges, seiner Herrschaft sicheres Volk.

Daß die Entstehung der Bauten zum überwiegenden Teil einer älteren Epoche angehört, als die mykenischen, geht vor allem aus dem Umstande hervor, daß erst in offenbar jüngeren Teilen derselben ein Zurückgehen auf mykenische Raumtypen sich erkennen läßt. Am deutlichsten tritt dies an bestimmten Räumen (66—68) des Palastes zu Phaistos hervor, die über zerstörten und von einer jüngeren

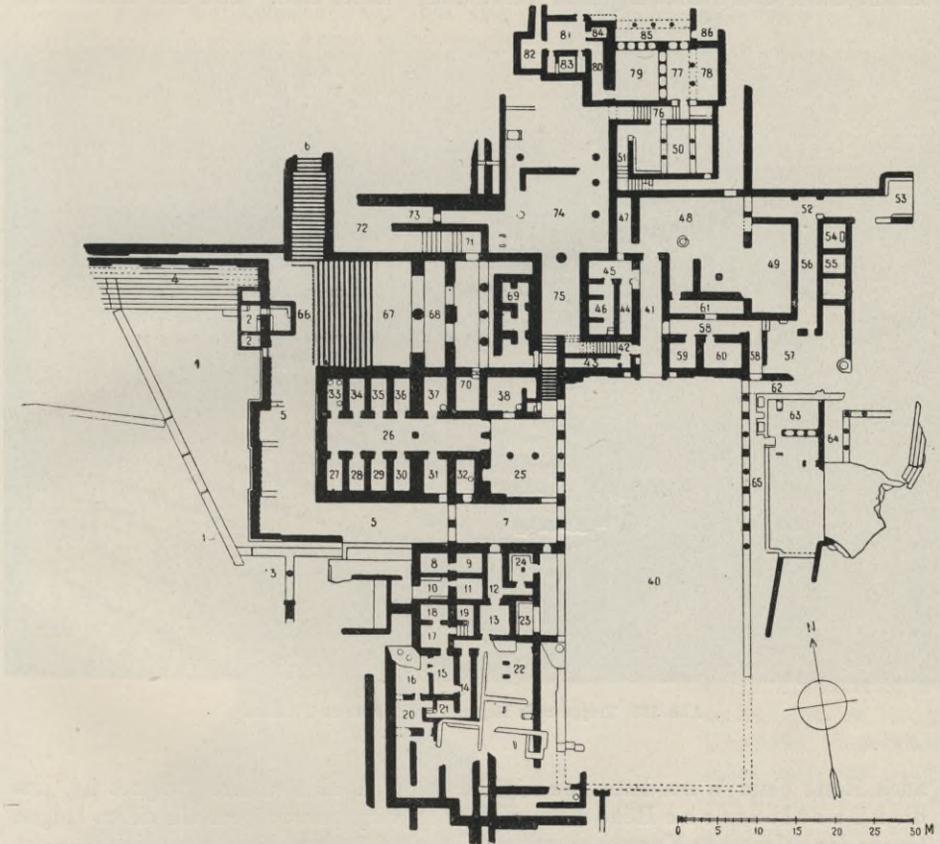


Abb. 184 Grundriß des Palastes von Phaistos (Nach „Athenische Mitteilungen“)

Estrichschicht überdeckten Teilen (4, 5, 69) des älteren Baues errichtet sind. Sie übertreffen an Ausdehnung alle Raumbildungen des ursprünglichen Palastes und schließen sich in der Gesamtanlage (67—69) dem mykenischen Megaron an. Doch aber zeigt auch hier wieder die e i n s ä u l i g e Vorhalle und die quergestellte Säulenreihe im Inneren so viel Selbständigkeit und Anschluß an die ältere kretische Architektur, daß von bloßer Nachahmung nicht die Rede sein kann. Vor allem stellt sich der wahrhaft monumentalen, zur Vorhalle emporführenden F r e i t r e p p e (Abb. 185) in allen mykenischen Bauten nichts irgendwie Ebenbürtiges an die Seite, während man in dem ähnlich großartigen Stufenbau (4) des älteren Palastes wohl das Vorbild

dieser Anlage erblicken darf. Wie wir uns demgemäß das Verhältnis der jüngeren zu den älteren Erbauern des Palastes zu denken haben, ob freundlich, ob feindlich (erobernde A c h ä e r an Stelle der ursprünglichen Träger dieser Kultur, der K a r e r? Dörpfeld) muß vorläufig dahingestellt bleiben.

Es sind vornehmlich diese j ü n g e r e n Teile der kretischen Paläste, welche Einrichtungen eines auffallenden Lebenskomforts, wie lange Reihen von Magazinen (26—38) mit mächtigen Tongefäßen (Pithoi) und zum Teil sinnreich angelegten verborgenen Behältnissen, Ölpresen, Werkstätten, Kanalisation, Aborte mit Wasser-spülung u. dgl. enthalten und durch gepflasterte Straßen mit weiteren Magazinen, Landhäusern und Stadtanlagen in Verbindung gesetzt sind. Und hier finden sich



Abb. 185 Treppe zum Megaron im Palaste zu Phaistos

auch Reste einer Wandmalerei, die mehr als alles andere geeignet ist, uns die künstlerische Höhe dieser Kultur zu vergegenwärtigen. In einem langen Gange des Palastes zu Knossos schreiten feierliche Züge von Jünglingen einher, nackt bis auf den bunten, feingemusterten Hüftschurz, mit Armspangen und Haarbändern geschmückt, zum Teil trichterförmige, spitz zulaufende Steingefäße in Händen tragend, wie sie auch wirklich im Palaste gefunden worden sind (Abb. 186). Ihre Körper sind dunkelbraun gefärbt, während gelegentlich vorkommende Frauengestalten weiße Hautfarbe zeigen. Die unbefangene Lebendigkeit der Naturauffassung ist ebenso groß wie der vornehme Reiz der feinen Profilzeichnung, der dem ganzen Gestaltzuge echt monumentales Gepräge verliehen haben muß. In einem anderen Falle zeigt sich wieder eine geistvoll pointierende miniaturistische Malweise: auf den weißen Grund des Kalkputzes sind mit schwarzen Strichen die Figürchen zierlicher Damen hingesezt; ihre kokett verführerische Tracht besteht nur aus einem weiten mit vielen Volants verzierten Rock und weiten Ärmeln, die im Rücken vereinigt sind; der Busen bleibt ganz nackt: mit einem Schlege erhalten dadurch viel umrätselte

Darstellungen auf mykenischen Goldringen und geschnittenen Steinen ihre erklärende Analogie. Den Eindruck einer dichtgedrängten Menge von Gestalten hat der Maler bei den entfernteren ganz „impressionistisch“ durch flüchtig andeutende Umrißzeichnung nur von Köpfen und Schultern hervorzubringen gesucht. In Phaistos sieht man ebenso malerisch andeutende Bilder aus dem Tierleben: einen Fasan im Gebüsch, auf den eine Wildkatze mit gierigen Augen lauert, einen Stier, der, die Zweige mit seinen Hörnern auseinanderbiegend, aus den Bäumen herauschaut, einen dahinjagenden Hasen auf einem Felde voll blühender Blumen und sprießendem Efeu; in Hagia Triada eine kretische Felslandschaft mit Oleandergebüsch und Lilien. Mit naiver Sicherheit geht diese Kunst auf die Natur los und stellt sie voll malerischer Empfindung in erstaunlich hochentwickeltem Können dar.

Das gleiche gilt von einzelnen Werken plastischer Kleinkunst, die in Kreta gefunden sind. Das Obertheil einer Vase aus schwarzem Speckstein (Abb. 187) ist mit dem Relieffries eines länd-



Abb. 186 Wandmalerei im Palaste zu Knossos



Abb. 187 Obertheil einer Vase aus Speckstein

lichen Erntefestzuges — so scheint es — geschmückt. Zum Schalle eines Sistrums singen die Männer aus Leibeskräften; einer ist zu Falle gekommen und wird von seinem Vordermann ausgescholten. Diesem Genrebild aus dem bäuerlichen Leben stellt die eigentlich mykenische Kunst des griechischen Festlandes ähnliche Meisterstücke zur Seite in den Reliefs zweier Goldbecher aus dem Kuppelgrabe



Abb. 188 Relief eines Goldbechers aus Vafió

zu Vafió. Auf dem einen ist die liebevolle Annäherung zweier Stiere an eine rindernde Kuh, auf dem andern (Abb. 188) das Einfangen wilder Stiere mit dem Jagdnetze dargestellt, beides mit prächtiger Naturbeobachtung, und doch schon in malerisch zusammenschließender Komposition. Jagdszenen, die an Bewegtheit und Lebendigkeit hinter den kretischen Werken nicht zurückbleiben, erscheinen auch in prachtvoller Einlegearbeit aus verschieden gefärbtem Gold und Silber auf einigen Dolchklingen aus Mykenae. Hier sind es aber Löwen, denen speerwerfende Männer (Abb. 189), oder Gazellen und Vögel, denen katzenartige Raubtiere im Flußbröhricht nachstellen. Und das Bild eines Festungskampfes auf dem Bruchstück eines getriebenen Silbergefäßes, Kampf- und Jagddarstellungen (Abb. 190—193) auf gravierten Goldringen aus Mykenae legen fernerhin unter den Metallarbeiten von dem vorwiegend kriegerischen Geiste Zeugnis ab, der die mykenische Kunst des Festlandes beseelt. Es fehlt also gegenüber den kretischen Arbeiten auch nicht an unterscheidenden Merkmalen, die die Möglichkeit eines Imports z. B. ausschließen und die Funde jeweilig als Erzeugnisse einheimischer Kunstübung erscheinen lassen. Vollends der ornamentale Formenschatz der Mykenäer, wie er in getriebenen Gefäßen und gestanzten Goldschmucksachen auftritt, ist in Kreta vorläufig wenigstens ohne Analogie. Er entlehnt seine Motive, wie Kreise, flache Buckel (Abb. 200), Rosetten (Abb. 197), Spiralen (Abb. 195), teils dem allgemeinen Formenvorrat des mitteleuropäischen Bronzealters (vgl. S. 8), teils der Natur, indem Blüten, Blättchen, besonders aber Tierformen wie Schmetterlinge (Abb. 196), Seepolypen (Abb. 195) u. a. oft in sehr geschickter und geschmackvoller Art stilisiert werden. In einer Anzahl von Gesichtsmasken aus Goldblech, wie sie mit einem Anklang an ägyptische Bestattungsweise den Toten aufs Antlitz gelegt wurden (Abb. 199), findet sich selbst der rohe

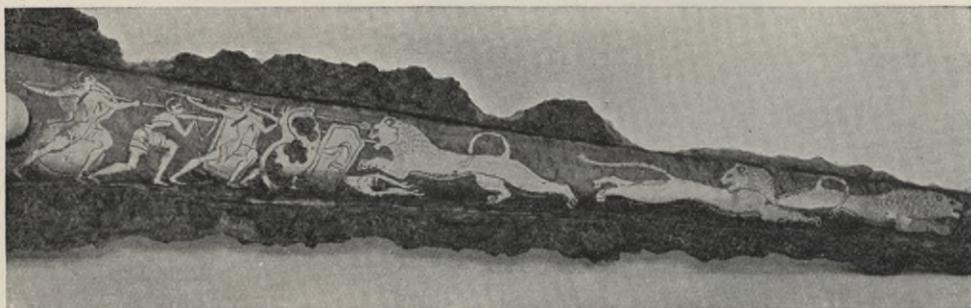


Abb. 189 Löwenjagd auf einer Dolchklinge aus Mykenae

Versuch gemacht, individuelle Züge in dieser Druck- und Treibetechnik zum Ausdruck zu bringen.

Neben der überwiegenden Masse der Metallarbeiten haben sich in den Überresten dieser Zeit auch vereinzelte Gegenstände aus Elfenbein, Holz, Glas, ägyptischem Porzellan gefunden, die meist leicht als Importartikel ägyptischer oder vorderasiatischer Provenienz zu erkennen sind. Wichtiger sind zwei andere Gruppen von Fundobjekten, die „Inselsteine“ und die bemalten Tongefäße. Jene kommen hauptsächlich auf den Inseln des Ägäischen Meeres, besonders Kreta, aber auch auf dem Festlande Griechenlands vor; es sind kleine Steine verschiedenster Art, welche die Form eines Flußkiesels oder Pflaumenkerns zu haben pflegen, mit vertieft eingeschnittenen Darstellungen versehen („Gemmen“). Die meisten sind der Länge nach durchbohrt, also bestimmt, auf Schnüre gezogen und als Petschaft oder als Schmuck getragen zu werden. Wir haben es im Gegensatz zu der prunkenden Metallkunst der Herrscherburgen hier offenbar mit mehr volkstümlichen



Abb. 190  
Goldener Fingerring  
Kampfszene



Abb. 191  
Goldener Fingerring  
Hirschjagd



Abb. 194  
Perserin mit  
Trinkschale u.  
Alabastron  
(5. Jahrh.)



Abb. 192  
Durchbohrter  
Goldschieber  
Löwenjagd



Abb. 193  
Karneol aus Kreta  
Frau, bogenschießend  
in myken. Gewande

Kunsterzeugnissen zu tun. Neben Darstellungen von Tieren und Menschen in realistischer Auffassung, selbst bewegten Kampf- und Genreszenen erscheinen solche in stilisierter Form, wappenähnlich komponiert, wie das Relief des Löwentors, vor allem auch Mischgestalten aus tierischen und menschlichen Formen, wie sie die asiatische Kunst liebt. Aber auch Pferde, Seetiere, Ziegen, die in Griechenland und auf den Inseln heimisch sind, kommen vor. Da vereinzelt auch schon Szenen des griechischen Mythos dargestellt sind, muß diese Kunstübung sich bis lange nach dem Schlusse der mykenischen Epoche erhalten haben.

In ihrem volkstümlichen Charakter trifft sie zusammen mit der Vasenmalerei dieser Epoche.<sup>1)</sup> Die Gefäße sind fast sämtlich auf der Töpferscheibe hergestellt und sehr mannigfaltig in den Formen. Eine Gruppe für sich bildet die altkretische Tonware, nach dem hauptsächlichsten Fundort gewöhnlich als Kamáres-Vasen bezeichnet. An ihnen tritt zum erstenmal in der Töpferkunst ein Firnisüberzug auf, der den Wandungen der Gefäße Haltbarkeit

<sup>1)</sup> A. Furtwängler und G. Löschcke, Mykenische Tongefäße. Berlin 1879. Mykenische Vasen. Berlin 1886.



Abb. 195



Abb. 197



Abb. 198



Abb. 196



Abb. 199

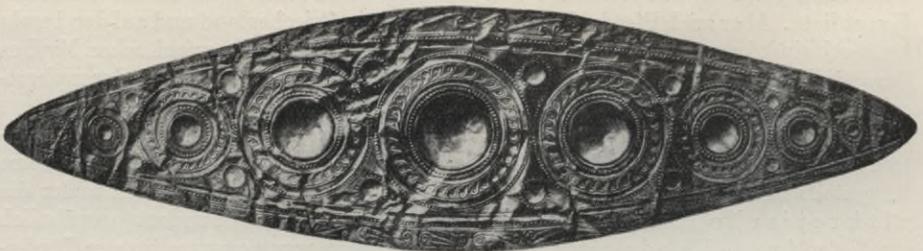


Abb. 200

und glatteres Aussehen verleiht. Mit glänzenden Farben sind darauf allerlei Ornamente, namentlich pflanzlichen Charakters, gemalt. Dieses Firnisgrundes entbehren dagegen die festländischen Töpferien „mykenischen“ Stils. Die Malerei ist auf den älteren Gefäßen in einem stumpfen Braun und Rot, wozu manchmal etwas Weiß kommt, aufgetragen, auf den späteren in einer glänzenden Firnisfarbe. Außer der für Mykenae so charakteristischen Spirale mit ihren Verwandten ist in den Verzierungen namentlich die Tierwelt des Meeres in großer Reichhaltigkeit vertreten: Fische, Seesterne, Quallen, Polypen (Abb. 201), Korallen, Muscheln; ferner wird das Motiv der Welle verwendet; von Pflanzenformen finden sich namentlich Wasserpflanzen, Efeublätter, Lilienblüten. Verhältnismäßig spät und selten treten Vierfüßler, Vögel und Menschen auf, die in dem verknöcherten Schematismus ihres Stils schon fast karikaturenhaft wirken (Abb. 202). Nie dagegen findet man auf einer mykenischen Vase entwickelten Stils Greif, Sphinx oder Löwen, eine Papyrusblüte oder einen Lotuskelch — d. h. jene orientalisches ägyptischen Motive, die in der Wandmalerei der mykenischen Herrscherburgen (s. S. 147) eine so bedeutende Rolle spielen und auch in ihrer Metallkunst nicht allzu selten auftreten. Es ist wohl verständlich, daß das volkstümliche Handwerk der Vasenmalerei einen lokal beschränkten Motivenschatz verarbeitet und in seiner Phantasietätigkeit hauptsächlich durch das Leben auf und an dem Meere bestimmt wurde.



Abb. 201 Tongefäß aus Talysos

Das glänzende Gesamtbild dieser Kunst aber zeigt uns um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. die Völker weithin miteinander verbunden in geistigem Austausch ihrer Erzeugnisse. Kreta erscheint als der älteste und bedeutendste Mittelpunkt der Kunstübung, bleibt aber in seiner jüngeren Epoche nicht ohne Rückwirkung vom griechischen Festland her. Hier wie dort gleichmäßig treten enge Beziehungen zu Ägypten hervor, nicht bloß auf technischem Gebiete (Freskomalerei) und in der Ornamentik (vgl. S. 147), sondern auch durch Inhalt und Form der künstlerischen Darstellung. Löwen und Tiger, Palmen und

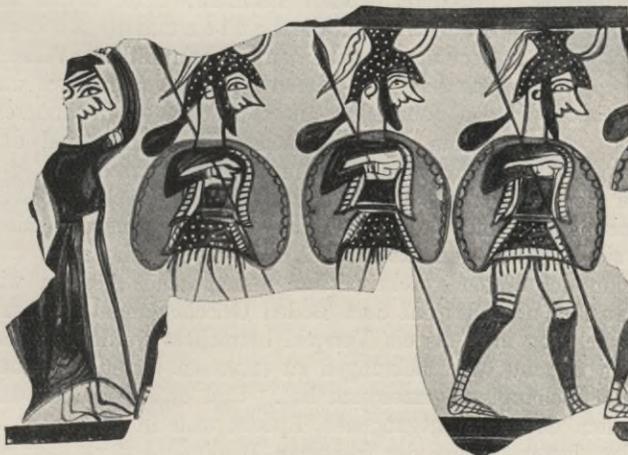


Abb. 202 Ausziehende Krieger Fragment einer Vase aus Mykenae

Lotosblumen auf den mykenischen Dolchklingen müssen dem Orient entlehnt sein und doch ist die ganze Darstellung nicht orientalisches, ja ähnlichen Erzeugnissen der ägyptischen Kunst weit überlegen. Die „Meervölker“ erscheinen um diese Zeit in ägyptischen Inschriften und mit einzelnen Vertretern, die nach Typus und Kleidung den kretischen Wandbildern ähneln, auf ägyptischen Dar-

stellungen (Abb. 203); den Namen der Kefti, unter dem sie hier auftreten, bringt man mit dem in der Bibel genannten Kephthor, d. h. Kretern, zusammen. In diesem regen Verkehr scheint aber Ägypten durchaus nicht immer der gebende Teil gewesen zu sein: die Kunstepisode Amenophis' IV. (vgl. S. 42), die so fremdartig und unvermittelt im Gesamtverlaufe der ägyptischen Kunst steht, erklärt sich am einfachsten wohl aus einer Einwirkung der spätmykenischen Kunst, mit der sie ihren Grundprinzipien nach durchaus übereinstimmt.

So scheint es, als ob die schöpferischen Anregungen dieser Kunst, die so manche Ziele einer weit späteren Entwicklung bereits erreicht hat, von nicht-

orientalischen, indogermanischen Stämmen ausgehen, die damals an den Küsten und auf den Inseln des östlichen Mittelmeers saßen. Ob man sie Achäer, ob Karer nennen soll, bleibt vorläufig zweifelhaft; über diese ethnographischen Fragen dürfen wir sicheren Aufschluß wohl erst erwarten, sobald die kretischen Schriftdenkmäler der Versuche zu ihrer Entzifferung nicht mehr spotten. Die Griechen empfanden jedenfalls das Gedächtnis dieser Epoche als das ihrer eigenen Heroenzeit und haben es in den homerischen Gedichten mit Formen umkleidet, die nirgends eine bessere Analogie finden als in den Kunstschätzen der kretischen und mykenischen Herrenpaläste.

Die Kultur der mykenischen Epoche fand ihren Untergang in jener großen Völkerbewegung, welche, etwa im 12. Jahrhundert beginnend, unter dem Namen der dorischen Wanderung zusammengefaßt wird. Den Anstoß dazu gab der kräftige Stamm der Dorer, welcher von den nördlichen Gebirgen über Hellas hereinbrach, den Peloponnes eroberte und hier ein neues Staatensystem begründete. Andere Stämme, unter denen als die wichtigsten die Ionier und die Äolier hervortraten, nahmen im Verlaufe dieser Völkerwanderung — deren Abschluß man etwa um das Jahr 1000 ansetzen darf — in anderen Teilen des griechischen Festlandes und der



Abb. 203  
Kefti von einem ägypt. Wandgemälde

Inseln ihre Wohnsitze. Sie alle, nach Art und Sitte mannigfach verschieden, gehörten demselben Zweige der großen arischen Völkerfamilie an; im Bewußtsein ihres nationalen Zusammenhanges und des Gegensatzes zu den umwohnenden Völkerschaften nannten sie sich mit gemeinsamem Namen Hellenen.

Erst seit dem Beginn des ersten vorchristlichen Jahrtausends können wir also von einer griechischen Kunst auf dem Boden Griechenlands sprechen. Die voraufgegangene Entwicklung muß als ein Vorspiel betrachtet werden, dessen Nachwirkung wohl noch in einzelnen Erscheinungen zu erkennen bleibt, das aber mit jener zunächst nur den Schauplatz gemeinsam hat. Und daß der Geist der griechischen Kunst von dem der voraufgegangenen Epoche sich in den wesentlichen Zügen unterscheidet, lassen bereits die frühesten Denkmäler derselben erkennen. Sie reihen sich ihrer Art nach nicht den glänzenden Leistungen des

mykenischen Metallstils an — denn dieser war mit den prunkenden Burgen der heroischen Epoche in den Stürmen der Völkerwanderungszeit untergegangen — sondern jenen bescheideneren Erzeugnissen volkstümlicher Keramik, welche uns bereits früher die ersten Ansätze zu selbständiger Dekorationsweise aufzuweisen schienen. Es handelt sich um die Vasen des sog. Dipylonstils, ein Name, der von einer Hauptfundstätte, den Gräbern vor dem „Dipylon“ genannten Tore

Athens, hergenommen ist. Der Zeit nach reichen diese Gefäße etwa vom 11. bis zum 16. Jahrhundert. Ihre Technik und ihre Form zeigen gewisse Fortschritte gegenüber den mykenischen Vasen; wesentlich und grundsätzlich von diesen verschieden sind sie durch die Art ihrer Ornamentation. Diese setzt sich aus geometrischen Gebilden zusammen, wie sie — aus der Technik der Weberei und Holzschnitzerei auf die Gefäßverzierung übertragen — bereits in den ältesten prähistorischen Fundstücken vorkommen (vgl. S. 8): gerade Linien, Zickzacks, Kreuze, einfache Mäandermuster, Vierecke, Kreise, Spiralen u. dgl. Die Art ihrer Anwendung in den griechischen Vasen dieses Zeitalters zeigt eine fast nüchterne Klarheit und reife Überlegung. Schmalere und breitere Horizontalstreifen umziehen das ganze Gefäß und nehmen die geometrische Dekoration allein auf (Abb. 204 a) oder in Verbindung mit einigen Tiergestalten, besonders Vögeln, Pferden, Hirschen, oft in wappenartiger Anordnung (Abb. 204 b). Auf den größten und reichsten Exemplaren der Gattung (Abb. 204 c) sind umfangreiche figürliche Darstellungen eingereiht, durchweg dem — friedlichen oder kriegerischen — Leben entnommen, aber doch bedeutungsvolle, allgemein gültige Momente, keine eigentlichen Genreszenen: Festchöre, Bestattungsfeiern, Krieger- und Wagenzüge, Kampfscenen, insbesondere Schiffskämpfe finden sich. Auf unserem Beispiel ist ein Leichenzug geschildert. Der Tote ruht auf einem hohen, von zwei Pferden gezogenen Katafalk; Reihen von klagenden Männern und Frauen schließen sich beiderseits an. In einer unteren Reihe folgt ein Zug von Kriegern auf Zweigespannen. Die Darstellung erscheint so kindlich und einfach, wie nur möglich. Von einem Bestreben, sich den natürlichen Formen anzunähern, ist nichts zu spüren. Männer und Frauen werden nackt dargestellt, erstere nur durch das Schwert an der Hüfte, letztere durch Andeutung der Brüste charakterisiert. Die Zeichnung des Körpers — wo ihn nicht, wie bei den Kriegern auf den Wagen, ein eigentümlich gestalteter großer Schild deckt — ist ganz schematisch:



Abb. 204 Dipylonvasen (Nach Baumeister)

umfangreiche figürliche Darstellungen eingereiht, durchweg dem — friedlichen oder kriegerischen — Leben entnommen, aber doch bedeutungsvolle, allgemein gültige Momente, keine eigentlichen Genreszenen: Festchöre, Bestattungsfeiern, Krieger- und Wagenzüge, Kampfscenen, insbesondere Schiffskämpfe finden sich. Auf unserem Beispiel ist ein Leichenzug geschildert. Der Tote ruht auf einem hohen, von zwei Pferden gezogenen Katafalk; Reihen von klagenden Männern und Frauen schließen sich beiderseits an. In einer unteren Reihe folgt ein Zug von Kriegern auf Zweigespannen. Die Darstellung erscheint so kindlich und einfach, wie nur möglich. Von einem Bestreben, sich den natürlichen Formen anzunähern, ist nichts zu spüren. Männer und Frauen werden nackt dargestellt, erstere nur durch das Schwert an der Hüfte, letztere durch Andeutung der Brüste charakterisiert. Die Zeichnung des Körpers — wo ihn nicht, wie bei den Kriegern auf den Wagen, ein eigentümlich gestalteter großer Schild deckt — ist ganz schematisch:

ein nach unten gerichtetes Dreieck muß den Oberkörper, ein vorn zugespitztes Oval mit einem hineingesetzten Punkt als Auge den Kopf andeuten. Ebenso schematisch sind die Pferde gezeichnet. Aber die Darstellung ist trotzdem weit davon entfernt, roh oder unverstanden zu sein, sie hebt vielmehr gerade das **Wesentliche** und **Charakteristische** sehr scharf hervor: die Gliederung des Leibes, die muskulöse Straffheit der Beine, die Schlankheit der langgestreckten, schnellen Pferde. Die Bewegung der als einfache Striche gezeichneten Arme ist in keinem Falle mißzuverstehen. Dazu kommt der **einheitliche** Charakter der gesamten Dekorationsweise. Namentlich die großen Prachtvasen des Dipylonstils, die nicht für den täglichen Gebrauch bestimmt, sondern zur Aufnahme der Weinspenden auf den Gräbern aufgestellt wurden, sind streng einheitlich durchdachte und gestaltete Kunstwerke. Der mathematisch strenge Stil ihrer Ornamentik beherrscht auch die Figurenbildung; die Anordnung und Raumlagerung ist eine ästhetisch wirksame, weil sie sich den natürlichen Verhältnissen des Gefäßes anschließt. Der Sinn für tektonisch regelrechten Aufbau, für Zucht und Ordnung tritt in den Dipylonvasen als herrschendes Prinzip hervor. Mit hellem Blick wird das Leben erfaßt und dargestellt, aber die Form dieser Darstellung ordnet sich streng einem höheren Stilgesetz unter. Über der genauen Wahrheit des Einzelnen steht die Wahrheit des Ganzen als eines Kunstwerks.

Dieser Geist ist es, der die griechische Kunst groß gemacht hat. Wenn er — in einfachster Form und durch Härte und Rauheit der Erscheinung befremdend — in den Dipylonvasen herrscht, so bedeutet dies ebensowohl einen Ausblick in die Zukunft wie einen Abschluß gegenüber der Vergangenheit. Der glänzenden und malerisch-geistvollen Kunst der mykenischen Epoche gegenüber erscheinen die Werke des Dipylonstils wie ein Rückfall in die Barbarei. Und doch bedeuten sie einen **neuen Anfang**: die Wirksamkeit jenes ordnenden und übersichtlich gestaltenden Kunstgeistes, der nun auch in der Architektur zum Ausdruck zu kommen beginnt.

## 2. Die griechische Architektur

### A. Das System

Viele Jahrhunderte hindurch sind die uns erhaltenen Reste der Kunstübung auf griechischem Boden ausschließlich Werke des **Kunsthandwerks**: Gefäße, Waffen, Schmucksachen. Selbst die spärlichen Idole, Götterfigürchen u. dgl. können nur als handwerksmäßige Fabrikate im Dienste des Kultus, nicht als freie Schöpfungen zum Ausdruck irgendeiner künstlerischen Idee erachtet werden. Von einer **Monumentalkunst** vollends ist vor dem 7. Jahrhundert kaum die Rede. Wir verstehen darunter eine Kunst, die zwar gleichfalls zunächst einem praktischen Zwecke ihre Dienste leiht, aber darüber hinaus ihrem eigenen Endziel nachstrebt, „ein Kunstwerk zu schaffen, welches, wenn auch zunächst in noch so roher Ausführung, die Berechtigung seiner Existenz in sich selbst trägt“.

Die Trägerin solcher Monumentalkunst ist allerorten zunächst die **Architektur**. Die Geschichte der griechischen Baukunst aber vollzieht sich so gut wie ausschließlich auf dem Gebiete des **Tempebaus**.

Bei den despotisch regierten Völkern Asiens und auch in der hellenischen Vorzeit war die Anlage und Ausschmückung der Herrscherpaläste, die Aufrichtung von Grabbauten für die Königsgeschlechter die höchste Leistung der Architektur. Nachdem aber in historischer Zeit die griechischen Staaten sich auf nationaler Grundlage freiheitlich ausgestaltet hatten, traten alle egoistischen Zwecke der Baukunst völlig hinter ihrer idealen Aufgabe zurück, der Gestaltung des Göttertempels, der das



Abb. 205 Griechischer Tempel (Poseidontempel bei Paestum)

gemeinsame Eigentum des gesamten Staates war. Nur am Tempel entwickelt sich die Kunstform der griechischen Architektur; was sonst von öffentlichen Gebäuden dem allgemeinen Nutzen dient, entlehnt seine künstlerische Charakteristik dem Tempelbau; ganz unscheinbar dagegen ist in den guten Zeiten des Griechentums die Anlage und Ausstattung der Privathäuser.

Seiner Idee nach ist der griechische Tempel gleich dem ägyptischen das Wohnhaus des Gottes, und aus dem Wohnbau der griechischen Vorzeit, dem Herrenhause der achäischen Königsburgen, hat er sich demgemäß auch entwickelt. Dieses war, wie die Ruinen von Tiryns (vgl. M. auf dem Plan Abb. 174), Mykenae und Troja (vgl. Abb. 173) uns mit hinreichender Sicherheit erkennen lassen, von länglich-viereckiger Gestalt mit dem Eingang an der Schmalseite und zerfiel in einen Hauptraum (Megaron) mit dem Vorraum und eine zwischen vorspringenden Wänden (Anten) mit einer Säulenstellung sich öffnende Vorhalle.<sup>1)</sup> Erbaut war es im wesentlichen aus Lehmziegeln mit dazwischen gelegten Balkenschichten und Brettverschalung an den Mauerköpfen, hölzernen Säulen und flacher Decke mit Lehmbeleg. Diese Bauweise und Planbildung muß auch als die Grundlage des griechischen Tempels betrachtet werden.

Genauere Kunde haben wir erst etwa seit dem 7. Jahrhundert, wo der Fortschritt zur monumentalen Ausgestaltung des Tempels durch Übergang von dem ursprünglichen Holz- und Lehmziegelbau zum Steinbau bereits vollzogen ist. In dieser Form aber hat der griechische Tempel eine allgemein

<sup>1)</sup> F. Reber, Beiträge zur Kenntnis des Baustiles der heroischen Epoche. Sitzungsber. der Münchener Akademie der Wissenschaften 1888.

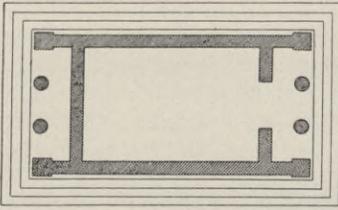


Abb. 206 Doppellantentempel

mehreren Stufen (Krepidoma, Stylobat), fest umschlossen und klar gegliedert wie ein plastisches Werk. Der Grundplan ist mit geringen Abweichungen stets derselbe leicht übersichtliche, deutlich gegliederte: ein Rechteck, ungefähr doppelt so lang wie breit, ringsum oder doch wenigstens an der vorderen (der östlichen) Schmalseite, wo der Eingang ist, eine Säulenhalle. Das Innere des Tempelhauses zerfällt fast regelmäßig in den mittleren Hauptraum (Naos, Cella) und eine Vorhalle (Pronaos), die gewöhnlich auch an der Rückseite wiederholt wird (Abb. 208). In bestimmten Fällen tritt auch noch ein besonderes Hintergemach (Opisthodomos) hinzu, das von der hinteren Halle aus zugänglich ist.

Als einfachste und wohl auch ursprüngliche Form muß der Antentempel betrachtet werden, bei dem die Vorhalle, resp. eine ihr entsprechende Hinterhalle (Doppellantentempel) von den vorspringenden Längswänden und zwei dazwischengestellten Säulen gebildet wird (Abb. 206). Tritt vor die Cella mit oder ohne Antehalle in ihrer ganzen Breite eine freistehende Reihe von Säulen, so heißt der Tempel Prostylos, resp. Amphiprostylos bei entsprechender Gestaltung der Rückseite (Abb. 207). Die vollendete und eigentlich klassische Form des griechischen Tempels entsteht aber, wenn der ganze Cellabau in eine ihn rings umgebende Säulenhalle (Peristyl) hineingesetzt ist (Peripteros) (Abb. 205 u. 208). Gehen zwei vollständige Säulenhallen um den ganzen Bau, so ist es ein Dipteros; läßt man die innere der beiden Säulenreihen fort, so daß die äußere in doppelter Weite von der Cellawand absteht, so erhält man den Pseudodipteros (falschen Dipteros); treten anstatt der vollen Säulenreihen nur Halbsäulen rings an der Tempelmauer heraus, so entsteht der Pseudoperipteros.

Für die Gestaltung des architektonischen Gerüsts maßgebend wird die

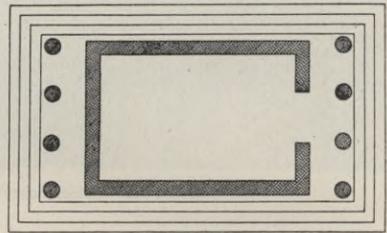


Abb. 207 Amphiprostylos

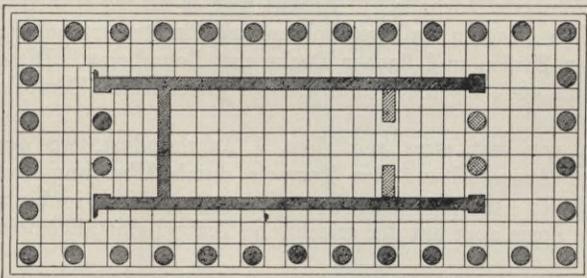


Abb. 208 Grundriß des sog. Thesaeion zu Athen

gültige kunstgeschichtliche Bedeutung gewonnen und ist als reinste Verkörperung der hellenischen Architektur ein Vorbild auch für spätere Zeiten geworden. Bevor wir daher seine Geschichte in einzelnen verfolgen, wird es angezeigt sein, von dem System des griechischen Tempelbaus ein ideales Gesamtbild zu entwerfen.<sup>1)</sup>

Der griechische Tempel (Abb. 205) erhebt sich in dem mit Mauern umgebenen heiligen Tempelbezirk auf einem Unterbau von

<sup>1)</sup> Vgl. C. Bötticher, Die Tektonik der Hellenen. 2. Aufl. Berlin 1874—81. — G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 2. Aufl. München 1878. — R. Adamy, Architektonik. I. Band. Hannover 1881 ff. — J. Durm, Die Baukunst der Griechen. 2. Aufl. Darmstadt 1892. — J. Bühlmann, Die Architektur des klass. Altertums und der Renaissance. Stuttgart 1904.

Säule und das darauf ruhende Gebälk. Die Säule, gegliedert in Basis, Schaft und Kapitell, ist gewissermaßen das Lebenselement des griechischen Tempelbaus. Über den Kapitellen schließen die steinernen, von einer Säulennachse zur andern reichenden Balken des Epistyls (Architrav) sich zu einem breiten Bande zusammen, auf welchem der Fries ruht. Über diesem wieder springt nach außen die weitschattende Platte des Hauptgesimses (Geison) vor; über dem Geison erhebt sich an den Schmalseiten, von ähnlichem Dachgesims und aufragender Traufrinne begrenzt, das dreieckige Giebfeld (Tympanon). Das Dach wird gleich dem ganzen Baue bei den edelsten Denkmälern von Marmor ausgeführt und auf seiner Spitze durch eine Reihe von Firstziegeln abgeschlossen. Die Spitze und die Ecke des Giebels werden von Akroterien bekrönt, welche entweder ornamentale

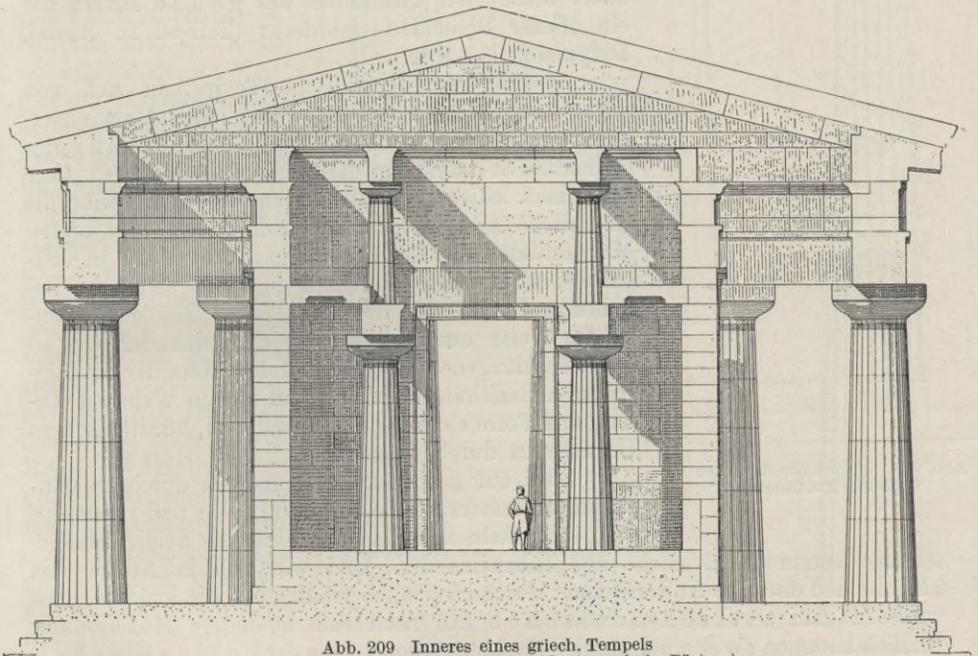


Abb. 209 Inneres eines griech. Tempels  
(Restaurierter Querschnitt des Poseidontempels in Pästum)

Form haben (Rosette, Palmette) oder aus Figuren, ja später aus ganzen Figurengruppen bestehen.

Der hellenische Tempel war als Außenbau gedacht und stand als solcher, ein steinernes Gehäuse für das Bild des Gottes, vor den Augen der Gläubigen, die im Tempelhof ihre Opfer darbrachten; das Innere betraten nur wenige Auserwählte, es konnte also verhältnismäßig eng und schmucklos bleiben. Doch ist architektonisch betrachtet das Tempelinnere (Abb. 209) von größter Bedeutung; in der Gestaltung der Decke und des Daches findet das System des Baues erst seinen Abschluß. Die Decke (Pteroma) des Peristyls ruhte in der Höhe des Frieses auf und bestand wohl nur bei größeren Bauten aus Stein; Deckplatten (Kalymmata), an ihrer unteren sichtbaren Fläche mit je zwei oder vier eingetieften Feldern (Kalymmata oder Phatnomata) versehen, ruhten auf Balken und bildeten ein regelmäßiges Teppichgefüge, dessen Dekoration — goldene Sterne auf blauem Grunde oder ähnliche Muster — es als freischwebend charakterisierte. Die Decke der Cella war in ähnlichen Formen wohl stets aus Holz gebildet; bei stattlicheren Anlagen

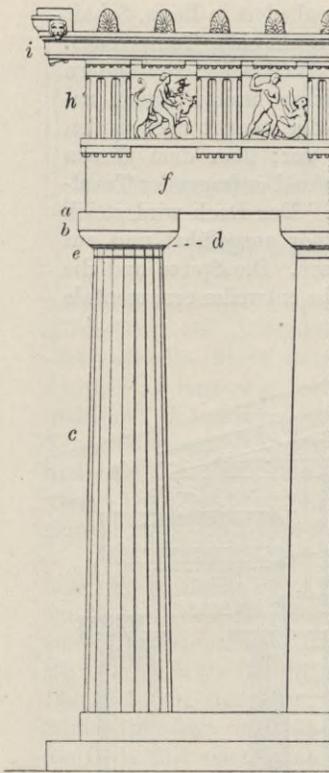


Abb. 210 Schema der dorischen Ordnung (Parthenon)

teilte eine Doppelreihe aus Säulen das Innere in ein breiteres Mittel- und zwei schmalere Seitenschiffe, und über ihrem Architrav erhob sich dann wohl eine obere, niedrigere Säulenreihe, zwischen der sich Galerien über den Seitenschiffen nach dem Mittelschiff hin öffneten. Die früher viel erörterte Anlage von „Hypäthraltempeln“ mit einer mittleren Lichtöffnung wird heute allgemein als unerweisbar betrachtet. Im allgemeinen genügte dem sonnenreichen Süden das durch die hohe Tempeltür einfallende Licht zur Erhellung des Innern. Nur blieb, nach erhaltenen Anlagen zu schließen, unter besonderen Umständen das ganze Innere wie ein offener Binnenhof unbedeckt (Tempel zu Bassai, Didymaion bei Milet).

Worin dieser griechische Tempelbau sich von allen bisher betrachteten Bauweisen bedeutsam unterscheidet, das ist die organische Gliederung des steinernen Stützsystems und seines Giebedaches. Aber bei diesen lediglich konstruktiven Vorzügen bleibt die griechische Architektur nicht stehen. Sie zum ersten Male erfindet eine Reihe von Kunstformen, die in vollendeter Prägnanz das Wesen und die strukturelle Bedeutung der Glieder des Aufbaus in sinnig bezeichnender Weise aussprechen und untereinander ein so fest verschlungenes, innig verknüpftes Netz der mannigfachsten Beziehungen bilden, daß hier in Wahrheit Inhalt und Form einander zu vollendetem, künstlerischem Organismus durchdringen.

Zwei auf gemeinsamer Grundlage durchaus selbständige Formensysteme, der dorische und ionische Stil, entwickeln sich dem Charakter der beiden Hauptstämme entsprechend nach- und nebeneinander. Und wie sich in Attika das ionische und dorische Kulturelement durchdringen, so erhält auch die ionische Bauweise in dem attisch-ionischen Stil noch eine besondere Modifikation. Endlich kommen als anmutig üppige Nachblüte die Formen der korinthischen Säule und ihres Gebälks abschließend hinzu.

Der dorische Stil ist, historisch wie ästhetisch betrachtet, die Grundlage dieses reichen künstlerischen Lebens. Strenge Gebundenheit, einfache, klare Gesetzmäßigkeit bezeichnen in Konstruktion und Formbildung den dorischen Bau.<sup>1)</sup> Die dorische Säule (Abb. 210) ist ohne Fuß, vielmehr dient der gesamten Säulenreihe die obere Platte des Unterbaues zu gemeinsamer Basis. Am Schaftedrückt sich die mächtig aufstrebende und stützende Kraft in der elastischen Anschwellung (*Entasis*) und allmählichen Verjüngung sowie in den *Kanneluren* aus, d. h. sechzehn bis zwanzig senkrechten Kanälen, die in flacher Aushöhlung den Stamm umgeben und mit scharfen Kanten zusammenstoßen. Alles scheint hier nach innen konzentrierte Kraft, nichts von der runden Oberfläche ist stehen geblieben. Kurz und stämmig erreicht der Schaft gewöhnlich nur eine Höhe von etwa  $5\frac{1}{2}$  unteren Durchmesser, und der Abstand der Säulen hält durchschnittlich  $1\frac{1}{2}$  Durchmesser. Doch gibt es mancherlei Schwankungen in diesen Verhältnissen, von

<sup>1)</sup> J. Reimers, Zur Entwicklung des dorischen Tempels. Berlin 1884. — R. Borrmann, Der dorische Tempel der Griechen. (Die Baukunst, IV, 2.)

kaum 4 (Abb. 211 c) bis zu 6 und mehr Durchmessern (Abb. 211 a); als klassisches Normalmaß darf eine Säulenhöhe von 5 Durchmessern (Abb. 211 b) betrachtet werden.

Dem Steinmaterial entsprechend baut sich die Säule aus einzelnen *Trommeln* auf, die sorgfältig miteinander verbunden werden; die *Trommelfuge* kommt nur unterhalb des obersten Säulenstückes (a—e, vgl. Abb. 212), das Kapitell und Schaftende (Säulenhals, Hypotrachelion) umfaßt, zum Ausdruck, denn hier wurden die Kannelüren bereits vor dem Versetzen des Stückes ausgeführt, um später als Lehre für den ganzen Schaft zu dienen, und daher durch einen Einschnitt *e* vor dem Abstoßen der scharfen Kanten geschützt. Mit dem Säulenhals erscheint das Kapitell durch mehrere kräftig unterschrittene Ringe *d* (Anuli oder Riemenchen) verbunden; sein unteres Glied, der sogenannte *Echinus* *b*, steigt mit kräftig vorspringendem und dann scharf eingezogenem Profil auf, gedeckt von einer quadratischen

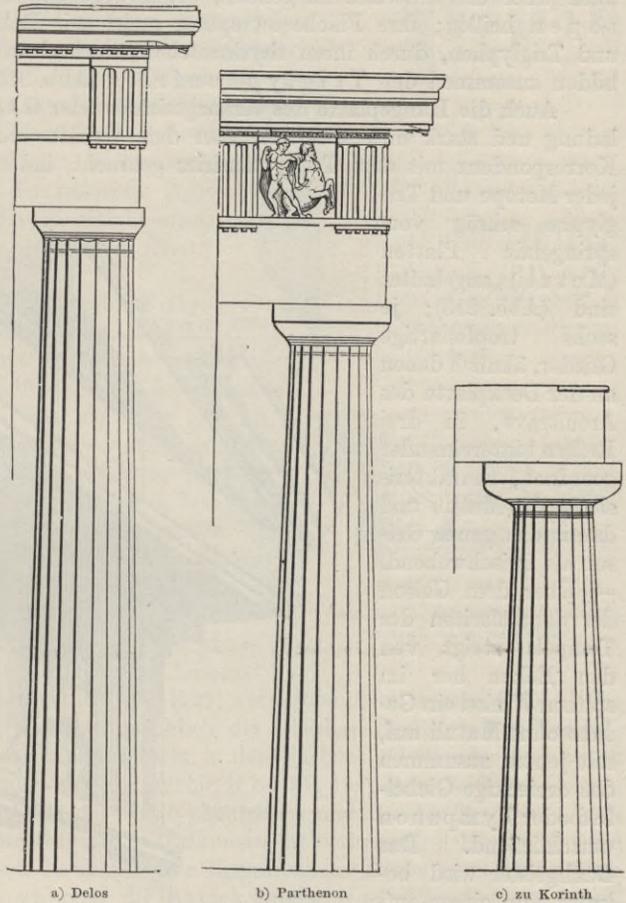


Abb. 211 Varianten der dorischen Ordnung

Platte *a* (*Abakus*), die dem Gebälk ein genügendes Unterlager bereitet und den Übergang aus dem Runden, Vertikalen, Stützenden in das Rechtwinklige, horizontal Aufruhende vollendet. Der Deckbalken (das *Epistyl*) *f* setzt sich gewöhnlich aus mehreren nebeneinander laufenden Steinblöcken zusammen und wird nach oben durch ein vorspringendes Plättchen abgegrenzt. An letzterem sind in bestimmten Zwischenräumen über jeder Säulenmitte und über dem Säulenabstand kleinere Plättchen (*Regulae*) angebracht, von welchen je sechs tropfenartige Klötzchen niederhängen: ihnen entsprechen die über dem Epistyl aufsteigenden, pilasterartig vorspringenden Platten *h*, die auf der Fläche zwei ganze und an den Ecken zwei halbe, scharf ein-

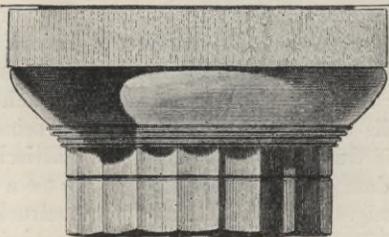


Abb. 212 Dorisches Kapitell vom sog. Theseion

gezogene Rinnen haben und daher den Namen *Triglyphen* (Dreischlitze) führen; nach oben grenzt sie eine glatte Deckplatte (Kopfband) ab. Dieses Kopfband läuft auch über die dazwischenliegenden, etwas zurücktretenden Felder hin, die *Metopen* heißen; ihre Fläche ist später meist mit Reliefs geschmückt. *Metopen* und *Triglyphen*, durch ihren rhythmischen Wechsel zu einem Ganzen verbunden, bilden zusammen den *Triglyphenfries* (Abb. 213).

Auch die Hängeplatte des Kranzgesimses oder *Geison*, die in weiter Ausladung und stark unterschritten über dem Gebälke vorkragt, ist in rhythmische Korrespondenz mit dem Triglyphenfries gebracht, indem an ihrer Unterfläche vor

jeder *Metope* und *Triglyphe* schräg vorspringende Platten (*Mutuli*) angeheftet sind (Abb. 213); je sechs tropfenartige Glieder, ähnlich denen an der Deckplatte des Architravs, in drei Reihen hintereinander geordnet, charakterisieren die *Mutuli* und damit das ganze *Geison* als freischwebend.

— Über dem *Geison* der Schmalseiten des Tempels steigt von den Ecken her im spitzen Winkel ein *Gesims* ohne *Mutuli* auf, mit jenem zusammen das dreieckige Giebelfeld oder *Tympanon* umschließend. Das Dachgeison wird bekrönt von einem aufwärtsgekrümmten *Gesims* als *Traufrinne*

(*Sima*), das demzu-

folge an den Langseiten des Tempels von Wasserspeiern, oft in Form von Löwenköpfen, durchbrochen ist.

Die mannigfaltigen und sinnreichen Formen des dorischen Bausystems drücken, wie wir gesehen, jede an ihrem Ort eine bestimmte Funktion des baulichen Organismus aus; sie symbolisieren, wie die Kannelüren des Säulenschaftes, die Schlitze der *Triglyphen* die stützende, aufstrebende Kraft, oder bezeichnen, wie die *Mutuli*, das freie Schweben der Hängeplatte. Daneben ist es insbesondere der *Konflikt* zwischen Stütze und Last, Druck und Gegendruck, der für das Auge anschaulich gemacht werden soll: der *Echinus* des dorischen Kapitells dient dieser Aufgabe durch seine bauchige, polsterartige Form, die aber doch wie durch innere Spannkraft elastisch geschwellt erscheint. An anderen Stellen, wie dem oberen Abschluß der *Anten*, wird das gleiche Verhältnis durch ein wellenförmiges Glied (*Kyma*) zum Ausdruck gebracht. Man kann es sich als eine fortlaufende Reihe von breiten Blättern mit starker Mittelrippe vorstellen, die durch Belastung von oben mit ihren oberen Enden

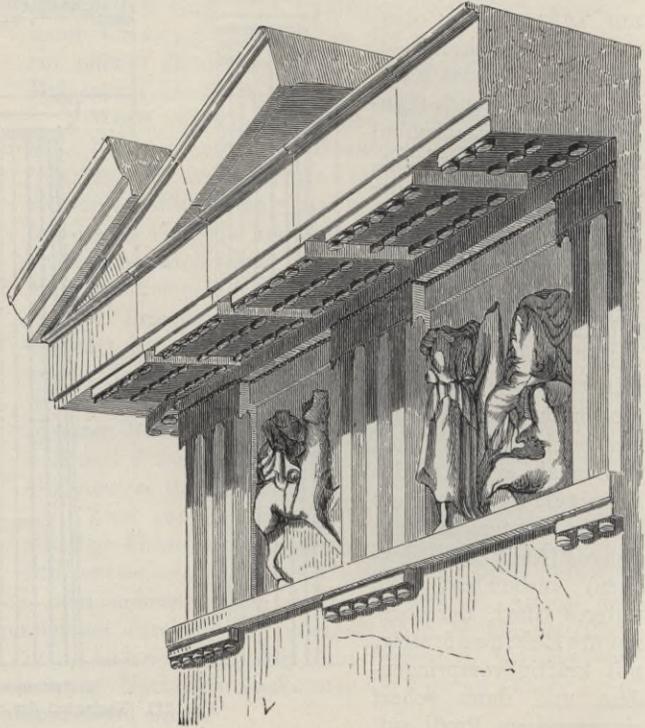


Abb. 213 Gebälk des dorischen Stils (Parthenon)

nach außen niedergedrückt werden, so daß sie sich bis zum unteren Viertel ihrer Höhe umbiegen (Abb. 214). So besteht das Antenkaptell aus Kyma und Deckplatte (Abakus), und beide Glieder sind in ihrem gegenseitigen Verhältnis durch Bemalung näher charakterisiert. Während das Kyma mit einem Blattschema geschmückt ist, trägt der Abakus ein verschlungenes Bandornament, den sog. Mäander, der seine Abstammung aus der Webekunst nicht verleugnen kann. Er ist daher auch der passende Ausdruck für alle Glieder des Baues, welche einen Abschluß (Saum) oder eine Gürtung (Naht) bedeuten (Abb. 215).

Dies führt uns auf die Frage der Polychromie, d. h. der farbigen Bemalung der Glieder des dorischen Baus überhaupt (vgl. die farbige Tafel als Titelbild). Es kann heute nicht mehr zweifelhaft sein, daß sie lange Zeit hindurch in weitem Umfange zur Anwendung gelangte. Den ersten Anlaß gab das geringere Material, Kalkstein, Holz, Lehmziegel, das in älteren Zeiten zu den Tempelbauten verwendet werden mußte. Es verlangte eine Verkleidung, einen Überzug aus farbiger Terrakotta oder bemaltem Stuck schon als Sicherung gegen die Witterungseinflüsse. Aber auch der edle Stoff des Marmors blieb nicht ohne Farbe. Die Art und die Grenzen ihrer Anwendung, soweit sich heute darüber urteilen läßt, veranschaulicht unsere Tafel. Danach ist es wahrscheinlich, daß hauptsächlich der Oberbau des dorischen Tempels bemalt gewesen ist, und zwar fast durchweg in den Farben: Blau oder Schwarz für die Triglyphen, die Regulae und die Mutuli, Rot für die untere Seite des Geison, die Deckplatte des Epistyls und des Triglyphenfrieses und für die Tropfen. Auch die Anwendung von Gold für aufgemalte Ornamente ist wahrscheinlich. Regelmäßig farbigen Schmuck hatte auch die Sima. Die Bemalung der Säulenkapitelle muß als äußerst zweifelhaft gelten, während die Antenkaptelle regelmäßig bemalt waren. Vollen farbigen Schmuck trug auch stets die innere Decke der Säulenhalle und der Cella.<sup>1)</sup>

Der ionische Stil (Abb. 216) setzt den überwiegend strengen, selbst herben Formen des dorischen eine mildere, weiche Formgebung gegenüber. Er löst die strenge Gebundenheit der dorischen Konstruktionsweise zu einem freieren, beweglicheren System, gibt den einzelnen Gliedern größere Selbständig-

Abakus mit  
Mäander

Dorisches Kyma

Anthemion  
Palmettenband)

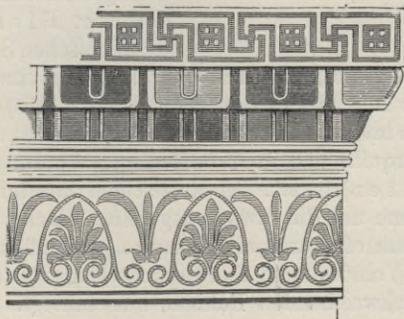
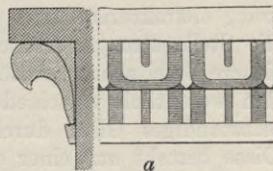
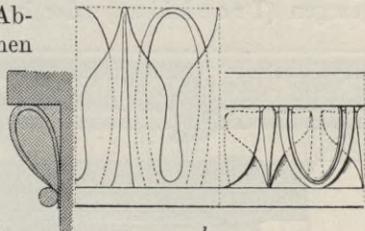


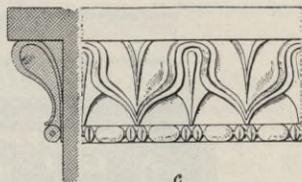
Abb. 215 Dorisches Antenkaptell



a



b



c

Abb. 214 a Dorisches b Ionisches  
c Lesbisches Kymation

<sup>1)</sup> Vgl. *Durm*, Konstruktive und polychrome Details der griech. Baukunst. Zeitschr. f. Bauwesen 1879. — *Dörpfeld* in „Mitteil. d. Archäol. Instituts“. Athen 1885 S. 219 ff. — *L. Fenger*, Dorische Polychromie. Berlin 1886, 8 Tafeln in Farbendruck mit Text.

keit, charakterisiert sie durch eine Fülle bezeichnender Formen und bringt an die Stelle strenger dorischer Einfachheit das anmutig bewegliche, aber willkürlichere Spiel seiner graziösen Bildungen. Schon an der Säule erkennt man leicht den wesentlich verschiedenen Charakter der ionischen Bauweise. Sie wird als selbständiges Glied durch eine besondere Basis bezeichnet und vorbereitet. Diese besteht aus einer quadratischen Platte (Plinthus) als Unterlage und einem System kreisrunder Glieder, die in wechselnder Anordnung bald elastisch eingezogen (Trochilus) oder kräftig ausladend (Torus) aufeinanderfolgen; über

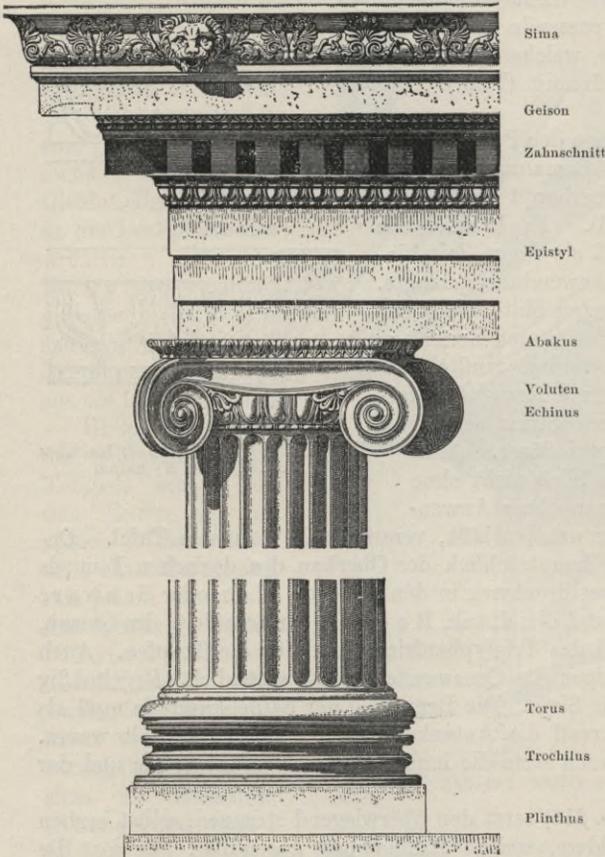


Abb. 216 Ionische Ordnung  
Vom Athenetempel zu Priene

ihnen steigt der Schaft mit einer leisen Einziehung (dem sogenannten Anlauf) auf. Er ist weit schlanker als bei der dorischen Säule,  $8\frac{1}{2}$  bis  $9\frac{1}{2}$  untere Durchmesser hoch, und in entsprechender Weise erweitert sich auch der Säulenabstand bis auf zwei Durchmesser, in konsequenter Ausprägung eines leichteren, schlankeren Bau-systems. Die Anzahl der Kannelüren steigt auf 24, und die einzelnen sind durch einen schmalen Steg, einen Teil der Säulenperipherie, voneinander getrennt, dabei tiefer, in vollerer Rundung ausgehöhlt, auch enden sie sowohl oben wie unten am Schaft in kreisförmiger Schlußlinie, so daß Anfang und Ende des Schaftes un-kanneliert bleiben.

Am originellsten gestaltet sich die Form des Kapitells (Abb. 216—219). Zwar hat es ähnlich dem dorischen einen Echinus, nur von rundlicherem Profil und geringerer Ausladung, durch den sog. Eierstab, die dem ionischen Stil besonders

eigene Form des Kymations (Abb. 214 b), plastisch charakterisiert und durch ein ebenfalls plastisch als Perlenschnur behandeltes Band (Astragalus) dem Schaft verknüpft; allein über dem Echinus breitet sich statt des einfachen Avakus ein Polster aus, das auf beiden Seiten weit vorquillt und in spiralförmiger Windung mit kräftig geschwungenen Schnecken (Voluten) endet. In elastischem Zusammenschließen ringeln sich die rippenartigen Säume um die etwas ausgetiefte Fläche (die Kanäle) und enden im Mittelpunkt mit einem oft durch eine Rosette geschmückten „Auge“, indes aus den inneren Winkeln der Voluten wohl eine zierliche Blumenranke sich ausfüllend in die Ecke vor dem zurückweichenden Echinus hinschmiegt. Dies ist die Gestaltung des Kapitells auf seiner Vorder- und Rückseite (Abb. 216); an den beiden

Seitenflächen (Abb. 218) dagegen sieht man natürlich nur das Polster, das in der Mitte von einem Bande vertikal umwunden sich zusammenzieht und daselbst den Echinus mit der Perlenschnur erblicken läßt. Den oberen Abschluß des Kapitells bildet eine quadratische, im Wellenprofil geschwungene und mit Blattmustern ge-

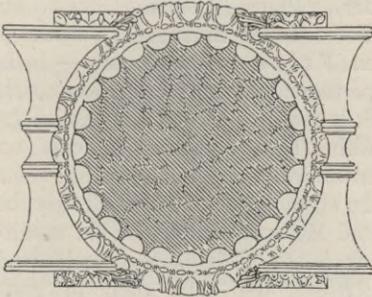


Abb. 217 Ionisches Kapitell, Grundriß

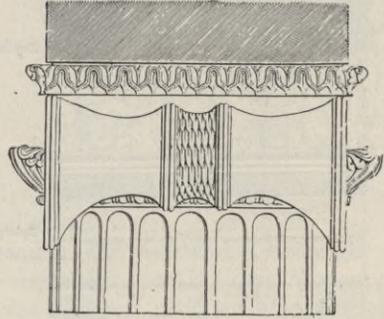


Abb. 218 Ionisches Kapitell, Seitenansicht

schmückte dünne Platte. — Aus der ganzen Form des ionischen Kapitells geht hervor, daß es nur für die Vorderansicht berechnet war. Bei peripteralen Anlagen ergab sich daher die Unzutraglichkeit, daß das Kapitell der Ecksäule durch seine Seitenansicht mit den Kapitellen der Langseiten in eine unerträgliche Dissonanz geriet. Man konnte dies nur in künstlicher Weise zu vermeiden suchen, indem man dem Kapitell zwei aneinanderstoßende Hauptseiten gab, die auf der äußeren Ecke zusammenstreffenden Voluten aber sich mit einer Biegung von  $45^{\circ}$  in der Diagonale vorkrümmen ließ, während an der inneren Ecke die beiden Nebenseiten mit einem einspringenden rechten Winkel zusammenstießen (Abb. 219, 220). In der besten Zeit der griechischen Architektur ist daher das ionische Kapitell auch nur für Frontstellung, zwischen den Anten oder im Inneren der Gebäude, angewendet worden.

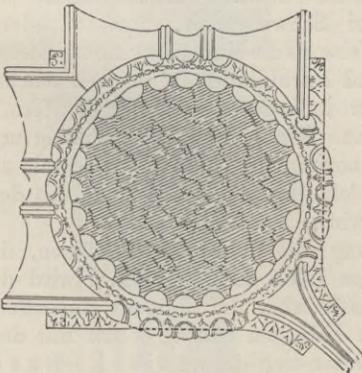


Abb. 219 Ionisches Eckkapitell, Grundriß

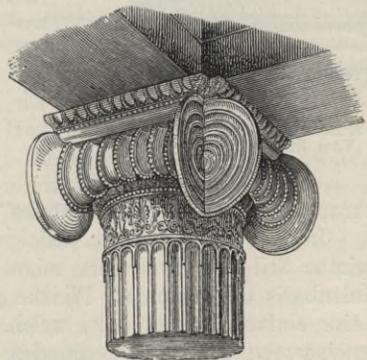


Abb. 220 Attisch-ionisches Eckkapitell, innere Ansicht

Auch in der Gestaltung des ionischen Gebäcks herrscht das Streben nach weicherer, mannigfaltigerer Formenbildung. So zeigt das Epistyl nicht die schwere, ungeteilte Mächtigkeit des dorischen, sondern wird, obwohl in ganzer Höhe aus einem Steine bestehend, scheinbar aus drei (auch wohl nur aus zwei)

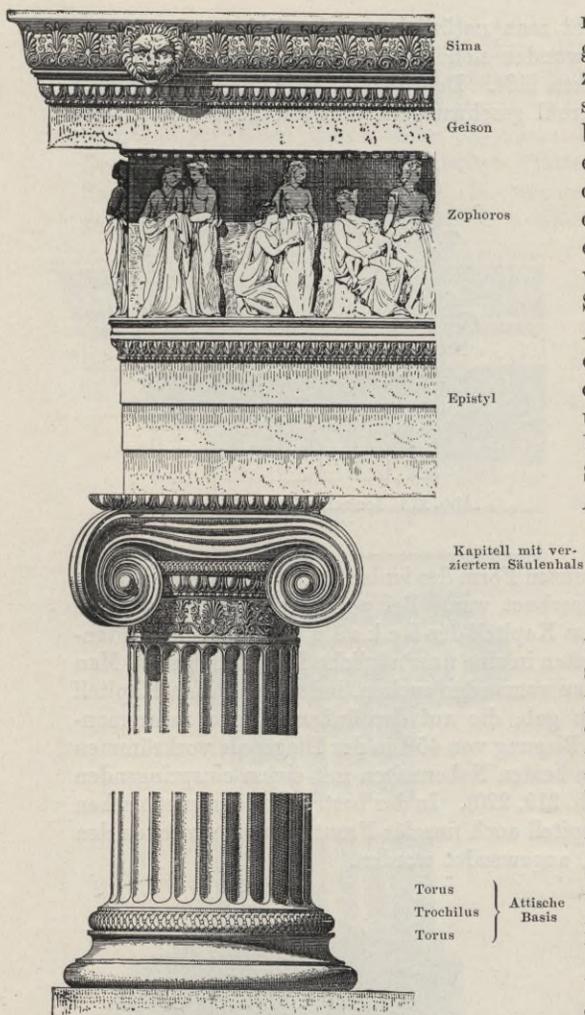


Abb. 221 Attisch-ionische Ordnung  
Vom Erechtheion zu Athen

nach oben der Schattenwirkung wegen übereinander vortretenden Balken zusammengesetzt, wie denn auch sein Abschluß aus Perlenschnur und blattgezierter Welle besteht, der noch ein krönendes Glied zur Bezeichnung der völligen Selbständigkeit auch dieses Teiles hinzugefügt wird. Wo ein Fries vorhanden ist — in hervorragenden Bauwerken des ionischen Stils fehlt er zuweilen gänzlich (vgl. Abb. 216) — erfährt er eine noch entschiedener Umgestaltung: anstatt der strengen Rhythmik der Triglyphen- und Metopenreihe ist er ein ununterbrochener, gleichmäßig fortlaufender Streifen, der nun auch in ganzer Ausdehnung als Zophoros (Bildträger) mit freien Reliefkompositionen bedeckt werden kann (vgl. Abb. 221). Auch ihm gibt eine blättergeschmückte Welle samt der verknüpfenden Perlenschnur den Abschluß. Über ihm springt die Hängeplatte des Kranzgesimses wie im dorischen Stil mit kräftiger Schattenwirkung weit vor, allein die dorischen Mutuli verwandeln sich hier meist in eine Reihe würfelfartiger, in dichten Intervallen angeordneter Vorsprünge, der sog. Zahnschnitte (Abb. 216), welche dieselbe Charakteristik des frei Schwebenden, nur in anderer Weise als die Mutuli bewirken. Giebel- und Dachbildung ist im wesentlichen der dorischen gleich, nur die Traufrinne (Sima) nimmt, wellenartig umgebogen, eine geschweifte Gestalt an, welche in der Kunstsprache mit dem

korrumpierten Ausdruck „Karnies“ bezeichnet wird.

In Attika erlebte, infolge der Kreuzung mit dorischen Einflüssen, der ionische Stil eine besonders reizvolle Modifikation (Abb. 221). Zunächst wird der Säulenbasis die besondere Plinthe genommen, dafür aber die doppelte Einziehung in eine einfache verwandelt, welche durch einen kräftigen runden Wulst mit dem gemeinsamen Untersatz verbunden ist. So gestaltet sich die attische Basis aus einer von zwei Wulsten eingeschlossenen Hohlkehle; die Verjüngung des Säulenschaftes wird dabei schon dadurch gleichsam vorbereitet, daß der untere Wulst weiter ausladet und kräftiger gebildet ist als der obere. Der Säulenschaft gleicht wesentlich dem des rein ionischen Baues, nur erreicht er weniger schlanke Verhältnisse, und auch das Kapitell spricht durch ein stärkeres Vortreten seiner mit zahlreichen Rippen gebildeten Voluten und das stärkere Sinken der horizontalen Kurventeile ein energischeres Leben aus. Die Verbindung des Kapitells mit

dem Schaft wird in der reichsten Ausbildung durch ein breites, mit Palmetten geschmücktes Band gegeben. Der Oberbau hat bei den attischen Werken dieselben Hauptformen wie bei den ionischen, nur wird der Fries höher gebildet und das Kranzgesims entbehrt der Zahnschnitte, statt deren die weit vorspringende Hängeplatte in ganzer Länge stark unterschritten wird, so daß der vordere tiefere Rand das krönende Wellenglied des Frieses verdeckt.

Im allgemeinen bezeichnet die attische

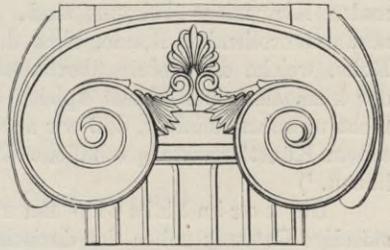


Abb. 222 Ionisches Kapitell aus Phigalia

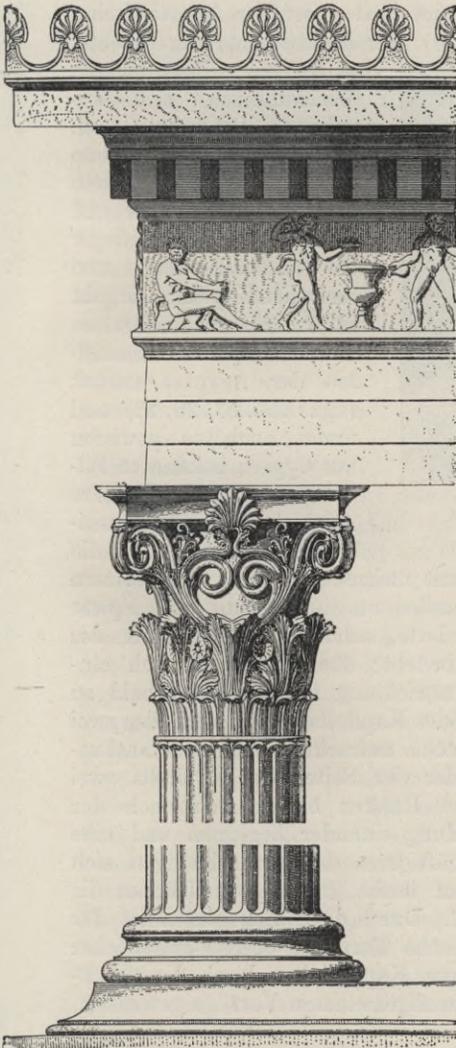


Abb. 223 Korinthische Ordnung  
Vom Monument des Lysikrates zu Athen

wie die ionische Bauweise ihre lebendigere Beweglichkeit durch eine Fülle von abgrenzenden und krönenden Gliedern, die in verschieden geschweiftem Wellenprofil ausladen und mit plastisch ausgemeißelten Blattornamenten reich dekoriert werden. Besonders graziös entfaltet sich die dekorative Lust des Ionismus an den Anten und Wandflächen, die durchweg ein aus Platte und mehreren Wellengliedern gebildetes Kapitell und darunter noch einen aus aufrechten Blumen und Ranken bestehenden breiten Saum zeigen. Im übrigen scheint in demselben Maße, wie an den ionischen und attischen Werken die plastische Dekoration überwiegt, die malerische Ausschmückung zurückzutreten. Als die bedeutendste Schöpfung des ionischen Stils wird aber stets das Kapitell der ionischen Säule zu gelten haben, das in seiner entwickelten Bildung Anmut und Kraft so schön vereinigt. Diese eigenartige Form nur aus ästhetischen Normen begründen zu wollen, dürfte erfolglos bleiben; sie muß als das Resultat einer längeren und weitverzweigten Entwicklung verstanden werden, deren einzelne Etappen bis jetzt erst ungenügend aufzuweisen sind. Doch scheint so viel sicher, daß ein ursprünglicher Zusammenhang mit dem Holzbau auch hier zugrunde liegt. Die Voluten sind die ornamentale Ausgestaltung des horizontalen Verbindungsstückes (Sattelholz), das sich in jeder Zimmerei zwischen den Kopf des Ständers und den aufruhenden Tragbalken zu schieben pflegt. So bestehen einfachere und jedenfalls primitivere Formen des ionischen Kapitells, wie sie namentlich aus Bauwerken des westlichen Griechenlands (Abb. 222), aber auch aus früheren Denk-

malen Kleinasiens bekannt sind, nur aus einem horizontalen, in Voluten sich zusammenrollenden Bande, ohne die echinusähnliche Rundplatte. Bei der großen Rolle, welche die Volute überhaupt in der asiatischen und insbesondere auch in der kleinasiatischen Kunst spielt (vgl. Abb. 78 b, 103, 118, 125), ist die Annahme nicht unwahrscheinlich, daß wir auch im ionischen Volutenkapitell die mit griechischem Künstlergeiste geschaffene Umbildung einer altorientalischen Form vor uns haben.<sup>1)</sup>

Die korinthische Bauweise (Abb. 223) macht sich nicht als selbständige Gattung neben der dorischen und ionischen geltend, sondern kann nur als spielende, dekorativ reicher ausgestaltete Abart derselben betrachtet werden. Während die wesentlichen Grundelemente des baulichen Gerüsts dem ionischen Stile entlehnt werden, bildet sich nur für das Kapitell eine originelle Form. Bezeichnenderweise nannte man den Bildhauer Kallimachos ihren Urheber, offenbar um damit auszudrücken, daß das korinthische Kapitell eine mit bewußter künstlerischer



Abb. 224 Apollongrotte auf dem Kynthosberge auf Delos

Reflexion hervorgebrachte, in freieren, willkürlicheren Verbindungen sich ergehende Schöpfung sei. Doch gab es sicher schon vor Kallimachos' Zeiten korinthische Kapitelle, und die Form ist kaum jünger als die des dorischen und ionischen Kapitells; sie geht im Prinzip auf die uralten Blumen- und Pflanzensäulen der Ägypter zurück (vgl. Abb. 23, 26, 29) und findet auch in gewissen aus Cypern bekannten Bildungen (Abb. 112, 113) ihre Analogie. — Charakteristisch für die Form ist die

kelch- oder korbähnliche Gestalt. Diese wird mit mehreren Reihen von Blättern umkleidet, welche aufrechtstehend und nach außen umgebogen mit der Spitze sanft überschlagen. Das elegante, reich gegliederte, scharf gezahnte Blatt des *Akanthus* (Bärenklau) ist besonders dafür beliebt; doch kommen auch einfachere, schilfartige Blätter vor. Die weitere Entwicklung führte jedoch bald zu einer reicheren Komposition. Den unteren Teil des Kapitells bilden auch hier zwei sich übereinander erhebende Reihen von je acht aufrechtstehenden *Akanthus*-blättern. Aus ihnen erheben sich an jeder der vier Seiten des Kapitells zwei doppelte Blumenranken. Die inneren kleineren Ranken biegen sich nach der Mitte zusammen, wo sie in spiralförmiger Windung einander begegnen und eine palmettenartige Blume tragen; die äußeren, kräftigeren dagegen schwingen sich nach den oberen Ecken empor und nehmen auf ihrem gekrümmten Rücken die etwas herausgeschweifte Platte des Abakus auf. Durch diese Eckvoluten ist der Übergang aus der Kreisrunden in die quadratische Form in ebenso geistreicher wie plastisch lebendiger Weise vermittelt und das Kapitell hat durch die gleichartige Ausbildung aller seiner Seiten wieder die allgemeineren Vorzüge gewonnen,

<sup>1)</sup> Vgl. O. Puchstein, Das ionische Kapitell. Berlin 1887. Die ionische Säule. Leipzig 1907.

welche das dorische auszeichnen, im ionischen aber aufgegeben sind. Die größere Pracht der Ausführung, die realistische, durch Aufnahme vegetativer Elemente bewirkte Charakteristik, verbunden mit der freieren Anwendbarkeit für alle Stellungen im baulichen Organismus verschafften dieser Form in der späteren Zeit eine außerordentliche Beliebtheit.

### B. Die Epochen und die Denkmäler <sup>1)</sup>

Wie die Griechen aus unscheinbaren Anfängen ihr architektonisches System allmählich zu der vollendeten Gestalt entwickelt haben, in welcher es uns seit dem 6. Jahrhundert entgegentritt, welche Stufen durchlaufen werden mußten, ehe an die Stelle der primitiven Bauweise „pelasgischer“ Vorzeit die klare und schöne Form des hellenischen Tempelbaues trat, läßt sich trotz mancher Entdeckungen und Forschungen der letzten Jahrzehnte auch heute noch mehr ahnen als nachweisen. Die Ausgrabungen zu Olympia, Athen, Delphi sowie an mancher anderen Tempelstätte Griechenlands und Kleinasiens haben unsere Denkmälerkenntnisse ungemein bereichert und schätzenswerte Anhaltspunkte für die chronologische Festlegung der griechischen

Architekturgeschichte geliefert. Manche neue Ausblicke sind eröffnet, und an bestimmten Stellen ist die Möglichkeit gegeben, wenigstens innerhalb begrenzter Zeiträume und lokaler Bezirke die bauliche Entwicklung deutlicher zu überschauen. Sie haben uns aber vor allem auch gelehrt, daß jenes „System“

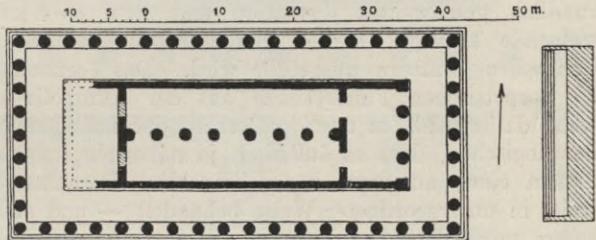


Abb. 225 Tempel mit mittlerer Säulenstellung (sog. Basilika in Pästum)

der griechischen Architektur, das von den Kunsttheoretikern des späteren Altertums, insbesondere dem römischen Architekturschriftsteller Vitruvius, überliefert ist, wenigstens für die ältere Zeit nur eine sehr beschränkte Geltung hat. Die Architektur des griechischen Tempelbaus gestaltete sich vielmehr, wie es natürlich ist, je nach Ort und Zeit verschiedenartig genug. Auch abgesehen von ganz primitiven Heiligtümern, wie die Apollongrotte auf dem Kynthosberge auf der Insel Delos (Abb. 224), deren sakrale Bedeutung wenigstens durch die Anlage eines Opferaltars gesichert erscheint, muß es heute als sichere Tatsache gelten, daß der griechische Tempel bis ins 7. Jahrhundert hinein so gut wie keine bestimmte Grundform gehabt hat. Der hochaltertümliche Tempel des Apollon Pythios in Gortyn auf Kreta war ursprünglich ein einfacher, etwa quadratischer Raum, dem später ein Vorraum angebaut wurde. Ein neuerdings in Gaggera auf Sizilien aufgedeckter Tempel der Demeter stellt sich als ringsum geschlossener Bau dar, ohne Säulen, ohne Gebälk, nur mit einem Giebfeld, das von einer auch ringsum laufenden Hängeplatte mit bekrönender Hohlkehle umrahmt wird. Nicht selten scheint eine mittlere Säulenstellung im Inneren gewesen zu sein (Abb. 225), die schon in einem Megaron des homerischen Troja vorkommt und sich am einfachsten wohl aus dem Bestreben erklärt, eine Stützenreihe für die Deckbalken einzuführen. — Landschaftliche Einflüsse und Traditionen, die Art des zur Verfügung stehenden Materials und die größere oder

<sup>1)</sup> Perrot et Chipiez, Hist. de l'art dans l'antiquité T. VII. La Grèce de l'Épopée. La Grèce archaïque. (Le Temple.) Paris 1898.

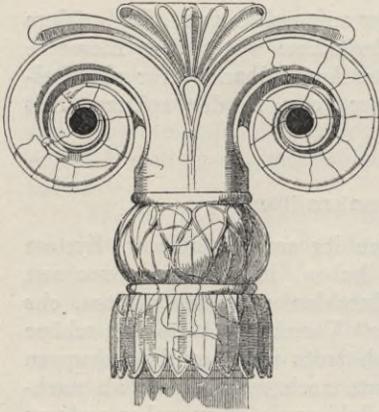


Abb. 226 Äolisches Kapitell  
aus dem Tempel in Neandria  
(Nach Koldewey)

rundlich geschwelltes Kymation und zwei senkrecht nebeneinander aufsteigende kräftige Voluten, deren Zwischenwinkel von fächerförmig sich ausbreitenden Blättern ausgefüllt wird. Das Vorkommen ganz ähnlicher Kapitelle an vorpersischen Fundstücken auf der Akropolis von Athen gibt eine Gewähr dafür, daß es auch außerhalb der äolischen Niederlassungen parallel mit dem ionischen, dem es äußerlich ja nahesteht, angewendet wurde. Es hat gleich diesem einen ausgesprochenen frontalen Charakter — selbst die Rückseite ist meist in untergeordneter Weise behandelt — und steht in offenbarem Zusammenhang mit asiatischen Formen, die uns z. B. in dem persischen Volutenkapitell (vgl. Abb. 104) erhalten sind. Trotz solcher in keines der später herrschenden Stilsysteme hineinpassenden Erscheinungen wird man für eine geschichtliche Übersicht der Denkmäler im wesentlichen von der oben geschilderten typischen Grundform des Tempels ausgehen und danach in der Entwicklung der griechischen Architektur, welche seit der Mitte des 7. Jahrhunderts etwa den dorischen und ionischen Stil als gleichberechtigte nebeneinander anwendet, drei große Perioden unterscheiden dürfen.

#### Die erste Epoche,

die altertümliche (archaische) Zeit des hellenischen Steintempels,

reicht etwa vom 7. Jahrhundert bis zu den Perserkriegen. Das Griechentum war noch in seiner einfachen, ursprünglichen Kraft. Die einzelnen Staaten begannen sich in scharfer Selbständigkeit auszuprägen und erfreuten sich einer regen Entwicklung des materiellen und geistigen Lebens, die namentlich in Athen sich unter der Herrschaft des Pisisratidengeschlechtes durch glänzende künstlerische Unternehmungen, durch die Pflege der Dichtkunst, die Sorge für die Sammlung der homerischen Gesänge offenbarte. Die Bauwerke dieser Epoche sind noch vorwiegend streng, altertümlich und schwerfällig. Als der älteste uns erhaltene dorische Tempel gilt der Heratempel zu Olympia, von dem die deutschen Ausgrabungen uns wenigstens den Grundriß und Teile des Aufbaus kennen gelehrt haben (Abb. 227). Er war ursprünglich sicher ganz aus Holz errichtet; davon zeugt noch die große Verschieden-

<sup>1)</sup> R. Koldewey, Neandria. 51. Berliner Winkelmannsprogramm 1891.

heit der erhaltenen Säulen in bezug auf Maßverhältnisse, Zahl der Kannelüren und Form der Kapitelle: offenbar wurden die ursprünglichen Holzsäulen bei fortschreitendem Verfall allmählich durch steinerne ersetzt. Da von dem Gebälk sich nichts erhalten hat, war es wohl auch noch in späterer Zeit aus Holz. Die Grundrißbildung mit 6 zu 16 Säulen ist eine sehr langgestreckte. Die Cella hat vorn und hinten eine Antehalle und im Innern je eine Säulenstellung nahe den beiden Langwänden. Noch läßt sich erkennen, daß ursprünglich zur Unterstützung der Deckbalken kurze Maueransätze rechtwinklig von den Wänden ausgingen, die später entfernt wurden, so daß nun die Cella dreischiffig erschien. Von der Art wie der hölzerne Oberbau dieser Tempel behandelt wurde, gibt uns das unfern vom Heratempel gelegene Schatzhaus der Stadt Gela in Sizilien eine Anschauung. Es stammt erst aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts und ist aus Stein erbaut, trotzdem war

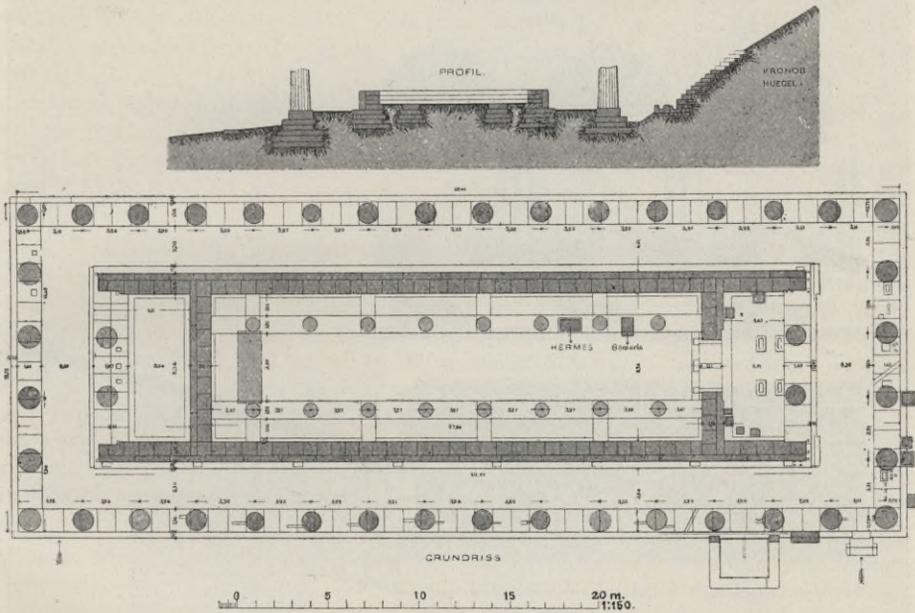


Abb. 227 Grundriß des Heratempels in Olympia (Nach Curtius und Adler)

das ganze Gebälk mit trefflich ornamentierten Terrakottastücken verkleidet — ein deutliches Überbleibsel aus der Zeit der reinen Holzarchitektur! (Abb. 228.) So hat sich auch vom Heraion das kolossale, bunt bemalte Terrakotta-Akroterion erhalten in scheibenförmiger Gestalt, entsprechend dem Querschnitt des zylindrischen hölzernen Deckbalkens, der einst den First entlang lief.

Man bezeichnet diese erste Entwicklungsperiode gewöhnlich als die „laxarchaische“: die strengeren Gewohnheiten des später kanonisch gewordenen Dorismus namentlich in bezug auf die Proportionen des Grundplans und Aufrisses haben sich noch nicht eingebürgert; in dem Verhältnis von Länge und Breite, in der Zahl und Anordnung der Säulen, dem Ausmaß der Interkolumnien macht sich vielfach ein Schwanken und Suchen geltend. Die Merkmale dieser Stilepoche haben sich besonders lange in der Bautätigkeit der griechischen Kolonien erhalten, die an der fortschreitenden Entwicklung des Mutterlandes nicht teilnahmen und daher manche Stammeseigentümlichkeiten lange bewahrten. So sind in Sizilien umfangreiche Reste von mehr als zwanzig Tempeln dorischen Stiles vorhanden, die

zum Teil viel Eigenartiges besitzen.<sup>1)</sup> Die Grundform des Tempels weist fast ohne Ausnahme die Gestalt des Peripteros, und zwar mit sehr weiter, fast pseudodipteraler Bildung der Säulenhalle auf; die Cella ist langgestreckt und schmal, zuweilen von einem geschlossenen Hinterraum und einer ebenso geschlossenen Vorhalle begleitet (vgl. Abb. 229). In der Detailbildung herrschen schwere, derbe Verhältnisse vor, die Säulen erscheinen kurzstämmig mit starker Schwellung und entschiedener Verjüngung, die Gebälkglieder massig und lastend, die Kapitelle ungemein stark ausladend und der Echinus meist in rundlich geschwungenem, weit vortretendem Profil gezeichnet. Das Material ist ein grobkörniger Kalkstein mit feinem Stucküberzug und vielen Spuren polychromer Bemalung.

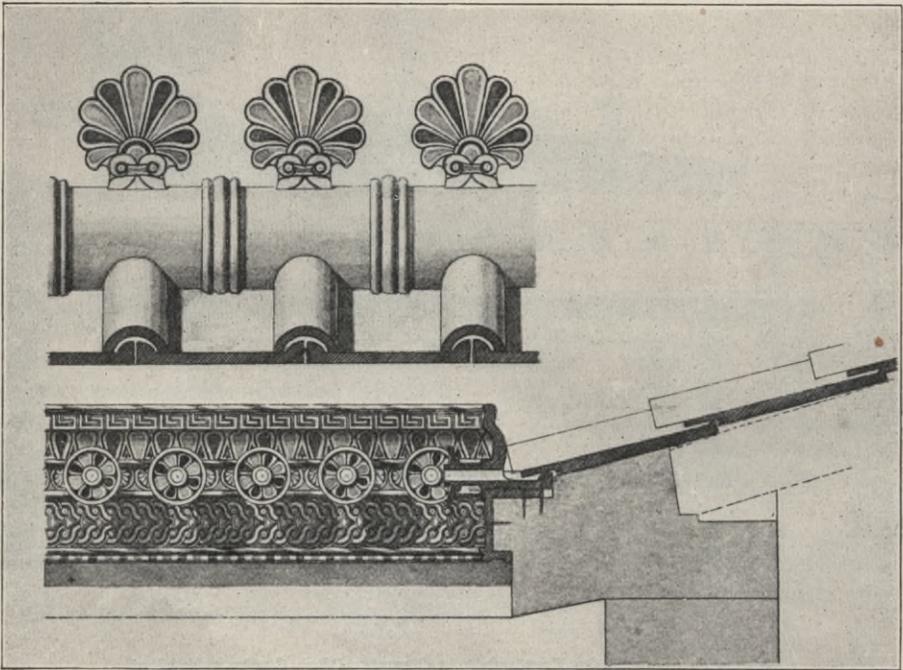


Abb. 228 Terrakottaverkleidung vom Schatzhause der Geloer in Olympia (Nach Borrmann)

Zu Selinunt sind, von einem kleinen Heiligtum abgesehen, die Überreste von sechs großen Peripteraltempeln erhalten, zu dreien nebeneinander liegend, die einen in der Stadt, die andern auf dem Burghügel. Unter den ersteren zeichnet sich der nördliche, G, ein Heiligtum des Apollo, durch die mächtigen Verhältnisse — 52 m Breite bei 120 m Länge, 8 zu 17 Säulen in peripteraler Anordnung — aus, der mittlere Burgtempel C (vor 600 v. Chr.) (Abb. 229) ist bei geringeren Dimensionen — 25 m Breite bei 68 m Länge, 6 zu 17 Säulen, also ganz besonders langgestreckt — durch die altertümlichen Reliefs seiner Metopen besonders berühmt. Er hat eine tiefe, nach vorn nur in einer Tür sich öffnende Vorhalle, eine sehr schmale Cella und zwischen Front und Cellabau eine eigen-

<sup>1)</sup> R. Koldewey und O. Puchstein, Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien. Berlin 1899.

artige Zwischenstellung von vier Säulen. Der nur wenig jüngere Tempel D (Abb. 230) besitzt zwar eine offene Vorhalle mit zwei Säulen in der Front, doch sind die Antenköpfe ungewöhnlicherweise gleichfalls durch Dreiviertelsäulen verkleidet. Bei allen diesen Bauten schwankt die Weite der

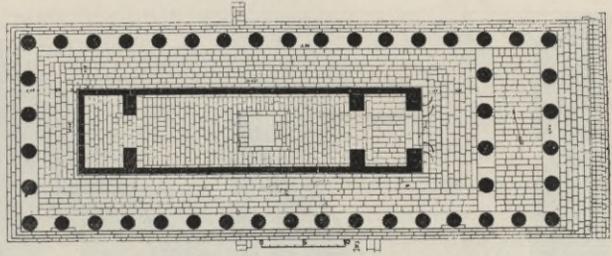


Abb. 229 Burgtempel C in Selinunt  
(Nach Koldewey und Puchstein)

Interkolumnien, sie ist an den Giebelfronten gewöhnlich enger als an den Langseiten, während später das umgekehrte Verhältnis stattfindet; dagegen fehlt die später übliche engere Stellung der Ecksäulen, welche dem Schub des Daches entgegenwirken soll.

Hauptsächlich durch Besonderheiten des Aufbaus sind die Tempel der achäischen Kolonie Poseidonia (Paestum) in Unteritalien ausgezeichnet. Der Poseidontempel zu Pästum, eines der besterhaltenen und schönsten Denkmäler des Altertums<sup>1)</sup> (Abb. 205), ist nur von mäßigen Dimensionen, 27 m breit bei 64 m Länge, hat aber einen ungemein klaren und normalen Grundplan, eine peripterale Halle von 6 zu 14 Säulen, eine langgestreckte Cella mit Pronaos und Posticum. Eine seltene Gunst des Geschickes hat hier den ganzen inneren Säulenbau, welcher das Dach zu tragen hatte, vollständig erhalten (Abb. 231 und die restaurierte Ansicht Abb. 209). Zwei Reihen von je 7 Säulen teilen die Cella in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe. Auf ihrem Architrav erhebt sich eine obere, niedrigere Säulereihe gleichfalls dorischer Ordnung, welche sich als Galerie über den Seitenschiffen nach dem Mittelschiff hin öffnete. Die Säulen und das Gebälk zeigen in den Bauten von Pästum noch die schweren Formen, welche dem altertümlichen Dorismus eigen sind, obwohl die Grundrißbildung schon die Abnormitäten der sizilischen Tempel abgestreift hat. Ein festes Verhältnis zwischen den Dimensionen der Cella und der Säulenhalle bildet sich heraus. Die Cella wird breiter und das Peristyl schmaler; die Vorhalle erhält fortan die normale Gestalt. Als eine Reminiszenz an den urtümlichen Holzbau muß es dagegen aufgefaßt werden, wenn auch hier noch das Epistyl ziemlich weit hinter den vorderen Rand des Säulenabakus zurücktritt, wie dies beim Holzbau durch das leichtere Material bedingt war. Charakteristisch für diesen Zusammenhang ist auch die bauchige, schlaaffe Form des Echinus, welche den westgriechischen Bauten eigen zu sein pflegt. An einem anderen Tempel zu Pästum, dem sechssäuligen sog. Demeterempel (Abb. 232), der auch durch das Fehlen der „Tropfen“ unter den Triglyphen und durch die eigenartige Bildung des Giebelgeisons bemerkenswert,

verbindet sich diese Bildungsweise des Echinus noch mit einer eigenartigen Einkehlung zwischen Schaft und Kapitell, die mit einem plastischen, leicht überfallenden Blattkranz geschmückt ist (Abb. 233). Solche

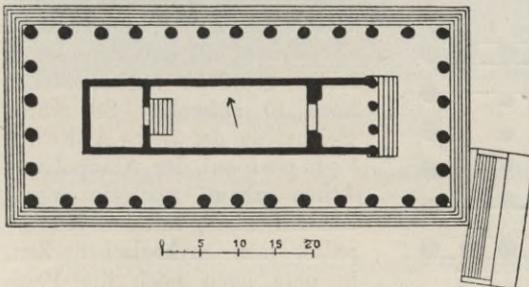


Abb. 230 Burgtempel D in Selinunt

<sup>1)</sup> Vgl. *L. Dassy*, Les temples de Paestum, restauration exécutée en 1829 par H. Labroust. Paris 1877. Mit 21 Tafeln.

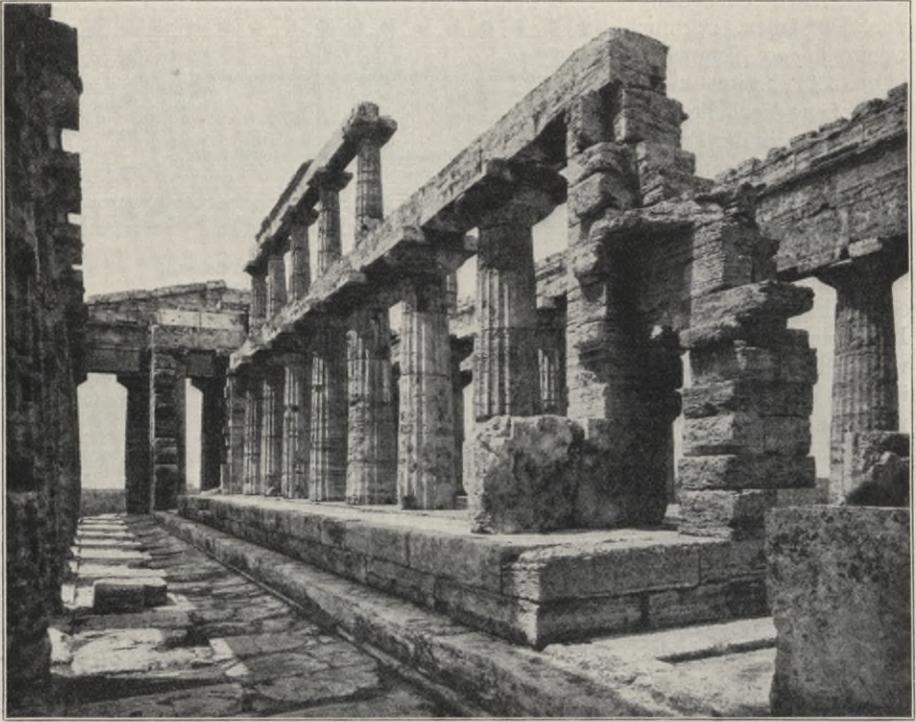


Abb. 231 Innenansicht des Poseidontempels in Pästum

weiche, schmiegsame Formen, die in dem Blattring am Kapitell der Säule vom Schatzhause des Atreus (vgl. Abb. 175) vorgebildet erscheinen, konnten am ehesten unter dem Schnitzmesser des Holzbearbeiters entstehen; sie scheinen den Bauten des achäischen Stammes besonders eigen. Beim Übergang in den Steinstil erstarrten sie aber sehr bald zum „tektonischen“ Schema der Anuli des normalen dorischen Kapitells.

Verhältnismäßig gering sind die Überreste im eigentlichen Griechenland, obwohl es auch hier an bedeutenden Bauunternehmungen in jener Zeit nicht fehlte. So wurde zur Zeit der Peisistratiden (im 6. Jahrhundert v. Chr.) der Zeustempel zu Athen als Dipteros von bedeutenden Dimensionen aufgeführt, dessen Vollendung jedoch erst die spätrömische Kaiserzeit (um 135 n. Chr.) bewerkstelligte.

Von den 126 Riesensäulen des Baues, die zu 10 in der Front, 21 an den Langseiten geordnet waren, stehen noch 15 aufrecht. So wurde gleichzeitig der ältere Athentempel auf der Akropolis zu Athen erbaut, noch in engem Zusammenhang mit dem Königspalast aus mykenischer Zeit, in dem auch noch die Peisistratiden ihren Wohnsitz hatten

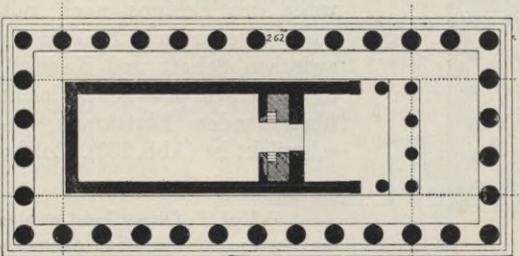


Abb. 232 Sechssäuliger sog. Demetertempel in Pästum

(vgl. den Plan Abb. 243). Der Grundriß zeigt peripterale Gestalt und einen vielfach geteilten Innenbau, die Hauptcella durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe zerlegt. Erhalten ist aus dieser Zeit auf griechischem Boden nur der Rest des (Apollon?-) Tempels zu Korinth (Abb. 234), einst ein Peripteros von 6 zu 15 Säulen, die mit ihren stämmigen Verhältnissen (nicht viel über 4 Durchmesser hoch) und weitausgebauchten Kapitellen wie von der Last des Gebälks niedergedrückt erscheinen; die Ausführung in Kalkstein mit trefflichem Stucküberzug.

Eine Hauptstätte der Bautätigkeit war seit den ältesten Zeiten die *Altis von Olympia*, der heilige Bezirk des größten — alle vier Jahre wiederkehrenden — Nationalfestes der Hellenen. Fast tausend Jahre hindurch haben die griechischen Landschaften und Städte gewetteifert, hier im weiten Tale des Alpheios am Fuße des Kronoshügels (vgl. den Plan Abb. 235 und die restaurierte Ansicht Abb. 236) in monumentalen Bauwerken ein Denkmal ihrer Frömmigkeit und ihres nationalen Gemeinsinns zu stiften. Erst nachdem die Spiele, welche seit dem Jahre 776 v. Chr. bekanntlich historisch verfolgbar sind, im Jahre 394 n. Chr. als heidnische Einrichtung von Kaiser Theodosius verboten worden waren, begann die Stätte des Festes zu veröden. Der

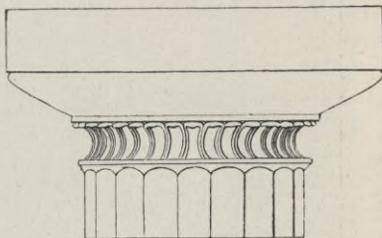


Abb. 233 Dorisches Kapitell vom sog. Demetertempel in Pästum



Abb. 234. Tempelruine zu Korinth

7. Jahrhunderts zurück; so die meisten tempelähnlichen *Schatzhäuser* griechischer Staaten, welche auf einer Terrasse am Fuße des Kronoshügels unweit

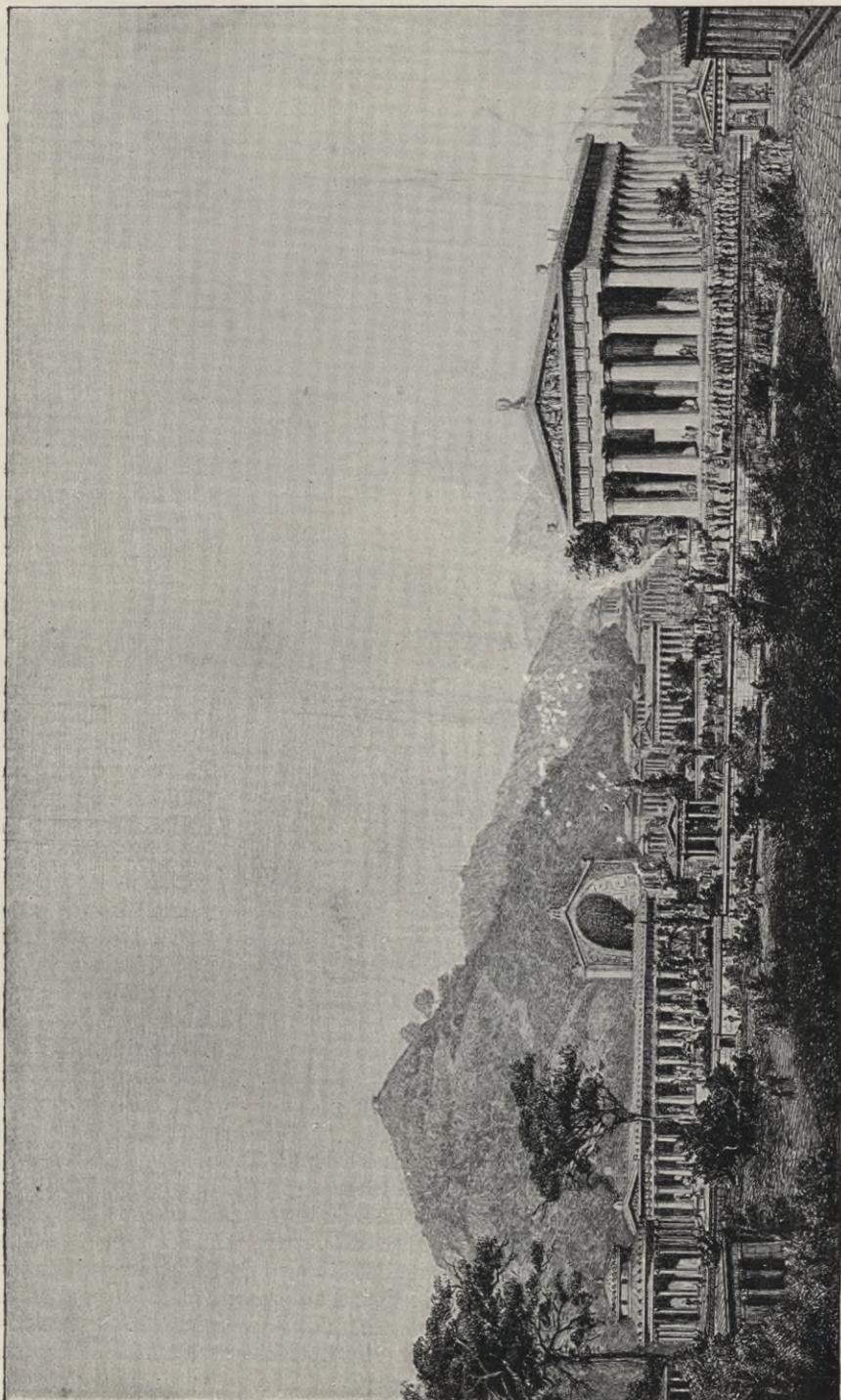
Einfall der Goten unter Alarich in den Peloponnes, die Okkupationen slawischer und orientalischer Barbarenvölker, wiederholte Erdbeben und Überschwemmungen

löschten die sichtbaren Spuren Olympias allmählich aus, bis es, wie bekannt, durch die deutschen Ausgrabungen der Jahre 1875—1881 wieder aus Schutt und Trümmern hervorgeholt wurde. Seitdem ist es eine unerschöpfliche Quelle für unsere Kenntnis griechischer Kunst und Kultur geworden.<sup>1)</sup>

Ein großer Teil der erhaltenen Bauten geht noch in die Zeit des

<sup>1)</sup> Olympia. Die Ergebnisse der v. d. Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabungen, herausgeg. von *E. Curtius* und *Fr. Adler*. Berlin 1890 ff. 4. und Fol. — Vgl. auch das Prachtwerk von *Vict. Laloux* und *P. Monceaux*, *Restauration d'Olympie*. Paris 1889. Fol.





Philippeion

Kronoshügel  
Herion

Exedra des Herodes Atticus  
Pelopion

Terrasse mit den Schatzhäusern

Zeustempel

Westfort

Abb. 236 Restaurierte Ansicht der Altis von Olympia (Nach Bohn)

dem Heraion aufgereiht waren. Sie lieferten uns für die Erkenntnis des Übergangs aus dem Holz- zum Steinbaustil die deutlichsten Beweisstücke (vgl. S. 173). Auch das Buleuterion (Rathaus), südlich von der Altis, gehört noch der Zeit vor den Perserkriegen an; die zweischiffige Anlage der beiden Langhausbauten, welche ein mittleres Quadrat flankieren, erinnert an den Tempel von Neandria und den Demetertempel von Pästum (vgl. S. 171).

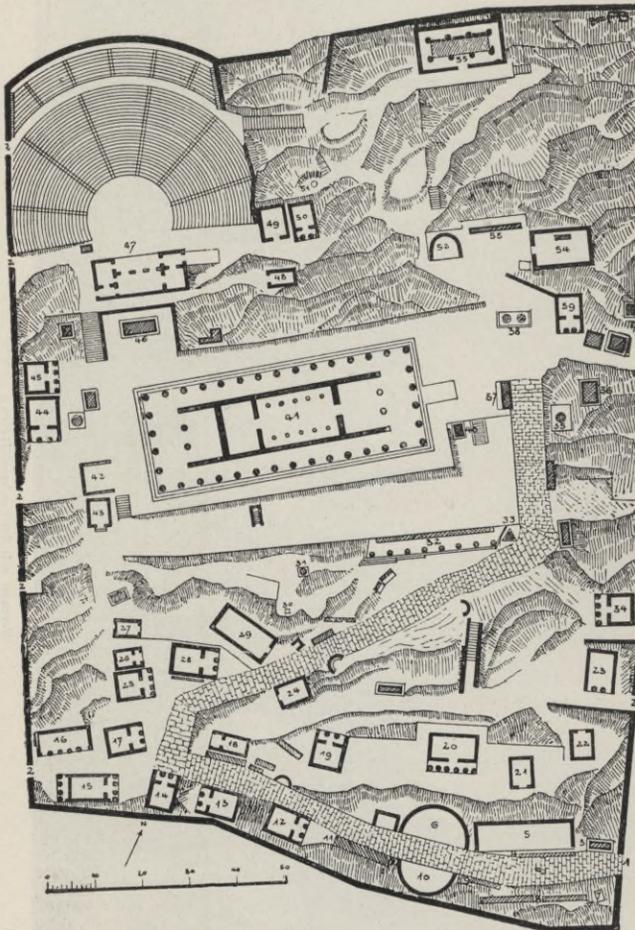


Abb. 237 Plan von Delphi (Nach Homolle)

In der Spätzeit des archaischen Dorismus — um 470 v. Chr. — wurde das größte und berühmteste aller Bauwerke zu Olympia, der Zeustempel, begonnen und binnen 15 Jahren vollendet. Der Eleer Libon wird als sein Baumeister genannt. Es war ein Peripteros mit  $6 \times 13$  Säulen, 64 m lang,  $27\frac{1}{2}$  m breit und bis zum Dachfirste 20 m hoch. Die Cella schloß nach vorn und hinten mit einer Antehalle und war ähnlich wie beim Tempel von Pästum durch zwei Säulenstellungen in drei Schiffe, mit Emporen über den Seitenschiffen, geteilt; in ihrem Grunde erhob sich das berühmte Goldelfenbeinbild des olympischen Zeus von Phidias (vgl. den Grundriß in Abb. 235). Das Baumaterial war, wie bei den meisten archaischen Tempeln,

der einheimische Poros (Kalktuff), an allen sichtbaren Teilen mit einem fein geglätteten und teilweise bemalten Stuck überzogen. Die Säulen hatten bei einer Höhe von etwa  $4\frac{3}{4}$  Durchmesser den Charakter kräftvoller Strenge und trugen ein Kapitell mit breitem Abakus und weich, aber edel profiliertem Echinus.

Fast noch heiliger als der Tempel- und Festbezirk des olympischen Zeus war der des pythischen Apollon zu Delphi, überdies die höchstverehrte und als untrüglich erachtete Orakelstätte der Hellenen. Dank den Ausgrabungen der Franzosen (seit 1891)<sup>1)</sup> kennen wir heute auch diesen Mittelpunkt griechischen Lebens nach

<sup>1)</sup> Th. Homolle, Fouilles de Delphes. Paris 1902 ff. — Vgl. H. Luckenbach, Olympia und Delphi. 1904.

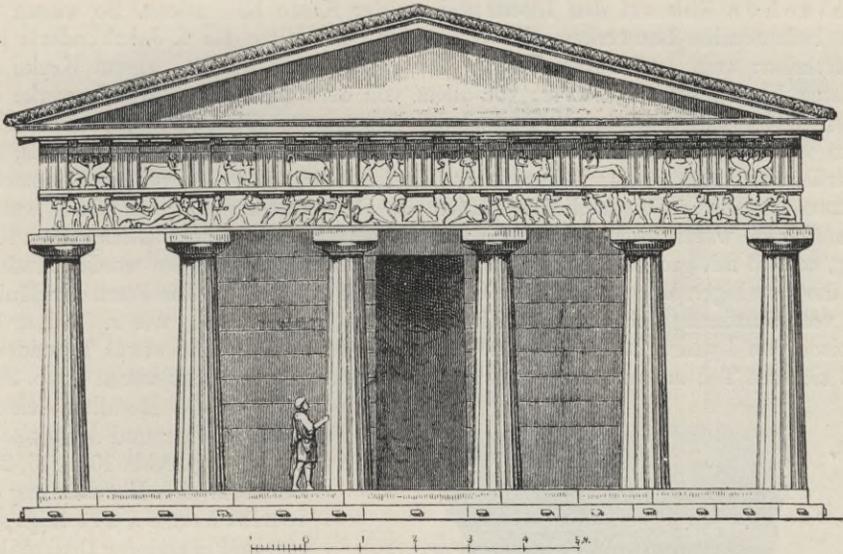


Abb. 238 Restaurierte Ansicht des Tempels zu Assos (Nach Clarke)

seiner Gesamterscheinung (Abb. 237), wie in seinen zahlreichen Heiligtümern und Schatzhäusern, den Stätten seiner hochberühmten Weihgeschenke, dem Theater, der einst mit den Wandgemälden Polygnots geschmückten Halle (Lesche) der Knidier u. a. Da Delphi nicht wie die Altis in der Ebene liegt, sondern sich an steiler Gebirgswand emporbaut, muß es mit seiner Fülle von Bauten und Kunstwerken einst einen noch großartigeren Eindruck gewährt haben. Sonst aber ist die Gesamtanlage ganz ähnlich: zu Seiten der in scharfen Windungen den Berg heransteigenden Feststraße liegen zunächst die kleineren Bauten, meist Schatzhäuser der verschiedenen Staaten, dann auf der breiten Mittelterrasse der Tempel des Apollon, dessen Reste zumeist leider nicht mehr von dem Bau des 6., sondern nur von einer Erneuerung des 4. Jahrhunderts herkommen. Doch zeigt der Grundriß (Abb. 237, 41) noch die alte Anlage von langgestreckter Form mit 6 zu 15 Säulen, doppelter Vorhalle, dreischiffiger Cella und dem Adyton (Orakelraum) hinter derselben. Die einstige von den Alkmäoniden — in der Peisistratidenzeit — errichtete Marmorfassade soll der erste Marmorbau des griechischen Festlandes gewesen sein.

In Kleinasien, dessen Bauwerke gemäß der Lage des Landes für die Erkenntnis des genetischen Zusammenhanges der griechischen Architektur mit den Bauformen des Ostens von besonderem Wert sein müßten, sind uns leider nur spärliche Trümmer erhalten. Ein altertümlicher dorischer Tempel stand zu Assos (Abb. 238) im Gebiete der Troas, aus einem unansehnlichen schwarzen Trachyt erbaut und dadurch besonders merkwürdig, daß, abgesehen von den Metopenreliefs, auch die Epistylrien friesartig mit Reliefs geschmückt sind. Der Grundriß zeigt einen Antentempel innerhalb einer Halle von 6 : 13 Säulen, die nur 16 Kannelüren haben, über einem zweistufigen Unterbau. Die weiten Interkolumnien und auch die Bekleidung des Epistylbalkens mit Bildwerk erinnern noch an den Holzbau.<sup>1)</sup>

Besonders beklagenswert ist der teils durch Naturereignisse, teils durch spätere Umbauten und Zerstörungen bewirkte Untergang der großen Denkmäler des alt-

<sup>1)</sup> Clarke, Bacon, Koldewey, Investigations at Assos I. Boston 1902.

ionischen Stils auf den Inseln und an der Küste Kleinasiens. So wissen wir von bedeutenden Bauwerken, die bereits seit der Mitte des 6. Jahrhunderts hier entstanden: vom berühmten Tempel der Hera auf Samos, einem Werke der Meister *Rhoikos* und *Theodoros*; vor allem von dem gepriesenen Wunderwerke der Alten Welt, dem marmornen Tempel der Artemis zu Ephesos,<sup>1)</sup> einem Dipteros von kolossalen Dimensionen, 75 m breit und 142 m lang, der nachmals, der Überlieferung zufolge, durch Herostrats Raserei verwüstet und durch die Baumeister Alexanders des Großen nach den Plänen des Deinokrates wieder aufgebaut wurde. Seine Säulen waren gegen 18 m hoch und die einzelnen Architravbalken gegen 10 m lang, so daß mit großer Umsicht besondere Vorkehrungen getroffen werden mußten, um die gewaltigen Marmorblöcke an Ort und Stelle zu schaffen. Die Form der Säulen, die von einzelnen Wohltätern gestiftet und mit deren Namen, wie z. B. dem des Kroisos von Lydien, bezeichnet waren, bietet namentlich darin etwas Besonderes, daß sie zum Teil am unteren Schaft mit Bildwerken geschmückt waren (Abb. 239),



Abb. 239 Unterer Säulenteil vom alten Artemistempel zu Ephesos

die an die Metallumkleidung orientalischer und mykenischer Säulen (vgl. Abb. 103, 175, 226) erinnern. Die Entwicklung der ionischen Säule zeigt sich hier und in anderen Denkmälern noch im vollen Flusse, vielfach bestimmt durch Zusammenhänge mit den Formen des Orients und gefördert durch die auf den Marmorinseln des Ägäischen Meeres und an der Küste Kleinasiens zuerst aufgenommene Bearbeitung des in Griechenland selbst noch unbekannt oder nicht verwendeten Marmors. So zeigt eine etwas jüngere ionische Säule in Delphi (Abb. 240), die ein Weihgeschenk der Naxier, eine Marmorsphinx trug, das Kapitell bereits der später typischen Form angenähert, den Schaft aber nach Art persischer Säulen von 44 dünnen Kanälen umgeben und die Basis noch vollkommen unausgebildet, während diese in Ephesos bereits aus geriefeltem Torus und zwei Trochili zusammengesetzt ist.

<sup>1)</sup> *J. T. Wood, Discoveries at Ephesus. London 1877. — Forschungen in Ephesos, veröffentlicht vom Österr. Archäol. Institut I. Wien 1906.*

Die zweite Epoche, die Blütezeit  
vorzugsweise der attischen Baukunst,

reicht etwa von den Perserkriegen bis zur makedonischen Oberherrschaft (ca. 470 bis 338 v. Chr.). Die begeisterte Erhebung, durch welche Griechenland die drohende Übermacht der asiatischen Barbaren zurückschlug und die gefährdete Freiheit siegreich verteidigte, steigerte das nationale Leben der Griechen zu allseitiger Entfaltung und hob namentlich Athen, das gleich seiner Schutzgöttin Pallas Athene die Vorkämpferin hellenischer Bildung geworden war, auf die glänzende Höhe einer geistigen Machtstellung, wie sie die Welt bis dahin noch nicht gesehen. Zwar sank durch den aus dem eifersüchtigen Gegensatze Spartas und Athens entfachten Peloponnesischen Krieg (431—404 v. Chr.) die unvergleichliche Harmonie des griechischen Lebens bald von ihrer idealen Höhe, allein noch lange wirkte der Nachklang jener großen Zeit der nationalen Erhebung fort. Namentlich die Architektur war es, welche in dieser Epoche die letzten Anklänge herber, schwerer, altertümlicher Richtung abstreifte und in edler Anmut und heiterer Klarheit ihre bewundernswürdigsten Werke schuf.

Den Mittelpunkt bildet fortan, wie für die ganze Kulturbewegung so auch für das bauliche Schaffen, das eigentliche Griechenland, vornehmlich Athen mit den zu ihm gehörenden Gebieten.<sup>1)</sup> Den Übergang von der älteren, strengeren Weise bezeichnet am besten der Tempel auf der Insel Ägina (Abb. 241), der gleich nach den Perserkriegen zu Ehren der Pallas Athene, oder wie man neuerdings annimmt, der in Ägina verehrten Aphaia<sup>2)</sup> erbaut zu sein scheint, ein Peripteros in dorischem Stil, mit inneren Säulenreihen und mit den berühmten, in der Glyptothek in München befindlichen Statuengruppen der Giebelfelder. Die Cella bietet das früheste sichere Beispiel einer Emporenanlage mit niedrigeren Säulen über der inneren Doppelreihe. Ist dies Werk im wesentlichen noch von geringerem Materiale, einem Sandstein mit Stucküberzug, während nur das Dach und die Skulpturen aus Marmor gebildet waren, so tritt in den folgenden Bauwerken zugleich mit der edel und harmonisch entwickelten Form das trefflichste Material des weißen Marmors

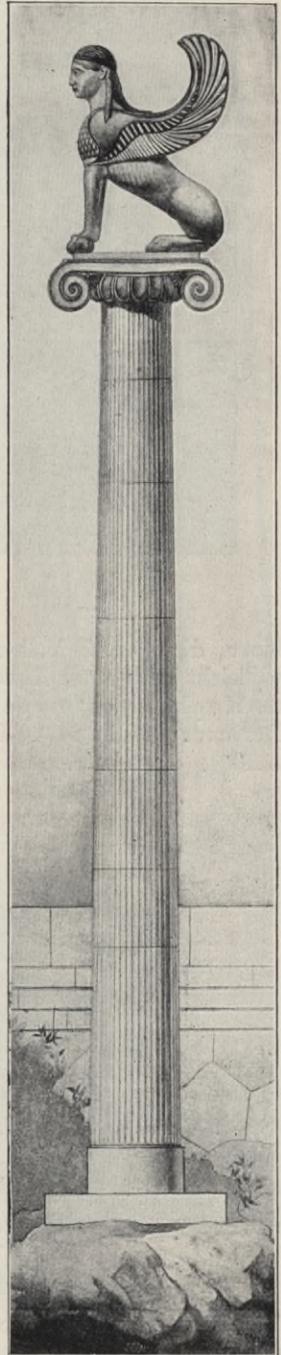


Abb. 240  
Säule der Naxier in Delphi  
(Nach Homolle)

<sup>1)</sup> E. Curtius, Stadtgeschichte von Athen. Leipzig 1891. — Neue Aufnahmen der athenischen Tempel in S. A. Iwanoffs Architektonischen Studien I. (1893 herausgegeben.)

<sup>2)</sup> A. Furtwängler, Ägina. Das Heiligtum der Aphaia. München 1906 — mit den Resultaten neuer Forschungen und Ausgrabungen an der Stätte des Tempels.



Abb. 241 Ruinen des Tempels zu Ägina

hinzu, die höchste Vollendung fördernd und ermöglichend. So zunächst an dem vielleicht noch unter Kimon errichteten sog. Theseion zu Athen — neuerdings als Hephaistostempel nachgewiesen — einem der edelsten Werke des attischen Dorismus <sup>1)</sup> (Abb. 242). In bescheidenen Dimensionen, 15 m breit bei 34 m Länge, stellt es einen Peripteros von 6 zu 13 Säulen dar (vgl. den Grundriß Abb. 208).

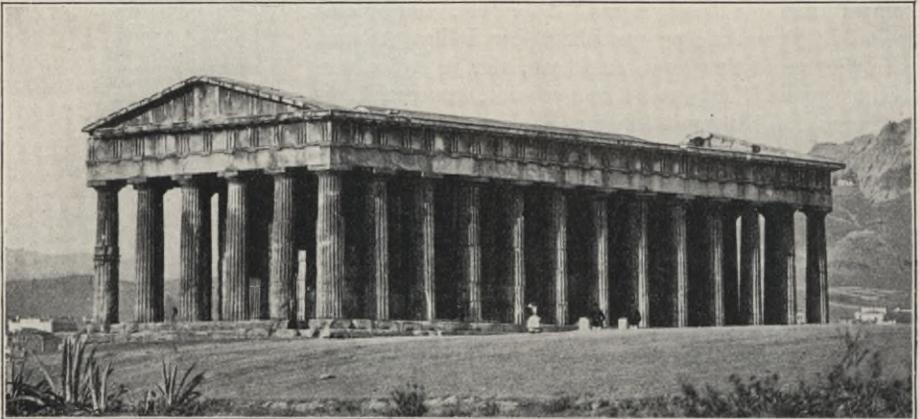


Abb. 242 Sog. Theseion in Athen

Die Formen atmen feine Harmonie, edelste Milde und Anmut, die Säulen sind schlanker und weiter gestellt, der Echinus des Kapitells (Abb. 212) zeigt ein

<sup>1)</sup> B. Sauer, Das sog. Theseion. Leipzig 1899.

straffes, mäßig ausladendes Profil und in dasselbe Verhältnis sind die übrigen Glieder des Oberbaues mit feinem rhythmischen Gefühl hineingestimmt. Dazu kommt die treffliche Erhaltung des aus pentelischem Marmor errichteten Baues und die reiche plastische Ausstattung, um das schöne Denkmal als ein wahres Juwel selbst unter den athenischen Bauten erscheinen zu lassen.

Die glänzendsten attischen Denkmäler entstanden, während Perikles die Leitung der Staatsangelegenheiten in Händen hatte und Athen im Staate und in der Bildung die unbestrittene Hegemonie besaß. Der Mittelpunkt seiner Bautätigkeit war die Akropolis,<sup>1)</sup> die alte Burg der Stadt, welche unter Perikles mehr und mehr zu einem unvergleichlich großartigen Tempel- und Festbezirk umgeschaffen wurde. Nachdem die Perser bei ihrer zweiten Einnahme der Burg im Jahre 479 die Gebäude und Befestigungen derselben gänzlich zerstört hatten, begann bereits *Kimon* sie stärker und prächtiger wieder aufzubauen. Er legte auch wohl schon den Grund zu einem neuen Parthenon, südlich von dem alten Athenetempel des Peisistratos, auf mächtigen Fundamenten, welche in Verbindung mit einer neuen Umwallung und Aufschüttung des Burgplateaus an der Südseite und Ostseite geschaffen worden waren. *Perikles* verrückte den Grundriß seines Prachtbaus nur ein wenig gegen die Grundmauern des *Kimon* (vgl. den Plan Abb. 243), gab ihnen aber eine weniger langgestreckte Gestalt. Es war ein Peripteros (Abb. 244) von beträchtlichen Dimensionen, an der Oberkante des Stylobats gemessen 30,86 m breit und 69,51 m lang; das Säulenhäus wurde von 8×17 Säulen gebildet, die 10,43 m hoch sind bei einem unteren Durchmesser von 1,9 m. Der Cellabau, mit dem Haupteingang

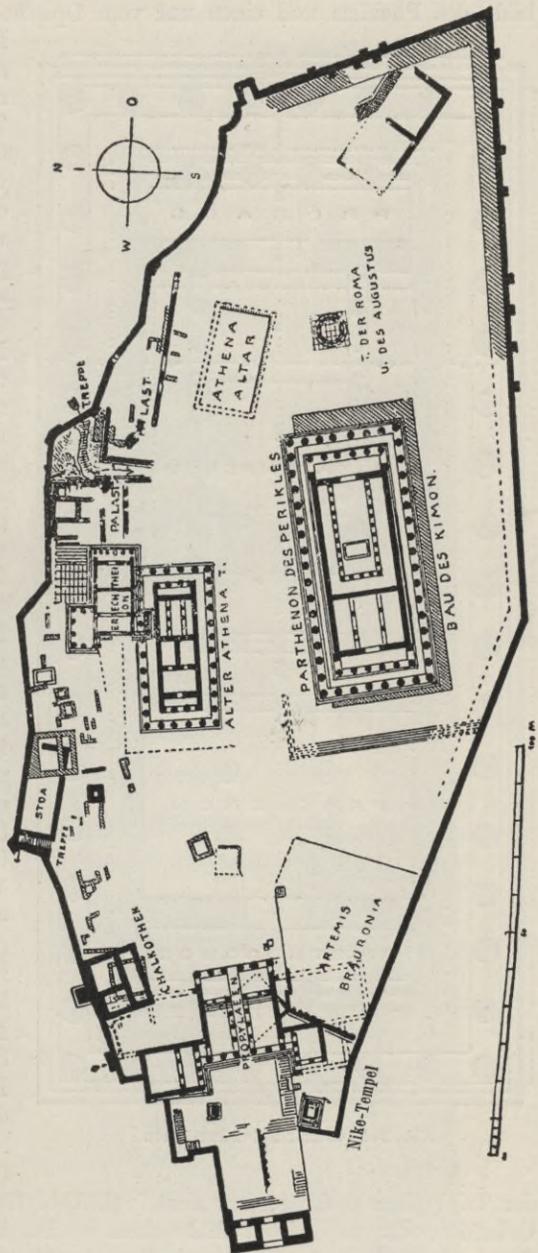


Abb. 243 Plan der Akropolis von Athen (Nach Kawerau)

<sup>1)</sup> Vgl. A. Bötticher, Die Akropolis von Athen. Berlin 1888. — Arx Athenarum a Pausania descripta ed. O. Jahn et A. Michaelis. 3. Aufl. Bonn 1901.

gegen Osten gerichtet, hatte die Form eines Amphiprostylos mit 6 Säulen in der Front und zerfiel in einen ca. 30 m langen, dreischiffigen Hauptraum (Hekatompedos genannt, da er genau 100 attische Fuß maß) mit dem Goldelfenbeinbilde des Pheidias und einen nur vom Opisthodomos aus zugänglichen hinteren

Raum, den eigentlichen Parthenon, so benannt als Aufbewahrungsort der Kultgeräte und des Tempelschatzes der jungfräulichen Göttin. Pronaos und Opisthodomos waren durch Bronzegitter zwischen den Säulen geschlossen, um ebenso wie alle anderen Räume des Tempels kostbare Weihgeschenke aufzunehmen. — Der Parthenon<sup>1)</sup> (Abb. 245) muß als die schönste Blüte des attisch-dorischen Stils betrachtet werden; er ist ebenso großartig und edel wie fein und anmutig in seiner gesamten Erscheinung und den architektonischen Einzelformen. Erbaut ist er durchgängig aus pentelischem Marmor, mit bewundernswürdiger Sorgfalt und Solidität der technischen Ausführung bis zu den kleinsten Details. Die Verhältnisse (Breite zu Länge wie 4:9, Säulendurchmesser zur Höhe wie  $1:5\frac{1}{2}$ ) im Grundplan und Aufbau sind mustergültige; feinere Einzelheiten der Konstruktion, wie die Verstärkung der Ecksäulen, die sanfte Neigung der Säulen und der Cellawände nach innen zu, die — wenigstens mit Wahrscheinlichkeit nachgewiesene — Krümmung der horizontalen Linien des Stylobats und des Gebälks trugen zu dem in seltenem Grade harmonischen Gesamteindruck bei. Die erste Strenge des dorischen Stils war durch Aufnahme einzelner Elemente aus den weicheren Formen des Ionismus gemildert; hierhin gehört z. B. die zierliche Perlenschnur (Astragalos), welche das Kopfband

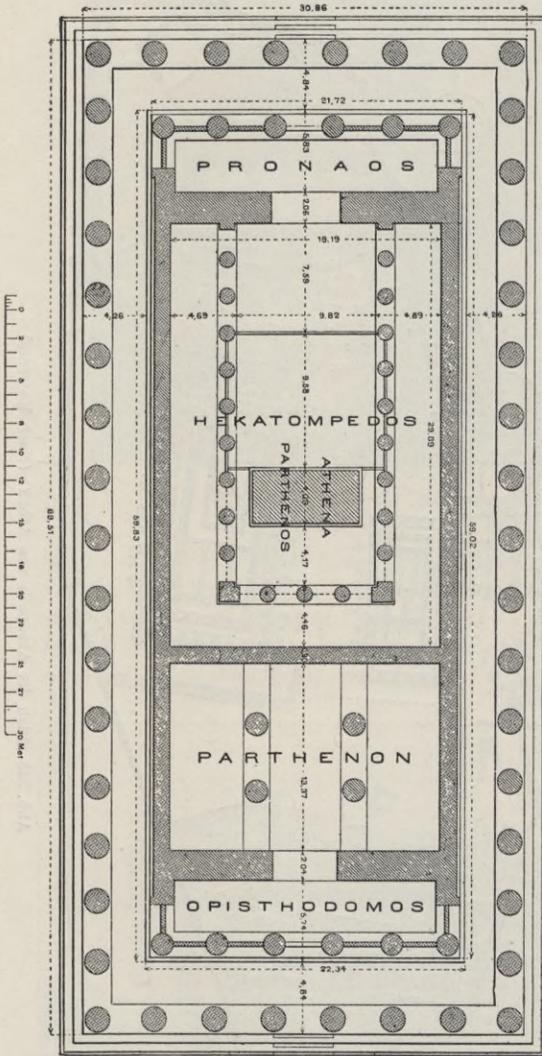


Abb. 244 Grundriß des Parthenon

der Triglyphen und Metopen ziert (vgl. Abb. 211 b), vor allem aber der köstliche Cellafries, der neben den Bildwerken in den beiden Giebeln und den Metopen den reichen plastischen Schmuck des Baues ausmacht. Die schöne Weiträumigkeit der Cella und die Durchführung der zweigeschossigen inneren Säulenstellung

<sup>1)</sup> A. Michaelis, Der Parthenon. Leipzig 1871. — J. Fergusson, The Parthenon. London 1883.

an der hinteren Schmalseite schufen einen unvergleichlich großartigen Rahmen für das Prunkbild der Göttin, als er z. B. in dem schmalen Innenraum des olympischen Zeustempels gegeben war.

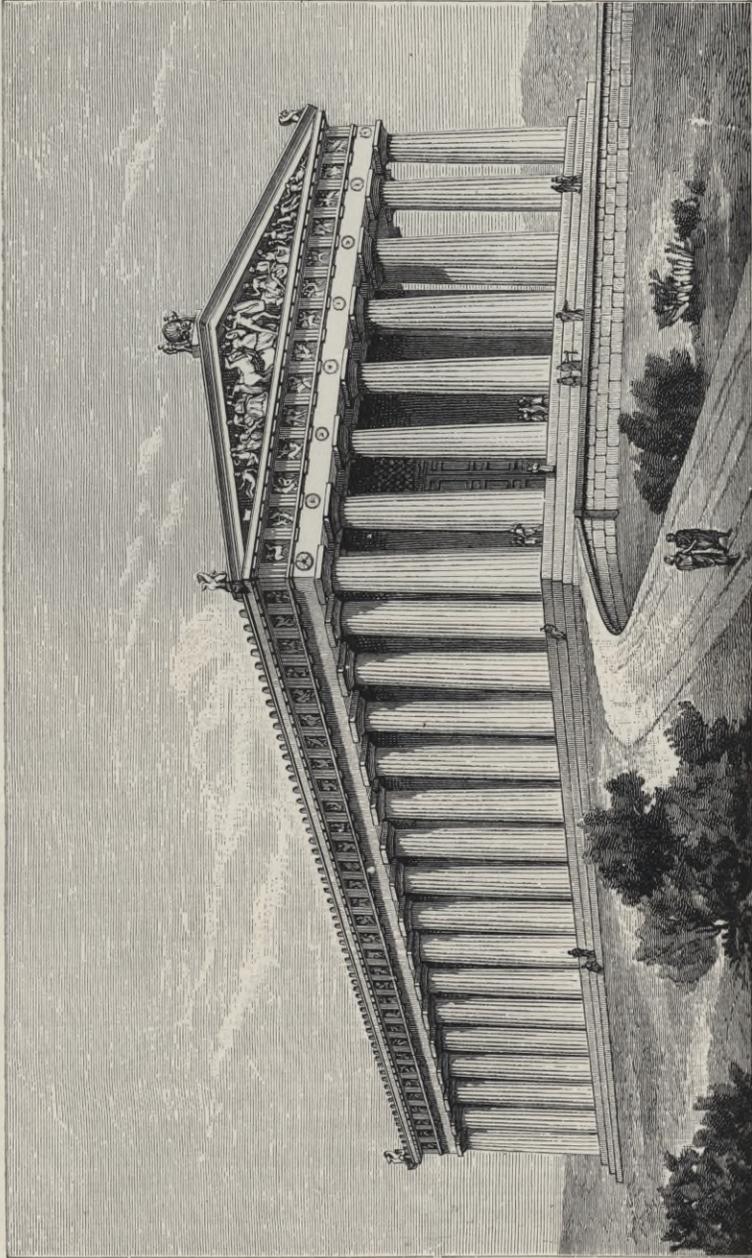


Abb. 245 Rekonstruierte Ansicht des Parthenon von Nordwesten (Nach Fr. Thiersch)

Im Jahre 438 war der Parthenon, das Werk der Architekten *Iktinos* und *Kallikrates*, nach vierzehnjähriger Bauzeit vollendet und diente zum erstenmal als Ziel



Abb. 246 Der Parthenon in seinem heutigen Zustande von Westen

des großen Festzuges, der das Hauptfest der Göttin, die Panathenäenfeier, verherrlichte. Beinahe neun Jahrhunderte lang hat dann der Tempel, ein Gegenstand der Bewunderung für die ganze antike Welt, bestanden, bis er um die Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr. in eine Muttergotteskirche umgewandelt wurde; 1460 nach Besetzung der Akropolis durch die Türken wurde daraus eine Moschee. So war der Bau — nur wenig durch einige innere Umbauten verändert — die Jahrtausende hindurch wohl bewahrt geblieben, als bei der Belagerung Athens durch die Venezianer im Jahre 1687 eine Bombe in das mit Pulvervorräten angefüllte Innere geschleudert wurde und den Tempel in zwei Hälften auseinanderriß. Seitdem liegt das herrliche Werk in Trümmern, auch späterhin vielfach beschädigt und beraubt, aber noch immer ein stolzes Denkmal attischer Kunst (Abb. 246).

Der Umgestaltung des Burgberges, welche zugleich eine Entfestigung desselben bedeutete, diente auch das große Prachttor im Westen, die Propyläen. Ihr Plan geht sicher noch auf Perikles zurück, unter dem der Architekt *Mnesikles* 437—432 den heute in Trümmern erhaltenen Bau ausführte, der allerdings kaum die Hälfte des ursprünglich Beabsichtigten darzustellen scheint.<sup>1)</sup> Das Tor (vgl. den Grundriß Abb. 243) besteht im wesentlichen aus einer starken Mauer mit einem breiten mittleren und je zwei schmälere Seiteneingängen; davor legt sich nach innen wie nach außen eine Halle mit 6 Säulen in der Front. Die äußere Halle ist von beträchtlicher Tiefe und wird durch eine innere Säulenstellung in drei Schiffe geteilt. Rechts und links schlossen sich, im rechten Winkel dem Mittelgange zugekehrt, noch zwei Säulen-

<sup>1)</sup> R. Bohn, Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Berlin 1882.



Abb. 247 Nordflügel der Propyläen auf der Akropolis

hallen mit je drei Frontsäulen an; ein Hintergemach der nördlichen Halle war vielleicht zur Aufnahme von Gemälden bestimmt und hieß deshalb die Pinakothek (Abb. 247). Die Ausführung der entsprechenden Räume des Südfügels, größerer Hallenbauten, welche sich dem inneren Burgplateau zugekehrt rechts und links an den Mittelbau anschließen sollten, ist wohl durch politische Ereignisse verhindert worden. Die Mittelhalle hatte nach außen etwa das Aussehen eines dorischen Tempels, für die innere Säulenstellung aber war mit gutem Bedacht die leichtere Form der ionischen Säule gewählt worden. Viel bewundert wurden besonders die darauf ruhenden reichen Felderdecken wegen der kühnen Weite ihrer Balkenspannung und der herrlichen Ausführung ihrer in farbigem Glanz strahlenden Kassetten. Der Hauptweg zu den Propyläen führte in mehrfacher Windung hinauf; die große Marmortreppe, von der noch beträchtliche Reste vorhanden sind, stammt aus viel späterer Zeit (vgl. die Rekonstruktion Abb. 253).

Eng zusammen mit den Propyläen gehört das auf der südwestlich vorspringenden Terrasse (dem „Nikepyrgos“) sich erhebende Tempelchen der Athena Nike oder Nike Apteros (der „ungeflügelten Nike“), einer Identifikation der vielgestaltigen Stadtpatronin mit der Siegesgöttin. Es scheint ziemlich sicher, daß der Bau dieses kleinen Heiligtums es war, der die Ausführung der Propyläen in dem ursprünglich geplanten Umfange verhinderte.<sup>1)</sup> Der Tempel — im 17. Jahrhundert von den Türken in eine Batterie verbaut, nach deren Abbruch er 1835

<sup>1)</sup> Vgl. neuerdings A. Köster, Das Alter des Athena-Niketempels. *Jahrb. d. arch. Inst.* 1905, 129 ff.

zum größten Teil wieder aufgerichtet werden konnte — ist ein viersäuliger Amphiprostylos von nur  $8,27 \times 5,44$  m, ganz aus pentelischem Marmor erbaut, in seiner schlichten Anmut ein besonders liebenswürdiges Zeugnis des attisch-ionischen Stils (Abb. 248). Die monolithen Säulen tragen ein noch etwas schwerfälliges Volutenkapitell. Der Fries ist mit Reliefs geschmückt, während die Giebel ohne Skulpturen gewesen zu sein scheinen. Dagegen umgab den Pyrgos, bis zu dessen äußerstem Rand die Westseite des Tempelchens keck vorgeschoben ist, eine mit Reliefs reich verzierte Marmoralustrade.

Als letzter Bau der Akropolis gelangte der seiner Gründung nach vielleicht älteste zur Vollendung: das Erechtheion. Es ist ein vierteiliges, seinem Grundriß (Abb. 249 u. 250) nach ziemlich kompliziertes Gebäude, das verschiedene Heiligtümer in



Abb. 248 Der Tempel der Athena Nike auf der Akropolis  
(Neue Photogr. Gesellschaft)

mehreren verbundenen Räumen umschloß, nicht bloß das heilige Bild der Stadtgöttin, der Athene Polias, die der alten Heroen des Landes, des Poseidon-Erechtheus, Butes und Kekrops, sondern auch eine Anzahl hochverehrter göttlicher Wahrzeichen. Auch dieser Tempel war durch die Perser zerstört worden, doch ging man wahrscheinlich erst nach dem Frieden des Nicias (421) unter Leitung des Architekten *Philokles* an seinen Wiederaufbau, der im Jahre 409 noch nicht ganz vollendet war. Zu der Aufgabe, so vielen verschiedenen Zwecken zu

dienen, gesellten sich die Schwierigkeiten, welche aus dem von Norden nach Süden stark ansteigenden Terrain erwachsen; sie sind in origineller und geistvoller Art gelöst und zeigen, daß die attischen Baumeister mit dem überkommenen Tempelschema auch in freier Weise zu schaffen wußten. Doch scheint auch hier der ursprüngliche Plan nicht völlig zur Ausführung gekommen zu sein.<sup>1)</sup>

Der Hauptbau erstreckt sich bei nur geringer Dimension (11,215 m Breite und 20,034 m Länge) von Ost nach West, östlich mit einer prächtigen Vorhalle von sechs ionischen Säulen versehen, westlich mit einer Mauer schließend, an deren oberem Teile ein Obergeschoß von sechs Halbsäulen mit Fenstern in den Interkolumnien sich markiert. Das Innere war durch Querwände in drei Räume geteilt, von denen der östlichste (B) wohl sicher die Cella der Athene Polias war; ob von hier aus eine Verbindung mit den um 3 m tiefer gelegenen westlichen Räumen (C, D), unter denen

<sup>1)</sup> Vgl. *Dörpfeld* in Mitt. d. ath. Instituts 1904, 101 ff.

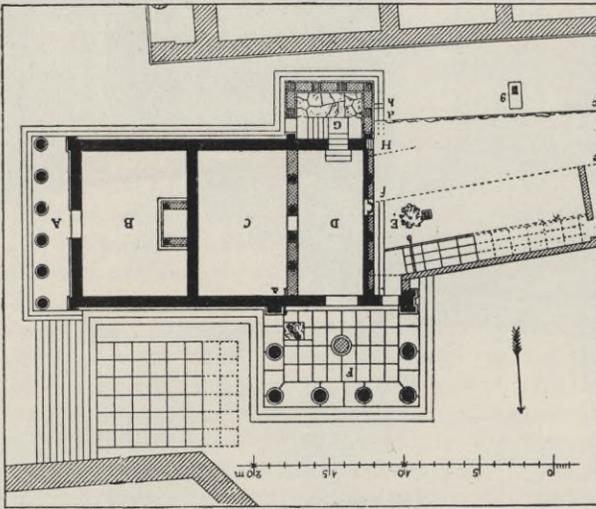


Abb. 249 Grundriß des Brechthelon (Nach Jahn-Michaëlis)

sich das Heiligtum des Poseidon-Brechtheus befand, vorhanden war, ebenso wie die innere Gestaltung dieser Räume. Sie hatten mehrere Zugänge von außen: im Norden durch eine stattliche Halle (F), die von vier ionischen Säulen in der Front und je einer an den Seiten getragen ist; eine durch ihre Schönheit berühmte Prachtthür führte von hier in das Innere (Abb. 251). Von dem östlichen Pro-naos (A) senkte sich eine breite Treppenanlage zu der Nordhalle hinab. Besonders reizvoll war der

südliche Zugang gestaltet: eine kleine Treppe (G), welche von dem fortlaufenden Stylobat der Ostcella hinabführt, ist umbaut von einer Halle, deren ionisches Gebälk statt von Säulen von sechs Jungfrauen (Koren) auf den Häufern getragen wird (Abb. 252). Diese Form der Stützen (Karyatiden) tritt in der attischen Baukunst hier zuerst auf und ist mit jener edlen Anmut gestaltet, welche die Formen dieses Baues auch sonst charakterisiert. In der Durchbildung der Basen und Kapitelle an Säulen, Halbsäulen und Wandpfeilern gesellte sich dazu eine weiche Schönheit und Zielrickeit, die in dem prächtvollen Material des auch hier verwendeten Marmors vom Pentelikon gleichsam zu schmelzen scheint (vgl. Abb. 221). Die feinen Ornamente strahlen im Glanz der Farben und des Goldes; selbst die Figuren des Frieses hoben sich in weißem parischen Marmor von dem dunklen Hintergrunde eleusinischen Gesteins ab.

Die Bauten des Perikles legten den Grund zu der Bedeutung Athens für die Geschichte der Architektur, sie schufen vor allem die Grundzüge jenes unvergleichlichen Bildes, das die Akropolis in ihrer Gesamterscheinung bot. Es ist das erste geschichtlich kekmante Beispiel einer von künstlerischem Feingefühl gestalteten architektonischen Gruppe (Abb. 253), ist allerdings erst das Ergebnis fortgesetzter Bautätigkeit von Jahrhunderten bis in die römische Kaiserzeit hinein; namentlich der städtische Treppenaufgang mit dem unteren Torgebäude, sowie der Rundbau, der hinter dem Brechthelon sichtbar wird, gehören in diese Spätzeit. Aber der Hauptsache nach sind es die Bauten des 5. Jahrhunderts, welche die Umrisse und die Wirkung des

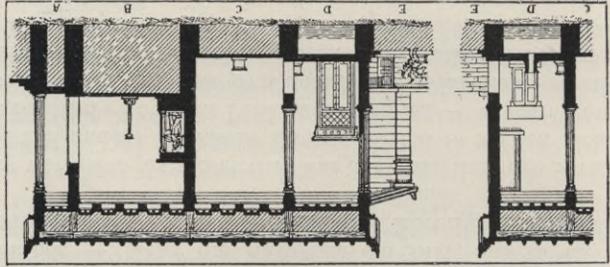


Abb. 250 Querschnitt des Brechthelon (Nach Jahn-Michaëlis)



Abb. 251 Restaurierte Ansicht des Erechtheion von Nordwesten (Nach Niemann)

Bildes bestimmen: die ernsten und doch einladenden Säulenhallen der Propyläen, denen das Niketempelchen wie ein schmuckes Ornament aufgesetzt scheint, die malerische Baugruppe des Erechtheions und als Krone des Ganzen der hehre Säulentempel des Parthenon, in dem Kraft und Feinheit sich zu edelster Schönheit vereinigen. Auch heute in ihren Trümmern, von den Kanonenkugeln feindlicher Belagerer wie von den Erschütterungen der Erdbeben zerrissen und durchwühlt von den Spatenstichen der Forscher — bietet die Akropolis ein Bild, das in allen seinen Zügen uns die Herrlichkeit der großen Zeit Athens lebendig vor Augen bringt (Abb. 254).

Das Athen des Perikles war keine Marmorstadt. Nur das Palladium der Stadt, die Burg, sowie der Tempel und andere öffentliche Bauten — und unter den nicht erhaltenen wäre z. B. noch das Odeion des Perikles zu nennen — schimmerten im hellen Glanze des kostbaren Steins, den man jetzt ausschließlich im Lande selbst, an den Abhängen des Brilessos, beim Ort Pentele, gewann. Die Straßen und Häuser der Stadt aber waren noch eng und unansehnlich und das republikanische Bewußtsein hielt auch vorläufig das Streben der Bürger, mit ihrem Besitz zu prunken, nieder. Ausnahmen wie Alkibiades wurden mißbilligend bemerkt. Perikles selbst

vermied es grundsätzlich, sich im Äußeren vor seinen Mitbürgern auszuzeichnen. — Aber was in Athen selbst nur einem Gewaltherrscher möglich gewesen wäre, die Umgestaltung des Stadtbildes zu freierer Ordnung und Regelmäßigkeit, das vollführte Perikles in der Neuanlage des Piräus, der Hafenstadt Athens, hierin wohl dem Vorgange des Themistokles und den Plänen des genialen Städtebauers *Hippodamos* von Milet folgend. Neugegründete Kolonien, wie *Thurioi* (445), wurden in ähnlicher Weise nach praktischen und ästhetischen Grundsätzen angelegt.

Aber auch sonst läßt sich die Einwirkung der neuen glänzenden Entwicklung, welche die Baukunst in Athen genommen hatte, zum Teil selbst in der Tätigkeit derselben Künstler, in Attika und über dessen Grenzen hinaus verfolgen.

Der Baumeister des Parthenon, *Iktinos*, errichtete auch den auf das Dreifache erweiterten Neubau des in den Perserkriegen zerstörten großen Weihetempels zu Eleusis, der altberühmten Mysterienstätte (Abb. 255). Er war abweichend von aller Norm in beinahe quadratischer Grundform angelegt, zweistöckig, halb in den Burgfelsen hineingebaut; eine Felsterrasse, zu der Treppen emporführten, vermittelte den Zugang zu dem oberen Stockwerk. Der untere Hauptraum war rings von amphitheatralisch emporsteigenden Sitzreihen umgeben, so daß eine große Menschenmenge den hier stattfindenden Handlungen beiwohnen konnte;



Abb. 252 Die Korenhalle am Erechtheion

zwanzig, nach andern zweiundvierzig Säulen trugen die Decke. Im vierten Jahrhundert wurde dann durch *Philon* eine große Säulenvorhalle hinzugefügt.<sup>1)</sup> Der sog. Nemesistempel zu Rhamnus, der Athentempel auf Kap Sunion sind kleinere, unter dem sichtbaren Einfluß der athenischen Bauschule entstandene Werke. *Iktinos* baute aber auch den durch seine Friesreliefs bekannten Tempel des *Apollon Epikurios* zu Bassae (*Phigalia*) in Arkadien (Abb. 256). Im Äußeren ein Peripteros von 6 zu 15 Säulen in edlem attisch-dorischem Stil enthält er eine Hofartige, unbedeckte Cella, deren Langwände durch vorspringende Pfeiler gegliedert sind, die vorn in ionische Dreiviertelsäulen übergehen (vgl. Abb. 230). Eine einzige, vor der hinteren Schmalwand freistehende Säule trägt ein korinthisches Kapitell, so daß an diesem durch schöne Verhältnisse und Details ausgezeichneten Tempel bereits alle drei Ordnungen zugleich vorkommen. Die eigenartige Anlage des Ganzen erklärt sich daraus, daß ein älteres Heiligtum, eine kleine ursprünglich nach Süden geöffnete

<sup>1)</sup> *F. Lenormant*, *Recherches archéolog. à Eleusis*. Paris 1862.

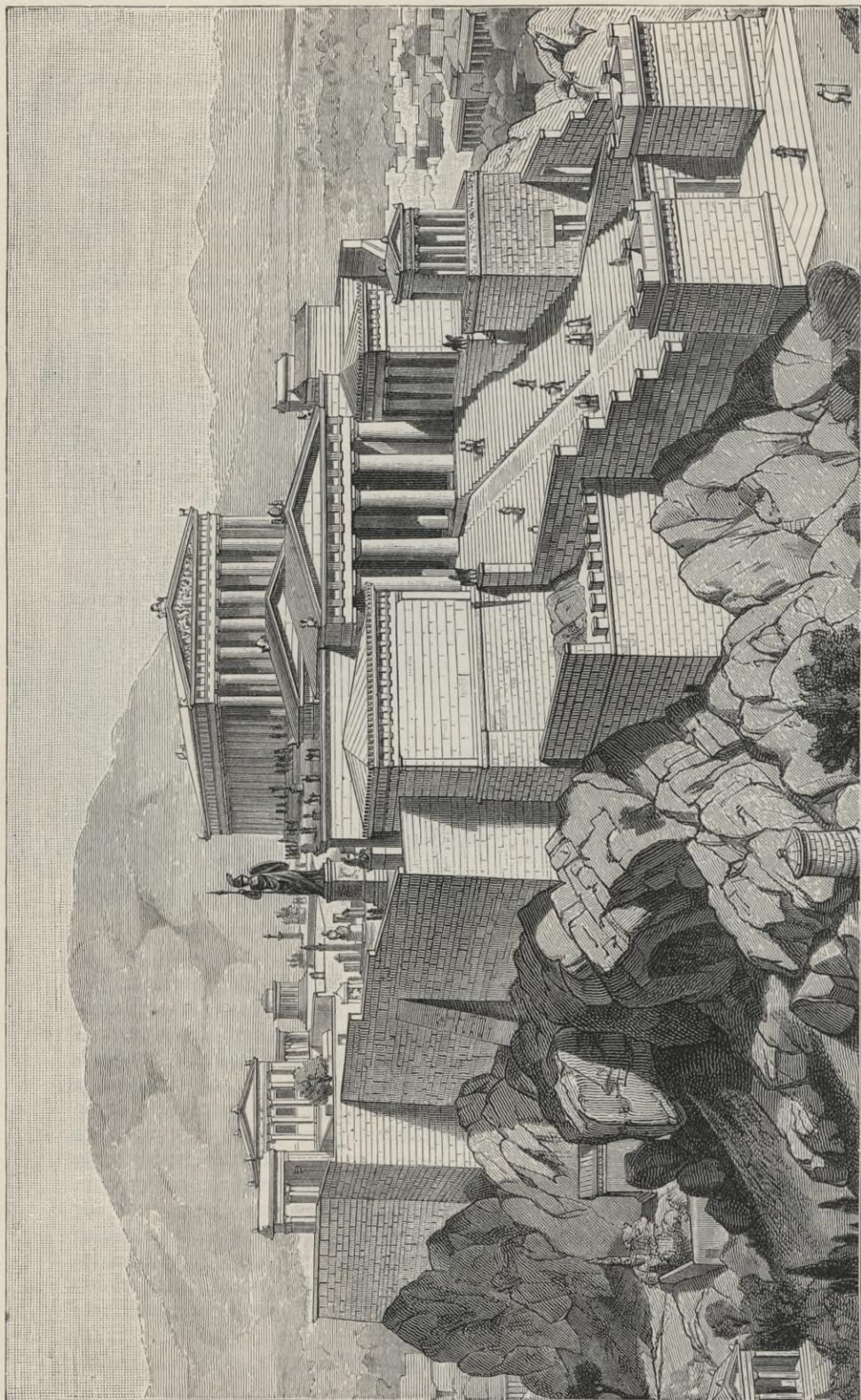


Abb. 253 Rekonstruierte Ansicht der Akropolis von Athen (Nach Thiersch)

Sog. Theseion

Erechtheion

Parthenon

Propyläen

Nike-tempel

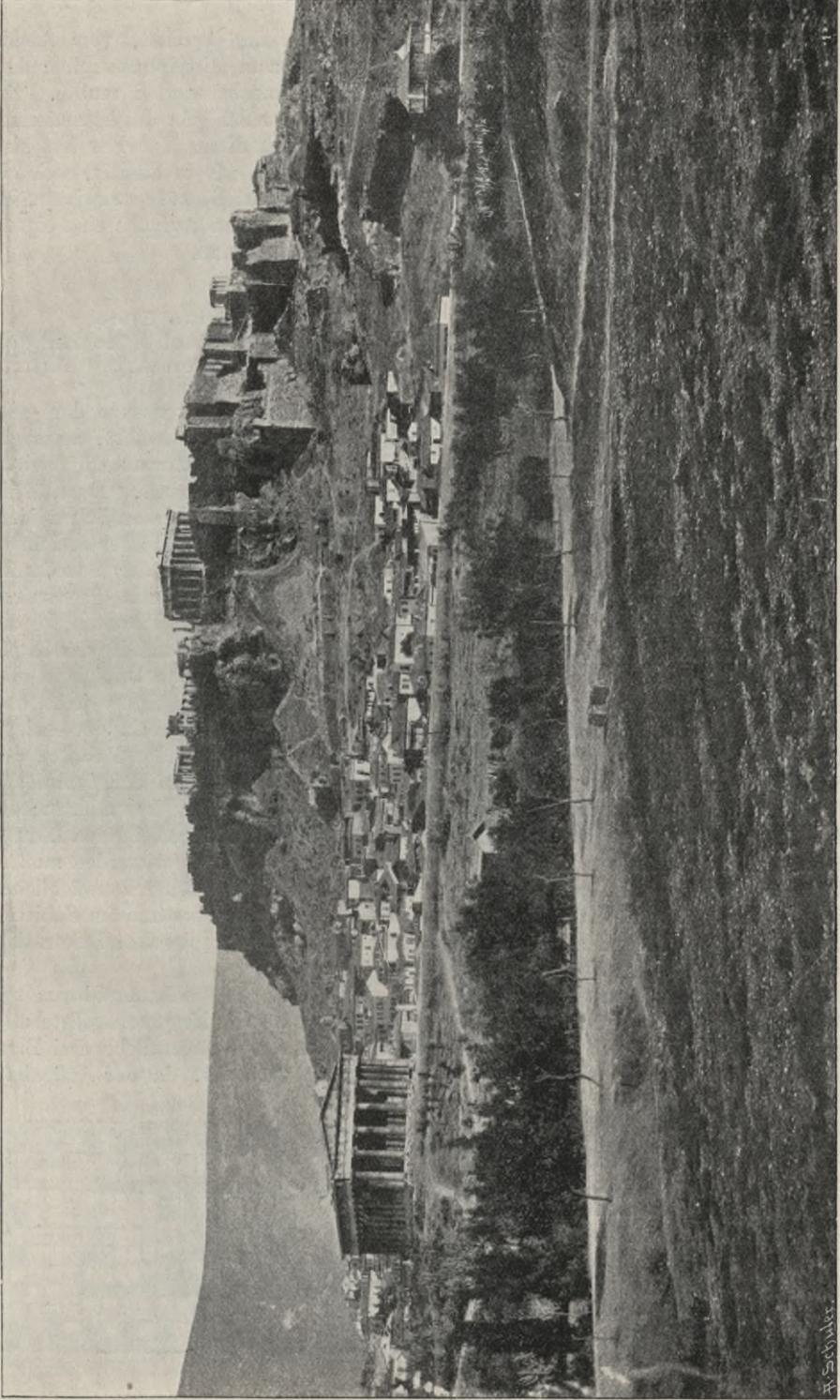


Abb. 254 Ansicht der Akropolis von Athen in ihrem gegenwärtigen Zustande

A. Schwarz

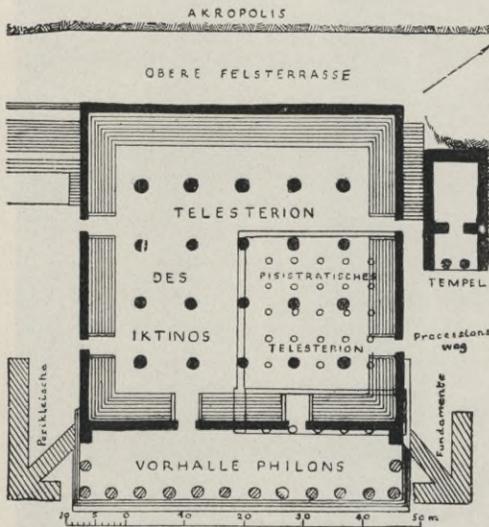


Abb. 255 Grundriß des Weihetempels in Eleusis

Kapelle des Apollon, vom Architekten zum Mittelpunkt seiner Anlage gemacht werden mußte. Iktinos, der Schöpfer des kanonischen Idealbaus dieser Epoche, hat also auch hier, wie in Eleusis, sich als echter Baukünstler erwiesen, indem er seiner Aufgabe eine eigene Seite abgewann.

Die dritte Epoche, die Zeit der Nachblüte und der hellenistischen Architektur,

die bis zum Untergange der griechischen Freiheit währt, zeigt gerade die Architektur noch in reicher, vielseitiger Tätigkeit. Durch die Auflockerung der staatlichen Verhältnisse, welche Griechenland unter die Oberherrschaft der Mazedonier brachte, kam freilich ein Streben

nach prunkhaften und gefälligen Wirkungen, selbst nach dem Pikanten in die Kunst, und durch die mannigfachen Beziehungen, in welche Alexander der Große und seine Nachfolger zu Asien traten, schlich sich orientalische Üppigkeit und Sinnlichkeit in die Kultur der Hellenen ein. Die Architektur findet jetzt, den veränderten Anforderungen entsprechend, ihre höchsten Aufgaben in der Anlage von Theatern, Rathäusern, Säulenhallen, ferner in den glänzenden Palästen der neu aufgeführten Residenzen, wie Alexandria, und überhaupt in der luxuriösen Ausbildung des in früherer Zeit noch einfachen und bescheidenen Privatbaues; die Anlage großer Baukomplexe, ja ganzer Städte stellt ihre Aufgaben, bei deren Lösung schon auf eine bedeutsame malerische Gesamthaltung hingearbeitet werden mußte. Der dorische Stil tritt allmählich zurück oder wird nur in nüchterner, schwächerer Gliederbildung durchgeführt. Dagegen macht sich neben der in bestimmten Gebieten bevorzugten ionischen die korinthische Bauweise mit ihrer prunkvollen Dekoration als eigentliches Kind dieser Zeit geltend.

Den Übergang zu dieser Epoche bezeichnet der vom Bildhauer *Skopas* um 390 errichtete Tempel der Athena Alea zu Tegea, der als der prachtvollste und größte Tempel des Peloponnes bei den Alten berühmt war. Sämtliche drei Bauweisen waren an ihm gleichmäßig zur Anwendung gebracht, da der Außenbau dem dorischen, die Säulen der beiden Vorhallen wahrscheinlich dem korinthischen, diejenigen der Cella dem ionischen Stil angehörten. Auch der wenig spätere dorische Rundbau (Tholos) des Asklepiosheiligtums in Epidaurus (Abb. 257) hatte im Innern korinthische Säulen, und der zierliche

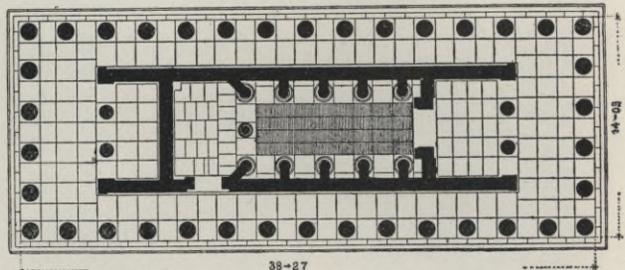


Abb. 256 Grundriß des Apollontempels in Bassä bei Phigalia (Durm)

Rundbau des Philippeion, das Alexander der Große seinem Vater Philipp um 336 in der Altis von Olympia errichtete (vgl. den Plan Abb. 235), war ein ionischer Peripteros, dessen Cella mit korinthischen Halbsäulen geschmückt war. So tritt wohl hier wie anderwärts eine Erweiterung und Auflösung der alten, strengen Einheitlichkeit des Säulenbaues auf, zugleich aber auch die Tendenz zur praktischen und ästhetischen Weiterbildung desselben: das zeigt gerade die neue Anlage auf kreisrundem Grundriß, durch welche die reizvolle und fruchtbare Form des Zentralbaues für die Säulenarchitektur gewonnen wird. Der rein dorische Stil blieb fortan hauptsächlich auf den Peloponnes beschränkt, wo im Zeustempel zu Nemea (Abb. 258) ihm ein hochberühmtes Denkmal erstand.

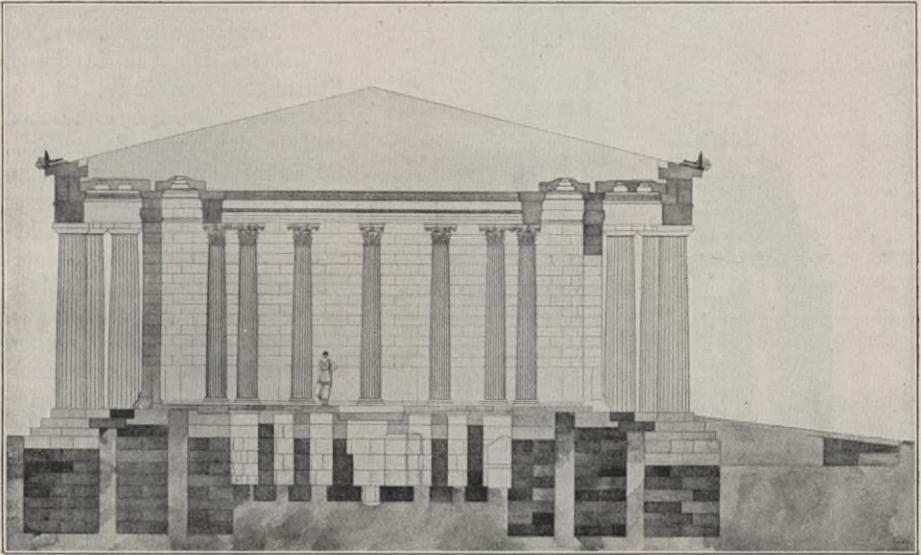


Abb. 257 Restaurierter Querschnitt durch den Rundbau in Epidauros

Seine Formkraft zeigt sich erschöpft. Bereits am tegeatischen Tempel hat der Echinus eine steife, gerade Form erhalten, ebenso am Tholos zu Epidauros, und dieses Ermatten des inneren Formgefühls kann durch äußere Bereicherung wie die an beiden Bauten zuerst auftretende plastische Dekoration der Sima — anstatt des gemalten Blattornaments — oder sonstige Feinheiten des Details nicht ausgeglichen werden. Die Säulen werden immer schlanker, Kapitell und Gebälk immer niedriger, insbesondere der Triglyphenfries sinkt zu einem bloßen Ziergliede herab. Am Tempel zu Nemea (Abb. 258) erreichen die Säulen bereits eine Höhe von 13 unteren Halbmessern. Allmählich verdrängen der ionische und korinthische Stil völlig den dorischen. In Athen sind es zunächst, außer einigen von den pergamenischen Königen Eumenes und Attalos II. am Südabhange der Burg und am Markt in der Unterstadt errichteten Hallenbauten, einige kleine Denkmäler privater Art, an welchen der Geist der Epoche zum Ausdruck kommt. Das Choragische Denkmal des Lysikrates, für einen im Jahre 334 errungenen Sieg aufgeführt (Abb. 259, vgl. Abb. 223), ist das bedeutendste. Auf quadratischem Unterbau erhebt sich, von eleganten korinthischen Halbsäulen umgeben, ein runder, schlanker Oberbau, mit anmutigem Relieffries und reichem Gesimse bekrönt und von einem kuppelartig ausgehöhlten Marmorblock bedeckt. Auf dem Gipfel des

10 m hohen Monumentes, das in allen Teilen aus pentelischem Marmor gearbeitet ist, ragt ein reicher, mit Akanthusblättern und Ranken geschmückter marmorner Ständer wie eine üppige Wunderblume mit weiter Krone empor, bestimmt, den als Siegespreis gewonnenen Dreifuß aufzunehmen und zu stützen. Die gleichem Zwecke dienenden Monumente des Thrasylos (320 n. Chr.) und des Nikias geben sich dagegen nur als schwächliche Nachahmungen älterer Säulenfassaden zu erkennen. Hierher gehört endlich noch aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. der sog. *Turm der Winde*, eine Stiftung des Syrerers Andronikos aus Kyrrhos. Es ist ein achteckiges, turmartiges Gebäude aus Marmor mit zwei von je zwei Säulen in einfach korinthischer Form getragenen Vorhallen und einem halbrunden Ausbau, das als Horologion, d. h. zur Aufnahme einer Wasser- und Sonnenuhr diente.



Abb. 258 Säulen des Tempels von Nemea

sind, gehören, wie heute feststeht, der Hauptsache nach dem Bau des Lykurgos an. Während das Theater des 5. Jahrhunderts im wesentlichen aus dem kreisrunden Tanzplatz des Chors, der Orchestra, bestand, an welcher auf der einen Seite ein hölzernes Gebäude, die Skene, zur Bezeichnung des Ortes der Handlung und als Hintergrund für das Spiel aufgerichtet wurde, während die drei anderen Seiten mit terrassenförmigen Erdanschüttungen für die hölzernen

Das Hervortreten des Persönlichen, das sich in diesen Stiftungen ausdrückt, ist ein charakteristischer Zug im Leben und in der Kunst dieser Zeit. So knüpft auch alles, was an öffentlichen Bauwerken dieser Epoche in Athen des Gedächtnisses wert ist, an die Staatsverwaltung eines einzigen Mannes an, des Redners Lykurgos, der nicht ganz in dem hohen Sinne des Perikles, aber doch mit Einsicht und Tatkraft dafür sorgte, daß der alte Ruhm der Stadt auf dem Gebiete des Bauwesens noch eine Zeitlang bewahrt blieb. Er ließ nicht bloß Nutzbauten, wie die Skeneothek (Schiffsarsenal) durch den Baumeister Philon (um 330) in solider und opulenter Ausführung errichten, sondern schuf auch in einem mehr monumentalen Sinne den Neubau des Stadion und vor allem des Dionysostheaters (zwischen 350—325). Die umfangreichen und architektonisch hervorragenden Reste dieses Theaters, welche seit den sechziger Jahren durch verschiedene Ausgrabungen am Südabhange der Akropolis aufgedeckt worden

Sitze der Zuschauer umgeben waren, ist das Dionysostheater in allen seinen Teilen aus Stein erbaut. Der — soweit bis jetzt bekannt — früheste feste Theaterbau in Griechenland war das durch die Ausgrabungen in trefflicher Erhaltung zutage geförderte Theater in Epidaurios (Abb. 260), das die kreisrunde Orchestra und die Anlage des Bühnengebäudes noch deutlich erkennen läßt

(Abb. 261). Es ist offenbar das Vorbild für zahlreiche andere Theaterbauten in den Städten Griechenlands und Kleasiens geworden. Der Regel nach wurden sie gleichfalls am Abhange eines Berges so angelegt, daß die Sitze für die Zuschauer in Halbkreisen an der Berglehne übereinander emporstiegen. Die der Orchestra zugekehrte Front der Skene (Proskenion) war mit einer Säulenstellung geschmückt und wurde von zwei vorspringenden kurzen Säulenhallen (Paraskenien) flankiert, zwischen denen die nötige Dekoration aus Holz und Leinwand aufgebaut zu werden pflegte. Der Spielplatz war der dem Proskenion zunächst gelegene Teil der Orchestra. In dieser Art sind die in der letzten Zeit aufgedeckten Theater im Piräus, in Oropus, Thorikos, Eretria, Sikyon, Mantinea, Megalopolis und an mehreren Orten der Inseln und der kleinasiatischen Küste angelegt und mit bewundernswürdiger Großartigkeit und Schönheit ausgeführt. In hellenistischer Zeit, etwa seit dem Beginn des 3. Jahrhunderts, pflegte die ganze Vorderseite der Skene als einheitlicher Säulenbau gestaltet zu werden, in dessen Interkolumnien die Dekorationsstücke eingefügt wurden.<sup>1)</sup>

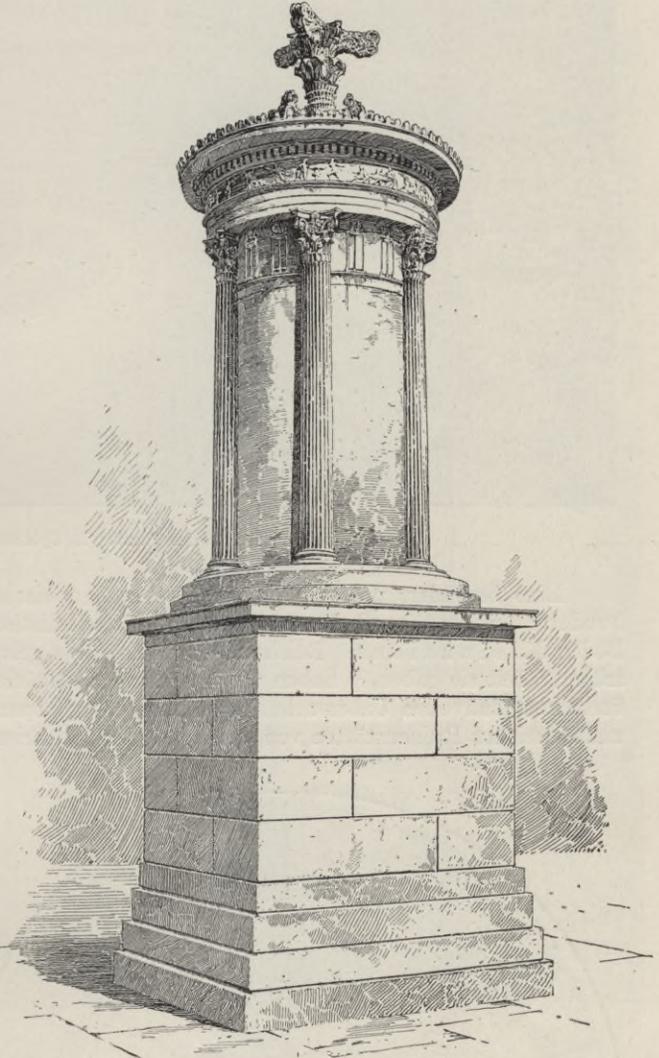


Abb. 259 Denkmal des Lysikrates zu Athen

<sup>1)</sup> Abbildungen und Pläne nebst grundlegenden Untersuchungen über die Einrichtung der griechischen Theater in dem Werk von *W. Dörpfeld* und *E. Reisch*, *Das griechische Theater*. Athen und Leipzig 1896. Doch vgl. *O. Puchstein*, *Die griechische Bühne*. 1901.



Abb. 260 Ansicht des Theaters in Epidauros

Eine besonders prächtige Blüte erlebte der ionische Stil des 4. und 3. Jahrhunderts in den großartigen Bauten der hellenistischen Herrscher auf dem Boden Kleinasien. Reichere Aufschlüsse, als gelegentliche Ausgrabungen in früherer Zeit sie gaben, <sup>1)</sup> haben wir hierüber von den zum Teil noch im Gange befindlichen planvollen Untersuchungen deutscher und französischer Forscher auf den umfangreichen Ruinenstätten von Ephesos, Milet und Priene erhalten. In Ephesos <sup>2)</sup>

und Milet sind die Grundzüge der alten Stadtanlage, sowie einzelne hervorragende Gebäude, Theater, Rathaus, Kaufhallen, aufgedeckt worden. Das vollständigste Bild einer

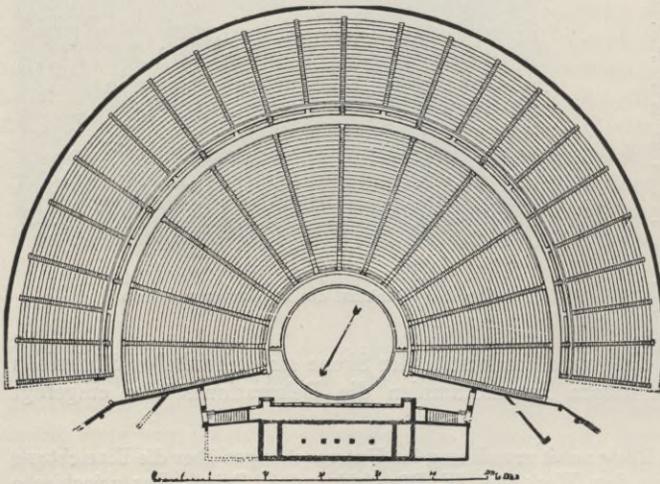


Abb. 261 Grundriß des Theaters in Epidauros

<sup>1)</sup> *Ionian antiquities*, by the Society of Dilettanti. 3 Vols. Fol. London. — *Texier, Description de l'Asie Mineure etc.* 3 Vols. Fol. Paris 1839—49.

<sup>2)</sup> Forschungen in Ephesos, veröffentl. vom Österr. Archäol. Institut I. Wien 1906.

hellenistischen Stadt bietet vorläufig das am Nordrande des Mäandertales dem alten Milet gerade gegenüberliegende Priene.<sup>1)</sup> Der Tempel der Stadtgöttin Athene, ein Werk des Architekten *Pxythos* (Pytheos) und von Alexander dem Großen selbst geweiht, ist als ein klassisches Muster des kleinasiatisch-ionischen Stils längst bekannt und berühmt (vgl. Abb. 216); aber erst die letzten Ausgrabungen haben festgestellt, daß er von der Norm abweichend keinen Fries hatte, sondern das

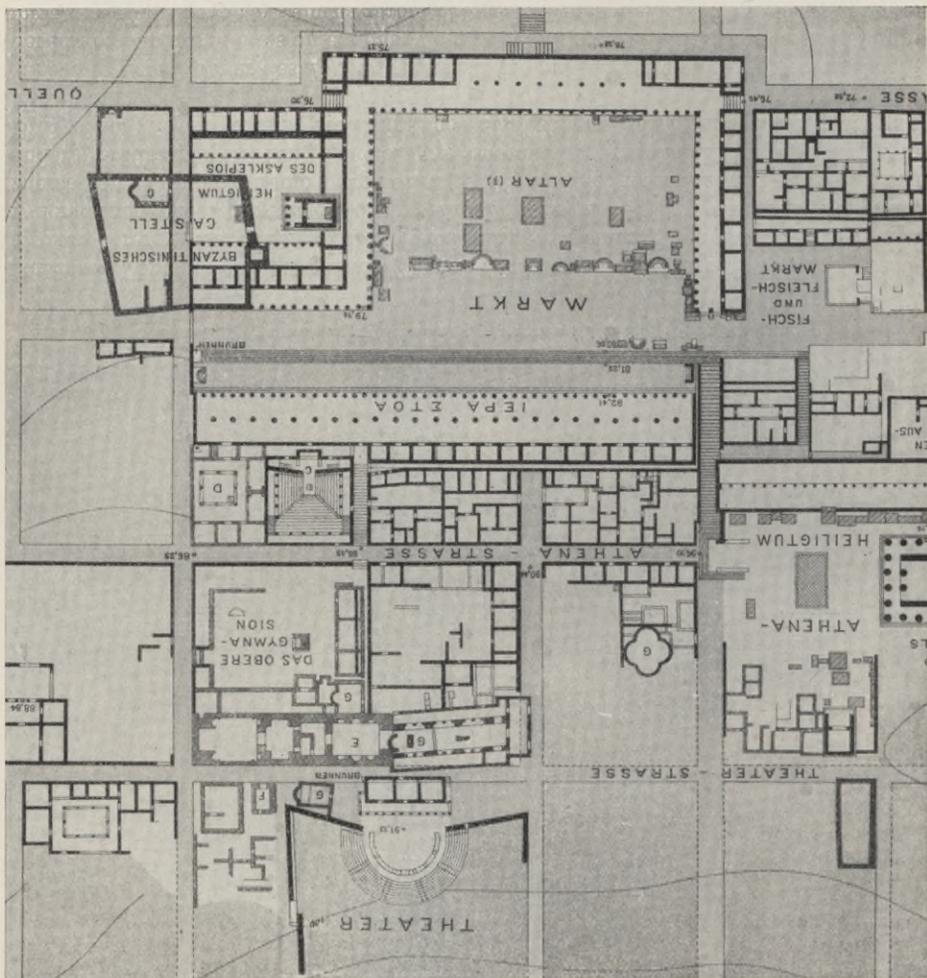


Abb. 262 Plan von Priene

Geison unmittelbar auf dem Epistyl ansetzte. Immerhin bleibt der Tempel durch die reiche Schönheit und feine Durchbildung aller Bauglieder hervorragend. Daneben aber geben die rechtwinklig sich schneidenden Straßen (Abb. 262), die trotz der schweren Terrainverhältnisse in strenger Regelmäßigkeit durchgeführt sind, mit ihren Wohnhäusern, die städtische Anlage des hallengeschmückten Marktes, das

<sup>1)</sup> Th. Wiegand und H. Schröder. Priene. Berlin 1904.

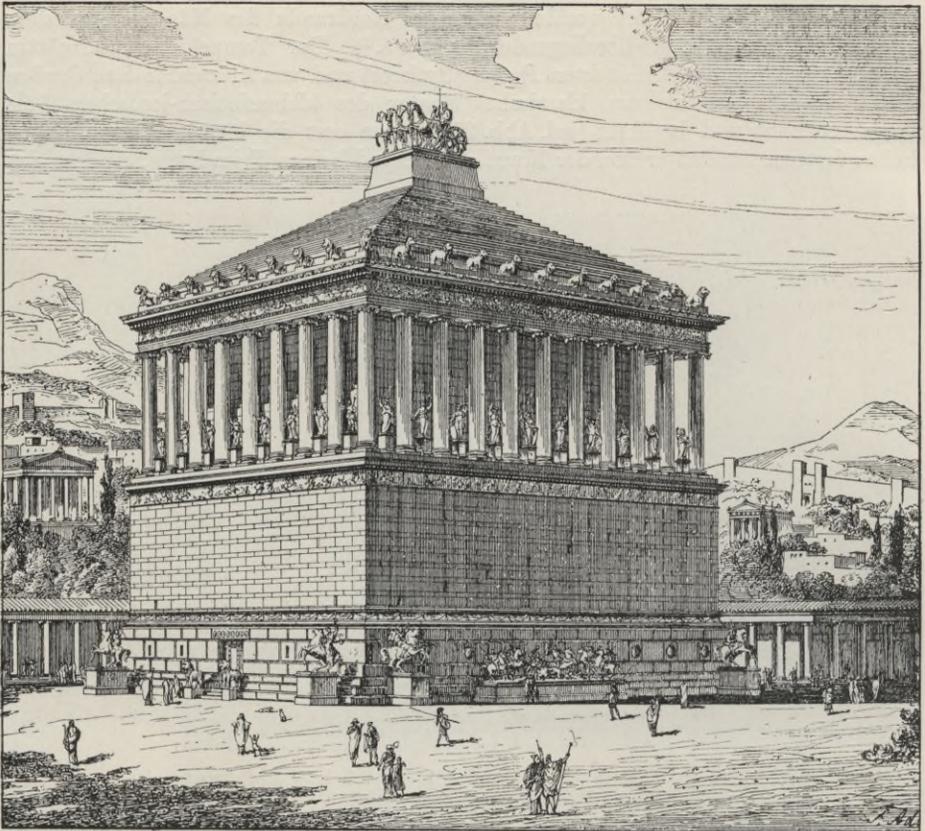


Abb. 263 Mausoleum zu Halikarnaß, restaurierte Ansicht (Nach Adler)

Rathaus, Volksversammlungshaus (C) und Theater ein Gesamtbild von echt hellenischer Strenge und Harmonie, zugleich aber von einer Kühnheit gegenüber den widerstrebenden Bedingungen der natürlichen Lage, die den strengen Geist der zuerst von Hippodamos (vgl. oben S. 193) ausgebildeten Theorie verrät. Auch andere Städteanlagen der Epoche, wie Sikyon, Kremna in Pisidien, Nikaea in Bithynien, zeigen dieses rechtwinklige Straßennetz mit dem Marktplatz als Mittelpunkt.

Mit dem Namen des *Pythis* verknüpft ist auch der schon im Altertum hochberühmte Bau des Mausoleums von Halikarnaß,<sup>1)</sup> des kolossalen Grabmals, das die Königin Artemisia ihrem 353 gestorbenen Gemahl Mausolos errichtete. In der Mitte der Stadt, auf der hochgelegenen ringförmigen Straße, die das Ganze umzog, angeordnet, verband der Bau in sehr charakteristischer Weise die altorientalische Form der Grabanlage (vgl. Abb. 124) mit den feinen Gliederungen griechischer Kunst (Abb. 263). Über einem rechtwinkligen Unterbau, der die Grabkammer enthielt, erhob sich eine ionische Tempelcella, von 9 zu 11 Säulen umgeben, mit einem prachtvollen Fries geschmückt. Das Dach derselben bildete eine aus 24 Stufen

<sup>1)</sup> C. T. Newton, A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidæ. London 1863, mit Atlas. — J. Fergusson, The Mausoleum at Halicarnassus restored. London 1863.

bestehende Marmorpyramide, deren abgeplatteten Gipfel eine kolossale Quadriga mit dem Standbilde des Mausolos krönte. Das Ganze erreichte eine Höhe von 46 m. Als Vorbild hat ihm offenbar das etwa ein halbes Jahrhundert früher entstandene sog. Nereidenmonument von Xanthos gedient, das gleichfalls orientalische Grabstätte in klassisch-griechischer Form zum Ausdruck bringt (Abb. 264). Auf einem viereckigen, von zwei Relieffriesen umzogenen Unterbau erhob es sich als ionischer Peripteros, der die Grabkammer umschloß; Statuen zwischen den Säulen, Reliefs am Gebälk und in den Giebeln verliehen ihm reichen Schmuck.

Der genialste oder auch nur der gewaltsamste unter den Architekten Alexanders des Großen war *Demokrates*, der sich mit keinem geringeren Projekt bei dem König beschäftigte, die auf ihrer Hand eine ganze wirkliche Stadt trüge. Ihm wurde die Neugründung *Alexandria* (322) übertragen, das, einst ein Wunder an Größe und Pracht, heute fast ganz unter der modernen Stadt begraben liegt; sein Werk war auch der Neubau des Artemision von Ephesos, dessen Anlage freilich immer erst in ihren allgemeinen Grundzügen feststeht. Es war ein Dipteros von

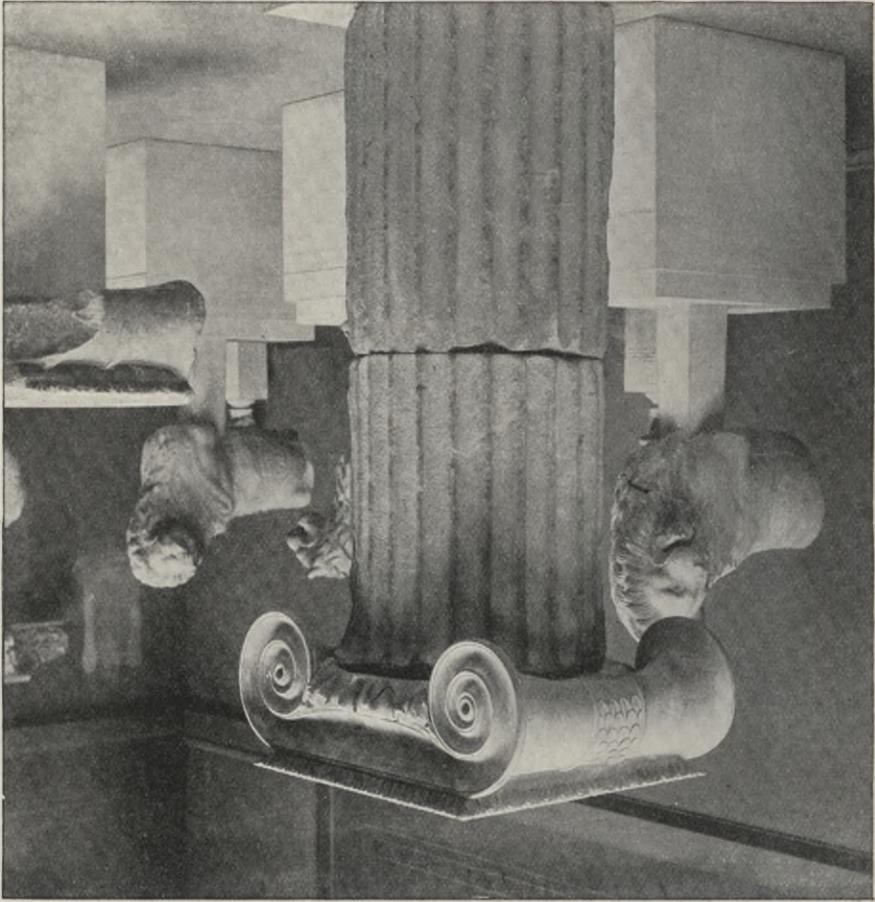
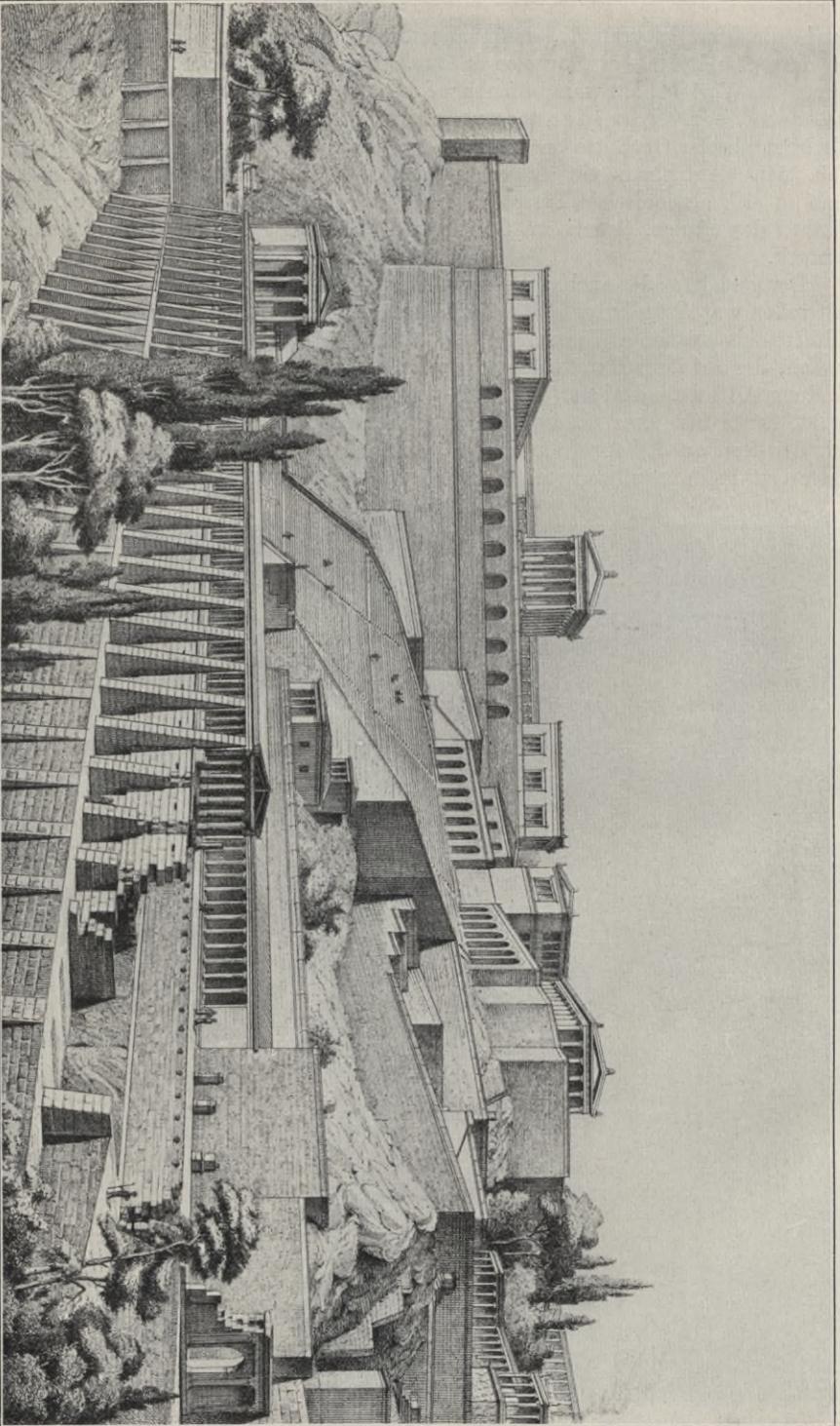


Abb. 264 Fragmente vom Nereidenmonument in Xanthos — London, Britisches Museum (Nach Photographie)



Ionischer Tempel

Trajanicum  
Theaterterrasse

Athentempel

Zeustempel

Abb. 265 Rekonstruierte Ansicht der Königsburg von Pergamon (Nach Bohn)

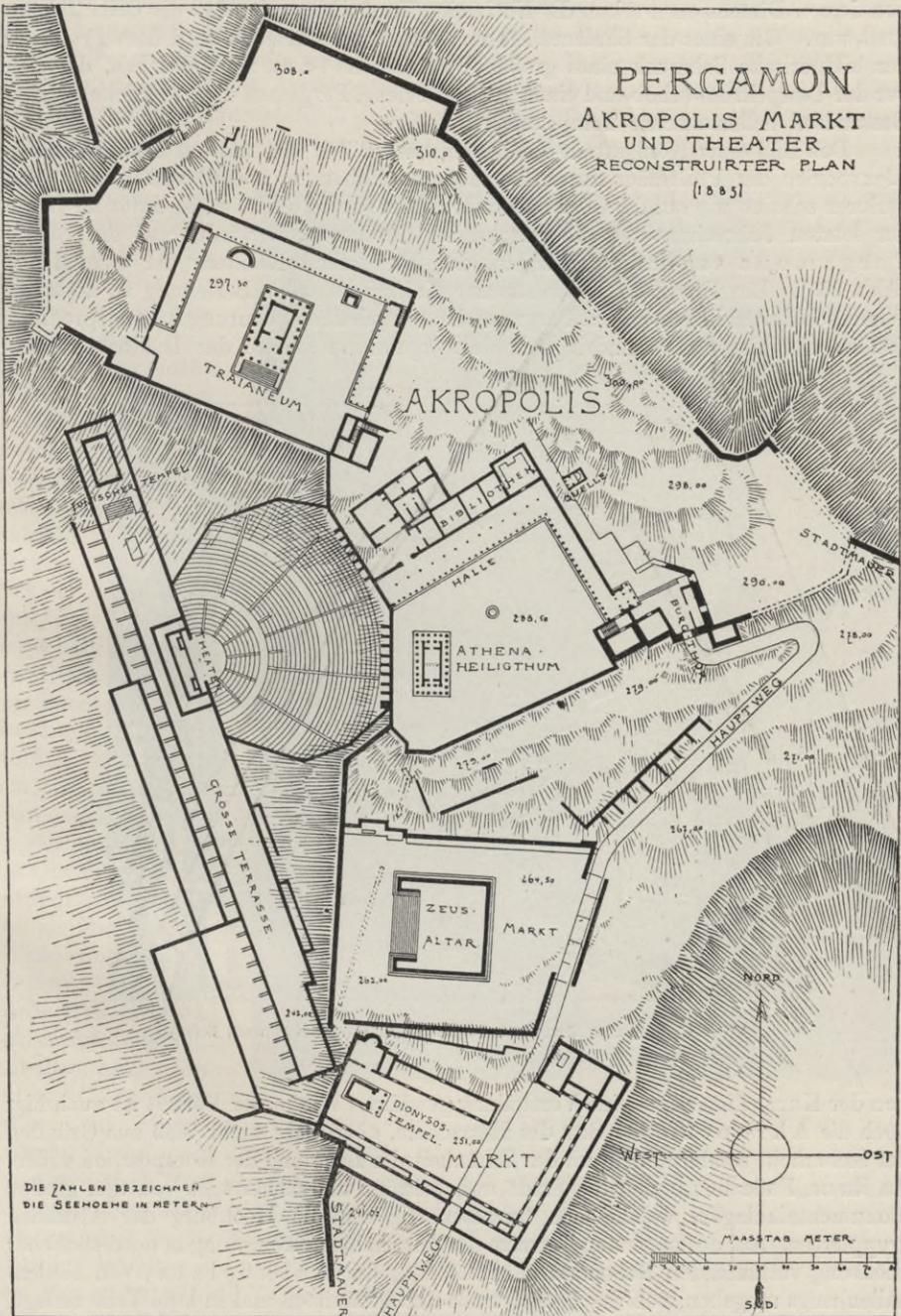


Abb. 266 Rekonstruierter Plan der Königsburg von Pergamon (Nach Bohn)

8 zu 20 Säulen, unter denen 36 das alte Motiv des Reliefschmucks (vgl. Abb. 239) bewahrt hatten. Auf zehnstufigem Unterbau erhob sich das gewaltige Bauwerk,

von dessen Dimensionen schon die Notiz eine Vorstellung gibt, daß die Cella  $21\frac{1}{3}$  m breit war. Wie eines der Säulenreliefs von *Skopas* herrührte, so wird dem *Praxiteles* der bildnerische Schmuck eines großen *Prachtaltars* zugeschrieben, der sich vor der Tempelfront erhob und einen auch in Priene, Pergamon u. a. wiederkehrenden Bestandteil hellenistischer Tempelanlagen bildet.

Das Bild einer Königsstadt aus hellenistischer Zeit, das uns auf dem Boden des Alexandrien der Ptolemäer durch die moderne Bebauung ebenso zum großen Teil verloren scheint wie auf dem des Seleukidensitzes *Antiochia*, ist dafür im Laufe der letzten Jahrzehnte mit überraschender Großartigkeit wieder auf der Stätte *Pergamons* vor uns aufgestiegen, der königlichen Residenz der Attaliden <sup>1)</sup> (Abb. 265). Ein Hauptsitz hellenistischer Kultur, in naher Beziehung zu attischer Wissenschaft und Literatur, hat Pergamon heute auch die Bedeutung zu beanspruchen, daß es uns klarer und eindringlicher als irgendeine andere der Diadochenstädte



Abb. 267 Ionischer Tempel in Pergamon (Rekonstruiert nach Bohn)

von der Kunst dieser Zeit eine Vorstellung gewährt. Wie in der Vorzeit ist auch hier noch die *Akropolis* der Sitz des Herrschers, aber nicht mehr bloß aus Gründen der Sicherheit, sondern auch um der Schönheit der Lage und der Komposition willen. An ihrem Fuße baute sich die Stadt auf, bekrönt und beherrscht von den großen Monumentalanlagen, welche sich terrassenartig um die Hochburg der Attaliden gruppierten. Auf der untersten Terrasse des mit leichter Krümmung in nord-südlicher Richtung verlaufenden Bergzuges (Abb. 266) lag der *Marktplatz*, von Säulenhallen rings umgeben, von der Hauptstraße durchschnitten und in zwei Teile zerlegt, deren westlicher einen Tempel des in diesem fruchtbaren Traubendistrikt besonders verehrten *Dionysos* umfaßt. Der aufsteigende Weg strich an einer etwa 20 m höher

<sup>1)</sup> *Altertümer von Pergamon*, herausg. von den kgl. Museen zu Berlin. Bis jetzt erschienen Bd. II, III, 1. IV, VI, VIII.

gelegenen großen Terrasse vorbei, die den prachtvollen Zeusaltar enthielt, wie er heute, mit dem größten Teil seines einstigen Reliefschmucks umkleidet, im Berliner Pergamon-Museum wieder aufgerichtet ist. Durch ein festes Tor führte der Weg dann in den Bezirk der eigentlichen Königsburg, deren bis zum Grunde zerstörte Gebäude hauptsächlich den nordöstlichen Teilen der nächsthöheren Bergterrasse angehören. Gegen Westen aber lag der Mittelpunkt und älteste Bestandteil der ganzen Anlage, der heilige Bezirk der Stadtgöttin Athene Polias Nikephoros.

Ihr Tempel, ein schlichter dorischer Peripteros, noch nicht aus Marmor, sondern aus dem Trachytmaterial des Burgfelsens erbaut, gehört nach seinen noch ziemlich strengen Formen sicher der Zeit vor der Errichtung der Attalidenherrschaft an. Während der letztgenannten Epoche aber ist der Tempelplatz im Norden und Osten mit stattlichen zweigeschossigen Hallen umgeben worden; an das Obergeschoß der nördlichen schloß sich ein Bau an, der wahrscheinlich die berühmte Pergamene Bibliothek beherbergte. Die Säulenhallen haben im unteren Geschoß dorische, im oberen ionische Säulen, und



Abb. 268 Säulenordnung der Markthallen zu Pergamon  
(Nach dem Pergamonwerk)

charakteristisch für die inzwischen weit fortgeschrittene Stilmischung ist, daß auch die obere Halle einen dorischen Triglyphenfries trug. Als Balustrade dienten zwischen den Säulen Platten mit prachtvoll gearbeiteten Waffentrophäen. Ihren Abschluß erhielten die oberen Terrassenanlagen in der römischen Kaiserzeit durch den Bau eines auf mächtigen Substruktionen über den Abhang vorgeschobenen Hallenbezirks, der einen im korinthischen Stil erbauten Tempel zu Ehren des Kaisers Trajan (98—117 n. Chr.) umschließt. Am Westabhang des Berges lag das Theater, dessen Skene auf einer langgestreckten imposanten Terrasse fußt, die den ganzen inneren Winkel des Bergzuges ausfüllt und den Zugang vom Markte her vermittelt. An ihrem Nordende bildete ein ionischer

Tempel (Abb. 267) mit hohem Stufenbau an seiner Frontseite, das glänzendste Beispiel solcher jetzt häufiger auftretender „Podiumtempel“, den ungemein wirkungsvollen Abschluß dieser großartigen Anlage, die in ihren Grundzügen gleichfalls auf die Königszeit zurückgeht. — Als Bauherr der hauptsächlichsten Teile der attalischen Königsburg ist Eumenes II. (197—159 v. Chr.) anzunehmen, unter dem das pergamenische Reich seinen größten Machtumfang erreichte.

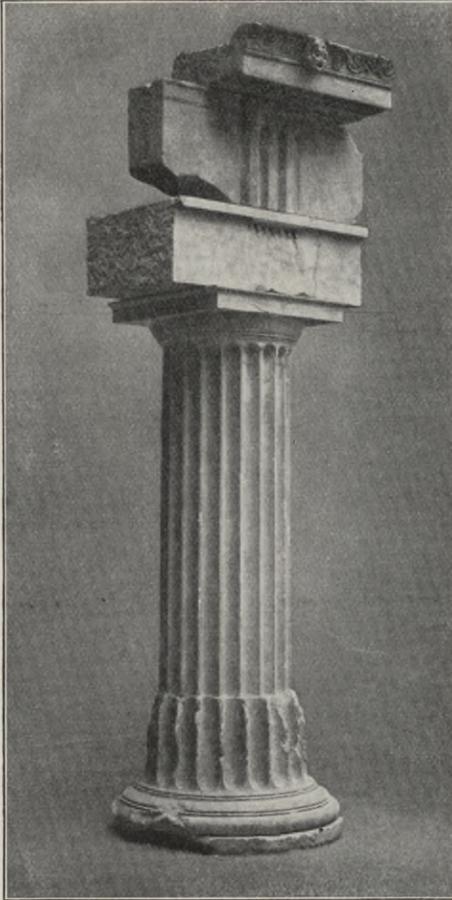


Abb. 269 Säulenordnung des Markttempels zu Pergamon (Nach dem Pergamonwerk)

Von den Bauten des ägyptischen Königshauses der Ptolemäer hat bedeutendere Überreste als ihre Hauptstadt die alte Mysterienstätte auf der Insel Samothrake bewahrt, die sich, wie es scheint, ihrer besonderen Gunst zu erfreuen hatte. So errichtete Ptolemäos II. (285—247) für den heiligen Bezirk einen Torbau und seine Gemahlin Arsinoë einen eigenartigen Rundbau, im Obergeschoß mit dorischen Pilastern am Äußeren und korinthischen Halbsäulen im Inneren. Auch der Neubau des großen Mysterientempels mit bemerkenswerter dreischiffiger Anlage und einer erhöhten Apsis im Hintergrunde entstammt dieser Zeit.<sup>1)</sup>

Aber nicht die Königsbauten allein geben von einer großartigen Baugesinnung Zeugnis, die ebenso auf kunstvolle, ja raffinierte Durchbildung der Einzelglieder wie auf großen, malerischen Gesamteindruck ausgeht, sondern auch die Bauten der Städte, ihre Märkte, Rathäuser und Hafengebäude, wie sie neuerdings hier und da auf kleinasiatischem Boden wieder aufgedeckt worden sind. Beweise hierfür liefern die Bauten der Agora von Magnesia am Mäander,<sup>2)</sup> der Tempel der Artemis Leukophryne ebendasselbst, der Dionysostempel zu Teos, letztere beiden Werke des *Hermogenes*, eines auch als Theoretiker berühmten Architekten.

Dabei handelt es sich hier um Bauunternehmungen von Landstädten mittlerer Größe; wie reich mußten die materiellen und künstlerischen Mittel sein, welche den großen See- und Handelsstädten zu Gebote standen! Von Ephesos haben wir bereits gesprochen; in Milet ist seit 330 v. Chr. der Neubau des altberühmten Apollontempels bei Didymoi, nahe der Stadt, das Hauptwerk

<sup>1)</sup> Vgl. *A. Conze, A. Hauser und J. Niemann, Archäologische Untersuchungen auf Samothrake. Wien 1875. Fol.*

<sup>2)</sup> *C. Humann u. a., Magnesia am Mäander. Bericht über die Ausgrabungen 1891 bis 1893. Berlin 1904.*

der Epoche. Seine durch die École française unternommene Ausgrabung hat ihn als die „imposanteste griechische Ruine auf kleinasiatischem Boden enthüllt“. Es war ein mächtiger Dipteros von 10 zu 21 Säulen, auf einem Unterbau von 7 Stufen stattlich emporgehoben. Der Pronaos wuchs durch drei Reihen von je vier Säulen mit den Doppelreihen des Umgangs zu einem riesigen Säulensaal zusammen, während die Cella, der ein besonderer Eingangsraum vorgelagert war, nach Art des Tempels zu Bassae (vgl. S. 193) einen offenen Binnenhof bildete: hier stand unter freiem Himmel bei einer Quelle der Lorbeerbaum, unter dem Zeus seine Hochzeit mit Leto begangen hatte. Trotz jahrhundertelanger Bauzeit ist das Riesenwerk niemals ganz vollendet worden.

Die hellenistische Architektur mag im Hinblick auf die klassische Epoche der griechischen Baukunst leicht als eine Verfallzeit erscheinen, denn sie führte in der Tat eine Auflösung der alten Stilsysteme herbei und warf die Formen in einer Art, die noch dem 4. Jahrhundert unerträglich gedünkt hätte, durcheinander. Insbesondere das Gefühl für die feine Gesetzmäßigkeit des dorischen Stils erscheint gänzlich erloschen (vgl. S. 197) und seine Formen werden offenbar nur noch als dekorative Motive empfunden: zwei und mehr Triglyphen werden über einem Interkolumnium angeordnet (Abb. 268), ein Triglyphengebälk erscheint über ionischen Säulen, eine dorische Säule erhält ionische Kannelierung, ja es sitzt wohl selbst ein dorisches Kapitell auf einer im übrigen ionisch geformten Säule (Abb. 269): für alles dies bieten die Bauten von Pergamon die mannigfachsten Beispiele. Als der herrschende Stil muß seit dem dritten Jahrhundert der *i o n i s c h e* gelten, für den eine Reihe bedeutender kleinasiatischer Architekten wie Pythis, Deinokrates, Hermogenes offenbar nicht bloß durch ihre Schöpfungen, sondern auch als Schriftsteller und Lehrer Propaganda machten. Natürlich erfuhr auch der Ionismus manche Einbuße an der Feinheit, die ihm die attische Baukunst verliehen hatte. Der *k o r i n t h i s c h e*

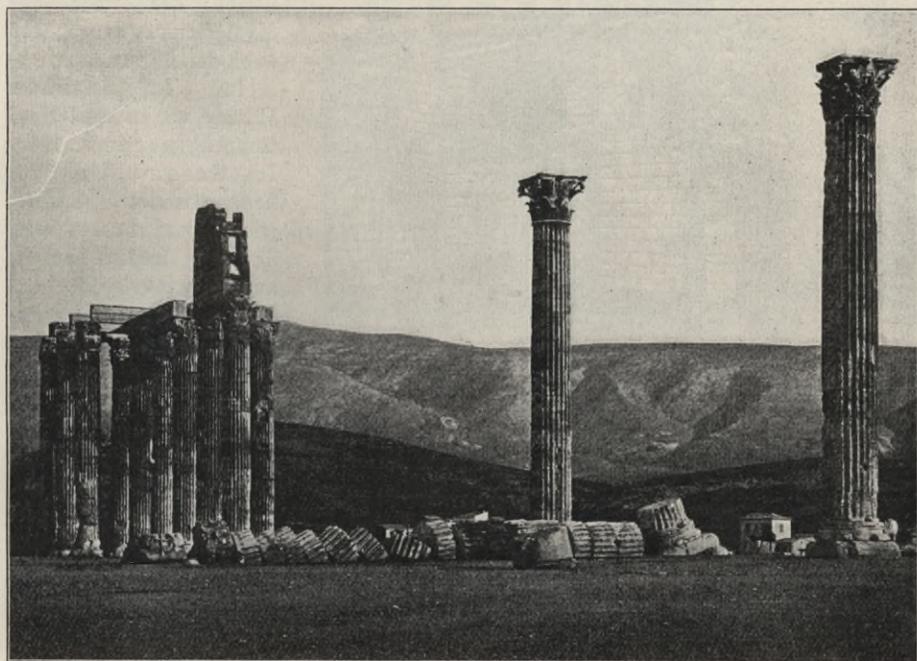


Abb. 270 Ruinen des Olympieions in Athen

Stil ist verhältnismäßig selten an größeren Bauwerken durchgeführt worden. Das bedeutendste Beispiel ist der unvollendete Umbau des athenischen Olympieions (vgl. S. 176) durch *M. Cossutius* im Auftrag des Antiochos Epiphanes von Syrien (um 175) (Abb. 270). Aus dem Orient und aus Ägypten werden neue Säulenformen aufgenommen. Die ägyptische Palmensäule (vgl. Abb. 28) scheint als Innenstütze besonders beliebt gewesen zu sein (Abb. 271).

Der tiefere Grund für diese Erscheinungen liegt in den neuen und großen Aufgaben, welche die Zeit der Baukunst stellte. Das alte griechische Tempelschema genügte nicht mehr den gesteigerten Ansprüchen an Weiträumigkeit, Pracht und Komfort. Die Spannung der Interkolumnien findet sich bis auf das Maß von drei Säulendurchmessern gesteigert (vgl. Abb. 268); um noch weitere Spannungen zu überdecken, wurde wohl gelegentlich schon die Bogenwölbung angewendet, die ja in Asien heimisch war und in Antiochia, Alexandrien u. a. gewiß stets ihre Geltung bewahrt hatte. Der aus keilförmig geschnittenen Steinen gewölbte Rundbogen widerstreitet dem Prinzip des geradlinigen hellenischen Säulen- und Architravbaues, empfahl sich aber durch konstruktive Vorzüge, die seine Anwendung bald allgemeiner werden ließen. Sie lag besonders nahe in den unteren Geschossen mehrstöckiger Bauten, wie sie in den terrassenartig aufsteigenden kleinasiatischen Bergstädten

(Abb. 271) häufig vorkommen. Die Rundform drang aber auch immer mehr in die Grundrißbildung ein: kreisförmige Grundrisse (vgl. S. 197) für kleinere Bauten, halbrunde Exedren (Ruhebänke) waren von jeher üblich; die Zwecke des Mysterienkultus brachten auch den halbrunden Abschluß langgestreckter Räume, wie im Mysterientempel zu Samothrake. Im Gesamtbilde der hellenistischen Städte, wie es jetzt vor uns liegt, überwog freilich durchaus die winkelrechte Anlage, und gerade die viereckigen Marktplätze mit ihren langgestreckten

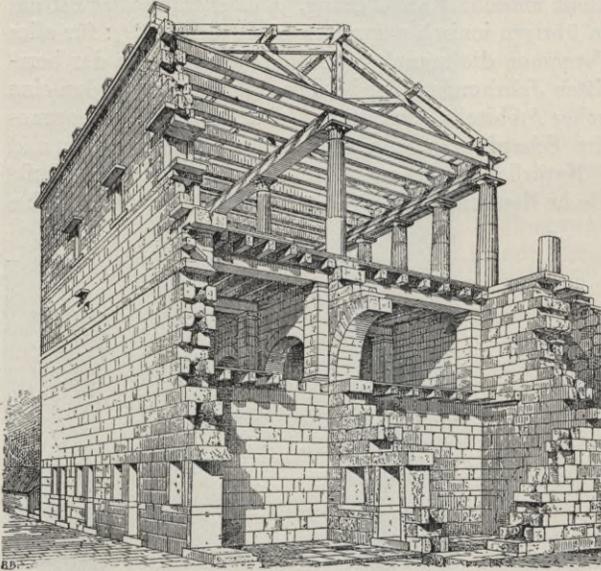


Abb. 271 Dreigeschossiger Hallenbau in Aegae (Nach Bohn)

Säulenhallen, die regelmäßigen Straßenquartiere, denen sich auch die Gestalt der einzelnen Häuser meist anpaßt, geben ihnen ihre Physiognomie.

Im allgemeinen gilt von der Architektur dieser hellenistischen Zeit das Urteil, daß sie erweiterten und gesteigerten Bedürfnissen mit bewundernswerter Größe der Auffassung gerecht zu werden verstand. Durch schmiegsame Behandlung der überlieferten Formen, durch Steigerung der konstruktiven Fähigkeiten und vermehrten Reichtum der dekorativen Phantasie hat sie wohl die Auflösung der griechischen Stilnormen allmählich herbeigeführt, aber zugleich einen neuen Abschnitt in der Geschichte der Baukunst — die Architektur der Römer — vorbereitet.

### 3. Die griechische Plastik

#### A. Inhalt und Form

Die Phantasie der Griechen war, wie selbst das Gepräge ihres Tempelbaues beweist, eine vorzugsweise *plastische*. Eine wunderbare Einheit von Natur und Geist beherrschte ihr Leben und Schaffen. Kein Bruch dieser beiden Faktoren erzeugte Reflexion oder Sentimentalität; in gesunder Fülle und Kraft wirkten Körper und Geist lebendig zusammen. Die gleichmäßige Pflege aller angeborenen Kräfte und Fähigkeiten gehörte zum Begriff eines freien Griechen; nur wer eine vollkommene musische und gymnastische Ausbildung erworben hatte, erlangte die ehrende Bezeichnung eines „Schönen und Guten“. Aber was ein jeder vermochte, gehörte ganz und gar dem gemeinsamen öffentlichen Leben an, nur im Hinblick auf das Vaterland galten Kraft und Talent des einzelnen.

Aus diesen Bedingungen empfing auch die plastische Kunst ihren bestimmten Charakter. Wo das Subjektive so wenig bedeuten wollte, wo die Hingabe an allgemeine Zwecke alles beherrschte, richtete sich auch die künstlerische Absicht mehr auf die Darlegung äußerer Vorgänge als auf die Schilderung innerer, gemüthlicher Zustände; da das Einzelleben überhaupt hinter dem Gesamtleben zurücktrat, wandte sich auch die bildende Kunst mehr der Verherrlichung der Götter und Heroen als der menschlichen Individuen, mehr den idealen Begebenheiten der Sage als dem Treiben des Tages zu. Selbst das geschichtliche Leben der Nation, wo es als frischer Stoff in die Schöpfungen der Kunst eindrang, wurde im Geiste des Mythos oder der Sage umgebildet und idealisiert.

In den Gestalten der Götter waren die sittlich-politischen Begriffe der Stämme und die natürlichen Verhältnisse des Landes verkörpert; in ihnen fand auch die bildende Kunst den ersten und höchsten Anlaß zu schöpferischer Tätigkeit. War doch die Poesie selbst ihr darin vorangegangen und hatte in den unsterblichen Gesängen Homers die Götter des Olympos und die Stammsagen der hellenischen Heroen zu festen Anschauungen ausgeprägt. Aus diesem Kanon klar und scharf durchgebildeter Gestalten schöpfte die dramatische Dichtung und selbst die idealistische Philosophie eines Platon. Die Nation hielt an den poetischen Idealbildern fest wie an einem Heiligtum, und nur im gleichen Sinne vermochte die Plastik sich dieser Stoffe zu bemächtigen. Daher in der ganzen Geschichte des hellenischen Lebens die Treue gegen die Überlieferung, das Fortbilden an dem überkommenen Typus, dessen Wesen der feste Kern war, welchen die weiteren Entwicklungsstadien nur mit einer immer lebendigeren, reicheren Formenhülle zu umkleiden strebten.

Vom *Götterbilde* also ging die griechische Kunst aus. Hatte der Orient unheimliche, schreckhafte Sagen, phantastisch tiefsinnige Grübeleien in seinen Mythologien niedergelegt und daher die Gestalten der Götter nur durch monströse Mißbildung der allgemeinen Vorstellung zu nähern gewußt, so fiel bei den menschlich klaren Mythen der Griechen alles nebelhaft Ungeheuerliche fort und der Mensch schuf sich die Götter nach seinem Ebenbilde: handelnd und leidend, gnädig oder zürnend, mit menschlicher Gestalt und menschlichem Empfinden ausgestattet. Mochten immerhin ganze Stufenreihen kindlicher Unbeholfenheit vorausgehen, in denen es nur gelang, ein puppenhaftes Idol zu bilden; mochte in den griechischen Gottheiten selbst manches von den monströsen Bildungen des Orients sich erhalten, wie in der hundertbrüstigen Artemis der Ephesier oder dem vierarmigen Apollon der Lakedämonier: der klare griechische Geist fand bald den richtigen Weg, seinen

Göttern die Erhabenheit und Schönheit menschlicher Gestalt zu verleihen. Dieser Weg war die Beobachtung und Auffassung der *Natur*. Die ausdrucksvolle Schönheit des südlichen Menschenschlages kam hier dem bildnerischen Triebe auf halbem Wege entgegen, indem sie das Auge im Anschauen des Schönen schärfte und übte. Noch günstiger war die freie Sitte der Hellenen, die dem Körper sein Recht gewährte durch Übung und Stählung von Jugend auf: so boten die öffentlichen Gymnasien den Künstlern stets eine Fülle der schönsten Bilder jugendlicher Kraft, Gewandtheit und Anmut dar.<sup>1)</sup>

Aber auch die *Gewandung* der Griechen schmiegte sich in so ausdrucksvoller Weise dem Körper an, daß jede Form, jede Bewegung desselben vernehmlich nachklang. Einfach und ungekünstelt bestand sie aus einem längeren oder kürzeren Untergewande (*Chiton*), das wie ein ärmelloses Hemd übergeworfen und mit oder ohne Gürtel getragen wurde, und einem mantelartigen Obergewande (*Himation*, *Peplos*), das nur ein großes viereckiges Stück Tuch war, welches vom linken Arm aus über die Schulter geschlagen und über oder unter dem rechten Arme hinweggezogen wurde. So machte nicht der Schneider den „Schnitt“ des Kleides, sondern in freiem Wurf ordnete jeder selbst sein Gewand, so daß selbst aus der Art, wie dies geschah, Charakter und Bildung des Trägers erkannt werden konnte.

Gab somit das Leben selbst dem Künstler die schöne Form zu eigen, so führte ihn andererseits der ideale Charakter seiner Kunst zum Bedeutsamen, Typischen. Die mächtigen Gestalten der Götter oder Heroen auszuprägen, dazu mußten die großen, allgemeinen Züge und Formen gesucht werden, aus denen das Zufällige, Willkürliche der Bildung beseitigt war. — Da aber die griechische Kunst überhaupt weniger auf die Schilderung inneren Lebens als auf die Darstellung äußerer Zustände und werktätigen Handelns gerichtet war, so ging ihr die Bedeutung des *Körpers* im ganzen früher auf als die des Gesichtes und des Mienenspiels zum Ausdruck der Gemütsstimmungen. Den menschlichen Körper in seiner Ruhe wie in jeder Art von Bewegung wußte die hellenische Plastik längst vollendet darzustellen, während der Kopf noch typisch unbelebt und starr verblieb.

Selbst in der *Kopfbildung* hellenischer Bildwerke der Blütezeit, im „griechischen Profil“, spricht sich dies aus. Das Vielgestaltige menschlicher Gesichtsbildung erscheint zu einem allgemeinen, typisch festgestellten Gepräge vereinfacht. In der ganzen Form des Antlitzes drückt sich ein plastischer Gesamtcharakter aus. Mit leisen Übergängen schließen sich die Teile zusammen, jeder doch wieder klar ausgebildet, fest umgrenzt, und keiner auf Kosten der anderen sich hervordrängend. Die Stirn ist zwar von Natur den Mundpartien übergeordnet, aber sie überwiegt nicht außerdem noch durch besonders große Ausbildung; sanft gewölbt und eher niedrig als hoch, eher schmal als breit, findet sie in der mit starkem Rücken kräftig vortretenden Nase fast unmittelbar, ohne Einziehung des Profils, eine Fortsetzung, die zu den unteren Partien des Gesichts überleitet. In weiter, tiefer Augenhöhle liegt das große, gerade geschnittene Auge. Von seinem unteren Rande wölbt sich sanft die Wange seitwärts bis zum wohlgeformten Ohr und abwärts bis zum Kinn, das in kräftiger Rundung vorspringt, während die vollen, aber scharf und bestimmt gezeichneten Lippen Energie und frische Sinnlichkeit erkennen lassen. Das Ganze schließt sich zu einem feinen Oval zusammen und erhält an einer ebenso gleichmäßig entwickelten Bildung des Schädels und Hinterkopfes seine Vollendung. Der Gesamtumriß des Kopfes ist fein, schmal und mehr hoch als breit. Leise Abweichungen von dieser

<sup>1)</sup> *H. Bulle*, Der schöne Mensch im Altertum. München u. Leipzig 1898. — *J. Lange*, Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen. Straßburg 1899.

Form genügen, um die verschiedenen Schattierungen der darzustellenden Charaktere anzudeuten, um das Kraftvolle und das Zarte, das Männliche und das Weibliche, die aufblühende Jugend, die volle Reife oder das Greisenalter auszudrücken. Auch hier bleibt die griechische Kunst meist in den Grenzen allgemeiner Charakteren stehen. Was darüber hinaus lag, ging auch zugleich über die hellenische Anschauung hinaus und vollends wäre es dieser auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung zuwider gewesen, in modernem Sinn Individuen darzustellen. Allerdings kamen auch bei den Griechen Porträtstatuen in Gebrauch, aber sie waren nicht dazu bestimmt, die persönliche Erscheinung eines Menschen in ihrer Eigenart darzustellen, sondern sein Andenken in idealisierten Zügen als das eines Tüchtigen und Trefflichen aufzubewahren. Dafür war es entscheidend, daß der Staat solche Ehrenstatuen als Belohnung dekretierte: damit war gleich wieder ausgesprochen, daß der einzelne nicht für sich, sondern nur in seiner Beziehung zur Gesamtheit ein Gegenstand der Beachtung und Darstellung sein sollte.

Diese grundsätzliche Hinneigung der hellenischen Plastik zum Idealen tritt vielleicht nirgends so schlagend hervor wie in ihren Darstellungen der Tierwelt. Sie lehren uns, wie die antiken Bildner auch in dieser scheinbar untergeordneten Sphäre durch großartige Auffassung des Wesentlichen, durch Ausschließung des bloß Zufälligen, Werke hervorbrachten, die gleichsam die Gesetze natürlicher Bildung in ein höheres Medium übertragen und dadurch den Tiergestalten die Fähigkeit verleihen, neben den Göttern und Heroen des griechischen Olymps zu erscheinen. Daraus ergab sich aber die notwendige Konsequenz, daß das natürliche Gesetz sich beugen mußte, wo es mit dem Prinzip idealer Kunstweise in Konflikt geriet. Deshalb werden die Tiere unbedenklich kleiner gebildet, als die Natur vorschreibt, wenn die Komposition des künstlerischen Ganzen es verlangt; so z. B. in den unvergleichlichen Friesreliefs des Parthenon. Selbst phantastisch ersonnene Zusammensetzungen menschlicher und tierischer Formen werden in einem der orientalischen Auffassung entgegengesetzten Sinne behandelt. Erstlich betreffen sie nur untergeordnete Wesen, während sie im Orient gerade den höchsten, göttlichen Erscheinungen als Ausdruck dienen müssen; sodann bildet man zumeist Kopf und Brust als die edleren Teile in menschlichen Formen und läßt nur für die niederen Organe den tierischen Gliederbau zu.

In alledem erkennen wir leicht den großen Gegensatz der hellenischen Plastik zur orientalischen. Phantastik und Naturalismus sind im Orient unvermittelt nebeneinander tätig, jene in der Verkörperung der mythologischen Anschauungen, dieser in der chronikmäßigen Darstellung des fürstlichen Lebens mit seinem Zeremoniell, der geschichtlichen Ereignisse oder des alltäglichen Daseins. Alles das wird aber nur ganz äußerlich erfaßt und läuft lediglich auf genaue Wiedergabe des Geschehenen hinaus. Bei den Griechen verschmelzen Phantasie und Wirklichkeit zu einer künstlerischen Anschauung, welche ebenso weit entfernt ist von unförmlichen Mißbildungen wie von hausbackener Prosa. Ihre Göttergestalten sind von demselben freien Volksgeiste als ideale Verkörperungen seines innersten Wesens geschaffen, welcher auch dem politischen Leben sein Gepräge gab und so in allem, was er künstlerisch hervorbrachte, seine eigene Verherrlichung feierte. Daher das heitere, klare Selbstgenügen, die stille Hoheit und Freiheit, mit welcher die Gestalten hellenischer Kunst vor uns hintreten.

Mit diesem ihrem inneren Wesen hängt auch die formale Entwicklung der griechischen Plastik zusammen. Von religiösen Anschauungen ausgehend, hat sie vornehmlich im Tempel die Stätte ihrer Wirksamkeit. Das Gottesbild erhebt sich aus dem puppenhaften, rohen Idol allmählich zur geist- und lebenerfüllten Idealgestalt. Dieselbe Wandlung vollzieht sich am Material, indem das formlose, hölzerne Schnitzbild, das durch Bekleidung mit prächtigen Gewändern und wirklichen

Schmucksachen eine erhöhte Bedeutung erhielt, durch Figuren aus Holz, Ton oder Stein ersetzt wurde, denen Formung und Bemalung bleibend einen idealen Charakter aufprägte. Bald aber wurden mit zunehmender Beherrschung des technischen Verfahrens die geringwertigeren Stoffe gänzlich durch das edlere Material des Marmors und der Bronze verdrängt, ohne daß die altgewohnte Buntfarbigkeit der Statuen deshalb aufgegeben wurde. Wie weit die Polychromie der antiken Plastik sich erstreckt habe, läßt sich wohl nicht mehr mit Sicherheit bestimmen, doch wurde nicht bloß der Saum der Gewänder, bisweilen vielleicht die ganze Kleidung durch farbigen Schmuck, nicht bloß Waffen, Diademe u. dgl. durch vergoldetes Metall ausgezeichnet, sondern auch das Haar erhielt häufig Vergoldung und der Stern des Auges eine dunkle Färbung. Ähnlich wurde bei den Erzstatuen oft der Saum des Gewandes durch eingelegte Ornamente aus edelm Metall geschmückt, das Weiße des Auges durch Silber, der Stern durch dunkle Edelsteine bezeichnet. Eine vollständige Übermalung z. B. auch der Fleishteile — die im Marmor wohl nur abgetönt zu werden pflegten — erhielten augenscheinlich nur Bildwerke aus ordinärem, undichtem Stoff, wie Muschelkalk oder Gips. — Eine eigenartige Zwischenstufe bezeichnen die aus verschiedenartigen Stoffen zusammengesetzten Figuren, wie die sog. Akrolithen, Holzstatuen, mit Goldblech überzogen, denen die nackten Teile, Kopf, Arme und Füße, aus Marmor angesetzt wurden. Auch die berühmten chryselephantinen Götterbilder, die aber doch nur eine verhältnismäßig kurze Zeit in Übung gewesen sind, gehören hierher. Es waren meist Kolossalfiguren, über einem hölzernen Kern aus Goldplatten für die Gewandung, aus Elfenbein für die nackten Teile gebildet und durch Anwendung farbigen Emails und edler Steine in ihrer prächtigen Wirkung noch mehr gesteigert.

Außerdem verlangte der Tempel seinen plastischen Schmuck und bot in seiner Gliederung reichen Anlaß für die bildnerische Ausstattung. Das Giebelfeld erhielt Statuengruppen, deren Behandlung die schwierigsten Anforderungen an die Kompositionskunst des Bildhauers stellte; die Metopen an den dorischen Tempeln wurden durch Reliefdarstellungen geschmückt, und wo, wie im ionischen Bau, durchgehende Friese sich boten, benutzte man dieselben zu größeren zusammenhängenden Reliefkompositionen. Während an den Bauten des Orients Architektur und Plastik ohne feste Begrenzung ineinanderflossen, sorgte hier die klare Gliederung des Baues selbst dafür, daß die Plastik frei und selbständig ihr Werk an entsprechender Stelle dem Organismus des Ganzen einfügte. Dadurch wurde sie unabhängiger vom Banne architektonischer Alleinherrschaft und doch zugleich von dem festen Rahmen der Architektur kräftig eingefast und vermochte nun erst in schöner Freiheit und doch ohne Willkür ihr Stilgesetz zu entfalten. Die erste Grundbedingung desselben aber war, den menschlichen Körper in edler Ruhe oder in freier Tätigkeit, selbst bis zum Ausdruck leidenschaftlicher Bewegung vorzuführen und dabei zugleich durch klaren Rhythmus der Massen, durch feines Anklagen an symmetrisches Entsprechen die Harmonie des architektonischen Organismus zum höchsten Ausdruck zu bringen. So wirkte alles zusammen, jene maßvolle Schönheit zu erzeugen, welche aus der Versöhnung der Freiheit individuellen Lebens mit dem allgemeingültigen Gesetz entspringt.

Wie dies Prinzip hellenischer Plastik sich allmählich herausgebildet und in den verschiedenen Epochen modifiziert hat, wird die geschichtliche Betrachtung ergeben.

B. Die Epochen und die Denkmäler <sup>1)</sup>

Wie bei der Architektur, so entzieht sich auch bei der Plastik der Hellenen eine lange Reihe von Entwicklungen, welche nach Jahrhunderten zählen, unserer genaueren Kenntnis. Immerhin aber geben die erhaltenen Reste uns eine bessere Vorstellung von den Anfängen ihrer plastischen Kunst, als sie die Griechen selbst besessen haben. Ihre Überlieferung kleidete den von ihr angenommenen Verlauf der geschichtlichen Entwicklung in das poetische Gewand der Sage. Sie berichtet von den Geschlechtern der Telchinen und Daktylen, handwerklichen Genossenschaften ohne Zweifel, wie schon die Namen zu erkennen geben, die auf die Kunst des Schmelzens der Metalle oder noch allgemeiner auf Ausübung von Handfertigkeiten hinweisen. Ihnen hätte die Ausschmückung der ältesten Heiligtümer, die Anfertigung der Götterbilder obgelegen, und so mythisch altertümlich erschienen die letzteren den Griechen selbst, daß die Sage meinte, jene alten Bilder seien vom Himmel gefallen. Im Namen des *Daidalos* hat sich dann die Tatsache personifiziert, daß die ältesten Idole der Götter in Griechenland geschnitzte Holzbilder waren, und es knüpft sich ausdrücklich an ihn auch die Erwähnung eines bedeutenden Fortschrittes, da er die bis dahin geschlossenen Augen der Götterbilder geöffnet, die ungetrennten Beine und die fest am Körper herabhängenden Arme zur freien Bewegung gelöst haben soll. Es ist nicht wahrscheinlich, daß hierin der Niederschlag bestimmter historischer Tatsachen oder gar einer individuellen Künstlerpersönlichkeit zu erblicken ist. Die Gestalt des *Daidalos* ist vielmehr noch ganz heroisch gedacht als Schutzpatron der bildenden Künstler, die sich nach ihm auch *Daidaliden* nannten.

Auch die Kunst bei Homer spiegelt das Bild jener heroischen Vorzeit, deren Zustände, wie schon bemerkt, überhaupt den Schilderungen der homerischen Gedichte zugrunde liegen. Mit Vorliebe wird in ihnen die Arbeit in edlen Metallen erwähnt: Geräte und Gefäße aller Art, Mischkrüge, Becher und Schalen, Panzer, Wehrgehänge und Schilde mit reichen figürlichen Darstellungen geschmückt. Das berühmteste Werk dieser Art, der von *Hephaistos* selbst geschmiedete Schild des *Achilleus*, ist ganz mit bildlichen Szenen friedlichen Hirten- und Landlebens, städtischen Treibens, mit Kämpfen aller Art bedeckt. Es ist derselbe Kreis von Anschauungen, der in den Darstellungen der Schwert- und Dolchklingen, der geschnittenen Steine und reliefgeschmückten Becher der kretischen und mykenischen Kunst uns entgegentrat. Von der Art und Weise aber, wie diese mannigfaltigen Bilder in den konzentrischen Streifen des Schildrundes angebracht waren, können etwa cyprische Metallschalen (vgl. Abb. 120, 121) uns eine Vorstellung gewähren. Der Zusammenhang mit der ägäischen Kunst nach Form und Inhalt ist in dieser Schildbeschreibung noch besonders deutlich, während die Schilderung des ähnlich gestalteten *Herakllesschildes* bei *Hesiod* zum Teil bereits der griechischen Sagenpoesie entlehnt ist. Wie weit dichterische Phantasie den beiden Schildbeschreibungen zugrunde liegt, wie weit wirklich vorhandene Kunstwerke — deren Existenz

<sup>1)</sup> *J. Overbeck*, Geschichte der griech. Plastik. 4. Aufl. Leipzig 1893. 2 Bde. — *M. Collignon*, Histoire de la sculpture grecque. Paris 1892 ff. Deutsch von E. Thraemers. Straßb. 1895 ff. 2 Bde. — *R. Kekule von Stradonitz*, Die griech. Skulptur. Berlin 1906 (Handbücher der kgl. Museen). — Das reichste Anschauungsmaterial bieten *Bruckmann*. Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur, herausgegeben unter Leitung von A. Brunn und P. Arndt (Lichtdrucke fol.). — Vgl. ferner *Baumeister*, Denkmäler des klass. Altertums. München und Leipzig 1885—88. 3 Bde. — Klassischer Skulpturenschatz, herausg. von Reber und Bayersdorfer.



Abb. 272 Bronzeplatte aus Olympia

an sich durchaus wahrscheinlich wäre — vermögen wir nicht mehr zu sagen. Historisch beglaubigt sind dagegen einige verwandte Werke, als deren Urheber nun auch nicht mehr Götter oder Heroen der Fabel genannt werden. Wir dürfen mit ihnen

#### die erste (archaische) Epoche der griechischen Plastik

beginnen. Sie geht aus von der Übung der Reliefbilderei und Schnitzkunst in Holz und Elfenbein, wie sie bereits die vorhellenische Zeit kannte. Hierher gehört die *Lade des Kypselos*, von dem korinthischen Herrschergeschlechte der Kypseliden in den Heratempel zu Olympia geweiht; eine Truhe von Zedernholz, mit geschnitzten und aus Gold und Elfenbein eingelegten figürlichen Darstellungen bedeckt. Die Schilderung, welche Pausanias, der griechische Reiseschriftsteller aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., von dem merkwürdigen Werke gibt, läßt, obwohl die Anordnung der Darstellungen im einzelnen zweifelhaft bleibt, doch einen bedeutungsvollen Fortschritt gegen die Werke der homerischen Zeit erkennen. In fünf Streifen übereinander waren hier nämlich Szenen der hellenischen Stammsagen und Göttermythen vorgeführt, deren künstlerische Form in diesen Zeiten also bereits ein festes Gepräge erhalten hatte. Die Streifen waren offenbar in ähnlicher Weise symmetrisch streng gegliedert wie die Kompositionen auf den großen Prachtvasen des Dipylonstils und in zahlreichen späteren Werken. In der zeitlichen An-

setzung des Werkes schwankt man zwischen dem 7. und 6. Jahrhundert. — Demselben Kunstkreise entstammt der berühmte *Thron des Apollon zu Amykläe* im Gebiete von Lakedämon, eine Arbeit des *Bathykles* von Magnesia, der um 550 v. Chr. lebte. Auch hier waren die Flächen mit mythologischen Darstellungen bedeckt, die Füße aus statuarischen Figuren geformt, und das Ganze trug ein altes Erzbild des Apollo „von säulenartigem Ansehen“. Auch die Erzreliefs von der Hand des *Gitiades*, mit denen die Wände in dem hölzernen Tempel der Athene Chalkioikos zu Sparta bekleidet waren, gehören hierher. Alle diese Werke, deren Gebiet der *Peloponnes* und als deren Urheber wenigstens in dem einen Fall ein ionischer Künstler bezeugt ist, hängen ihrem ganzen Charakter nach offenbar eng mit den Arbeiten aus der vorhellenischen Zeit zusammen. Sie dienen der Dekoration von Waffen, Behältnissen, Thronbauten und Wandflächen mit Reliefs und bezeugen uns das Fortleben jener altertümlichen Drück- und Treibetechnik in Metall, welche die mykenischen Grabfunde charakterisiert. Damit verbindet sich, wie bei der *Kypseloslade*, die Schnitzerei in Holz und Elfenbein. Als Gegenstände der Darstellungen treten neben solchen aus den ältesten griechischen Sagen auch noch immer die Fabelgestalten des Ostens auf, ein Beweis für den fortdauernden Zusammenhang mit orientalischer Kunstübung. Ein lehrreiches Beispiel nach beiden Richtungen hin bietet eine in Olympia gefundene Bronzeplatte von getriebener Arbeit, die wohl in diese Zeit (Anfang des 6. Jahrhunderts) gesetzt werden muß (Abb. 272).

Sie mag, wie ihre nach oben verjüngte Form andeutet, zur Bekleidung irgend eines Gerätes gedient haben. In vier Horizontalstreifen geteilt, zeigt sie im untersten, der höher als die übrigen ist, eine vierfach geflügelte weibliche Gestalt, welche in jeder ihrer ausgestreckten Hände einen Löwen am Hinterbein gefaßt hält — eine offenbar orientalische Figur, die sog. „persische Artemis“. Im darüberliegenden Streifen schießt Herakles kniend einen Pfeil gegen einen Kentauren ab; dann folgen zwei einander zugekehrte Greifen und zu oberst drei adlerähnliche Vögel, abwechselnd einander zu- und abgekehrt. So wechseln in den Streifen griechische und orientalische Darstellungen miteinander ab;



Abb. 273 Relief vom Löwentor zu Mykenae

die letzteren sind von einer bestimmten stilistischen Abrundung und Vollendung, die ersteren erscheinen unbeholfener, aber doch frischer in ihrem Streben nach deutlicher Wiedergabe natürlicher Gegenstände (Adler) oder klarem Ausdruck einer Handlung. Ionischer Ursprung — wahrscheinlich in der ionischen Kolonie Kyme — ist anzunehmen für die in der Technik ganz ähnlichen Reliefs eines ehernen Wagens in Perugia, die teils figurenreiche Kampfszenen, teils kleinere symmetrische Kompositionen enthalten.

Auch die Steinplastik geht naturgemäß vom Relief aus, das sich technisch leichter bewältigen läßt, und ihre frühen Leistungen verraten noch deutlich genug den Zusammenhang mit Vorbildern aus dem Metalltreibe- und Holzschnittstil. An ihrer Spitze steht die gewaltige Kalksteinplatte, welche das Entlastungsdreieck über dem Löwentor von Mykenae schließt (Abb. 273, vgl. S. 144 Abb. 178). Selbst dieses monumentale Relief scheint nach den weichen, rundlichen Formen der Löwenkörper und der Gestalt des Sockels, auf dem sie hochaufgerichtet



Abb. 274 Architravrelief vom Tempel zu Assos

und die — jetzt abgebrochenen — Köpfe dem Herantretenden drohend entgegengewendet stehen, einem Vorbilde kleinen Maßstabs in getriebenem Metallblech nachgeahmt zu sein. Die Formen der Säule und des Gebälks darüber mit einer Reihe von Rundhölzern gehen, wie bekannt, auf die Holzarchitektur zurück (vgl. S. 193). An eine Verkleidung mit getriebenem Metallblech erinnern durch ihre stumpfen Formen auch die Skulpturen an dem Architrav des bereits erwähnten Tempels zu Assos in Kleinasien (Abb. 238), welche sich jetzt teils zu Paris, teils zu Athen befinden. Sie bestehen aus flachen Reliefs, in schwärzlichem Tuffstein ausgeführt. In ununterbrochener Folge den Architrav bedeckend, stehen sie



Abb. 275 Metope von Selinunt

durch ihre Gegenstände — Kämpfe zwischen Stieren, Löwen, welche Hirsche zerreißen, Männer beim Trinkgelage, Sphinx, Kentauren und Herakles' Kampf mit Triton (Abb. 274) — der orientalischen Kunst ebenso nahe wie der griechischen. In der naiven Art, mit welcher die stehenden Figuren in gleiche Kopfhöhe mit den liegenden und knienden gebracht sind (vgl. auch Abb. 272), verrät sich aber bereits das energische Streben der letzteren nach Einheitlichkeit der Komposition. Der Stilcharakter dieser Reliefs erklärt sich am natürlichsten aus dem Zusammenhange mit orientalischen Holzbauten, bei denen der Tragbalken durch aufgenietete, reliefierte Metallplatten verziert war. Einen strikten Gegensatz dazu bezeichnen die auch örtlich weit davon entstandenen Skulpturen des mittleren Burgtempels zu Selinunt (vgl. S. 179), dessen Erbauung wahrscheinlich noch in das 7. Jahrhundert fällt. Sie finden sich an den Metopen des Tempels, wo also jeder Gedanke an eine Metallverkleidung ausgeschlossen ist, und sind dementsprechend in einem reinen Steinstil ausgeführt. Die am besten erhaltenen Platten schildern Perseus, der im Beisein der Athene die Medusa tötet, und Herakles, der auf einer Schulter zwei Kerkopen, koboldartige Dämonen, davonträgt (Abb. 275). Der Stil dieser Darstellungen ist abschreckend streng, die Gestalten unförmlich gedrungen und schwer, die Gesichter maskenhaft starr, mit sehr großen, weit aufgerissenen Glotzaugen, scharf vortretenden, zusammengekniffenen Lippen, breiter Stirn und gerader, stark vorspringender Nase. Dem hohen Standort entsprechend, der einen scharfen Wechsel von Licht und Schatten erforderte, sind sie fast völlig rund

durch ihre Gegenstände — Kämpfe zwischen Stieren, Löwen, welche Hirsche zerreißen, Männer beim Trinkgelage, Sphinx, Kentauren und Herakles' Kampf mit Triton (Abb. 274) — der orientalischen Kunst ebenso nahe wie der griechischen. In der naiven Art, mit welcher die stehenden Figuren in gleiche Kopfhöhe mit den liegenden und knienden gebracht sind (vgl. auch Abb. 272), verrät sich aber bereits das energische Streben der letzteren nach Einheitlichkeit der Komposition. Der Stilcharakter dieser Reliefs erklärt sich am natürlichsten aus dem Zusammenhange mit orientalischen Holzbauten, bei denen der Tragbalken durch aufgenietete, reliefierte Metallplatten verziert war. Einen strikten Gegensatz dazu bezeichnen die auch örtlich weit

herausgearbeitet, wahrscheinlich auch durch Bemalung und durch rote Färbung des Grundes einst noch deutlicher hervorgehoben. Dabei ist aber, wie es dem Steinrelief zukommt, das von der glatten Oberfläche der Platte in die Tiefe eindringt, die gleichmäßige Relieffhöhe der Gestalten in den vorspringenden Partien durchaus gewahrt; ihr zuliebe sind auch — fast wie in den ägyptischen Wandbildern — der Oberkörper in Vorderansicht, die Beine in schreitende Profilstellung gebracht. In der glücklichen Ausfüllung des Raumes, in einer gewissen kühnen Freiheit bei aller strengen Gebundenheit des Stils läßt sich eine lebendige künstlerische Schöpferkraft nicht verkennen.

Gegenüber der Entschiedenheit, mit welcher hier, an der Westgrenze der damaligen hellenischen Welt — offenbar nicht ohne Beeinflussung durch die in Sizilien hochentwickelte dorische Tempelarchitektur — ein derber Steinstil durchgeführt wird, erscheinen gleichzeitige Werke im eigentlichen Griechenland noch altertümlich befangen und abhängig. Einen deutlichen Zusammenhang mit der alten Holzschnitztechnik bewahrt z. B. noch bis in ziemlich späte Zeit eine bestimmte Klasse von Grabreliefs aus einem einheimischen Marmor, die in Lakonien zahlreich gefunden sind. Sie stellen die Verstorbenen, gewöhnlich Mann und Frau, in heroisierter Gestalt nebeneinander thronend dar, mit einem großen Becher (Kantharos) und einem Granatapfel in Händen, während eine Schlange sich hinter ihrem Sitze emporringelt. Die Angehörigen, puppenhaft klein gebildet, bringen ihnen Gaben dar. In dem altertümlichsten dieser Reliefs (Abb. 276) ist die Nachahmung der Arbeitsweise des Holzschnitzers, der sein Material in breiten Schichten scharfkantig abträgt und mit flachen Rillen die Details wie die Gewandfalten andeutet, besonders augenfällig.



Abb. 276 Grabrelief aus Chrysapha im Berliner Museum

Die wichtigste künstlerische Aufgabe dieser Epoche war aber die Herausbildung der statuarischen Freifigur in Stein und Erz. Ihre Lösung wurde vorbereitet durch eine Reihe technischer Erfindungen, welche von der griechischen Tradition dem 6. Jahrhundert zugeschrieben werden. So sollen *Rhoikos* und *Theodoros*, die Baumeister des Heraions von Samos (vgl. S. 182), den Erzguß erfunden, d. h. an Stelle der uralten Treibetechnik zuerst in Griechenland eingeführt haben. Vom Osten her, von den an Marmor reichen Inseln Chios, Paros, Naxos u. a. kam auch die Marmorbildnererei nach Griechenland. *Mikiades* auf Chios, sein Sohn *Archermos* und seine Enkel *Bupalos* und *Athenis* werden uns als die ersten Marmorarbeiter genannt. Von einer alten Stätte der Kunsttätigkeit, der Insel Kreta, kommen die Daidaliden *Dipoinos* und *Skylis* nach dem Peloponnes, berühmt ebensowohl als Marmorbildner wie als Holz- und Elfenbeinschnitzer. An sie schließt sich zuerst eine außerhalb des Familienzusammenhangs bestehende Künstlerschule, deren Sitz Sparta gewesen zu sein scheint.



Abb. 277 Statue aus Delos Weihgeschenk der Nikandre

Auch sonst ist das 6. Jahrhundert in der griechischen Überlieferung das der „Erfindungen und Entdeckungen“; so soll in dieser Zeit *Byzes* von Naxos das Sägen des Marmors, *Glaukos* von Chios das Löten des Eisens, *Butades* von Korinth die Tonplastik „erfunden“ haben: ein Beweis, daß an allen diesen Orten die künstlerische Technik einen bedeutenden Aufschwung nahm.

Die ionischen Inseln lieferten das beste Statuenmaterial und die ersten Statuenbildner. Die Berührung mit Ägypten, wo seit dem 6. Jahrhundert in Nankratis am westlichen Nilarm die Ioniereine Kolonie hatten, gab Anregung und Vorbild. Von dem religiösen Mittelpunkt dieser ionischen Welt, der Insel Delos, stammen einige der frühesten uns erhaltenen Marmorfiguren. So das Bild einer Frau, nach der eingegrabenen Inschrift das Weihgeschenk einer Nikandre aus Naxos an die nebst ihrem Bruder Apollon auf Delos hochverehrte Artemis (Abb. 277). Wir können nicht entscheiden, ob das Bild die Göttin oder die Weihende selbst darstellt.



Abb. 278 Statue aus Samos Weihgeschenk des Cheramyes

Mit einfachem, langem Chiton bekleidet, das Haar in mehreren Locken auf die Schultern herabfallend, steht sie steif und starr da, die Arme fest an die Seiten gedrückt; doch war ursprünglich wohl durch Bemalung ein lebendigeres Aussehen hervorgebracht. Der Zusammenhang mit einer urtümlichen Holzschnitzerei bleibt unverkennbar. Von der tektonischen Gestalt eines aufgerichteten vierkantigen Balkens ist nur so viel weggenommen, als zur Anähnlichung desselben an menschliche Gestalt unbedingt erforderlich schien. In ganz entsprechender Weise läßt eine beim Hera-tempel auf Samos gefundene, jetzt im Louvre befindliche Figur, das Weihgeschenk eines Cheramyes (Abb. 278), deutlich das Urbild eines runden Baumstammes erkennen.

Der altionischen Statuenbildner der Inseln steht zur Seite eine reich entwickelte Kunstübung in den blühenden ionischen Kolonien der kleinasiatischen Küste. An die Spitze der hierher gehörigen Denkmäler gehört eine Reihe hochaltertümlicher Sitzbilder in mehr als Lebensgröße, welche zusammen mit einigen Figuren ruhender Löwen die Prozessionsstraße vom Hafen Panormos zum Tempel des didymäischen Apollon bei Milet einsäumten (jetzt im Britischen Museum). Sie stellen, wie die Inschrift an dem Sessel einer derselben ergibt (Abb. 279), Mit-

glieder der herrschenden Familien dar, welche ihre Bildnisfiguren dem Gotte weihen. *Erinnert die Art der Aufstellung hier an die Sphinxalleen der ägyptischen Kunst, so geht die Darstellung des Körperlichen eher auf die Vorbilder der altassyrischen Plastik zurück. Die Gestalten sind ohne Betonung des Knochengerüsts als weiche, fleischige Massen wiedergegeben, in weite Gewänder gehüllt, die allerdings — im Gegensatz zu dem sorgsamem Naturalismus der assyrischen Kunst — nur bei*



Abb. 279 Statue vom heiligen Weg des didymäischen Apollon bei Milet

einigen dieser Statuen den Versuch zur detaillierten Wiedergabe der Faltenlagen zeigen. Andererseits ist die Holzarbeit der Lehnstühle sorgfältig nachgebildet. Über den Charakter der größtenteils zerstörten Köpfe läßt sich nicht mehr urteilen. — Dieselbe Weichheit des Stils mit größerer Zierlichkeit der Ausführung verbunden zeigen die Reliefs von den Säulen des alten Artemistempels in Ephesos (vgl. Abb. 239), soweit sie erhalten sind, und — allerdings erst am Ende des 6. Jahrhunderts entstanden — die Reliefs an dem sog. Harpyiendenkmal bei Xanthos. Es ist dies eines jener freistehenden lykischen Grabdenkmäler (vgl. S. 92)

in Gestalt eines 7 m hohen viereckigen Pfeilers, der in seinem oberen Teil die Grabkammer enthält. Die Seitenwände der letzteren waren mit Reliefs geschmückt; an der Westseite befand sich die kleine Eingangstür. Der durch lykische Grabsitte bedingte

und daher nicht überall verständliche Inhalt der Reliefs entspricht im wesentlichen wohl dem der oben erwähnten spartanischen Grabsteine: sie stellen die heroisierten Verstorbenen auf Thronstühlen sitzend und die Gaben der Überlebenden empfangend dar. Über der Grabestür (Abb. 280) ist eine säugende Kuh angebracht, die in gegensätzlicher Symbolik vielleicht das Nahrung und Kraft gebende Leben darstellen soll; die Reliefs auf der Nord- und Südseite (Abb. 281) sind von geflügelten Frauen mit Vogelkörpern eingefasst (Harpyien als Todesgöttinnen?), welche kleine menschliche Gestalten davontragen. Die thronenden

Gestalten erinnern in ihrer beinahe schwammigen Breite an die milesischen Statuen; aber auch die weiche Körperbildung, die etwas gezielte Grazie und die fließende, sorgfältige Gewandbehandlung aller übrigen Figuren ist charakteristisch für den altionischen Stil.



Abb. 280 Relief der Westseite des s. g. Harpyienmonuments bei Xanthos  
(Nach Brunn-Bruckmann)

Noch bedeutsamer für den Fortschritt der Kunst als die bisher betrachteten Darstellungen stehender oder sitzender Gewandfiguren war die Inangriffnahme des Problems, den nackten menschlichen Körper als Statue zu bilden. Der Typus eines stehenden nackten Mannes findet sich in zahllosen, über die Inseln und das ganze griechische Festland verbreiteten Steinfiguren seit dem 7. Jahrhundert



Abb. 281 Relief der Nordseite des s. g. Harpyienmonuments bei Xanthos  
(Nach Brunn-Bruckmann)

immer von neuem dargestellt: man möchte ihn, entsprechend den Lebensgewohnheiten und dem heroischen Charakter der Dorier, für eine Schöpfung der dorischen Kunst halten. Der früher diesen Statuen allgemein erteilte Name „Apollon“ ist nicht zutreffend, sie geben nur das allgemeine Schema des harmonisch durchgebildeten, in ruhiger Gelassenheit stehenden Mannes, das ebensowohl einen Gott wie einen Athleten oder eine Grabfigur bedeuten kann. Mit beiden Sohlen den Boden

berührend, den linken Fuß wenig vorgeschoben, die Arme seitlich herabhängend mit leicht geschlossenen Händen, das Gesicht meist von einem ins Grinsende übergehenden Lächeln belebt — so boten diese nackten Gestalten dem Bildhauer keine andere Aufgabe, als die Körperbildung mit aller Genauigkeit zu studieren und nach bestem Können wiederzugeben. Dies ist in den ältesten Exemplaren meist in sichtbarer Anlehnung an die Technik des Holzschnitzens und oft noch in sehr unsicherer und roher Formbildung geschehen, während die späteren eine schlanke, muskulöse, namentlich in der Bildung des Gliederbaus und der Gelenke sorgsam studierte Naturwiedergabe bieten. Als Höhepunkt der zu beobachtenden Entwicklung gilt der „Apollon von Tenea“ (bei Korinth) in der Münchener Glyptothek (Abb. 282). Über die ursprüngliche Heimat des Typus mag man verschiedener Ansicht sein — die innere Verwandtschaft seines architektonisch strengen Schemas mit dem Kanon altägyptischer Statuen läßt sich kaum verkennen; jedenfalls wurde er im Laufe des 6. Jahrhunderts durch ganz Griechenland allgemein üblich und an ihm hauptsächlich die allmählich fortschreitende Kenntnis und Darstellung des menschlichen Körpers erprobt.

Es scheint, daß die ionische Marmorskulptur von den Inseln her erst ganz allmählich sich Griechenland eroberte und daß zwischen der ursprünglichen Holzschnitzerei und der Marmorplastik eine Übergangsstufe durch die Kalksteinskulptur gebildet wurde, deren weiches Material eine ähnliche Art der Bearbeitung und zum Teil mit denselben Werkzeugen, namentlich Schnitzmesser und Säge gestattete wie das Holz. Beispiele hierfür liefern u. a. die Giebelreliefs vom Schatzhaus der Megarer in Olympia, möglicherweise ein Werk des lakedämonischen Bildschnitzers *Medon*. Sie stellen in einem weichen Mergelkalkstein fünf Gruppen von Kämpfen der Götter mit den Giganten dar, symmetrisch geordnet, aber noch ohne jede Einheit der Komposition, da die Einzelgruppen

sich von der Mitte gegen die Giebelenden hin bewegen. In demselben Material ist auch der kolossale *Hera kopf* aus Olympia (Abb. 283) ausgeführt, der wahrscheinlich dem von Pausanias erwähnten hochaltertümlichen Tempelbilde des Heraion entstammt. Die platten Formen des Gesichts, die Behandlung der Augenpartie und der Haare verraten den Holzschnittstil. Der rohe Eindruck war ursprünglich durch Bemalung gemildert.

Nirgends aber können wir den ganz allmählichen Übergang zur Marmorskulptur deutlicher verfolgen als in Attika und speziell in Athen. Nach der Zerstörung der Burg durch die Perser im Jahre 480 wurden die entstandenen Trümmer eingeebnet und sind durch die Ausgrabungen der letzten Jahre wieder zutage gefördert worden. Dazu gehören zunächst einige Giebelkulpturen aus einem weichen Muschelkalk oder Poros. Sie zeigen

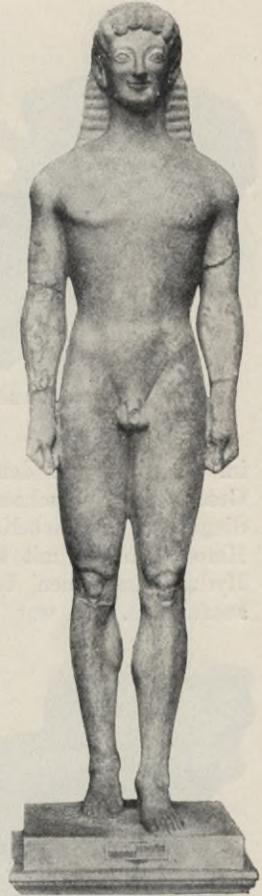


Abb. 282 Sog. Apollon von Tenea München



Abb. 283  
Kolossal kopf der Hera  
aus Olympia



Abb. 284 Dreileibiger Dämon, Bruchstück aus einem Kalkstein-Giebelrelief Athen

im Gegensatz zu dem Giebel des Megareerschatzhauses, mit wieviel größerer Geschicklichkeit schon diese altattischen Bildschnitzer sich den räumlichen Bedingungen des Giebelfeldes anzupassen wußten. Die Kämpfe des volkstümlichen Heros Herakles mit schlangenleibigen Unholden, wie Triton, Proteus oder die Hydra, erschienen besonders geeignet, die niedrige Dreiecksform des Giebels auszufüllen. So war in dem Ostgiebel des älteren Hekatompedon (vgl. S. 186)

links Herakles' Tritonkampf, rechts ein dreiteiliges, schlangenschwänziges Ungeheuer dargestellt (Abb. 284), das man als Typhon, neuerdings wohl richtiger als den attischen Trittyendämon (Tritopatores) bezeichnet; der Westgiebel enthielt die Gruppe eines von Löwen zerrissenen Stiers, wiederum von zwei Schlangen umrahmt. Alle diese seltsamen Fabelgestalten wurden mit naiver Schilderungslust dargestellt, zuerst in flacherem, dann in höherem Relief; die Windungen des Schlangenleibes (auf unserer Abbildung weggelassen) füllten passend die Giebelecken. Das grobe, aber weiche Material des Poros erhielt einen vollständigen Überzug durch Bemalung in sehr kräftigen, meist wohl erhaltenen Farben, bei deren Anbringung der Zweck des deutlichen Heraushebens der einzelnen Teile und einer gewissen dekorativen Wirkung allein maßgebend war. So hat der dreileibige Unhold rote Hautfarbe, grüne Augen und blaue Haupt- und Barthaare an den beiden äußeren Köpfen, während der mittlere neben einem blauen Bart weißes Haar zeigt.<sup>1)</sup>

Mit diesen Kalksteinwerken stilistisch und zeitlich nahe verbunden ist die bekannte Statue eines Jünglings, der ein Kalb auf den Schultern trägt (Abb. 285), nach der neuerdings gefundenen Basisinschrift die Dedikation



Abb. 285 Marmorfigur des „Kalbträgers“ Athen

<sup>1)</sup> Vgl. die farbige Reproduktion Antike Denkmäler I Tf. 30 und Collignon pl. II.



Abb. 286 Fliegende Nike  
aus Delos

eines Bombos, Sohn des Palos, der hier wohl das eigene Bildnis mit einem Tier seiner Herde der Göttin weihte. Das Material der Statue ist einheimischer Marmor vom Hymettos, aber behandelt ist sie noch ganz in der Holzschnittmanier der besprochenen Giebelskulpturen. Lebendiger als der Mann mit seinen ursprünglich aus anderem Material eingesetzten Glotzaugen und den eingekerbten Lockensträhnen ist das Tier der Natur abgelauscht. Der Malerei blieb auch hier die Charakteristik des z. B. nur in Kontur gezeichneten Bartes, der Gewandung usw. überlassen.

Dann aber tritt, wie eine große Reihe überraschender Funde aus dem Perserschutt der Akropolis gezeigt haben, ein plötzlicher Umschwung in der athenischen Plastik ein, dessen Beginn wahrscheinlich mit der Herrschaft des Peisistratos in ursächlichem Zusammenhang steht. Die gesteigerte Bedeutung, welche der

staatsmännisch kluge Tyrann auch durch Pflege von Wissenschaft und Kunst der Stadt zu geben wußte, lockte zahlreiche Künstler der auf den ionischen Inseln blühenden Marmorbildnerei nach Athen. Die Künstler dieses Zeitraums sind daher entweder eingewanderte Ionier, wie *Archermos* von Chios, *Aristion* von Paros u. a., oder sie haben als Attiker, wie *Endoios* und *Antenor*, nach ihren erhaltenen Werken zu

schließen, von jenen gelernt, den parischen Marmor ebenso zierlich und weich zu behandeln. Ein Werk des *Archermos* ist uns wahrscheinlich in jener an der Spitze gefundenen Nike aus parischem Marmor erhalten (Abb. 286), die an der Spitze einer langen Reihe ähnlicher Idealgestalten steht.<sup>1)</sup> Die Figur ist mit weit ausgebreiteten Schulterflügeln ergänzt zu denken; in sprungartiger Bewegung, halb kniend, halb schreitend, aber ohne den Boden zu berühren — das herabhängende Gewand gab ihr Halt — eilt sie durch die Luft dahin. Das Haar des in volle Frontansicht gewendeten Kopfes ist gekräuselt, über der Stirn von einem Reifen umschlossen und fällt in langen Strähnen auf die Schultern herab. Die Figur zeigt, bis zu welchen Wagnissen der Bewegungsdarstellung die Marmorskulptur auf den Inseln in der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts bereits vorgeschritten war. Von der ionischen Zierlichkeit der *Durcharführung* geben andere auf die Söhne des *Archermos*, *Bupalos* und *Athenis*, zurückgeführte Werke eine noch bessere Vorstellung. Der wahrscheinlich von ihnen geschaffene Typus einer ruhig stehenden Frau in reichem, feingefältelem Gewande, das sie mit der einen Hand lüpfte, während die andere eine Blume oder dgl. hält, war als Darstellung der „Spes“ noch im kaiserlichen Rom beliebt. — Diese fremdländische Marmorkunst also



Abb. 287 Weibliche Statue  
von der Akropolis  
Athen

<sup>1)</sup> *F. Studniczka*, Die Siegesgöttin. Entwurf der Geschichte einer antiken Idealgestalt. Leipzig 1898.



Abb. 288 Büste vom Weihgeschenk des Euthydikos

Ohringe, Halsketten und Armbänder vervollständigten den Schmuck. Bemalt waren größere oder kleinere Teile des Gewandes, namentlich die Borten; die Lippen, Augen und Haare. In dieser ganzen überzierlichen, mit den Schwierigkeiten der Ausführung spielenden Behandlungsweise gibt sich ionischer Geist kund. Eine Wendung zu einfacherer und mehr idealer Auffassung tritt dagegen in der schönen, leider nur teilweise erhaltenen Frauenstatue hervor, die nach der Inschrift ein Weihgeschenk des Euthydikos war (Abb. 288). Hier ist die natürliche Scheitelung des Haares wieder angenommen und die Gewandbehandlung, zum Teil nur durch Malerei gegeben, eine bei weitem freiere. Noch reifer und lebensvoller in der Wiedergabe des Körpers erscheint das Relief eines wagenbesteigenden Jünglings (Abb. 289), das von der Akropolis stammt; es ist von so liebenswürdiger Anmut beseelt, daß die Gestalt früher allgemein für ein Mädchen genommen wurde. Während hier der in steifen Falten über die Schulter gelegte Peplos

setzte sich in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Athen an Stelle der altheimischen Poroskulptur. Wir können insbesondere an einer langen Reihe von Frauengestalten — wahrscheinlich Weihstatuen von Priesterinnen der Akropolistempel — die fortschreitende Entwicklung überschauen, von den frühesten idolartigen Bildern (Abb. 287), die noch an die Statue der Nikandre (Abb. 277) erinnern, bis zu den zierlichen und reichen Gewandfiguren (vgl. die farbige Tafel) im lang herabfallenden, von der linken Hand elegant aufgenommenen ionischen Chiton, dem kurzen, elastisch gewebten Chitoniskos (einem Ärmeljäckchen oder Umhang) und dem künstlich in Falten gelegten Himation oder Peplos als Obergewand. Ebenso genau und ausführlich ist die kunstvolle Haarfrisur wiedergegeben, die nicht ohne Brenneisen und fremde Anleihen hergestellt sein kann. Den Kopfputz krönt ein metallenes Diadem, goldene



Abb. 289 Wagenbesteigender Jüngling Relief in Athen



Bemalte Marmorstatue von der Akropolis zu Athen  
(Nach „Antike Denkmäler“ vom K. Archäologischen Institut zu Berlin)

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

noch altertümlich<sup>er</sup> wirkt, weiß der reife attische Ionismus auch dieses bereits in ausdrucksvolle Bewegung aufzulösen. In fesselndster Weise läßt uns dies ein Meisterwerk ionischer Marmorkunst erkennen, die 1896 in Villa Ludovisi zu Rom gefundene Thronlehne (Abb. 290), deren Rückseite das Emporsteigen einer jugendlichen Göttin (Persephone oder Aphrodite?) unter Beihilfe zweier dienender Nymphen darstellt, während die trapezförmigen Seitenlehnen mit den Gestalten einer nackten Flötenbläserin und einer Opfernden geschmückt sind. In dem Emporverlangen der mittelsten Gestalt, in der weichen Art, wie die beiden Priesterinnen oder Dienerinnen sich dem Raum einschmiegen, spricht sich ein zu höchster Feinheit entwickeltes Körpergefühl aus. Alles Beiwerk, alle Virtuosität der Marmorbehandlung sind hier bereits in den Dienst der höchsten plastischen Aufgabe, der Darstellung des beseelten Körpers gestellt.

Daß ähnlich wie in Attika auch in anderen Landschaften Griechenlands die ionischen Marmorbildhauer ihre feine und technisch fortgeschrittene Kunst zur Geltung brachten, beweist u. a. ein Grabstein aus dem böotischen Orchomenos, im dort einheimischen grauen Marmor von dem naxischen Künstler *Alkenor* ausgeführt (Abb. 291). Der Verstorbene ist in einen Mantel gewickelt und auf seinen Stab gelehnt dargestellt, wie er seinem Hunde eine Heuschrecke hinhält, während das treue Tier sich aufrichtet und zu dem Herrn emporstrebt. An Stelle der älteren heroisierenden Auffassung (vgl. Abb. 276, 280 und 281) ist die schlichte, aber poetisch empfundene Darstellung des Lebens ge-



Abb. 290 Thronlehne mit Relief der Geburt Aphrodites



Abb. 291  
Grabstatue aus Orchomenos  
von Alxenor aus Naxos

treten — eine echt griechische Idee, die fortan für die Gestaltung des Grabdenkmals typisch wird. Ein solches Grabdenkmal ist auch das vielbesprochene sog. Leukotheare Relief in Villa Albani, das nichts anderes als eine Familienszene darstellt: eine verstorbene Mutter, mit ihrem jüngsten Kinde tändelnd, während die Wärterin und zwei ältere Kinder dabeistehen. Tracht und Behandlungsweise deuten hier ebenso auf ionische Kunst, wie in den Reliefs eines kleinen Kultdenkmals auf der Insel Thasos, welche die Nymphen und Chariten unter Führung des Apollon und Hermes (Abb. 292) einherschreitend darstellen. Endlich mag den zierlichen, aber befangenen Charakter dieser ionisierenden Kunstepoche uns auch die Nachbildung eines goldelfenbeinernen Tempelbildes vergegenwärtigen, das wahrscheinlich in der bekannten Artemisstatue des Neapler Museums erhalten ist (Abb. 293). Das Original war eine Darstellung der Artemis Laphria in deren Heiligtum zu Kalydon in Ätolien, von den naupaktischen Künstlern *Menächmos* und *Soïdas* (etwa um 500 v. Chr.); die erhaltene Nachbildung ist eine archaistische, d. h. künstlich altertümelnde Kopie derselben etwa aus der Zeit des Kaisers Augustus. In Haltung, Tracht und Resten alter Bemalung erinnert das geleckte saubere Werk immerhin deutlich genug an die Frauengestalten von der athenischen Akropolis. — Noch weiter reichende Einwirkungen ionischer Kunst lassen mittelitalische Marmorwerke (Relief aus Nemi mit der Tötung des Ägisthos durch Orestes, im Museum zu Kopenhagen), ja vielleicht selbst die so lange als ein Hauptwerk der etruskischen Kunst angesehene kapitolinische Wölfin (mit den modernen Gestalten der beiden Zwillinge Romulus und Remus) erkennen. Die Reliefs aus Perugia (s. S. 217)



Abb. 292 Reliefs von einem Kultdenkmal auf der Insel Thasos (Nach Brunn-Bruckmann)

beweisen ja, daß im Kunstkreise der altionischen Kolonie Kyme in Unteritalien der Bronzeuß von jeher gepflegt wurde, und die bei aller konventionellen Manier auffallende Lebendigkeit der Tierdarstellung findet in dem berühmten Hahnenfries von der Akropolis in Xanthos ihre beste Analogie.

In die dorische Kunst des Peloponnes fand dagegen die ionische Marmorplastik keinen Eingang. Hier bestanden altgefestigte Kunstschulen, in denen der Bronzeuß die herrschende Technik war. Am Ende des 6. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts ging daraus eine Reihe bedeutender Meister hervor, unter deren Leitung die dorische Kunst das Problem der statuarischen Einzelfigur aufnahm und mit vertieftem Naturstudium durchführte. Waren es doch — neben Götterbildern — im Gegensatz zu den mehr tändelnden weiblichen Gewandfiguren der Ionier hauptsächlich die Gestalten athletisch durchgebildeter Männer, olympischer Wettsieger, welche die Aufgabe der peloponnesischen Künstler bildeten (vgl. S. 222). Sie wurden entweder im ruhigen Stande nach dem Vorbild der alten „Apollon“-Figuren oder in einer Kampfesstellung, zu Fuß, zu Roß oder zu Wagen dargestellt. Zur feineren Durchbildung der Formen boten diese meist völlig nackten Gestalten ebenso Gelegenheit, wie zur Wiedergabe



Abb. 293 Archaistische Nachbildung der Artemis Laphria von Menächmos und Soïdas



Abb. 294 Bronzener Zeuskopf aus Olympia

mannigfachster körperlicher Bewegung. In den Köpfen herrscht ein ruhiger, fast schwermütiger Ernst (Abb. 294). Bei aller Zierlichkeit der Ausführung im einzelnen, namentlich von Haar und Bart, sind die Formen streng und herb. — Die hervorragendsten Meister der peloponnesischen Kunst sind in dieser Epoche *Ageladas* (Hagelaidas) von *Argos* (etwa 520—470), berühmt durch seine Erzbilder von Göttern und olympischen Siegern, noch berühmter durch seine drei großen Schüler, *Phidias*, *Myron* und *Polyklet*, das glänzende Dreigestirn griechischer Kunst; ferner *Kanachos* von *Sikyon*, der Meister der kolossalen Apollonstatue im Tempel von *Milet*, erfahren nicht bloß im Erzuß, sondern auch

in der Holzbildnerei und Goldelfenbeintechnik. Leider kennen wir fast alle Werke dieser Künstler nur aus Nachbildungen späterer Zeit, in Statuetten und Münzbildern. Die Gestalt des Zeus zu Ithome von Ageladas gibt eine messenische Münze, den milesischen Apollon des Kanachos wenigstens in seiner äußeren Haltung — mit einer Hirschkuh auf der ausgestreckten Linken — eine stilistisch unbedeutende Bronzestatue des British Museum. Die Versuche, andere Typen

mit bestimmten einzelnen Meistern in Beziehung zu setzen, bleiben hypothetisch. Immerhin geben Bronzestatuetten wie die eines sog. Apollon aus Piombino im Louvre, die in Argolis gefundene kleine Vollgußfigur eines Jünglings im Berliner Museum, eine ähnliche Figur im Louvre u. a. eine gute Vorstellung von dem herben, auf strengstes Studium des athletisch durchgebildeten Körpers begründeten Stil der peloponnesischen Erzbildner, deren Ruf ihnen Bestellungen aus ganz Griechenland eintrug. Von dem 6½ m hohen, auf einem Gewinde von drei ehernen Schlangen aufgebauten Dreifuß, der als panhellenisches Weihgeschenk nach der Schlacht von Plataeae nach Delphi geweiht wurde, hat sich in der Schlangensäule auf dem Atmeidan zu Konstantinopel wenigstens so viel erhalten, daß danach eine Rekonstruktion gewagt werden konnte (Abb. 295). Auch die wohlerhaltene Standfigur eines Bronzespiegels (Abb. 296) aus Hermione in Argolis darf in ihrer straffen Schlichtheit, zumal im Gegensatz zu den kokett zierlichen Frauenbildungen der ionischen Plastik, als charakteristisch für diese dorische Bronzekunst gelten.

Helleres Licht fällt auf die dritte peloponnesische Kunstschule, die von Ägina. Als Hauptmeister werden uns hier *Kalon* und *Onatas* genannt; ob sie aber mit dem uns erhaltenen Hauptwerk der Schule, den Giebelgruppen des Äginetentempels, etwas zu tun haben, ist völlig ungewiß. Die Ägineten, durch Handel reich und damals noch unabhängig, bauten ihren Tempel bald nach dem Perserkriege (vgl. S. 183), in welchem nach der Schlacht bei Salamis ihren Trieren der Preis der Tapferkeit zuerkannt worden war. Mit diesem nationalen Ereignis stehen auch die Giebelgruppen in naher Beziehung; sie werden bald nach 480 entstanden sein. Die Gruppen, im Beginn des 19. Jahrhunderts ent-

deckt und durch König Ludwig I. für die Münchener Glyptothek erworben, haben im Beginn des 20. Jahrhunderts durch neue Funde und Forschungen<sup>1)</sup> so wichtige Ergänzungen ihres Bestandes erfahren, daß das Urteil über sie heute wesentlich anders lauten muß, als während des ganzen vorigen Jahrhunderts. Wir wissen jetzt, daß die Kompositionen lange nicht so dürftig und leer, freilich

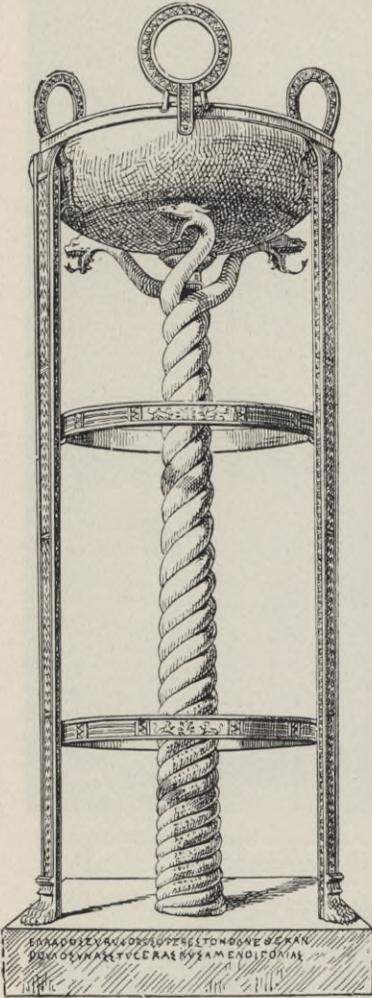


Abb. 295 Rekonstruktion des bronzenen Dreifußes in Delphi

<sup>1)</sup> Vgl. das S. 183 Anm. 2 angeführte Werk von Furtwängler.

aber auch nicht so streng einheitlich waren, wie nach der früheren Annahme. Die Hauptgruppen, wie der Kampf um einen Gefallenen im Westgiebel, den die alte Aufstellung in der Glyptothek auf beide Giebelhälften verteilte (Abb. 297), hatten in Wahrheit ihren Platz in der einen Hälfte und wiederholten sich entsprechend auf der anderen Seite. Beide Giebel zerfielen also — nach einem Schema der Komposition, das wir bereits in den athenischen Porosgiebeln kennen lernten (vgl. S. 229) — in zwei abgeschlossene Hälften, die nur durch die in der Mitte, den Kämpfenden unsichtbar, anwesende Göttin Athene miteinander verknüpft wurden. Dabei macht sich aber doch ein Fortschritt geltend. Im Westgiebel schließen sich an die Hauptgruppen wieder zwei gesonderte Gruppen an: ein Bogenschütze und ein Lanzenträger kämpfen, der Giebelecke zugewandt, gegen einen hier ruhenden Verwundeten. Im Ostgiebel dagegen sind die nach der Giebelecke hin folgenden Figuren der Mitte zugewandt und gehören derselben Kampfgruppe an: ein Krieger sinkt vor dem andringenden Gegner zu Boden, während ein Knappe ihm beispringt und ein Bogenschütze ihn bedroht. Der Westgiebel zerfällt also in vier, der Ostgiebel in zwei Kämpfergruppen. Dargestellt waren beidemal Kämpfe der äginetischen Heroen, der Äakiden, gegen die Troer, wie sie Pindar besungen hatte; und zwar können wir den Ostgiebel wahrscheinlich auf den Kampf des Telamon als Genossen des Herakles gegen Laomedon, den Westgiebel auf Aias und Teukros im trojanischen Kriege beziehen. Die Troer aber bedeuteten in diesem Zusammenhange die Perser, die soeben glorreich zurückgewiesenen asiatischen Barbaren (Abb. 298 u. 299).

Keine entscheidende Wandlung hat auch durch die neuen Forschungsergebnisse das Urteil über den Stil der äginetischen Bildwerke erfahren. Sie zeigen die allgemeinen Charakterzüge der peloponnesischen Kunst in besonders fortgeschrittener Form. Die Körper sind bis ins kleinste mit vollendeter Kenntnis und meisterhafter Technik durchgeführt, Leben und Bewegung ist in den kräftig angespannten Muskeln, den schwellenden Adern mit unübertrefflicher Prägnanz ausgedrückt. Gehen die äginetischen Statuen hierin schon über alle älteren Werke hinaus, so tun sie dies noch entschiedener in der Energie, mit welcher die Körper in den verschiedensten Stellungen, im Anlauf, im Niederknien, im Hinsinken und Vorbeugen, behandelt sind. Es sind mehr athletische als heroische Gestalten und ihre Naturtreue hat einen trockenen Zug. Unbelebt, mit dem starren archaischen Lächeln behaftet, sind auch die Gesichter, feierlich steif die Gestalt der Göttin. Doch gilt dies alles zunächst und vor allem vom Westgiebel, der Ostgiebel zeigt, wie in der Gesamtkomposition, auch im Stil der einzelnen Gestalten (Abb. 300) einen Fortschritt: sie sind voller, saftiger, lebenswahrer in den Bewegungen und im Ausdruck. Offenbar war hier ein etwas jüngerer, fortgeschrittener Künstler an der Arbeit. Zahlreiche Bruchstücke von „Nicht-Giebelfiguren“, die in der Nähe des Tempels gefunden worden sind und den Giebelskulpturen stilistisch sehr nahe stehen, liefern den Beweis, daß eine ganze

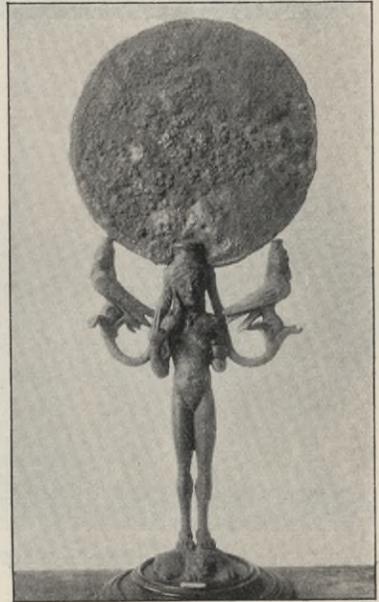


Abb. 296 Bronzener Standspiegel aus Hermione

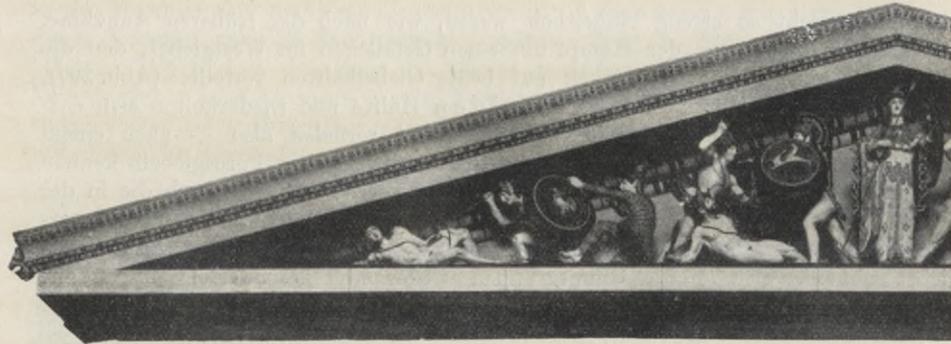


Abb. 298 Neue Anordnung des westlichen

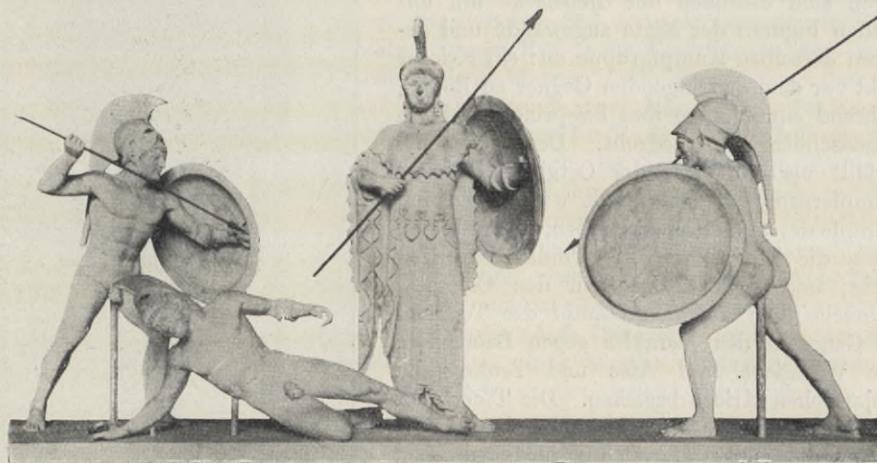


Abb. 297 Mittelgruppe des Westgiebels (alte Aufstellung in der Münchener Glyptothek)

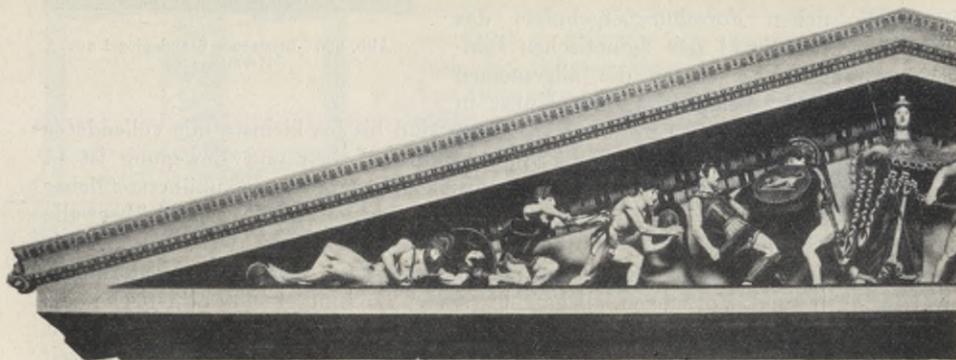
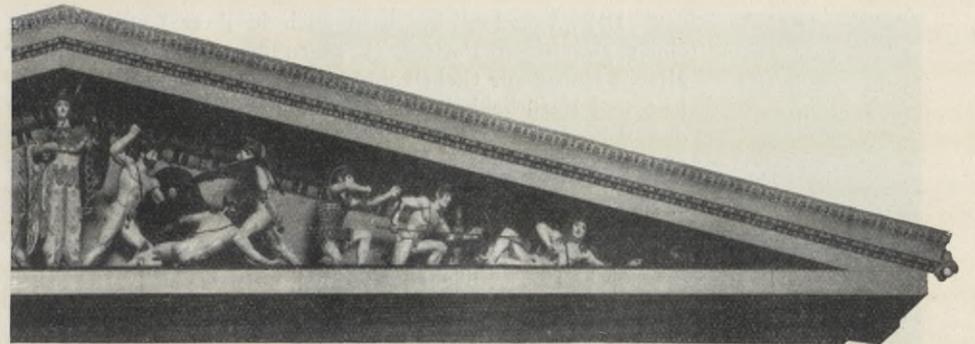


Abb. 299 Neue Anordnung des östlichen

Künstlergeneration damals auf Ägina tätig war. Im allgemeinen aber gilt für sämtliche Figuren, daß sie, trotz der meisterhaften Marmortechnik, den Charakter von Bronzwerken tragen, wie sie der peloponnesischen Kunst ja besonders geläufig waren. Sie sind in Bronze gedacht und gleichsam nur zufällig in Marmor ausgeführt. Daraus erklärt sich in erster Linie die sehnige Natur der ohne Rück-



Äginetengiebels (Nach Furtwängler)

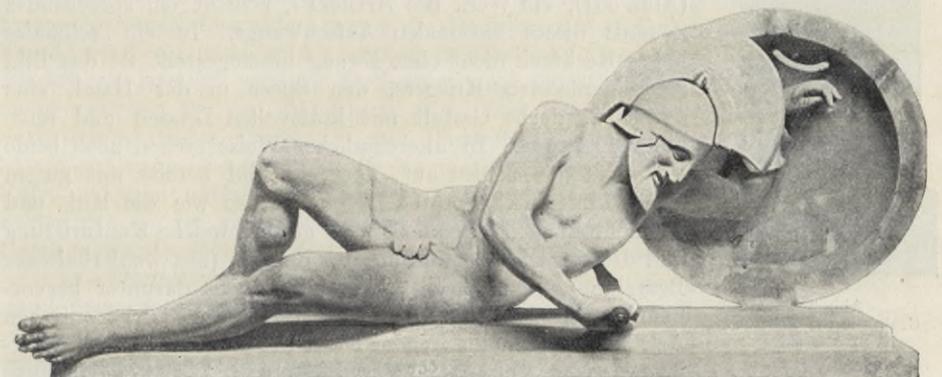
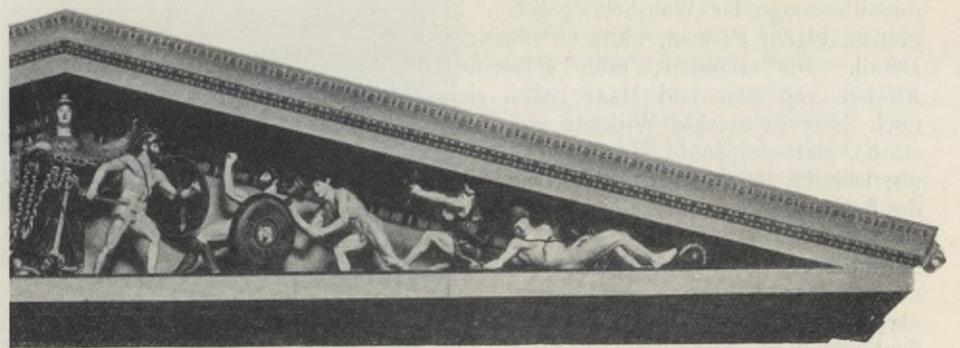


Abb. 300 Verwundeter Krieger aus dem Ostgiebel



Äginetengiebels (Nach Furtwängler)

sicht auf den zerbrechlichen Stein frei hingestellten Körper, die scharfe Ausprägung der Formen, die Behandlung mancher Einzelheiten, wie der drahtartigen Haare, die übrigens zum Teil auch wirklich in Metall angesetzt waren. Eine auf Lippen, Augen, Haare und alles äußere Beiwerk sich erstreckende Bemalung ist nachweisbar.



Abb. 301  
Grabstele des Aristion  
von Aristokles

Die „Ägineten“ bedeuten auch in ihrer neuen Fassung einen gewaltigen Fortschritt gegenüber den Versuchen der älteren Kunst zur Giebelkomposition. Noch sind Einheitlichkeit und Natürlichkeit nicht vollkommen erreicht, es ist nur das Schema einer Schlachtdarstellung, das der äginetische Meister hingestellt hat; der späteren Entwicklung blieb es vorbehalten, auch für einen tatsächlichen Vorgang eine Ausdrucksform innerhalb des eng geschlossenen Giebelrahmens zu finden.

Der Rückschlag der frisch aufstrebenden dorischen Kunst des Peloponnes, welche rasch zu Leistungen wie die Äginetengiebel fortschritt, wirkte auch auf die attische Kunst. Die Befreiung des Landes von der Tyrannenherrschaft scheint alle geistigen Kräfte des Volkes zu entfesseln, und läßt die Kunst zur Selbständigkeit und zum Ausdruck ihrer Eigenart erstarren. Die Grabstele des Aristion (Abb. 301), ein Werk des *Aristokles*, scheint ein sprechendes Zeugnis dieses nationalen Aufschwungs. In ein schmales hohes Rechteck nicht ohne Zwang hineingestellt ist das Bild eines gerüsteten Kriegers, den Speer in der Hand, eine schlichte, derbe Gestalt mit kraftvollen Lenden und muskulösen Armen. In altertümlicher Weise stehen noch beide Füße mit den Sohlen auf, aber sie sind bereits mit gutem Verständnis ihrer Form gebildet, ebenso wie die Knie und der herabhängende Arm. Die im ganzen weiche Konturierung und die zierliche Ausführung des Panzers (mit wohlerhaltener Bemalung), die steife Zickzackfältelung des darunter hervorkommenden Linnenhemdes sind Nachklänge der ionischen Art. An individualisierender Kraft dem *Aristokles* noch überlegen ist der Meister eines großartigen Porträtkopfes aus

parischem Marmor in der Berliner Sammlung (Abb. 302): das Abbild einer klugen, stolzen, kraftvollen Persönlichkeit ist darin mit überzeugender Wahrheit gegeben in großen, klaren Formen, ohne überflüssiges Detail. Die erhöhten, rauh gelassenen Flächen von Bart und Haar heben sich noch jetzt in starker Wirkung gegen die straffe, glatt gespannte Haut des Gesichts ab; lebhaftige Bemalung muß den Eindruck des Lebendigen einst bis zum Unheimlichen gesteigert haben. Der zierlichen ionischen Marmorkunst ist hier jedenfalls endgültig abgeschworen. Auch mehrere für die Kenntnis der fortschreitenden Entwicklung bedeutsame Werke architektonisch-plastischen Charakters schließen sich hier an, wie die marmorne Giebelgruppe des älteren Athenetempels auf der Burg, der gegen Ende der Peisistratidenzeit wahrscheinlich zu einem Peripteros umgeschaffen wurde. Sie stellte Athene im Gigantenkampfe dar, nicht mehr starr und steif als Götterbild,



Abb. 302 Bärtiger Kopf im Berliner Museum

sondern mächtig aus-  
schreitend, einem zu Bo-  
den geworfenen Giganten  
ihre Lanze in die Brust  
stoßend; ein siegessiche-  
res Lächeln belebt die  
ausdrucksvollen Züge  
ihres Kopfes. Beiderseits  
von dieser Gruppe kämpf-  
ten augenscheinlich zwei  
männliche Götter mit an-  
deren Giganten, sterbende  
Giganten (Abb. 303) füll-  
ten die Giebeldecken.  
Die nackten Teile der  
Gestalten sind hier be-

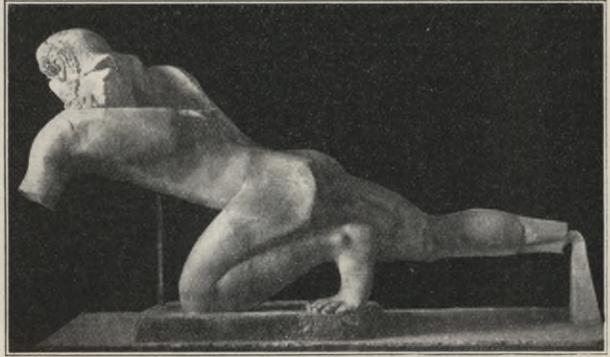


Abb. 303 Giebelfigur eines Giganten von der Akropolis

reits unbemalt, das Ganze hob sich hell vom dunkeln Hintergrunde ab. Ähnlich fortgeschrittenen Charakter zeigen die Skulpturen von den Schatzhäusern der Siphnier und der Athener in Delphi, besonders wichtig durch die Möglichkeit ziemlich genauer Zeitbestimmung: jenes muß zwischen 525 und 510, dieses zwischen 490 und 480 erbaut sein. Die Bruchstücke eines Friesreliefs am Siphnierschatzhaus bringen in der Darstellung wieder eines Gigantenkampfes lebendige Gruppenkomposition, in der zuschauenden Götterversammlung feierliche Ruhe und eine auffallende Breite und Freiheit des Faltenwurfs; noch größeren Fortschritt in der verständnisvollen Körperbehandlung lassen die Theseus- und Herakleskämpfe aus den Metopen des Athener-Schatzhauses beobachten.

Das Hauptwerk dieser Epoche in Athen aber war, schon durch ihren Gegenstand bemerkenswert, die Gruppe der Tyrannenmörder von Kritias und Nesiotes.

Nach der Vertreibung der Peisistratiden hatten die Athener zur Verherrlichung jener Tat des Harmodios und Aristogeiton, welche der erste Anstoß zur Befreiung des Vaterlandes gewesen, eine Erzgruppe der beiden Freunde dem Bildhauer Antenor in Auftrag gegeben und 510 auf dem Markte aufgestellt. Von Xerxes im Jahre 480 entführt, kam das Werk erst 280 Jahre später nach Athen zurück. Inzwischen war an seiner Stelle 477 eine neue Gruppe von Kritias und Nesiotes aufgestellt worden. Wahrscheinlich auf diese gehen mehrere Kopien des berühmten Denkmals zurück, die uns aus dem Altertum erhalten sind. Sie waren beide in ungestümem Vordringen dargestellt, der Jüngere, Harmodios, mit dem zum Todesstreich erhobenen Schwerte, der ältere, Aristogeiton, vielleicht ein wenig voraneilend und den linken Arm mit der



Abb. 304  
Rekonstruktion der Gruppe der Tyrannenmörder

übergehängten Chlamys zum Schutze des Freundes vorstreckend, während er den Dolch in der Rechten stoßbereit hält (Abb. 304). Von dem Stil des Werkes gibt am ehesten eine lebensgroße Marmorkopie desselben in zwei fälschlich zu Gladiatoren ergänzten Statuen des Neapler Museums eine Vorstellung. Der Kopf des Harmodios (Abb. 305) zeigt darin das Gepräge des reifen Archaismus: die Haare noch ganz konventionell in Reihen kleiner Buckellöckchen angeordnet, die Ohren klein und zu hoch sitzend, überhaupt der untere Teil des Gesichtes noch stark überwiegend, so daß der Ausdruck nicht der Erregung des Moments gerecht wird, doch die Formen bereits mit gutem Verständnis der Natur nachgebildet, ein echter attischer Ephebenkopf. Die Komposition erhob sich durch das Pathos des

gemeinsamen Vordringens und die unterscheidende Charakteristik der beiden Handelnden hoch über das allgemeine Schema des Kampfes, wie es die Ägineten bieten, zu individueller Bestimmtheit.

Weitere Fortschritte in dieser Richtung und damit den Übergang zur vollen Freiheit konnte die Kunst erst machen, nachdem sie gelernt hatte, den bewegten Körper wirklich der Natur entsprechend darzustellen. Diese Stufe der Entwicklung wird wieder durch die Namen dreier im Altertum berühmter Künstler bezeichnet, von deren Werken wir uns leider nur aus späten Kopien eine zum Teil sehr unsichere Vorstellung machen können.

Der erste ist *Kalamis* von Athen, ein höchst vielseitiger und mannigfach tätiger Künstler. Götterbilder, heroische Frauengestalten, Rosse mit Reitern und Viergespanne werden von ihm



Abb. 305  
Kopf des Harmodios aus der Gruppe der Tyrannenmörder  
(Nach Brunn-Bruckmann)

erwähnt; in Marmor, in Erz wie in chryselephantiner Kunst war er tätig, und selbst kleine ziselierte Werke von ihm wurden geschätzt. Unübertrefflich sollen seine Pferde gewesen sein, edel seine Frauengestalten, und so mag ein Zug feineren Lebens seine Werke von denen seiner Vorgänger unterschieden haben. Allerdings scheint es, daß manche Züge in diesem Bilde des Kalamis von einem jüngeren Künstler des gleichen Namens hinübergernommen sind, der im zweiten Viertel des 4. Jahrhunderts tätig war. Von einer Reihe von Apollongestalten vermutet man, daß der Typus des berühmten *Apollon Alexikakos* („Übelabwender“) von Kalamis d. Ä. in ihnen fortlebt. Gemeinsam ist ihnen die feine bewegte Haltung, die breite Entwicklung der Schulterpartie und der hoheitsvolle

Ausdruck des Kopfes. Durch den in die Stirn fallenden Haarkranz schließen sich der sog. „Apollon auf dem Omphalos“ in Athen und der Apollon im British Museum, durch lang auf die Schulter fallende Locken und leicht geneigte Kopfhaltung die Statuen in Neapel, Mantua, Kassel (Abb. 306) und die besonders schön durchgebildete Figur im Thermenmuseum zu Rom enger zusammen. Ungefähr gleichzeitig mit ihm, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts (etwa bis 470), war *Pythagoras* aus Rhegion, ein großgriechischer Künstler, tätig, ausschließlich in Erzguß seine kräftig entwickelten, lebhaft bewegten Werke bildend, unter denen vorzüglich Heroenkämpfe und athletische Siegerstatuen gepriesen werden. — Ohne mit einem dieser Meister nachweislich etwas zu tun zu haben, kann uns eine längst berühmte, aber oft mißverständene Figur von dem Können ihrer Zeit eine gute Anschauung verschaffen: es ist die Erzstatue des *Dornausziehers* im Kapitولينischen Museum zu Rom (Abb. 307). Das lebenswürdige Werk, auch in Marmorkopien und in realistischer Umbildung aus späterer Zeit erhalten, ist vielleicht eine Originalarbeit aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts. Es stellt einen Knaben — wohl einen olympischen Wettläufer — dar, der sich einen Dorn in den Fuß getreten hat und eifrig bemüht ist, ihn herauszuziehen. Mit ruhiger Anmut ist das Versunkensein des Knaben in diese Beschäftigung, die Bewegung des schlanken, knospenhaften Körpers geschildert. Die Haare sind in ihrer geschmeidigen Fülle bereits gut charakterisiert, aber sie fallen doch nicht über Stirn und Augen, wie es bei der vornübergeneigten Haltung des Kopfes natürlich wäre. Aus dem Kreise der Weihgeschenke stammt auch die herrliche Bronzestatue eines *Wagenlenkers*, die in Delphi gefunden worden ist (Abb. 308): sie gehörte zu einem Viergespann, das Polykalos, der Bruder des Hieron von Syrakus, für einen errungenen Wagensieg dem Apollon weihte. Die bis auf den abgebrochenen linken Unterarm untadlig in wundervoller Patina erhaltene Figur zeigt den sieghaften Rosselenker in ruhiger, selbstverständlicher Würde und gesammelter Kraft, ein vollendetes Abbild griechischer Jünglingsschönheit. Der erhaltene Rest der Weihinschrift weist dieses Meisterwerk etwa in die Zeit der Perserkriege. Der gleichen Stufe des Könnens gehören die Metopen eines der

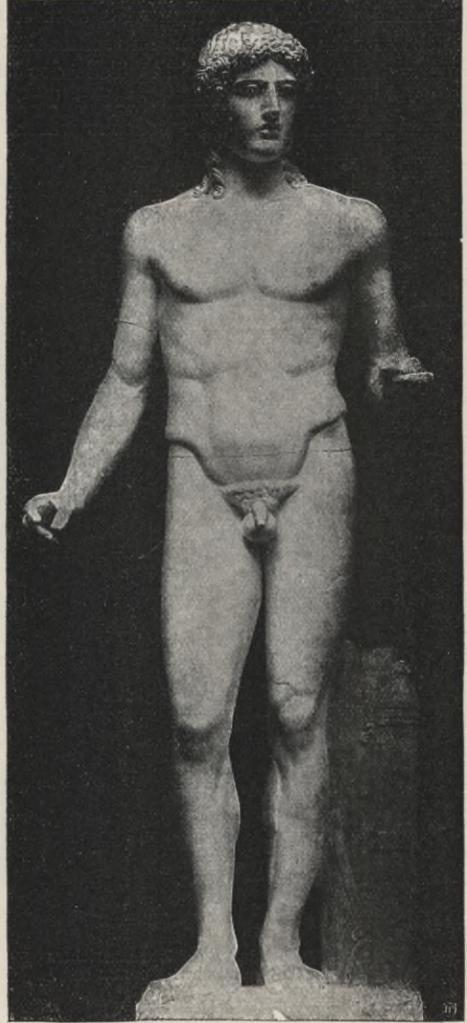


Abb. 306 Apollon in Kassel

von Syrakus, für einen errungenen Wagensieg dem Apollon weihte. Die bis auf den abgebrochenen linken Unterarm untadlig in wundervoller Patina erhaltene Figur zeigt den sieghaften Rosselenker in ruhiger, selbstverständlicher Würde und gesammelter Kraft, ein vollendetes Abbild griechischer Jünglingsschönheit. Der erhaltene Rest der Weihinschrift weist dieses Meisterwerk etwa in die Zeit der Perserkriege. Der gleichen Stufe des Könnens gehören die Metopen eines der

jüngeren Tempel zu Selinunt, des sog. Heraion (jetzt im Museum zu Palermo) an. Unter den Darstellungen klingt der Herakles im Amazonenkampf deutlich an den Harmodios der Tyrannenmördergruppe an; Zeus' und Heras Zusammenkunft auf dem Ida aber (Abb. 309) ist ein sprechendes Zeugnis für jenen verhaltenen Ausdruck der Empfindung, welcher die Werke des reifen Archaismus so anziehend macht. Ein Umfassen des Handgelenks, ein fast gewaltiges Fortziehen des Schleiers, ein staunendes Anschauen — das genügt dem Künstler, um in den beiden äußerlich noch so befangenen Gestalten die ganze Glut von Zeus' Liebeswerben anzudeuten. In technischer Hinsicht sind die Metopenreliefs dadurch merkwürdig, daß die nackten Teile der Frauen aus Marmor angesetzt, alle übrigen Stücke aus einem ziemlich groben Tuffstein gearbeitet sind, also auch nur diese wahrscheinlich mit Farbe bedeckt waren. Ob die Skulpturen mit der peloponnesischen, ob mit der attischen Kunst in engerem Zusammenhang stehen, ist noch gänzlich ungewiß.

Der bedeutendste unter diesen Meistern der Vorblüte war Myron aus Eleutherä an der böotisch-attischen Grenze, aber seiner Bildung und Beschäftigung nach völlig Athener. Auch er ist, und zwar ausschließlich, Erzgießer; Ageladas gilt als sein Lehrer. Die seinen zahlreichen Schöpfungen im Altertum immer von neuem nachgerühmte Eigenschaft war ihre Lebendigkeit. Leider können wir nur verhältnismäßig wenige davon mit Sicherheit identifizieren. Wir besitzen den vielbewunderten Diskuswerfer (Diskobol) in mehreren Marmorkopien, deren beste sich im Palazzo Lancellotti zu Rom befindet (Abb. 310). Dargestellt ist ein Wettkämpfer, der eben im Begriff steht, den Diskos, eine flache Metallscheibe, in niedrigem Bogen möglichst weit fortzuschleudern. Er steht einzig auf dem mit den Zehen fest in den Boden gedrückten rechten Fuß (die Stütze des Baumstamms ist für das Bronzeoriginal wegzudenken); die rechte Hand mit der Scheibe ist möglichst weit zurückgeworfen, der



Abb. 307 Erzstatue des Dornausziehers  
im Kapitolinischen Museum

ganze Oberkörper und der Kopf folgen dieser Bewegung in spiralscher Drehung, so daß die linke Hand das rechte Knie, der linke Fuß mit den Zehen für einen Augenblick den Boden berührt. Im nächsten Augenblick wird die rechte Hand im Bogen nach unten fahren und die Scheibe weit weg schleudern, der ganze Körper, dem Schwunge folgend, sich wieder emporrichten. Es ist eine Stellung wie auf der Schneide des Messers, im Augenblicke des Übergangs in die entgegengesetzte Bewegung fixiert. Ähnlich ist die Statue des Marsyas (Abb. 311) aufgefaßt, die ursprünglich wohl zu einer auf der Akropolis von Athen aufgestellten Gruppe „Athena und Marsyas“ gehörte, wie sie Nachbildungen in Reliefs und Vasenbildern noch

zeigen. Der struppige Satyr findet die von Athena gewegworfenen Flöten und prallt, von der Begierde sie aufzuheben getrieben, doch vor der Erscheinung der Göttin erschrocken zurück. Auch hier also eine momentane Situation, die sich im nächsten Augenblick in das Gegenteil — der Satyr nimmt zu seinem Unheil die Flöten auf — verwandeln wird. Ein Vergleich des Satyrs mit dem Diskobol zeigt aber auch die charakteristische Verschiedenheit der beiden Gestalten, die für den weiten Umkreis von Myrons Schaffen bezeichnend ist. Er stellt ebenso vollendet den wohlgepflegten, athletisch durchgebildeten Jünglingskörper, wie den verwilderten rauhen Waldmenschen dar. Außerdem werden aber auch noch Götterbilder, Heroen- und Siegerstatuen sowie Tierdarstellungen von ihm gerühmt. Dahin gehörten seine vielgefeierte Kuh und der Läufer Ladas, ein Olympiasieger, der wiederum in einem Moment höchster körperlicher Anspannung dargestellt war. Von dem Typus ruhig stehender Figuren Myrons und insbesondere von der charaktervollen Schönheit seiner Kopfbildung mag die ausgezeichnete kleine Marmorkopie eines Bronzeoriginals in der Heraklesstatuette aus englischem Privatbesitz eine Vorstellung geben (Abb. 312).

Was Myron dem Können seiner Zeit hinzufügte, war aber nicht bloß diese individuelle Charakteristik, sondern vor allem der Schein wirklichen, organischen Lebens. Seine Statuen waren vollendet im Bau und in der Bewegung ihrer Glieder, und der ganze Körper nahm an dieser Bewegung teil. Nun fehlte nur noch die innere Beseelung dieser physisch so bestimmt durchgebildeten Gestalten, um sie zu Trägern einer vollendeten Idealkunst zu machen. Auf diesem Grenzpunkte stehen die Skulpturen vom Zeustempel zu Olympia, die in mancher Beziehung eine Sonderstellung mitten im fortlaufenden Flusse der Entwicklung einnehmen.

Der Tempel des Zeus in Olympia war im Jahre 456 v. Chr. vollendet (vgl. S. 180); diese Tatsache ist zunächst für die Datierung seiner Metopenreliefs maßgebend, die ja während des Baues an Ort und Stelle eingesetzt werden mußten. Einige derselben waren bereits bei der französischen Ausgrabung im Jahre 1829 entdeckt; durch die deutschen Ausgrabungen ist die ganze Reihe der übrigen wenigstens in Fragmenten wieder aufgefunden worden. Sie stellen, zu je sechs über den inneren Säulen der beiden Fronten an Pronaos und Opisthodomos angebracht, die zwölf Taten des Herakles dar, je nach dem Inhalt in ruhigerer oder bewegterer Komposition. Die größte Bedeutung darunter hat die Bändigung des kretensischen Stiers (Abb. 313). Dem in mächtigem Sprunge nach rechts stürmenden Tier hat Herakles um Schnauze oder Fuß die Schlinge geworfen, durch die er mit gewaltigem Gegendruck seines heftig nach links ausschreitenden Körpers den Stier zu Falle bringt; mit der erhobenen Rechten sucht er ihm vielleicht eine zweite Schlinge um die Hörner zu werfen. Die Komposition ist ver-



Abb. 308  
Bronzestatue eines Wagenlenkers  
aus Delphi



Abb. 309 Zeus und Hera, Metopenrelief vom Heraion zu Selinunt

blüffend einfach, aber von stark monumentaler Wirkung. Die Gestalten von Mann und Tier schneiden sich entsprechend den Diagonalen des Bildfeldes, das sie ganz ausfüllen. Prächtig hebt sich der Körper des Helden, in dem alle Muskeln zu größter Tätigkeit angespannt sind, von dem Hintergrunde des breiten Stierleibes ab. Weit altertümlicher wirken andere Metopen, in denen die Komposition nicht so energisch zusammengefaßt ist; doch herrscht auch in ihnen eine ähnlich breite und große Formbildung.

Stilistisch von den Metopen nicht zu trennen sind die Giebelgruppen (Abb. 314 u. 317), die wir jetzt gleichfalls, wenn auch im einzelnen stark fragmentiert, vollständig besitzen. Über die Anordnung und die Ergänzung der Reste gehen im einzelnen die Ansichten auseinander, aber die Deutung der Darstellungen kann durch die Angaben des Pausanias als gesichert gelten.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Unsere Abbildungen geben die Anordnung von *G. Treu*. Für den Westgiebel hat neuerdings Skovgaard, Apollon-Gavgruppen fra Zeustempel in Olympia, Kopenhagen 1905, beachtenswerte Vorschläge zu einer anderen Anordnung gemacht. Eine Zusammenstellung aller früheren Rekonstruktionsversuche gab K. Wernicke im Jahrb. des archäol. Instituts 1897.

Dargestellt war im Ostgiebel (Abb. 317) die Vorbereitung zum Wettkampf des Pelops mit Oinomaos, ein Ereignis, das von der Sage als Veranlassung der olympischen Wettspiele gefeiert wurde. Pelops, der aus der Fremde gekommene Heros, besiegte den König von Pisa, Oinomaos, in dem Wagenrennen, zu welchem dieser alle Freier seiner Tochter Hippodameia zwang, um sie dabei einzuholen und zu töten. Aber nicht durch die Schnelligkeit seiner Rosse allein trug Pelops die Braut davon, sondern auch durch Verrat: er bestach den Wagenlenker des Oinomaos, Myrtilos, daß dieser die Nägel aus den Rädern zog, wodurch Oinomaos stürzte und umkam. Wie in Ägina steht auch hier in der Mitte ein Gott, Zeus, unsichtbar zwischen den beiden Parteien. Oinomaos, der selbstbewußt die Hand in die Hüfte stützt, wird von seiner Gattin Sterope begleitet, neben Pelops, der unsicher und scheu zu Boden



Abb. 310 Diskobol nach Myron  
Marmorstatue im Palazzo Lancellotti



Abb. 311 Marsyas nach Myron  
Marmorstatue im Lateran

blickt, steht Hippodameia. Dann folgen zu beiden Seiten die wartenden Viergespanne, von Wagenlenkern gehalten. Den verräterischen Myrtilos sieht man jetzt wohl allgemein in dem vor dem Gespann des Oinomaos hockenden, die Zügel ordnenden Mann. Die ruhenden Gestalten in den Ecken faßt Pausanias als Repräsentanten

der Flüsse Kladeos und Alpheios auf, die bei Olympia zusammenfließen; es sind wohl eher einfache Zuschauer. In lebhaftem Gegensatz zu der ruhigen, fast starren Komposition des Ostgiebels steht das wilde Kampfgetümmel im Westgiebel. Er schildert den Streit des Theseus und der Lapithen mit den Kentauren, die auf der Hochzeit des Lapidenfürsten Peirithoos die Braut Deidameia zu entführen suchen (Abb. 314). In der Mitte erscheint die Kolossalgestalt des Apollon (Abb. 316), der in feierlicher Ruhe wie ein Fels in der beiderseits heranstürmenden Brandung dasteht und die Rechte gebietend ausstreckt. Auf der einen Seite des Gottes sucht der



Abb. 312 Heraklesstatuette  
im Myronischen Typus

Kentaur Eurytion die Braut (Abb. 315) fortzuschleppen, während Peirithoos zum Schwertstreich ausholt, auf der anderen Seite schwingt Theseus das Beil gegen einen anderen Kentauren, dessen sich eine Frau zu erwehren sucht. Weiterhin folgen Jünglinge im Kampfe mit Kentauren und gegen die Giebelecken hin blicken verschlungene Gruppen (Abb. 318), in denen gängstigte Frauen von Kentauren gepackt sind und Jünglinge sie zu befreien suchen. Die Ecken werden von angstvoll zuschauenden Weibern ausgefüllt.

Trotz des verschiedenen Charakters der Komposition, der sich ja aus dem Stoffe der Darstellung erklärt, müssen beide Giebel von demselben Meister herrühren, denn sie haben durchaus den gleichen Stil. Edel und groß erscheinen die Göttergestalten, wie der Apollon des Westgiebels (Abb. 316) und die nackten Heroen mit ihren Frauen; mit geistvoller Lebendigkeit sind die verschlungenen Gruppen des Kentaurenkampfes (Abb. 318) erfunden und durchgeführt. Hier treten ähnliche in kniender Haltung vorgebeugt Kämpfende auf wie in dem Gigantengiebel der Akropolis (Abb. 303). Selbst für den physiognomischen Ausdruck verrät sich schon ein tieferes Verständnis in solchen Charaktergestalten wie der sinnende Greis. Und bei aller Steifheit der Mittelgruppe gibt der Ostgiebel die gespannte Erwartung vor dem Sturm doch ebenso treffend wieder, wie der Westgiebel die Unerbittlichkeit

des Kampfes mit den halbtierischen Kentauren. Also Geist und Erfindungskraft kann man dem Künstler nicht absprechen, wohl aber scheint es, daß er sich mit der dramatisch packenden Wirkung seiner Leistung begnügte und die gewissenhafte Arbeit im einzelnen geringer anschlug. Die Figuren sind nicht wie die Ägineten in allen ihren Teilen gleichmäßig vollendet, sondern nur an den Vorderseiten; die Gewandung ist fast durchweg sehr nachlässig behandelt; Haare, Bärte und sonstiges Zubehör sind meist nur angelegt und der Malerei zu weiterer Ausführung überlassen. Es fehlt nicht an groben Verzeichnungen, manche Körperteile sind völlig mißgestaltet oder verkümmert, ganze Figuren platt an die Hinterwand gedrückt, wo die Gruppierung dies geraten erscheinen ließ. Dem Künstler kam es vor allem auf malerische Fernwirkung an; er begnügte sich daher zuweilen mit Andeutungen, unbekümmert um die Möglichkeit, dergleichen in dem gegebenen Raum mittelst plastischer Körper

darzustellen. Mit kecker Hand gestaltet er packende naturalistische Motive (vgl. Abb. 318) und weiß mit ihnen den Schein eines reichbewegten Lebens vorzutäuschen. Seiner Kunst fehlt der strenge Sinn für das Organische, welcher bis dahin die Entwicklung der griechischen Plastik begleitet, aber er hat mit selbständiger Erfindungskraft neue Anregungen gegeben, welche in der Folgezeit weiter wirkten.

Die Künstler *Paionios von Mende* und *Alkamenes*, welche Pausanias als Verfertiger der Giebelgruppen nennt, können — wie heute allgemein angenommen wird — mit diesen nichts zu tun haben. Welcher Schule oder Richtung ihr Meister aber angehörte, darüber schwanken die Meinungen; ob ionischer, ob peloponnesischer



Abb. 313 Herakles und der Stier — Metope vom Zeustempel in Olympia

und in diesem Falle ob argivisch-sikyonischer oder etwa ein einheimisch elischer Stil in den Bildwerken zu erkennen sei, darf noch nicht als ausgemacht gelten. Daß es aber eine ganze Schule gegeben hat, welche mit den olympischen Skulpturen in engem Zusammenhang stand, beweisen vor allem eine Reihe weiblicher Gewandfiguren, welche mit den Frauengestalten der Metopen und Giebelreliefs in auffallender Weise übereinstimmen. Dahin gehören die sog. Tänzerinnen von Herkulanum und vor allem die fälschlich als Hestia gedeutete Frauenstatue aus Palazzo Giustiniani, jetzt im Museum Torlonia zu Rom (Abb. 319). Sie gleicht genau der Sterope des olympischen Ostgiebels und bringt in der Anordnung



Abb. 314 Westgiebel des Zeustempels

des dorischen Chiton mit seinen Steilfalten und dem ganz symmetrisch gebildeten Überschlag die hoheitsvolle Strenge des reifen Archaismus zum Ausdruck. Der Kopf aber, in dem die Würde bereits durch einen leisen Zug natürlicher Anmut gemildert ist, weist augenscheinlich wieder nach einer anderen Richtung, nach der attischen Schule, in welcher die Kunst nun ihre Blütezeit erleben sollte.



Abb. 315 Oberkörper einer Frau aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia

#### Die Blütezeit der griechischen Plastik in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts

steht im engsten Zusammenhang mit jenem wundersamen Aufschwung des ganzen hellenischen Lebens, der durch die glorreichen Siege über die Perser eingeleitet wird und nur zu bald infolge des durch Spartas Eifersucht angefachten peloponnesischen Krieges sein Ende erreicht. Erst jetzt erhob sich im Gegensatz zu den Barbaren der hellenische Volksgeist zum höchsten Bewußtsein edler Freiheit und Würde. Athen faßte in sich wie in einem Brennpunkt die ganze Vielseitigkeit des Griechentums zusammen und verklärte sie zur schönen Einheit. Jetzt erst werden die tiefsten Gedanken des hellenischen Geistes in der Plastik verkörpert, und die Göttergestalten erheben sich zu jener feierlichen Erhabenheit, die

zum erstenmal in rein menschlicher Bildung die Anschauungen der höchsten Wesen künstlerisch verkörpert. Dieser Sieg der neuen Zeit über die alte vollzieht sich durch die Kraft eines der größten Künstler aller Zeiten, des



in Olympia (Rekonstruktion nach Treu)

Phidias.<sup>1)</sup> — Er war der Sohn des Charmides und wurde um das Jahr 500 v. Chr. zu Athen geboren. Anfangs soll er sich der Malerei gewidmet haben, bald aber wandte er sich der Plastik zu, in welcher *Hegias* und *Ageladas* als seine Lehrer genannt werden. Die erste Periode seiner schöpferischen Tätigkeit fällt wohl noch in die Zeit der Kimonischen Staatsverwaltung. Seine höchste Entwicklung beginnt jedoch erst unter seinem großen Freunde Perikles und umfaßt sein reifes Mannesalter und die letzte Zeit seines Lebens, das etwa auf 68 Jahre berechnet wird. Nachdem er sich höchsten Künstler ruhm erworben hatte, traf ihn im Alter das Geschick, von den Feinden des Perikles schimpflich angeklagt zu werden. Nach der einen Nachricht hätte er infolgedessen die Heimat verlassen und sich nach Olympia begeben, wo er das Zeusbild schuf, nach einer anderen wäre er 438 im Gefängnis gestorben. In diesem Falle müßte also Phidias' Tätigkeit in Olympia in seine frühere Zeit, etwa die Mitte des Jahrhunderts, fallen und die Parthenos erschiene als Höhepunkt und Abschluß seiner Tätigkeit. Obwohl sich manches dafür sagen läßt, so ist doch ein entscheidender Grund gegen jene besser begrenzte erste Nachricht noch nicht beigebracht worden.

Mehr als von seinen äußeren Lebensumständen wissen wir von den Werken

<sup>1)</sup> Vgl. *E. Petersen*, Die Kunst des Phidias am Parthenon und zu Olympia. Berlin 1873. — *M. Collignon*, Phidias. Paris 1886, mit 45 Abbildgn. — *Ch. Waldstein*, Essays on the art of Phidias. Cambridge 1885. — *Furtwängler*, Meisterwerke der griechischen Plastik, S. 1—152.



Abb. 316 Apollon, Mittelfigur aus dem Westgiebel des Zeustempels in Olympia

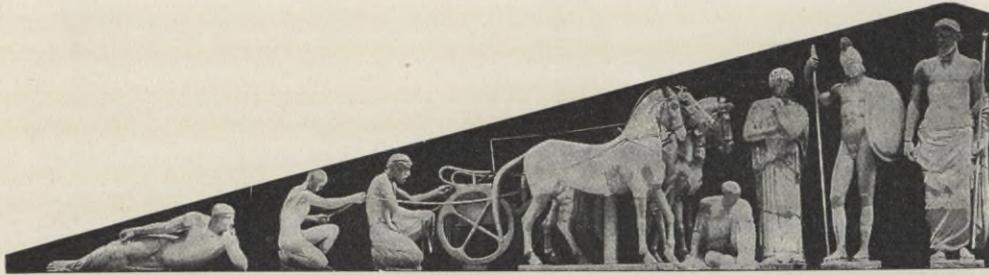


Abb. 317 Ostgiebel des Zeustempels

seines Geistes, deren Bewunderung das ganze Altertum erfüllte. In die erste Epoche seines Lebens werden mehrere große Arbeiten gesetzt, welche noch mit den Perserkriegen in Zusammenhang stehen, so namentlich eine Gruppe von Erzfiguren, Heroen des attischen Landes darstellend, deren Mitte Miltiades bildete und welche die Athener zum Dank für den Sieg bei Marathon in Delphi aufgestellt hatten. Sodann eine Statue der Athene in dem Siegestempel zu Platäa, ein mit Gold überkleidetes Holzbild, an dem die nackten Teile aus Marmor angesetzt waren; vor allen aber das in Erz gegossene Bild der Athene, welches auf der Akropolis zu Athen stand und den von fern Heranfahrenden auf hohem Meere schon sichtbar geworden sein soll. Die Athener hatten es aus der marathonischen Beute errichtet.

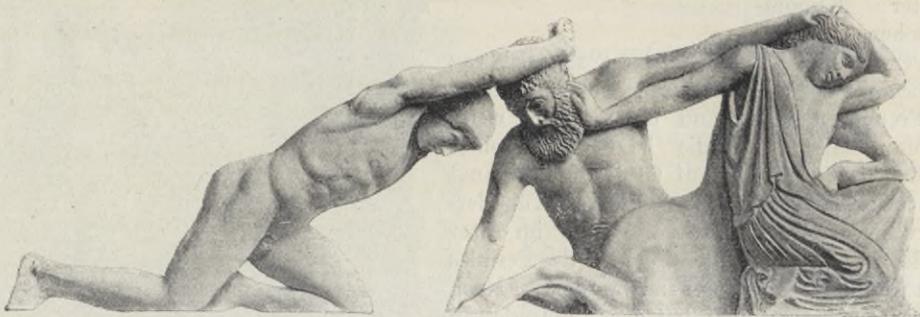
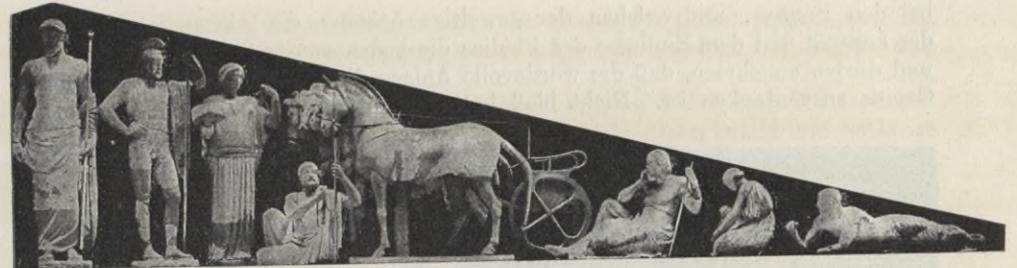


Abb. 318 Gruppe aus dem linken Flügel des Westgiebels vom Zeustempel in Olympia

Nur von dem Postament der Statue haben sich Reste gefunden, welche ihren Platz zwischen den Propyläen und dem Erechtheion bestimmen lassen (vgl. Abb. 253), und attische Münzen geben eine ungefähre Vorstellung von der Haltung der Figur. Die Göttin stand, die Lanze in der Rechten auf den Boden stützend, den abgesetzten Schild wahrscheinlich neben sich, in ruhiger Haltung aufrecht; eine besonders kolossale Höhe der Figur anzunehmen, ist kein Grund vorhanden. Den Beinamen der „Promachos“ (Vorkämpferin) erhielt diese Figur irrtümlicherweise erst in sehr viel späterer Zeit. Die Athener selbst nannten sie die „große eherne Athene“ und stellten die „Promachos“, wie die Malereien auf den panathenäischen Preisgefäßen und andere plastische Werke bezeugen, in sehr viel bewegterer Haltung dar. Es ist eine sehr verlockende, wenn auch noch nicht genügend erwiesene Annahme, daß wir den Typus der Phidiasschen Statue in der überlebensgroßen Athene Medici des Louvre (Abb. 320) besitzen, die allerdings in der vorliegenden Fassung — mit



in Olympia (Rekonstruktion nach Treu)

der mehr im realistischen Sinne detaillierten Gewandbehandlung — erst einer späteren Zeit angehören kann.

Bereits dem reifen Mannesalter des Phidias gehörte ein anderes Athenebild von seiner Hand auf der Akropolis an: die Erzstatue der Lemnier, d. h. athenischer Kolonisten, welche bei ihrem Abzuge nach der Insel Lemnos wahrscheinlich zwischen 450 und 447 damit der Göttin ein Weihgeschenk stifteten. Die „Lemnische Athene“ war schon im Altertum hochberühmt; sie wurde ihrer Schönheit wegen von den Kennern allen anderen Athenestatuen des Meisters vorgezogen. So ist es als ein besonders glücklicher Fund zu preisen, daß eine genaue Kopie von diesem Werke des Phidias mit großer Wahrscheinlichkeit in einer Marmorfigur nachgewiesen ist, deren bestes Exemplar sich im Dresdener Albertinum befindet (Abb. 321), während eine noch bessere und treuere Wiederholung des Kopfes im Museum zu Bologna wiedererkannt wurde. Die Göttin trug den Helm wahrscheinlich in der rechten Hand, stützte die Linke auf den Speer und wandte den Kopf energisch nach ihrer rechten Seite. Sie trägt bereits ganz ähnlich wie die Parthenos den Chiton mit langem Überwurf; die schuppenbedeckte Ägis mit dem Gorgoneion war schräg über die Brust gegürtet: die friedliche, freundliche Jungfrau war dargestellt, noch nicht die hehre, kriegerische Göttin. Der prächtig erhaltene Bologneser Kopf rechtfertigt in höchstem Maße alles, was die Alten von der Anmut des Gesichtsumrisses, der Zartheit der Wangen, den feinen Proportionen der Nase zu rühmen wußten.

Umfassender gestaltete sich des Phidias Tätigkeit bei den großartigen Unternehmungen, durch welche Perikles seine Vaterstadt verherrlichte. Wir wissen, daß



Abb. 319 Frauenstatue aus Palazzo Giustiniani Rom, Museo Torlonia

bei den Bauten, mit welchen der gewaltige Athener die Akropolis schmückte der Leitung und dem Einflusse des Phidias die bedeutsamste Stelle angewiesen war und dürfen annehmen, daß die würdevolle Anlage dieser Werke größtenteils seinem Genius zu verdanken ist. Nicht bloß hatte er mit seinen Schülern und Gehilfen



Abb. 320 Athene Medici im Louvre

den reichen plastischen Schmuck des Parthenon zu schaffen, das Bild der Göttin selbst wurde ihm zur Ausführung übertragen. Es war etwa 12 m hoch, aus Gold und Elfenbein. Die Athener ließen es aus der Beute von Salamis errichten und das dazu verwandte Gold hatte allein einen Wert von 44 Talenten, 2359 500 Mark unseres Geldes. Die Beschreibungen der alten Schriftsteller zusammen mit den Nachbildungen der Statue in Bildwerken aller Art geben uns wenigstens von der äußeren Erscheinung der Athene Parthenos eine ungefähre Darstellung. Eine etwa meterhohe Marmorstatuette in Athen (Abb. 322) kann dafür als bester Anhalt dienen. Die Göttin stand gleichfalls aufrecht in feierlich ruhiger Haltung. Der oberhalb der Hüften mit Schlangen gegürtete Chiton fällt über das rechte Bein in steilen Falten gerade herab, das linke ist leicht gebogen und zur Seite gestellt. Der Schild ist zum Zeichen friedlicher Ruhe auf den Boden gesetzt, von der linken Hand leicht gehalten; unter ihm ringelt sich die heilige Burgschlange empor; die Lanze lehnte am linken Arm. Ein goldener Helm deckt das Haupt, mit einer Sphinx zwischen zwei Flügelpferden als Helmzier; den Stirnrand schmückt, wie andere Nachbildungen, namentlich eine schöne Gemme aus der Kaiserzeit (Abb. 323) zeigen, eine Reihe von Tierköpfen, die aufgeschlagenen Backenlaschen Greife in flacher Reliefdarstellung. Das Antlitz, von dem die erhaltenen Kopien allerdings nur einen schwachen Abglanz

geben können, trägt den Ausdruck stiller Hoheit. Als die „erhabene, jungfräuliche Schutzgöttin Athens in heiterer Majestät siegreichen Friedens“ war die Zeustochter dargestellt; deshalb trug sie auch auf ihrer vorgestreckten Rechten die Flügelgestalt der Nike, der Siegesgöttin. Da diese Figur, den Proportionen des ganzen Werkes entsprechend, selbst gegen 2 m hoch war, so ist es schon aus praktischen Gründen durchaus glaublich, daß die starke, säulenförmige Stütze, welche die athenische

Statuette und andere Nachbildungen unter der Hand der Göttin zeigen, auch im Original vorhanden war. Erwägt man aber, daß die Kolossalfigur der Göttin sich der streng symmetrischen Säulenarchitektur des Tempelinneren einordnen mußte, in der die vertikalen Linien herrschten, so begreift sich wohl, daß diese Stütze, durch die Steifalten des Chitons vorbereitet, als Gegengewicht gegen Schild und Schlange auf der anderen Seite erwünscht, ja notwendig erscheinen mußte. Was zunächst als konstruktiver Notbehelf erscheint, erhält aus der Logik des plastisch-architektonischen Gesamtbildes seine innere ästhetische Begründung! — Der Charakteristik der sieghaften Friedensgöttin diente auch der reiche Reliefschmuck an den nebensächlicheren Teilen des Standbildes: die Kentaurenkämpfe an den Sandalenrändern, die Amazonen- und Gigantenschlacht an Außen- und Innenseite des Schildes, die Geburt der Pandora, des Urbildes der Weiblichkeit, in Gegenwart der Götter an der Vorderseite der Basis. Auch sie verherrlichten in den Gegenbildern gleichsam des Kampfes mit den rohen Mächten der Natur (Giganten, Kentauren) und der Barbarei (Amazonen) und in dem Parallelbilde (Pandora) zur Geburt der Parthenos selbst die segensreich waltende Kraft und Milde der Stadtgöttin Athene.

Die Athene des Parthenon wurde 438 v. Chr. vollendet und geweiht. Sie allein samt der reichen plastischen Ausschmückung des Tempels machte den Meister zum ersten Plastiker seines engeren Vaterlandes. Doch sollte er am Abend seines Lebens noch ein Werk schaffen, das nach dem Urteil des gesamten Altertums die Statue der Parthenos verdunkelte und seinen Meister zum ersten Künstler des gesamten Griechenlands erhob: das kolossale Goldelfenbeinbild des Zeus Panhellenios zu Olympia. Eine gutbezeugte Überlieferung berichtet, daß nach Vollendung seiner Schöpfungen auf der Akropolis Phidias mit einer Schar seiner besten Schüler nach Elis berufen wurde; der Staat ließ ihm in Olympia eine Werkstatt errichten, die noch in später Zeit mit Verehrung gepflegt und gezeigt wurde, im Jahre 432 kehrte er nach Vollendung seines Werkes, mit Ehren überhäuft, nach seiner Vaterstadt zurück. Auch dieses berühmte Götterbild

kennen wir zunächst nur aus Beschreibungen. Der Vater der Götter und Menschen saß in der engen Cella seines Festtempels auf glänzendem Thron, das Haupt mit goldenem Ölkranz bedeckt; in der Rechten hielt er die Nike, die eine Siegesbinde in den Händen und einen goldenen Kranz auf dem Haupte trug; in der Linken ruhte das reichgeschmückte Zepter. Der Oberkörper des Gottes war nackt aus schimmerndem Elfenbein gebildet, die unteren Teile verhüllte ein reich mit Blumen und Figuren ausgelegter gol-



Abb. 321 Lemnische Athene des Phidias

denen Mantel. Im Gegensatz zu der erhabenen Einfachheit der Gestalt war der Thron des Gottes ein Werk der reichsten und mannigfaltigsten Kunst, mit Gold und edlen Steinen, mit Ebenholz und Elfenbein geziert. Siegesgöttinnen, vier oben und zwei unten, waren an jedem Fuße des Thrones angebracht, auf den Querriegeln stellten freistehende Figuren die acht alten Kampfsarten und die Kämpfe des Herakles und Theseus gegen die Amazonen dar. Außerdem stützten Säulen zwischen den Füßen den gewaltig belasteten Sitz, und den unteren Abschluß bildeten Schranken, an denen Phidias' Bruder, der Maler *Panainos*, Darstellungen aus der Heroensage ausgeführt hatte. Noch werden Sphinxgestalten und Reliefs, welche das Schicksal der Niobiden darstellten, am Unterbau des Thrones erwähnt, an der Rücklehne ferner die Gestalten der Chariten und der Horen, am Schemel goldene Löwen- und Amazonenköpfe, endlich an der Basis die Geburt der Aphrodite in Reliefdarstellung. Aus dieser Fülle von Gebilden, in denen die reiche Phantasie des Meisters mit der Schönheit der Ausführung wetteiferte, erhob sich in wunderbarer Majestät groß und feierlich die Gestalt des höchsten hellenischen Gottes. Phidias hatte ihn als gütigen Vater der Götter und Menschen, aber



Abb. 322 Nachbildung der Athene Parthenos  
Marmorstatuette in Athen



Abb. 323  
Gemme des Aspasio  
mit dem Kopf der  
Athene Parthenos

auch als gewaltigen Herrscher im Olympos dargestellt. Als Vorbild sollen ihm dabei jene Homerischen Verse vorgeschwebt haben, in denen Zeus huldvoll die Bitte der Thetis gewährt:

Also sprach und wunkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,  
Und die ambrosischen Locken des Königes walleten vorwärts  
Von dem unsterblichen Haupt, es erbeben die Höhn des Olympos.

Über 800 Jahre thronte das Bild des Gottes unversehrt in seinem Tempel, bis ein Brand im 5. Jahrhundert n. Chr. beide zerstörte.

Keines unter den erhaltenen Zeusbildern der antiken Kunst gibt von dem olympischen Zeus des Phidias eine erschöpfende Vorstellung. Am ehesten dürften noch die Münzbilder von Elis (Abb. 324, 325) die Komposition der Statue und den Ausdruck milder Majestät im Kopfe einigermaßen vergegenwärtigen, und ein mehrfach wiederholter Statuentypus (Abb. 326),

von dem ein Exemplar auch in Olympia selbst gefunden worden ist, mag wenigstens in der Umrahmung der ruhigstolzen Züge durch Haar und Bart, des mächtigen Oberkörpers durch die Gewandung den Charakter des berühmten Sitzbildes annähernd gewahrt haben.



Abb. 324. 325 Münzen von Elis mit dem olympischen Zeus

Daß Phidias vorzüglich Götterbildner war und daß er unter den Göttergestalten diejenigen verkörperte, deren Wesen vorzüglich in geistiger Hoheit wurzelt, bezeichnet den Grundcharakter seiner Kunst, den Fortschritt seines

Schaffens gegen alle früheren, den Vorzug gegen alle gleichzeitigen und späteren Werke. Im Vollbesitz der Meisterschaft, welche die griechische Kunst durch rastloses Bemühen kurz vor seinem Auftreten in der Darstellung des Körperlichen sich errungen hatte, war sein Genius berufen, die gewonnenen Resultate zur Ausprägung der höchsten Ideen zu verwenden und damit der Kunst neben vollendeter Schönheit zugleich den Charakter der Erhabenheit zu verleihen. Deshalb heißt es von ihm, er allein habe Ebenbilder der Götter gesehen und allein sie zur Anschauung gebracht. Leider sind uns über seine übrigen Götterdarstellungen nur knappe Notizen erhalten, und die Versuche, in dem vorhandenen Statuenmaterial Kopien derselben nachzuweisen, beruhen zum Teil auf sehr unsicherer Grundlage. Dagegen können wir die einzige Statue aus menschlichem Kreise, welche das spätere Altertum von Phidias kannte, einen Knaben, der sich das Haar mit einer Binde umwand (Diadumenos), vielleicht in der aus dem Besitz der Farnese stammenden Figur des Britischen Museums (Abb. 327) wiedererkennen. Sie gibt uns eine Vorstellung von dem hohen Ernst, den Phidias auch in der Bildung des nackten menschlichen Körpers betätigte. Die Stellung mit dem leicht zur Seite gesetzten Bein gleicht der der Athene Parthenos, und die ganze Erscheinung des schlanken Knaben findet mehr als ein Gegenstück in den Friesreliefs des Parthenon.



Abb. 326 Zeusstatue in Dresden

Die Skulpturen des Parthenon waren das umfangreichste künstlerische Unternehmen der griechischen Blütezeit; es ist selbstverständlich, daß der Anteil des *Phidias* sich im wesentlichen nur auf die Komposition, vielleicht auf die Herstellung der Modelle erstrecken konnte; die Ausführung mußte er einer großen Schar von Gehilfen und Schülern überlassen, unter denen aber gleichfalls hervor-

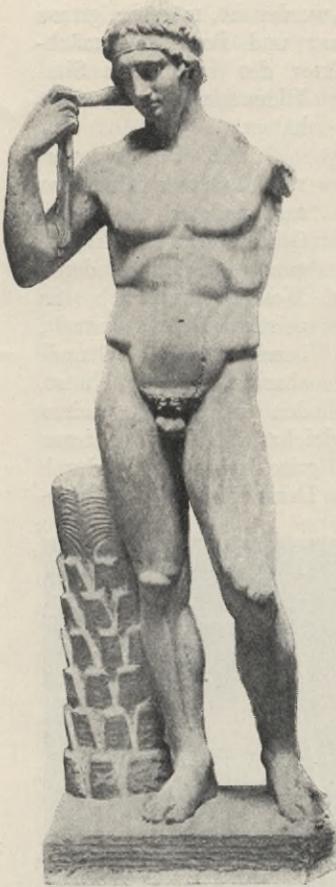


Abb. 327 Diadumenos Farnese, London  
vielleicht nach Phidias

falls in einem kräftigen Hochrelief ausgeführt. Im ganzen lassen sich zwei Stilrichtungen unterscheiden: eine ältere, die noch streng und hart unmittelbar an Werke wie an die Tyrannenmörder anknüpft, und eine jüngere, die flüssig und weich, voll Schwung und Feuer, meisterhaft abgerundete Kompositionen (Abb. 328 u. 329) schafft.

1) Vgl. hierzu und zu allem Folgenden *Michaelis*, Der Parthenon, mit Atlas. Leipzig 1870. Die Nointelschen Zeichnungen sind neuerdings publiziert in den Antiken Denkmälern des deutschen archäolog. Instituts I. Tf. 6 u. 6 A und von *H. Omont*, Athènes au XVII<sup>e</sup> siècle. Paris 1898.

ragende Künstler waren. — Leider ist nach der gewaltsamen Zerstörung des Wunderbaues durch die Venezianer im Jahre 1687 (vgl. S. 188) nur eine Masse zerrissener Einzelheiten übriggeblieben, die ein völliges Erkennen des ursprünglichen Zusammenhangs nicht mehr zulassen; aber genug ist noch vorhanden, um das Wichtigste zu erfassen, um die unvergleichliche Schönheit zu genießen. Von den Statuengruppen der beiden Giebel sind nur einzelne Figuren erhalten; aber glücklicherweise waren 15 Jahre vor der Zerstörung des Tempels durch einen flämischen Maler im Auftrag des Marquis de Nointel Zeichnungen von den damals weit vollständiger erhaltenen Metopen und Giebelgruppen ausgeführt worden, die sich zum Teil wenigstens erhalten haben.<sup>1)</sup> Hiernach und aus den Angaben der Alten können wir in Gedanken die ursprünglichen Kompositionen ergänzen.

Der älteste Bestandteil des Skulpturenschmuckes sind wiederum die Metopen, die auch unter sich die größte Verschiedenheit zeigen. Von den 92 Reliefs, die ehemals das Triglyphon des Peripteros schmückten, befinden sich 31 noch an Ort und Stelle; die übrigen sind großenteils, wie die meisten Figuren aus den Giebeln und der Cellafries, im Anfang dieses Jahrhunderts durch Lord Elgin nach England gebracht und an das Britische Museum verkauft worden. Den Inhalt der Darstellung bilden die Kämpfe mit den Giganten, Kentauren und Amazonen, wie sie auch im Nebenwerk der Parthenonstatue auftraten, ferner Szenen aus dem Troischen Kriege; sie alle feiern indirekt Athene als Beschützerin im Kampfe gegen Roheit und Barbarentum. Die Komposition beschränkt sich fast stets, wie in Olympia, auf eine Bildtafel und ist gleich-



Abb. 328 Metope vom Parthenon

Die natürliche Weiterbildung dieser dramatisch belebten, aber auf Einzelszenen beschränkten Kunst bieten zunächst die Darstellungen in den Giebeln. Sie galten, wie billig, beide der unmittelbaren Verherrlichung der Göttin. Im Ostgiebel, über dem Eingange des Tempels, war die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus dargestellt. Da zur Zeit der erwähnten Skizze (Abb. 330) bereits der mittlere Teil dieses Giebelfeldes herausgebrochen war, so ist uns leider gerade der wichtigste Teil der Komposition nicht authentisch überliefert. Doch hat die Untersuchung der Standspuren der Figuren auf dem Boden des Giebeldreiecks wahrscheinlich gemacht, daß die Mitte der thronende Zeus einnahm, ähnlich der olympischen Statue; Athene war bereits in vollwachsender Gestalt vor ihm stehend oder hinwegschreitend dargestellt, wahrscheinlich von einer auf sie zufliegenden Nike bekränzt; vor dem Throne stand Hephaistos, der nach der attischen Sage durch einen Hammerschlag auf das Haupt des Zeus die Göttin hervorspringen ließ, und auch die attische Geburtsgöttin Eileithya scheint dem Vorgange assistiert zu haben. — Von den Gestalten, welche sich nach beiden Seiten an die Mittelgruppe anschlossen, ist uns der größere Teil erhalten; für ihre Bedeutung und Benennung aber sind wenig sichere Anhaltspunkte vorhanden. Zweifellos ist nur das auftauchende Viergespann des Helios in der linken äußersten Giebelecke, dem in der anderen Ecke das niederfahrende Gespann der Nyx entsprach: Tag und Nacht, wie sie im ewigen Wechsel am Himmel auf und nieder steigen, sind die Zeugen dieses olympischen Vorganges; so waren auch die Reliefdarstellungen an den Basen der Parthenos und des olympischen Zeus von Helios und Selene eingerahmt. — Für die übrigen Gestalten ist es dann das Natürlichste, anzunehmen, daß sie olympische Gottheiten vorstellen, welche der wunderbaren Geburtsszene als erstaunte und zum Teil erschreckte Zeugen beiwohnen. Zu ihnen gehören die herrliche Gruppe der drei engverbundenen Frauengestalten rechts, die vorderste sitzend und der



Abb. 329 Metope vom Parthenon

Mitte zugekehrt, die dritte im Schoß der zweiten ruhend (Abb. 331), sowie die beiden in der anderen Giebelhälfte ihnen entsprechenden, auf niedrigen Truhen sitzenden Frauen. Neben ihnen, dem Helios zugewandt, ruht ein Jüngling (Abb. 332) von athletischem Körperbau, mit kurzem Haupthaar, durch

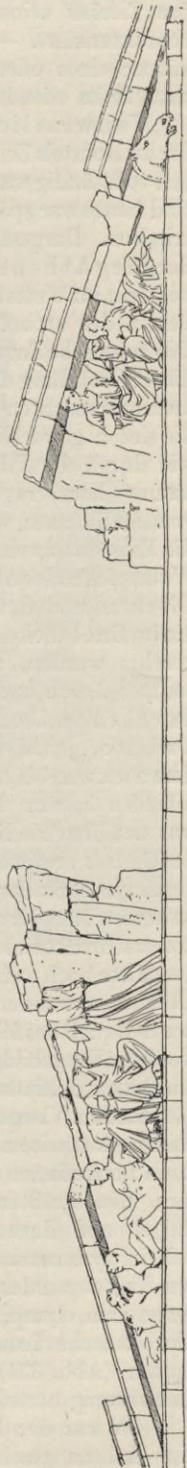


Abb. 330 Der Ostgiebel des Parthenon — Skizze nach einer Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert

das Tierfell seines Lagers und durch Spuren von Sandalen vielleicht als Jäger charakterisiert. — Die Gestalten neben der Mittelgruppe sind bis auf den Oberkörper eines offenbar erschreckt zurückweichenden Mannes und eine jugendliche, nach links eilende Frau verloren.

Vom westlichen Giebel, der zu Nointels Zeit noch ziemlich vollständig war (Abb. 333), sind heute nur spärliche Reste erhalten. Dargestellt war hier der Sieg Athenes über Poseidon im Wettstreit um den Besitz des attischen Landes. Die heimische Sage drückte in dieser Erzählung die Natur der meerumrauschten Halbinsel, die durch gewerbliche Künste wie durch die Pflege des Ölbaums hervorragte, ebenso verständlich aus, wie sie damit die Existenz zweier altheiliger Wahrzeichen der Akropolis, des Ölbaums und des Salzquells, die im Erechtheion (vgl. S. 190) verehrt wurden, zu erklären suchte: diesen hatte Poseidon durch einen Stoß mit dem Dreizack, jenen Athene auf dem nackten Felsgrund empor-schießen lassen. Nach allem, was sich über die Komposition des Giebels ermitteln läßt, war der Augenblick dargestellt, wo Athene triumphierend, Poseidon erschreckt sich von dem in der Mitte hoch aufsprießenden Ölbaum abwenden, während der Salzquell des Meergottes — wohl aus Erz gebildet — niedrig am Boden dahinflöß. Die sich bäumenden Vierge spanne der beiden Gottheiten füllten mit ihren Lenkerinnen und Begleitern den größten Teil der Flügel und daran schlossen sich in symmetrischen Gruppen die Zeugen des Streites, in denen man olympische Götter

oder attische Landesheroen erkennen will. Die Benennung der liegenden Eckfiguren (Abb. 334) bei Pausanias als Flußgötter (Kephisos und Ilisos) erscheint ebensowenig berechtigt wie seine analoge Deutung in Olympia.

So war der Inhalt beider Giebeldarstellungen aus der volkstümlichen Lokalsage Athens geschöpft und brachte Ereignisse zur Anschauung, die jedem guten



Abb. 331 Weibliche Figuren vom östlichen Parthenongiebel, London

Athener bedeutsam und heilig waren. Die künstlerische Form aber, in welche diese Darstellungen gegossen sind, ist frei und groß in der Gestaltung des Ganzen wie des Einzelnen. Kein architektonisch starres Schema beherrscht mehr die Komposition, trotz strenger Symmetrie füllt sie ungezwungen und flüssig den Raum und läßt die mächtige Erregung der Mittelgruppen nach den Enden hin allmählich ab-schwellen. Mit feinem Takt ist — wie ähnlich schon in Olympia — die feierlichere Szene über den Eingang zum Tempel, die dramatisch bewegtere in das rückwärtige Giebelfeld versetzt; die vordere Darstellung hat eine allgemein griechische, die hintere eine speziell attische Bedeutung.

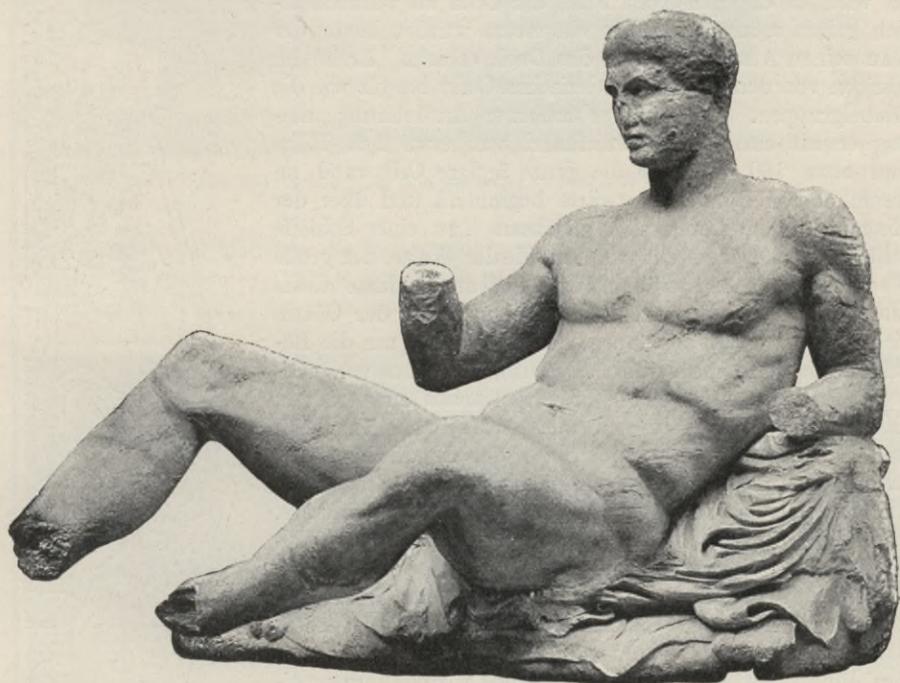


Abb. 332 Ruhender Jüngling aus dem östlichen Parthenongiebel, London

Müssen wir uns bei dem traurigen Zustand der Parthenongiebel die Schönheiten der Komposition hauptsächlich mit Hilfe der Phantasie vorstellen, so können wir über die Formgebung im einzelnen glücklicherweise aus sicherer Anschauung urteilen. Sie ist über alle Beschreibung großartig. Alle diese Gestalten — und fast nur solche aus den Nebenteilen der Giebelkompositionen blieben ja erhalten — sind wahrhaft monumental gedacht, auf die Betrachtung aus der Ferne berechnet und doch mit einer liebevollen Sorgfalt durchgebildet, die selbst die einstmals dem Auge verborgenen Rückseiten der Figuren nicht von der letzten Feile ausschloß. Die vollendetste Kunst in der Behandlung des Marmors arbeitete hier gleichsam zu ihrer eigenen künstlerischen Befriedigung, aber sie ist in den Dienst einer Formanschauung gestellt, welche alles Kleinliche ebenso ausschließt wie alles Rohe, nur auf den äußerlichen Effekt Berechnete. Gestalten wie der ruhende Jüngling (Abb. 332), die Gruppe der Frauen (Abb. 331) im östlichen, die lagernde Eckfigur (Abb. 334) im westlichen Giebel sind von einer einfachen Größe der Naturauffassung, welche in keiner Periode der griechischen Plastik ihresgleichen findet. Mit gerechter Bewunderung ist vor

allem auch stets die Art des Gewandstils hervorgehoben worden, die scheinbar ungekünstelt doch mit tiefem Verständnis ganz auf malerische Wirkung und reichsten Wechsel von Licht und Schatten berechnet erscheint.

Sind die Giebelgruppen erst nach Vollendung des Baues gearbeitet und an Ort und Stelle verbracht worden — denn wir wissen, daß noch bis zum Jahre 434 an den Skulpturen des Parthenon gearbeitet wurde —, so wird es dagegen vom Fries der Cella als wahrscheinlich gelten müssen, daß er eingesetzt wurde, bevor der Bau seinen Abschluß durch das Dach erhielt. Er ist im übrigen von demselben künstlerischen Geist beseelt wie die Giebelgruppen. In ununterbrochener Ausdehnung umzog er als ein flaches Reliefband von etwa 1 m Höhe und etwa 160 m Länge die ganze äußere Cellawand an ihrem oberen Rande, westwärts beginnend und über der Eingangstür im Osten sich gleichsam „zu einer Schleife schürzend“. Dargestellt war in idealer Weise der große Festzug der Panathenäen, der am Schlusse dieses alle vier Jahre wiederkehrenden Hauptfestes der Göttin sich von der Stadt zur Burg hinaufbewegte, um die Beschützerin des Landes durch Darbringung eines von attischen Jungfrauen gewebten Prachtgewandes zu verehren. Dieser Zug vereinte in sich alles, was in Athen schön und herrlich war, die edle Blüte der Jungfrauen, die frische Kraft der gymnastisch gebildeten Jünglinge und die feierliche Würde der vom Volke gewählten Magistrate. Eine bessere Gelegenheit, Anmut und Hoheit in vielgestaltigem Reichtum zu vereinigen, konnte der Plastik nicht geboten werden, aber in vollendeter Weise, als hier geschehen, war die Aufgabe auch nicht zu lösen. An der Südwestecke beginnt die Schilderung mit Gruppen von Jünglingen, die sich zum Aufbruch rüsten, ihre mutigen Rosse aufzäumen, die übermütigen bändigen, die gebändigten in kunstvollen Reiterwendungen versuchen (Abb. 335). In parallelen Zügen schreitet die Prozession über die nördliche und südliche Langeite fort, mit den Geschwadern der feurig einhersprengenden Ritter, dem stolze Athens (Abb. 336), und mit Reihen von Viergespannen beginnend, um allmählich in die ruhigeren Gruppen der Flötenbläser und Kitharoden, der Träger von Opfergaben und Führer von Opfertieren überzugehen. Um die Ecke der Ostseite biegt der Zug mit herrlichen Reihen sittsam einerschreitender Jungfrauen, die Schalen und Opferkannen in Händen tragen, und trifft hier auf die Mittelgruppen, welche nicht mehr in Bewegung befindlich, sondern die Herankommenden erwartend dargestellt sind: zunächst beiderseits Gruppen würdiger Greise, die im Gespräch beisammenstehen, dann von je drei Paaren sitzender Gottheiten eingefasst — wahrscheinlich im Inneren des Tempels befindlich zu



Abb. 333 Der Westgiebel des Parthenon — Skizze nach einer Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert

denken — der Priester und die Priesterin der Athene (Abb. 337); jener faltet mit Hilfe eines Knaben das neue Prachtgewand für die Göttin zusammen,

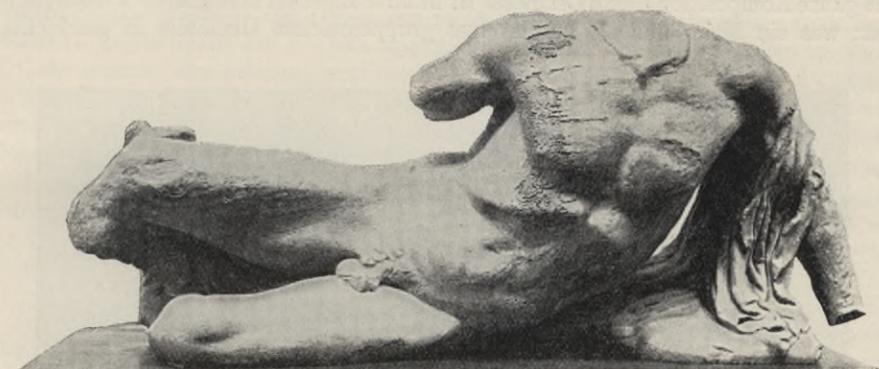


Abb. 334 Eckfigur aus dem westlichen Parthenongiebel, London

diese nimmt zwei Mädchen die Polsterstühle ab, welche sie auf den Köpfen herantragen. Die Bedeutung dieser Zeremonie ist zweifelhaft, sicher bezog sie sich entweder auf den Peplos, der etwa auf den Stühlen niedergelegt werden sollte, oder auf



Abb. 335 Reiter aus dem Westfries des Parthenon

die assistierenden Götter (Abb. 338). Denn es war alter Kultusbrauch, der Göttin an ihrem Feste andere Gottheiten zu Gaste zu laden. So hat der Künstler vielleicht auch hier im engsten Anschluß an den Glauben des Volkes die attischen Zwölfgötter

darstellen wollen, wie sie im Tempel der Polias auf den ihnen bereiteten Stühlen Platz genommen haben, unsichtbare Teilnehmer an Fest- und Opferschmaus. — Die ganze Komposition dieses Ostfrieses ist in ihrer Eigenart eine geniale künstlerische Tat: was ein Maler nur als Inhalt eines gruppenreichen Gemäldes in geschickter



Abb. 336 Reitergruppe aus dem Nordfries des Parthenon

Verteilung auf Vorder- und Hintergrund hätte darstellen können, ist hier den einfachen und strengen Bedingungen des Flachreliefs entsprechend in ein Nebeneinander von Gestaltenreihen zerlegt, die in ihrer notwendigen gedanklichen Verknüpfung schließlich dasselbe Resultat ergeben. Die malerische Perspektive ist ersetzt durch eine symmetrische Verschränkung; keine Gestalt oder Gruppe schiebt sich hinter eine andere, und doch können wir sie alle nur in festem, räumlichem Zusammenhange auffassen. — Dieselbe Meisterschaft in der Beherrschung des Flachreliefstils geben namentlich die Reiterscharen des Nordfrieses zu erkennen (Abb. 336): in Gliedern zu sechs Mann Tiefe sprengen sie daher, die hinteren Reiter staffelförmig vorgezogen, so daß die ganze Reihe sichtbar wird ohne wesentliche Überschreitung der Relieffhöhe. Dabei ist durch stets wechselnde Mannigfaltigkeit der Motive jede Eintönigkeit ferngehalten, wie denn überhaupt das frischeste, freudigste Leben alle Teile des Frieses erfüllt. Mit der Weisheit eines vollendeten Künstlers sind Beginn, Fortgang und Ende des Zuges in eine einheitlich durchdachte Komposition zusammengefügt und an Stelle ermüdenden epischen Gleichmaßes der Eindruck dramatischen Lebens und heiteren Festgepräges hervorgerufen. Ursprünglich trug — namentlich in Rücksicht auf die ungünstige Beleuchtung des Frieses unter dem Dache der Säulenhalle — wohl auch lebhaftere Bemalung zu dieser Wirkung bei, so wie zahlreiche Einzelheiten, Pferdegebisse, Zügel u. dgl. aus Bronze angefügt waren.

Für den Geist, der die attische Kunst des 5. Jahrhunderts beherrscht, sind die Göttergestalten des Parthenonfrieses (Abb. 338) besonders charakteristisch. Sie treten uns nicht mit der hohen Würde der goldelfenbeinernen Tempelbilder des Phidias entgegen; den Menschen gesellt, haben sie auch rein menschliche Erscheinungsform angenommen, fast ganz ohne äußere Attribute der Göttlichkeit. Gemächlich, beinahe lässig sitzen sie auf ihren Stühlen, dennoch beim ersten Blick als göttliche Wesen erkennbar, nicht bloß durch den feinen Kunstgriff, daß sie als Sitzende gleiche Kopfhöhe mit den stehenden Figuren haben und auf diese Weise kolossal erscheinen, sondern noch mehr durch ihre wahrhaft olympische Ruhe und Heiterkeit. Verklärte Menschlichkeit, die Würde mit Anmut paart — das ist der Grundzug der Parthenonfiguren und so vieler attischer Werke, die in einem mehr oder weniger engen Zusammenhange mit ihnen stehen.

Ganz im Gewande strenger Feierlichkeit tritt uns dieser Stil in dem Marmorrelief aus Eleusis (Abb. 339) entgegen, das nach der allgemeinen, allerdings nicht mehr unbestrittenen Deutung die drei großen eleusinischen Gottheiten darstellt: dem jugendlichen Triptolemos reicht Kore (mit dem Zepter) die — einst in Malerei ausgeführten — Kornähren, während Demeter (mit der Fackel) ihn bekränzt. Noch unmittelbarer an den Parthenonfries erinnert das schöne Relief mit Orpheus, Eurydike und Hermes (Abb. 340). Von dem Fürsten der Unterwelt ist Orpheus um seines Gesanges willen gestattet worden, die geliebte



Abb. 337 Mittelgruppe aus dem Ostfriesen des Parthenon

Gattin wieder mit sich zu nehmen, unter der Bedingung, daß er sich unterwegs nicht umsehe. Er kann aber seine Sehnsucht nicht bezwingen und schaut nach ihr zurück: da naht auch schon der Seelengeleiter Hermes, um sie auf Nimmerwiedersehen mit sich zu führen. Zum letzten Abschied legt Eurydike dem Gatten die Hand auf die

Schulter und schaut ihn voll zärtlicher Trauer an; er will sie sanft festhalten, aber leise rührt Hermes sie an, zum Fortgehen mahnend. Eine zarte Wehmut liegt über der Szene, mit ganz wenigen Mitteln überzeugend und rührend zum Ausdruck gebracht; nur in leisen Bewegungen spricht sich die Seele dieser edlen Gestalten aus.

Daß dieser maßvoll gehaltene Stil aber nicht bloß eine Errungenschaft weniger hervorragender Meister, sondern der ganzen Kunstepoche war, das beweisen vor allem die attischen Grabreliefs<sup>1)</sup> bis weit ins 4. Jahrhundert hinein, die ähnliche Darstellungen eines innerlich bewegten Menschendaseins in ruhig edler Gestaltung bieten. Der Verstorbene ist oft, wie bereits in älterer Zeit (vgl. Abb. 291



Abb. 338 Göttergruppe aus dem Ostfriesen des Parthenon

u. 301), allein, noch häufiger aber in traulichem Beisammensein mit Hausgenossen, Verwandten und Freunden dargestellt; nur ganz ausnahmsweise werden Krankheit und Tod selbst zum Ausdruck gebracht. Aber auch über jenen Familien- und Freundschaftsszenen liegt die Stimmung des Abschiedes und der Trauer; ein sanftes Neigen oder Stützen des Hauptes drückt den Schmerz aus, man reicht einander die Hände, um sich der gegenseitigen Liebe und Zuneigung zu vergewissern. Köstliche Bilder, namentlich aus dem attischen Frauenleben (Abb. 341), schmücken diese Grabreliefs, die durch ein verklärtes Abbild der Wirklichkeit Trost zu spenden und den bitteren Gedanken an den Tod milde zu lösen suchen. — Aber auch sonst wurde in diesen Jahrzehnten nicht leicht eine Inschrift in Athen öffentlich aufgestellt ohne künstle-

<sup>1)</sup> A. Conze, Die attischen Grabreliefs, im Auftrage der k. k. Akademie der Wissenschaften in Wien herausgegeben. Berlin 1893 ff.

rischen Schmuck durch ein Relief, das in seiner schlichten Größe noch einen Nachklang der Parthenonskulpturen verspüren läßt. Hunderte solcher Urkunden- und Votivsteine mit Staatsverträgen, Volksbeschlüssen, Ehrendekreten, Wehinschriften sind erhalten, die in einer beziehungsreichen Darstellung die vertragschließenden Parteien (Abb. 342) oder die Gottheiten darstellen, denen die Weihegabe gilt (Abb. 343).

Wenn solche Werke zeigen, daß der Geist Phidiasscher Kunst veredelnd auch auf die Gebiete des mehr gewerblichen und handwerklichen Schaffens einwirkte, so hat es sicher noch mehr Interesse, nach dem Kreise seiner Schüler und Mitarbeiter zu fragen, der ja bei dem Umfange der ihm gestellten Aufgaben ein ziemlich großer sein mußte. Mit Namen kennen wir davon nur wenige. Der Parier

*Kolotes* war der Gehilfe des Phidias beim Zeusbilde in Olympia und soll den mit Reliefs geschmückten goldelfenbeinernen Tisch, auf dem die Lorbeerkränze für die olympischen Sieger vor der Statue des Zeus niedergelegt wurden, gefertigt haben. Am nächsten scheint dem Meister *Agorakritos* von Paros gestanden zu haben, von dessen Hand eine thronende Göttermutter im Metroon zu Athen herrührte, offenbar ein sehr populäres Bildwerk, denn es findet sich auf zahlreichen Reliefs nachgebildet. Sein Kultbild der *Nemesis* in Rhamnus wetteiferte in der prächtigen und beziehungsreichen Ausstattung des Beiwerks wie der Basis offenbar mit der Parthenos; man wird also annehmen dürfen, daß auch die Statue selbst jenem hehren Götterbilde ähnlich war. Phidias hatte die Parthenos im ärmellosen dorischen Chiton dargestellt, der samt dem tieffallenden Überschlag von einem Gürtel zusammengehalten wurde; Standbein und Spielbein markierten sich in dem sonst schlicht herabfallenden Gewande. Diese Haltung und Gewandung kehren mit leichter Variation in einer Reihe von antiken Statuen wieder, auch auf andere Göttinnen, ja selbst jugendliche Götter übertragen. Es ist eine einleuchtende Vermutung, daß die Urbilder dieser Marmorkopien Schöpfungen aus dem Kreise des Phidias waren. Der früher unter dem Namen der „Barberinischen Muse“ bekannte *Apollon Kitharodos*



Abb. 339 Weihe des Triptolemos Relief aus Eleusis, Athen

(Abb. 344) in München hat das hohe Ethos der Phidiasschen Gestalt und die Anordnung des Gewandes besonders treu gewahrt. Und wie manche Gelehrte in diesem Apollon die Nachbildung eines Originals des *Agorakritos* vermuten, so glaubt man auch eine zur „Demeter“ ergänzte hehre Frauengestalt desselben Typus im Vatikan auf die rhamnische Nemesis des Künstlers beziehen zu dürfen. Noch in den um 415 gearbeiteten „Koren“ des Erechtheion (vgl. S. 191) klingt dieser strenge Stil des Phidias nach. Etwas abweichende Bahnen scheint dagegen der als sein Schüler



Abb. 340 Orpheus, Eurydike und Hermes Marmorrelief in Neapel

genannte Athener *Alkamenes* eingeschlagen zu haben, der sich auch noch bis in ziemlich späte Zeit (402) verfolgen läßt. Eines seiner berühmtesten Werke war eine marmorne, in den Gärten zu Athen aufgestellte *Aphrodite*, deren Nachbildung uns wahrscheinlich in einer oft wiederholten Statue (das beste Exemplar aus Fréjus im Louvre, Abb. 345) erhalten ist. Das dünne, schleierartige Gewand läßt die schlanken Glieder durchscheinen und enthüllt herableitend die linke Brust; mit der rechten Hand zieht die Göttin einen Zipfel des Gewandes über die Schulter, während sie in der Linken ihr Attribut, einen Apfel, hält. Der Kopf, von einer seltenen Anmut und Lieblichkeit, ist leicht zur Seite geneigt; wir verstehen vollkommen, wie der

feine Umriß des Kopfes und der Wangen, die Zartheit der Handwurzeln und Finger an dieser Aphrodite von den Alten gepriesen werden konnte. Erwähnt werden von Alkamenes ferner eine dreigestaltige Hekate auf der Ante der südlichen Burgmauer in Athen und Statuen der Hera, des Ares, Hephaistos, Asklepios und Dionysos, deren Kopien uns vielleicht auch in Statuen und Münzbildern erhalten sind. Daß namentlich unter den vorhandenen Athenatypen eine ganze Anzahl auf den Kreis des Phidias und seiner Schule zurückgehen, muß als wahrscheinlich gelten.

Es kann aber auch nicht zweifelhaft sein, daß neben Phidias und seinen Schülern zahlreiche bedeutende Künstler gleichzeitig in Athen tätig waren, die anderen Kunstrichtungen angehörten. Unter diesen tritt die Schule des Myron ganz bedeutend hervor, welcher auch *Kresilas* nahe gestanden haben wird, augenscheinlich der bedeutendste unter den mehr selbständigen attischen Künstlern dieser Zeit. Er schuf das Porträt des Heros dieses Zeitalters, des Perikles, das uns wahrscheinlich in mehreren schönen Büsten erhalten ist (Abb. 346). Wir sehen, wie die Porträtkunst auf Wiedergabe [der eigentlich individuellen Züge noch verzichtet und das Wesen der dargestellten Persönlichkeit in einem Idealbild zusammenfaßt. Lehrreich hierfür ist auch die Statue des *Anakreon* in der Glyptothek Ny-Carlsberg in Kopenhagen (Abb. 347) von einem unbekanntem, aber sicher dieser Epoche angehörenden Meister. Sie stellt den liebes- und weinfrohen Sänger in heroischer Nacktheit dar, das Haupt den Klängen der



Abb. 341 Grabstele der Hegeso, Athen



Abb. 342 Relief vom Vertrage zwischen Athen und Korkyra 375 v. Chr.

Kithar zugeneigt, die er einst zwischen den Händen gehalten haben wird. Angeblich in einem Wettkampf mit Phidias und Polyklet entstand Kresilas' berühmte Verwundete Amazone, deren Kopftypus mit dem schön gewellten Haar vielleicht in mehreren Amazonenstatuen vorliegt.

So entfaltete sich ein reiches künstlerisches Leben auch sonst in Athen, dem damaligen Mittelpunkt aller hellenischen Kultur. *Phidias* aber ist und bleibt uns doch mit Recht der Hauptmeister dieser Zeit, „dessen persönlicher Stil unmittelbar in die weiteste Ferne der damaligen Griechenwelt erobernd vordrang“. An ihn knüpft auch alle weitere Entwicklung der plastischen Kunst an, die allerdings in vorwärtsdrängender künstlerischer Triebkraft sehr bald auch andere Bahnen einschlug. Wir können sie zunächst an dem reichen Skulpturenschmuck der etwa gleichzeitig mit dem Parthenon in Athen entstandenen Tempelbauten verfolgen.

Die Skulpturen des sog. Theseion in Athen (vgl. S. 184) vertreten die erste Phase dieser Entwicklung und weisen die engste Beziehung mit den Parthenonbildwerken auf. Die Gruppen der beiden Giebel sind bis auf die Standspuren verloren, die 18 Metopen, welche mit Reliefs geschmückt waren, dagegen größtenteils erhalten, ebenso die Frieze des Pronaos und Opisthodomos. Die Metopen schildern die Kämpfe des Theseus und des Herakles in einem kräftigen Hochrelief voll starker Bewegtheit, dabei meistens vortrefflich in den Raum komponiert; sie stehen mit den jüngeren Metopen des Parthenon in engster Beziehung. Der Fries des Opisthodomos (Abb. 348) enthält den Kampf der Lapithen und Kentauren, gleichfalls mit offener Anlehnung an die Parthenonmetopen, aus deren Gruppen er großenteils zusammengesetzt erscheint. Einheitlicher ist die Komposition des Frieses über dem Pronaos, der auf beiden Seiten über die Anten hinaus verlängert bis an die Pterondecke reicht. In offenbarem Zusammenhange damit steht die strenge rhythmische Gliederung der auch hier vorhandenen, aber noch nicht sicher erklärten Kampfdarstellung. Denn durch zwei Gruppen von je drei sitzenden Gottheiten (Abb. 349), welche gerade über den Anten der Vorhalle ihren Platz erhalten haben, ist die bewegte Reihe der Kämpfer unterbrochen. Es ist klar, daß sie in einem ähnlichen Sinne verwendet sind wie die Göttergruppen im Parthenonfries, nur daß ihr Platz in der Komposition, der so augenfällig mit architektonischen Ruhepunkten zusammentrifft, die verschränkte Anordnung noch leichter verstehen läßt. — Die



Abb. 343 Votivrelief an Apollon, Artemis und Leto



Abb. 344 Apollon Kitharodos in München

zwei Jahrzehnte später fallen mögen als die Parthenonskulpturen, sind uns leider nur spärliche Reste erhalten, die selbst in Verbindung mit dem ziemlich umfangreichen Fragment einer Bauinschrift auch über den Inhalt der Darstellung nur Vermutungen gestatten. Die Figuren waren auffallenderweise einzeln in pentelischem Marmor ausgeführt und mit Dübeln und Stiften auf den Friesplatten aus dunklem hymettischem Gestein aufgeheftet.

Besser erhalten sind die ganz nahe verwandten Frieze des Tempelchens der Nike

Körperbildung und Gewandbehandlung in dem ziemlich hohen Relief steht an Freiheit und Schönheit dem Parthenonfrieze wenig nach; vor allem die Mittelgruppe, ein schlanker Jüngling mit lang hinschleppendem Mantel (Theseus?), der gegen drei mit großen Steinblöcken ihn bedrohende Kämpfer anstürmt, ist von bewunderungswürdigem Schwung und Feuer.

Die weitere Entwicklung läßt sich dann vor allem an den Tempelbauten der Akropolis verfolgen. Von den Friesreliefs des Erechtheion, die etwa



Abb. 345 Aphrodite „in den Gärten“ (Nach Alkamenes) Paris, Louvre



Abb. 346 Perikles (Nach Bernoulli)

grund, wie sie am vollkommensten mit den Ausdrucksmitteln der Malerei zu erzielen wären. Die Gruppe des Westfrieses (Abb. 350), welche den Kampf um einen Gefallenen darstellt, ist mit der Darstellung gleichen Inhalts an den Äginetengiebeln schon oft in vergleichende Beziehung gebracht worden, um die im Laufe eines halben Jahrhunderts erfolgte Wandlung der Kunst von plastischer Starrheit zum malerisch Bewegten anschaulich zu machen. Dies drückt sich aber nicht bloß in der Komposition aus, sondern in der ganzen Bildung des Körpers, der Art der Gewandung, dem auf den Effekt berechneten Gesamteindruck. Noch glänzender ausgebildet erscheint dieser Stil in den Reliefs, mit welchen etwa 20 Jahre später die den Niketempel umgebende Marmorbalustrade geschmückt wurde.<sup>1)</sup> Sie geben eine Schar von Siegesgöttinnen in mannigfacher Beschäftigung und mit dem ganzen malerischen Reiz der jugendlichen Gestalten in ihren rauschenden, faltenreichen Gewändern; eine Nike, die in ganz momentaner Stellung ihre Sandale löst (Abb. 351),

<sup>1)</sup> R. Kekulé, Die Reliefs der Balustrade der Athena Nike. Berlin 1881.

Apteros (vgl. Abb. 248). Kämpfe von Griechen gegen Griechen an der Westseite, von Griechen gegen Perser an der Nord- und Südseite und eine Götterversammlung an der Ostfront des Tempels fügen sich in ihrer Gesamtheit wahrscheinlich zu einer idealen Darstellung der Schlacht bei Platää zusammen. Die Einfügung der ruhigen Göttergruppen in die bewegten Kampfszenen deutet auf das Vorbild von Parthenon- und Theseionfries hin, der Stil der Kampfschilderung selbst ist bei weitem freier, flüssiger und im eigentlichen Sinne „malerischer“. Denn er wendet nicht bloß ein ausgesprochenes Hochrelief an, sondern auch alle möglichen Verkürzungen, Überschneidungen und eine Abstufung von Vorder- und Hinter-

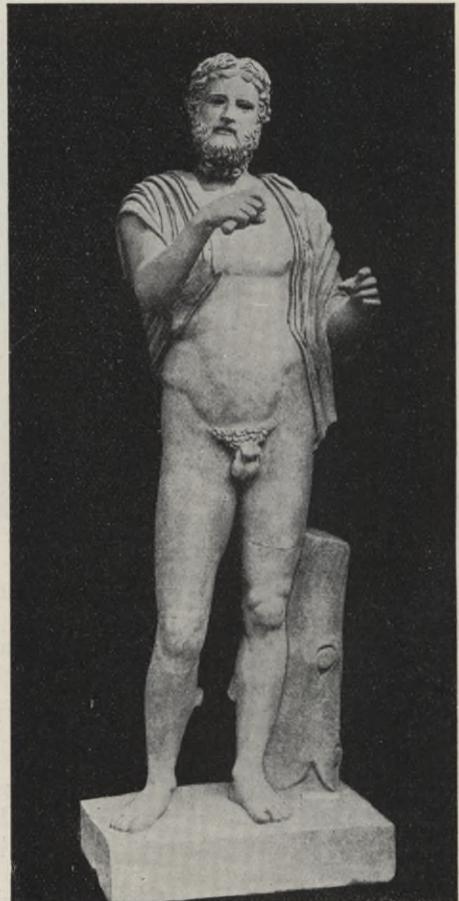


Abb. 347 Statue des Anakreon in Ny-Carlsberg



Abb. 348 Vom Fries im Opisthodom des sog. Theseion (Nach Brunn-Bruckmann)

von dem Faltenriesel des zarten, dünnen Gewandes umgeben, darf als besonders charakteristisch gelten. In den zahlreich vorkommenden antiken Reliefs von



Abb. 349 Linke Göttergruppe aus dem Ostfriesse des sog. Theseion

Tänzerinnen und Mänaden, die, von durchsichtigen Gewändern umflattert, wild einherstürmen, haben die Gestalten der Nikebalustrade ihre Gegenstücke.



Abb. 350 Vom Westfries am Tempel der Nike Apteros

Dieser malerische Stil, der immer weiter abführen mußte von der klassischen Ruhe und Einfachheit der Phidiasischen Kunst, hat kaum in Attika selbst seinen Ursprung, sondern wird mit Recht wohl auf den wieder erstarkten Einfluß ionischer Kunst zurückgeführt, die gleichzeitig durch den Glanz ihrer Malerei neuen Ruhm gewann. Aus einem von alters her von ionischem Kunstgeist beherrschten Gebiete (vgl. S. 220), der thrakischen Halbinsel Chalkidike, stammte auch *Paionios* von Mende, der Meister der berühmten Nike von Olympia (Abb. 352), die von den Messeniern und Naupaktiern nach der Niederlage der Spartaner bei Sphakteria (425) aus ihrer Beute gestiftet wurde. Die Siegesgöttin ist vom Olymp zur Erde herabschwebend dargestellt, der Luftzug drückt ihr Gewand eng an den Körper, daß die jugendlichen Formen deutlich hervortreten, und der weite Mantel, den sie mit der erhobenen Linken wahrscheinlich hoch gefaßt hielt, bläht sich im Winde. Den Eindruck des Schwebens suchte der Künstler dadurch zu steigern, daß er unter ihren Füßen einen Adler vorbeifliegen ließ, der halb plastisch, halb in Malerei ausgeführt war, und die Figur außerdem auf eine 9 m hohe, in kurzen Absätzen sich nach oben verjüngende Basis stellte. Die ganze Komposition ist ausschließlich auf die Vorderansicht berechnet, in dieser aber auch durch Schwung und Freudigkeit von hoher Wirkung. Das Vorbild ähnlicher schwebender Figuren, wie sie die Kunst dieser Zeit auf den Giebeln und Firsten der Tempel aufzustellen liebte, war für die ganze malerische Auffassung der Nike offenbar maßgebend.



Abb. 351 Von der Brüstung des Niketempels

Etwa der gleichen Zeit, den zwanziger Jahren des Jahrhunderts, gehört der eigenartige Fries der Apollontempel zu Phigalia (Bassä) in Arkadien an, der einst im Inneren der Cella (vgl. Abb. 256) eine weite, von Wandpfeilern mit ionischen Halbsäulen getragene Deckenöffnung umgab; er befindet sich jetzt im Britischen Museum. Wie der Baumeister, *Iktinos*, ein Athener war, so deuten auch die Skulpturen schon durch ihren Inhalt auf einen Zusammenhang mit Attika, mag auch die Ausführung einheimischen Händen anvertraut gewesen sein. Die beliebten Stammessagen Attikas, Amazonen- und Kentaurenkämpfe, bilden den Fries (Abb. 353 u. 354). Selbst in Einzelheiten finden sich Anklänge an attische Werke, den Theseionfries, die Parthenonmetopen, die Mittelgruppe des westlichen Parthenongiebels (Abb. 333). Die sprühende Glut der Kampfbegier, die rücksichtslose Wildheit der Bewegungen, welche oft drastische Motive begleiten — wie die straffgespannten Gewänder der weit ausschreitenden Amazonen (Abb. 354) — die meisterhafte, aber derbe und oft plumpe Körperbildung geben dem Fries einen eigenen Charakter,

der ihn weit von dem feinen Maß attischer Kunst abrückt und vernehmlicher als irgend eines der bisher betrachteten Werke den Geist einer neuen Zeit verkündet.

Das Vorbild der Monumentalmalerei, deren bedeutsamen Aufschwung in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts wir noch später kennen lernen werden, tritt in solchen Werken bedeutsam hervor. Die nationalen Großtaten der Perserkriege, deren Verherrlichung eine Hauptaufgabe der Kunst sein mußte, drängten zu einer Silderungsweise, die der Wirklichkeit mehr gerecht zu werden vermochte als der klassische Idealstil der älteren Kunst. Die Malerei schritt infolge der beweglicheren Natur ihrer Ausdrucksmittel auf diesem Wege voran und die Plastik folgte ihr vor allem da, wo sie die gleichen Themata zu behandeln hatte, wie am Tempel der Nike Apteros. Bleibt hier im großen und ganzen immerhin noch der Idealstil gewahrt, so bezeichnen zwei hervorragende Denkmäler dieser Zeit auf kleinasiatischem Boden, der Heimat ionischer Kunstweise, in ihren Reliefs den völligen Übergang zu einer chronikartigen, realistisch getreuen Darstellung. Am sog. Nereidenenkmal zu Xanthos (vgl. S. 203) werden die ursprünglich zwischen Säulen des oberen Umgangs aufgestellten weiblichen Statuen in derselben



Abb. 352 Nike des Paionios in Olympia

Weise von Seetieren und Wasservögeln getragen, wie die Nike des Paionios von dem fliegenden Adler, und sollen hierdurch und durch die vom Winde ganz ähnlich, wie bei der Nike, geblähten Gewänder und Mäntel offenbar als schwebend charakterisiert werden. Von den Relieffriesen, die in zweifacher Reihe den Unterbau umziehen und außerdem am Epistyl des Säulenumgangs und der Cella angebracht sind, enthält der unterste Kampfszenen in Einzelgruppen aufgelöst, sehr ähnlich denen am Nike-Apteros-Tempel, während die Darstellung des zweiten Frieses bereits ganz in trockene Geschichtserzählung übergeht; eine offene Feldschlacht, die Belagerung

und Erstürmung einer befestigten Stadt sind darin mit realistischer Nüchternheit geschildert. Die unbedeutenden oberen Friese beziehen sich auf das öffentliche und



Abb. 353 Amazonenkampf aus dem Südfriese des Apollontempels zu Phigalia (Nach Brunn-Bruckmann)

private Leben des unbekanntes lykischen Fürsten, dem zu Ehren das Denkmal errichtet wurde.

Das Heroon von Gjölbashi,<sup>1)</sup> dem antiken Trysa in Lykien, das zuerst im Jahre 1842 von J. A. Schönborn entdeckt, dann von einer österreichischen



Abb. 354 Amazonenkampf aus dem Südfriese des Apollontempels zu Phigalia (Nach Brunn-Bruckmann)

Expedition 1887 wieder aufgesucht wurde, ist ein von einer Mauer umschlossener Hof (Abb. 355), in dessen Ecke ein aus dem Felsen gehauener Sarkophag steht. In doppelter Reihe zogen sich um das Mauerviereck innen und an der Eingangsseite

<sup>1)</sup> O. Benndorf und G. Niemann, Das Heroon von Gjölbashi. T. I. Wien 1889, mit 34 Tafeln.

auch außen Reliefs aus einem einheimischen weißen Kalkstein herum, die jetzt ins Wiener Hofmuseum überführt sind. Sie enthalten außer mehreren Amazonen- und Kentaurenkämpfen fast ausschließlich Darstellungen aus der griechischen Heroensage, wie den Kampf der Sieben gegen Theben, des Bellerophon mit der Chimära, den Freiermord des Odysseus, die kalydonische Jagd, den Raub der Leukippiden u. a.; außerdem sind wieder Feldschlacht und Stadterstürmung dargestellt, vielleicht mit Bezug auf Troja. Auch diese Darstellungen gehen teils wahrscheinlich, teils sicher, wie der Freiermord (Abb. 356), auf malerische Vorbilder zurück; sie behandeln zum großen Teil dieselben Stoffe wie die großen attischen Wandmaler der Zeit — kein Wunder also, daß sie auch in zahlreichen Einzelmotiven an die Frieze von Phigalia und vom Niketempel anklingen, die aus derselben Quelle schöpfen.

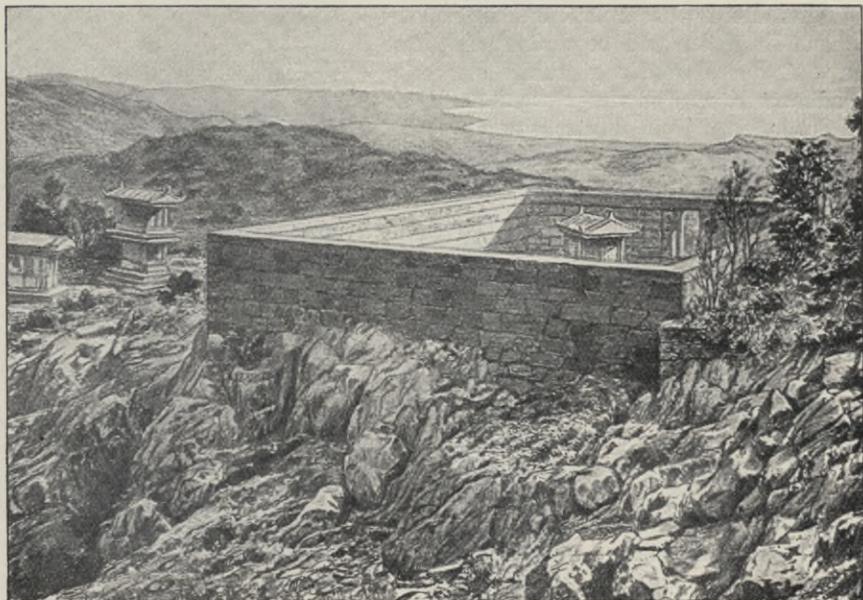


Abb. 355 Ansicht des Heroons von Gjölbaschi

Mit der malerischen Richtung der Skulptur ist gewöhnlich auch der Realismus verbunden, da jene eben gestattet, näher an die Wiedergabe der Wirklichkeit heranzukommen, als die rein plastische Form. So finden wir auch in Athen am Ende des 5. Jahrhunderts den Bildhauer *Demetrios* von Alopeke, der als ausgemachter Realist geschildert wird. Seine Kunst bewährte er namentlich in Porträts alter und häßlicher Menschen, die er darstellte, runzlich, kahlköpfig und schmerbäuchig, wie sie in Wirklichkeit waren. Diese Richtung, wenn sie auch im Zusammenhange der Entwicklung wohl verständlich ist, kennzeichnet sich ihrem Wesen nach als eine Reaktion gegen die Idealkunst des Phidias. In gewissem Sinne gilt dies auch von der Tätigkeit des *Kallimachos*, der gleichfalls zu den jüngeren Zeitgenossen des Phidias gehört und als „Erfinder“ des korinthischen Kapitells (S. 170) bereits genannt wurde. Er führte den Beinamen „Katatexitechnos“, der seine allzu subtile und künstliche Art, den Marmor zu bearbeiten, andeuten sollte. Er war also wohl der erste Virtuose der Marmortechnik und begründete im Gegensatz zu dem ernsten und bei aller Sorgfalt der Arbeit stets monumentalen Stile des

Phidias eine mehr spielerische, auf Befriedigung anspruchsvoller Kennerschaft zielende Richtung.

Nicht sowohl einen Ansatz zu neuer Entwicklung, sei es in ansteigender oder absteigender Linie, als vielmehr den klassischen Höhepunkt und den Abschluß einer alten festbegründeten Kunst, der peloponnesischen Schule, bezeichnet *Polyklet* (Polykleitos) von Argos. Auch er war ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Phidias, mit dem ihn die Überlieferung als Schüler des Ageladas zusammenbringt, und sicher noch um 420 tätig. Wie die älteren Meister des Peloponnes ist er vornehmlich Erzgießer und beschränkt sich fast ganz auf die Darstellung ruhig stehender jugendlicher Körper in der Fülle ihrer Kraft und Schönheit. Sein Fortschritt über alle Früheren hinaus besteht aber darin, daß er für diese Körperdarstellung allgemein gültige Proportionsgesetze ausfindig zu machen suchte, die er wahrscheinlich nicht bloß praktisch in einer Normalfigur, einem speertragenden Jüngling („Doryphoros“), sondern auch theoretisch in einer Schrift darstellte, die gleich jener den Namen „Kanon“ führte. Den Doryphoros des Polyklet erkennen wir heute in einer oft nachgebildeten Figur, deren bestes Exemplar sich im Museum zu Neapel befindet (Abb. 357), sein Gegenstück in einem „Diadumenos“, von dem hervorragend gute Wiederholungen in London, Madrid und Athen existieren. Beide Statuen — die Haltung des Doryphoros gibt auch eine Berliner Gemme und ein Relief aus Argos wieder — sind schreitend dargestellt, mit stark betontem Gegensatz zwischen dem fest aufgesetzten rechten und dem leicht nachgezogenen linken Bein. Diese Unterscheidung von „Standbein“ und „Spielbein“, belasteter und entlasteter Körperseite hat Polyklet zwar der älteren peloponnesischen Kunst entnommen, aber zuerst mit voller Beherrschung der körperlichen Bildung in allen Einzelheiten durchgeführt, im Doryphoros überdies zu schöner Harmonie gebracht dadurch, daß er dem belasteten rechten Bein den ruhig herabhängenden Arm, dem losen Spielbein den mit dem Speer beschwerten Arm entsprechen ließ. Die Körperformen seines Kanon sind groß und wuchtig, in breiten Flächen gegeneinander abgesetzt, auch der Umriß des Schädels kantig und klar; geistiger Ausdruck bleibt dem Gesichte noch fern, die Kunst des



Abb. 356 Freiermord des Odysseus Relief aus dem Heroon von Gylbaschi

Phidias eine mehr spielerische, auf Befriedigung anspruchsvoller Kennerschaft zielende Richtung.

Nicht sowohl einen Ansatz zu neuer Entwicklung, sei es in ansteigender oder absteigender Linie, als vielmehr den klassischen Höhepunkt und den Abschluß einer alten festbegründeten Kunst, der peloponnesischen Schule, bezeichnet *Polyklet* (*Polykleitos*) von Argos. Auch er war ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Phidias, mit dem ihn die Überlieferung als Schüler des Ageladas zusammenbringt, und sicher noch um 420 tätig. Wie die älteren Meister des Peloponnes ist er vornehmlich Erzgießer und beschränkt sich fast ganz auf die Darstellung ruhig stehender jugendlicher Körper in der Fülle ihrer Kraft und Schönheit. Sein Fortschritt über alle Früheren hinaus besteht aber darin, daß er für diese Körperdarstellung allgemein gültige Proportionsgesetze ausfindig zu machen suchte, die er wahrscheinlich nicht bloß praktisch in einer Normalfigur, einem speertragenden Jüngling („*Doryphoros*“), sondern auch theoretisch in einer Schrift darstellte, die gleich jener den Namen „*Kanon*“ führte. Den *Doryphoros* des Polyklet erkennen wir heute in einer oft nachgebildeten Figur, deren bestes Exemplar sich im Museum zu Neapel befindet (Abb. 357), sein Gegenstück in einem „*Diadumenos*“, von dem hervorragend gute Wiederholungen in London, Madrid und Athen existieren. Beide Statuen — die Haltung des *Doryphoros* gibt auch eine Berliner Gemme und ein Relief aus Argos wieder — sind schreitend dargestellt, mit stark betontem Gegensatz zwischen dem fest aufgesetzten rechten und dem leicht nachgezogenen linken Bein. Diese Unterscheidung von „*Standbein*“ und „*Spielbein*“, belasteter und entlasteter Körperseite hat Polyklet zwar der älteren peloponnesischen Kunst entnommen, aber zuerst mit voller Beherrschung der körperlichen Bildung in allen Einzelheiten durchgeführt, im *Doryphoros* überdies zu schöner Harmonie gebracht dadurch, daß er dem belasteten rechten Bein den ruhig herabhängenden Arm, dem losen Spielbein den mit dem Speer beschwerten Arm entsprechen ließ. Die Körperformen seines *Kanon* sind groß und wuchtig, in breiten Flächen gegeneinander abgesetzt, auch der Umriß des Schädels kantig und klar; geistiger Ausdruck bleibt dem Gesichte noch fern, die Kunst des



Abb. 356 Freiermord des Olyseus Relief aus dem Heron von Argos



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILLINOIS, U.S.A.

LONDON, ENGLAND



Kopf des Hermes von Praxiteles



Meisters ist ganz auf vollendete Bildung des Körperlichen gerichtet. Übrigens erscheint der Kopf mit größerer Frische und Ursprünglichkeit in einer Bronzeherme des Neapler Museums von dem neuattischen Künstler *Apollonios* nachgebildet.

Demselben Kreise der Siegerstatuen — denn solche haben wir ohne Zweifel im Doryphoros und Diadumenos zu erkennen — gehören noch zahlreiche andere Werke des Polyklet an, die nur vermutungsweise in erhaltenen Statuen erkannt werden. Bestimmtere Anschauung können wir von seiner berühmten Verwundeten Amazone gewinnen, die von der antiken Künstlerlegende als Resultat eines Wettstreits mit Phidias, Kresilas und einem Bildhauer Phradmon bezeichnet wird, in welchem Polyklet nach dem Urteil der drei anderen Künstler den Sieg davongetragen habe. Die schöne Amazonenstatue in Berlin (Abb. 359) weist in der Haltung, den Körperformen und der Gesichtsbildung so große Ähnlichkeit mit dem Doryphoros auf, daß ihre Zurückführung auf Polyklet als sehr wahrscheinlich gelten darf. Sie ist an der rechten Brust verwundet, stützt sich wankend auf einen Pfeiler und legt voll Schmerz die Hand auf den ermattet zur Seite geneigten Kopf. Der Ausdruck des Gesichts zeigt denselben trüben Ernst wie beim Doryphoros. Ein kurzes Gewand, um die Hüften geschürzt und mit einem Zipfel über die Schulter gezogen, läßt die wohlgebildeten Formen des Mannweibes ziemlich unverhüllt. Die stimmungsvolle Wirkung der Statue beruht auf dem Eindruck gebrochener Kraft. — Mag die Geschichte von dem Wettstreit nur anekdotischen Wert haben, die Existenz von Amazonenbildern auch der anderen drei genannten Künstler wird dadurch nicht in Frage gestellt. Ihr Nachweis in erhaltenen Statuen bleibt zweifelhaft. Vielleicht darf man, wie neuere Forscher behaupten, eine Amazonenfigur aus Villa Mattei (im Vatikan) (Abb. 358) auf das Werk des *Phidias* beziehen, denn sie war ursprünglich, wie es von diesem berichtet wird, sich auf den Speer stützend dargestellt; die Reste eines Bogens in beiden Händen und die Waffen an der Basis sind Zutaten des Kopisten resp. des Restaurators. Den Typus des — nicht zugehörigen — schönen Kopfes dieser Figur aber glaubt man auf die Amazone des *Kresilas* zurückführen zu können, die im übrigen gleichfalls als Verwundete dargestellt war, welche, sich auf einen Speer stützend, das Gewand von ihrer Wunde entfernt. Die einfachste und geschlossenste Komposition bei großartiger, formaler Durchbildung bot jedenfalls die Amazone des Polyklet, so daß die Überlieferung von dem Siege des Meisters uns wohl glaublich erscheinen will. — Von den wenigen Götterbildern Polykets war das goldelfenbeinerne Tempelbild der Hera zu Argos



Abb. 357 Doryphoros nach Polyklet  
Neapel

des Restaurators. Den Typus des — nicht zugehörigen — schönen Kopfes dieser Figur aber glaubt man auf die Amazone des *Kresilas* zurückführen zu können, die im übrigen gleichfalls als Verwundete dargestellt war, welche, sich auf einen Speer stützend, das Gewand von ihrer Wunde entfernt. Die einfachste und geschlossenste Komposition bei großartiger, formaler Durchbildung bot jedenfalls die Amazone des Polyklet, so daß die Überlieferung von dem Siege des Meisters uns wohl glaublich erscheinen will. — Von den wenigen Götterbildern Polykets war das goldelfenbeinerne Tempelbild der Hera zu Argos

(um 420) das berühmteste. Eine Vorstellung davon vermitteln uns aber weder, wie früher allgemein angenommen wurde, die sog. Hera Ludovisi, noch die Farnesische Hera in Neapel, sondern höchstens die Köpfe und Münzbilder auf argivischen Silbermünzen. Sie saß in mächtiger Größe auf ihrem goldenen Throne, mit Ausnahme des Gesichts und der schönen Arme ganz in goldene Gewänder gehüllt, auf dem Haupte das Diadem, das der Königin der Götter gebührte. Die Horen und Chariten waren auf der Krone in Relief dargestellt. In der Rechten hielt sie das Zepter, in



Abb. 358 Springende Amazone  
(Vielleicht nach Phidias) Vatikan



Abb. 359 Verwundete Amazone  
(Nach Polyklet) Berlin

der Linken den Granatapfel. Noch andere symbolische Embleme waren ihr beigegeben, und zur Seite stand ihre Tochter Hebe, von *Naukydes*, dem Bruder und Schüler des Meisters, in Goldelfenbein gebildet.

Die Gestalten des *Polyklet* waren — das deuten schon die etwas reservierten Lobeserhebungen der antiken Schriftsteller an — untadelhaft in der körperlichen Form, aber es fehlte ihnen die Seele. Wie der Künstler in der Wahl seiner Gegenstände sich Beschränkung auferlegte und fast nur jugendliche Gestalten in ruhiger Körperhaltung nach einem bestimmten Schema bildete, so zeigt auch der geistige Ausdruck bei ihm eine gewisse Zurückhaltung und Kälte. An seiner Hera wurde die göttliche Majestät vermißt, die den olympischen Zeus des Phidias auszeichnete; aber auch den Gestalten aus menschlichem Kreise fehlt jener schöpferische Hauch in n e r e n Lebens, den der attische Meister seinen Gebilden zu verleihen wußte.

Nicht das individuelle Dasein eines bestimmten Menschen, sondern den allgemeinen Typus des Menschen überhaupt in möglichst vollendeter Form hinzustellen war das Streben Polyklets, wie der ganzen peloponnesischen Kunst. Obgleich sich auch an sein Wirken eine zahlreiche, mehrere Generationen umfassende Schule angeschlossen hat — außer *Naukydes* ist insbesondere dessen Schüler, der auch als Architekt berühmte *jüngere Polyklet* zu nennen —, endet doch mit ihm die peloponnesische Schule der Plastik, welche in der archaischen Kunst die führende Stellung gehabt hatte. Dem neuen Ideal einer geistig belebten Form, das Phidias aufgestellt hatte und das in den Schöpfungen der attischen Schule inzwischen bereits zu einer malerisch bewegten Ausdrucksweise fortgebildet worden war, vermochte die generalisierende, an einen bestimmten Kanon gebundene Kunst des Polyklet nicht mehr zu genügen.

Die dritte Epoche,  
die Plastik des 4. Jahrhunderts,

scheidet sich ihrem Charakter nach unverkennbar von der vorigen. Der Peloponnesische Krieg hatte alle Verhältnisse der griechischen Staaten erschüttert, die Leidenschaften, die nicht mehr in der Bekämpfung eines gemeinsamen Feindes sich einigen konnten, gegeneinander entflammt und in jeder Beziehung eine neue, lebhafter und vielseitiger bewegte Zeit heraufgeführt. Vornehmlich aber unter dem zersetzenden Einfluß der Sophistik, der Aufklärungsphilosophie, waren die alten, schlichten Anschauungen und Empfindungen verklungen; an ihre Stelle traten Gedanken und Gefühle, die sich aus den Fesseln des alten Glaubens und der alten Staatsauffassung gelöst hatten. Im beweglicher gewordenen staatlichen Ganzen gewann nun auch das einzelne Subjekt eine freiere Stellung, ungebundener vermochte es seine ganze Kraft, vielseitiger seine Anlagen zu entfalten. Die leidenschaftliche Tragödie des Euripides, die philosophischen Systeme eines Platon und später eines Aristoteles verkünden deutlich sich als Kinder dieser Zeit, und wenn die Komödie des Aristophanes auch zugunsten der großen Vergangenheit ihren beißenden Witz gegen die Erscheinungen der neuen Epoche wendet, so ist sie darum nicht minder ein Produkt der letzteren. — Für die Plastik ergeben sich aus den angedeuteten Verhältnissen entscheidende Wandlungen. Das tiefer erregte Wesen der Zeit spiegelt sich in ihren Werken; wo die frühere Kunst ernste, feierliche Göttercharaktere gebildet hatte, traten jetzt die Gottheiten von zarterem, empfindungsreichem Wesen



Abb. 360 Eirene des Kephisodot München



Abb. 361 Eiserne Spiegelkapsel mit Aphrodite Pandemos nach Skopas (Nach Momments Plot)

an ihre Stelle; wo sonst in den Darstellungen bewegtes Lebens das Spiel der Körperkräfte im Siegen und Unterliegen sich ausschließlich geltend machte, wird nunmehr das Pathos der Seele, der Ausdruck der Stimmung als höchstes Ziel der Kunst aufgefaßt. Damit hängt es zusammen, daß auch das Material ein anderes ward, daß namentlich der Marmor, der die weicheren, feineren Schattierungen der Form und des Ausdrucks unübertrefflich wiedergibt, dem Erz vorgezogen wurde und die Goldelfenbeintechnik, zu der ohnehin die Mittel der Staaten nicht mehr reichten, fast in Vergessenheit kam. Überhaupt war die Zeit der großen monumentalen Kunst nicht günstig; Privataufträge und damit die Einflüsse eines beweglicheren individuellen Geschmacks bestimmten im wesentlichen den Kunstcharakter dieser Epoche.

Den Übergang zu dieser Plastik des 4. Jahrhunderts bildet ein Meister, welcher noch vorzugsweise die Auffassung der früheren Epoche zu vertreten scheint.

Es ist dies der ältere *Kephisodotos* von Athen, vermutlich der Vater des berühmten *Praxiteles* und der Sohn eines älteren gleichnamigen Künstlers, dessen Existenz in unseren Nachrichten mit der seines größeren Enkels zusammengefloßen ist. Die Werke, die man ihm zuschreiben zu können glaubt, zeigen ihn als einen besonders



Abb. 362 Kopf aus den tegeatischen Giebelskulpturen des Skopas  
a Vorderansicht b Seitenansicht

konservativen, ganz in der Tradition des Phidiasschen Stils aufgehenden Künstler. So verknüpft *Kephisodotos* also diese Epoche mit der jüngeren attischen Schule. Er war hauptsächlich Götterbildner, sowohl in Erz wie in Marmor erfahren, und vielleicht der erste, welcher die Gruppe der neun Musen plastisch darstellte. Von seiner um 375 in Athen aufgestellten Statue der Friedensgöttin (*Eirene*) mit dem kleinen *Plutos* (Reichtum) auf dem Arm besitzen wir in der schönen Figur der Münchener Glyptothek eine Nachbildung (Abb. 360). Das Werk steht sichtlich auf der Grenze zweier Zeitalter: in der Haltung und der streng behandelten Gewandung bewahrt es noch den hohen Idealstil des Phidias, verbindet aber damit eine Innigkeit im Ausdruck der Empfindung, welche das Kunstprinzip der neuen Zeit ankündigt. Der Knabe — welcher richtig mit einem Füllhorn im linken Arm zu ergänzen ist — erhebt zärtlich das Händchen zum Antlitz der mütterlichen Pflegerin, welche sich ihm liebevoll zuneigt. Es ist eine der schönsten, vornehmsten Schöpfungen der attischen Kunst.

Der erste große Meister dieser Epoche ist *Skopas*. Von der Insel Paros gebürtig, war er in der ersten Hälfte und gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts hauptsächlich im Peloponnes und in Athen tätig. Von den Einflüssen der Peloponnesischen Schule hat sich *Skopas* im ganzen freigehalten; dafür spricht schon der Umstand, daß uns nur ein einziges Bronzewerk von ihm bezeugt ist: die auf springendem Bock davonreitende *Aphrodite Pandemos* in Elis; eine Nachbildung dieser Statue besitzen wir vielleicht in einer bronzenen Spiegelkapsel des Louvre (Abb. 361). Sonst arbeitete er, der Sohn der Marmorinsel Paros, ausschließlich in Marmor. In seine frühere Lebenszeit fällt eine der bedeutendsten monumentalen Unternehmungen jener Epoche, der durch ihn geleitete Neubau des 394 abgebrannten Tempels der *Athena Alea* in Tegea (vgl. S. 196). Auch die beiden Giebelgruppen desselben, die Jagd des kalydonischen Ebers und den Kampf des Achill mit *Telephos* darstellend, waren von seiner Hand. Nur spärliche Reste sind davon erhalten: das Fragment eines Eberkopfes und zwei jugendliche Männerköpfe, ein behelmter und ein unbehelmter; neuerdings ist auch ein weiblicher auf *Atalante* gedeuteter Torso dazugekommen. Schmerzvoll aufblickend, durch stark vorspringende Stirnknochen, große, tiefliegende Augen und die kräftige Bildung des Kinns charakterisiert, spricht der abgebildete Kopf (Abb. 362) ein so energisches Leben voll innerer Leidenschaft aus, wie kein Werk der früheren Zeit. Namentlich in der Bildung der Augen, die tief umschattet mit breiten Augäpfeln das Licht reflektieren, konzentriert sich die



Abb. 363 Weiblicher Kopf von der Akropolis, Athen  
Original des *Skopas*?



Abb. 364 Ares Ludovisi (Nach Skopas)

starke Bewegtheit des Ausdrucks. Noch besser als diese leider stark verrienen und in der Ausführung etwas derben Skulpturstücke mag uns die pathetische Idealkunst des *Skopas* ein schöner, am Südabhang der athenischen Akropolis gefundener *Frauenkopf* vergegenwärtigen, dessen köstliche Arbeit in ihm ein Originalwerk des Meisters selbst vermuten läßt (Abb. 363). Die schwärmerischen Augen, der halbgeöffnet atmende Mund, die duftige Behandlung des leicht gewellten Haares, der zarten Haut geben ihm den Schein reichsten Lebens.

Auf Grund dieser Werke läßt sich der Stil des *Skopas* nun auch in einer ganzen Reihe erhaltener Statuen wiedererkennen. Von seinen Götterfiguren, meist für Städte des Peloponnes gearbeitet, in dessen Kunst er hierdurch einen ganz neuen, leidenschaftlich erregten Zug hineinbrachte, ist uns ein sitzender *Ares* vielleicht in einer Nachbildung aus *Villa Ludovisi* erhalten (Abb. 364). Der

Kopf mit dem feurigen, tatendurstig in die Ferne gerichteten Blick ist ganz skopasisch, ebenso paßt die innerlich ruhelose, wie mühsam bezwungene Haltung zu dem Wesen seiner Kunst. Durch Beifügung eines kleinen *Eros* hat der spätere Kopist dem Nachdenken des Kriegsgottes eine Deutung auf Liebeständeleien gegeben, welche dem Original jedenfalls fremd war. Der *Kithar* spielende, in mächtig wallendem Gewand einerschreitende *Apollon* (*Kitharodos*), aus dem Tempel zu *Rhamnus* von *Augustus* in seinen palatinischen Tempel versetzt, ferner eine rasende *Bacchantin*, die in dionysischem Taumel, ein zerrissenes *Zicklein* in der Hand, zum Tanzplatz eilt, waren ähnliche Schöpfungen von *Skopas'* pathetischer Kunst. Eine Gruppe in *Megara*, welche in drei Knabenstatuen *Eros*, *Himeros* und *Pothos* (Liebe, Liebreiz und Verlangen) darstellte, mag dagegen dem Meister Anlaß zu zarterer seelischer Schilderung, eine umfangreiche Darstellung der *Thetis* mit ihrem Gefolge, welche dem *Achilleus* die hephästischen Waffen überbringt, Gelegenheit zu lebensvoller Verkörperung des beweglichen Volkes der Salzflut gegeben haben. Wie *Skopas* ruhig stehende, athletisch durchgebildete Einzelgestalten auffaßte, davon legen wahrscheinlich zahlreiche jugendliche *Herakles*figuren (z. B. in der Sammlung *Lansdowne*) sowie die bekannte *Meleager*statue im Vatikan (Abb. 365) Zeugnis ab. Die Schrittstellung und die breiten Formen des Körpers erinnern hier deutlich an *Polyklet*, während die Kopfbildung und die leicht bewegte Haltung dem Geiste der attischen Kunst entsprechen.

Den letzten Teil seines Lebens scheint *Skopas* in Kleinasien verbracht zu haben, für dessen Städte er mehrere berühmte Werke arbeitete. Auch unter den Reliefs an den Säulen des Artemision zu Ephesos (vgl. S. 182) war eines von seiner Hand. Vor allem aber schuf er mit seinen Genossen und Schülern *Leochares*, *Timotheos* und *Bryaxis* den umfangreichen plastischen Schmuck des Mausoleums zu Halikarnass (vgl. S. 202 f.), von dem zahlreiche Bruchstücke (im Britischen Museum) sich erhalten haben. Die kolossale Marmorquadriga auf der Spitze des ganzen Werks mit der Porträtstatue des Mausolos (Abb. 366) rührte von dem einheimischen Architekten des Baues, *Pythis* (vgl. S. 201), her; die Skulpturen der vier Seiten verteilten sich nach den Quellen unter die vier übrigen Künstler. Sie bestanden in Kolossalstatuen, Löwen und Relieffriesen mit Amazonenkämpfen und Wagenrennen. Die Reliefplatten von der Ostseite, an welcher *Skopas* tätig war (Abb. 367), zeigen den lebenssprühenden Geist seiner Kunst, aber in der gesuchten Entblößung der Amazonenkörper auch schon ein Streben nach sinnlichem Reiz, das sonst dieser Zeit noch fremd ist.



Abb. 365 Meleager (Nach Skopas) Vatikan

Der zweite Hauptmeister dieser Epoche, *Praxiteles*, scheint um den Anfang des Jahrhunderts, etwa gegen 392, in Athen geboren zu sein.<sup>1)</sup> Der Richtung des *Skopas* nahe verwandt, unterscheidet er sich von jenem zunächst durch größere Vielseitigkeit und ungemein fruchtbare Phantasie. Gegen ein halbes Hundert einzelner Werke, darunter mehrere figurenreiche Gruppen, werden von ihm erwähnt. Dem Marmor, dessen *Skopas* sich fast ohne Ausnahme bediente, hat zwar auch *Praxiteles* den Vorzug gegeben, daneben aber manche treffliche Arbeiten in Erz ausgeführt. Seine Werke zeigen eine große Mannigfaltigkeit der Gegenstände. Götter und Menschen, Männer und Weiber, die Jugend und das Alter wußte er zu bilden, doch neigte er sich dem Weichen, Zarten weiblicher und jugendlicher Gestalten am liebsten zu. Wenn er daher auch alle zwölf olympischen Götter, wenn er besonders *Here*, *Athene*, *Demeter* und *Poseidon* dargestellt hat, so waren doch *Aphrodite* und *Eros* seine Lieblinge, und anderen Göttern, wie *Apollon* und *Dionysos*, gab er eine jugendliche Gestalt, um seinem Streben nach weicher Anmut zu genügen. Die Ruhe

<sup>1)</sup> *A. Furtwängler*, Meisterwerke, S. 529 ff. — *W. Klein*, *Praxiteles*. Leipzig 1898. *Praxitelische Studien*. Leipzig 1899.



Abb. 366 Statue des Mausolos

einer süß träumerischen, zu sanfter Schwärmerei geneigten Gemütsstimmung war die eigentliche Heimat seiner Kunst, die ihrem Wesen nach der poetisch-tiefsinnigen Philosophie Platons verwandt erscheint, dagegen nichts von jenem euripideischen Pathos in sich aufgenommen hat, das die Werke des Skopas erfüllt.

Diesen Charakterzug der Kunst des Praxiteles erkennen wir zunächst deutlich ausgeprägt in einigen Werken, die, wie sie selbst ausschließlich zarte Jugendschönheit verherrlichen, auch mit Wahrscheinlichkeit seiner Jugendzeit zugewiesen werden. Der oft wiederholte Apollon Sauroktonos, der Eidechsentöter, war ein Erzbild (Abb. 368). Der Gott, jugendlich schlank, fast knabenhaft gebildet, steht an einen Baumstamm gelehnt und lauert mit dem erhobenen Pfeil in der Rechten dem am Stamm heraufschlüpfenden Tierchen auf. Es ist ein Spiel, wie es griechische Knaben in gedankenlosem Müßiggange häufig treiben mochten, in der Darstellung des Künstlers verklärt durch die graziöse Ausgestaltung des Motivs, der ein leiser Hauch von Schwermut beigemischt erscheint. Daran schließen sich andere Behandlungen des gleichen Motivs, wie ein ausruhender jugendlicher Apollon (Apollino) oder ein dereinst besonders berühmter ausruhender Satyr (Abb. 369). Ihnen allen ist durch die Verwendung eines Baumstammes als Stütze für die lässig und träumerisch auf den einen Arm gelehnte Gestalt ein reizvoller Rhythmus der Gliederlage

und eine weiche Führung der Linien namentlich in dem aufgestellten Bein und der ausgeschwungenen Hüfte verliehen, die für Praxiteles charakteristisch



Abb. 367 Vom Amazonenfrise des Mausoleums zu Halikarnaß (Nach Brunn-Bruckmann)

sind. Der Kopf des Satyrs deutet den halbtierischen Charakter dieser Naturwesen nur ganz diskret an, im übrigen erscheint auch er wie in fernhinschweifende Träumereien verloren. Von den berühmten Erosfiguren des Künstlers für Thespiä und Parion lassen sich mit entsprechender Sicherheit Nachbildungen leider nicht nachweisen. Dagegen bieten Münzbilder und erhaltene Statuen uns eine genügende Vorstellung von der gefeiertsten Kunstschöpfung des Meisters, seiner knidischen

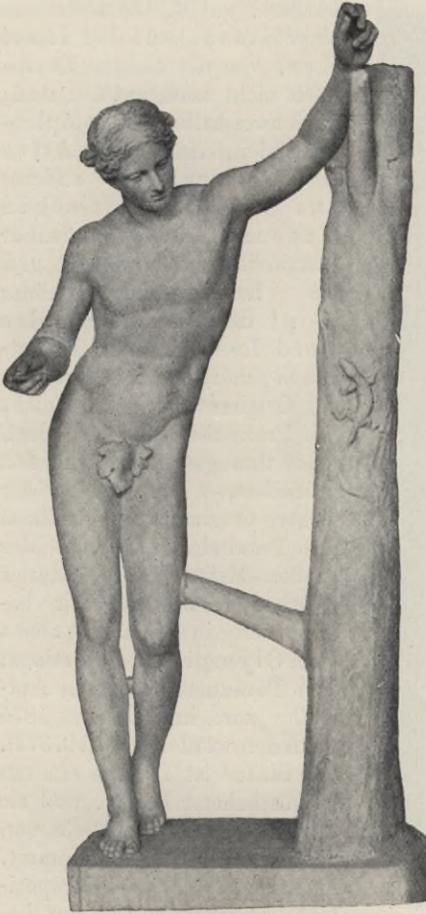


Abb. 368 Apollon Sauroktonos nach Praxiteles  
Vatikan



Abb. 369 Ausrunder Satyr nach Praxiteles  
Kapitol

Aphrodite. Die Statue, zu Knidos in einem eigenen tempelartigen Bau aufgestellt, bildete den Zielpunkt kunstsinniger Wallfahrer das ganze Altertum hindurch. Sie war aus Marmor meisterhaft gearbeitet und in dem Augenblicke dargestellt, wo die Göttin, um ins Bad zu steigen, das letzte Gewandstück über eine neben ihr stehende Vase fallen läßt, während sie mit der Rechten den Schoß bedeckt. So zeigt uns z. B. die — aus Prüderie noch immer durch ein Blechgewand entstellte — Wiederholung im Vatikan (Abb. 370) wenigstens das äußerliche Motiv der Praxitelischen Statue, während sie und andere Nachbildungen von dem Reiz der Formenbehandlung und dem Ausdruck des Kopfes nur eine ganz ungefähre Vorstellung geben. Da-

gegen mag ein herrlicher, in Tralles gefundener Marmorkopf (jetzt in Berlin in Privatbesitz, Abb. 371) die einfache Anmut und keusche Unbefangenheit, welche Praxiteles seiner Statue verlieh, uns lebendiger vergegenwärtigen. Nur mit sich selbst beschäftigt, offenbarte die Göttin die Schönheit ihres Leibes ohne den Wunsch, zu gefallen; echt weibliche Hingebung und zarte Sehnsucht spricht aus dem feuchten Blick des Auges und dem leise geöffneten Munde. Praxiteles hat sein Aphroditeideal

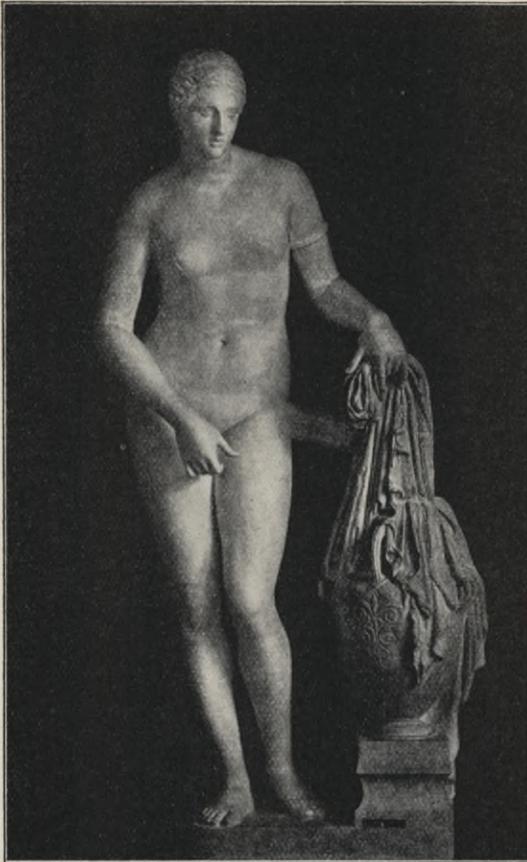


Abb. 370 Knidische Aphrodite nach Praxiteles (Gipsabguß)  
(Nach Brunn-Bruckmann)

an, in der Gruppierung mit dem Kinde erinnert sie deutlich an die Eirene des Vaters Kephisodot. Mit dem linken Arm leicht auf einen Baumstamm gestützt, den das in malerischem Faltenwurf herabhängende Gewand bedeckt, trägt Hermes auf demselben Arm das Dionysoskind und hielt, wie nach der Analogie anderer Darstellungen F. Schapers Restauration (Abb. 372) es zeigt, in der erhobenen Rechten eine Traube, nach welcher das Kind verlangend sein Händchen ausstreckte. Still lächelnd schaut der Gott vor sich hin, auch er — trotz der männlich ausgereiften Formen des Körpers — nicht frei von jener stillen Traumseligkeit, die Praxiteles' jugendliche Gestalten beseelt. Der herrliche Kopf (vgl. die Tafel) zeigt einen mildfreundlichen, aber doch nach innen gekehrten Ausdruck; das Kind, das auch auf-

auch in anderer Form verkörpert, z. B. bekleidet in einer Statue auf der Insel Kos, von der sichere Kopien noch nicht nachgewiesen sind; auch zwei halbverhüllte Aphroditebilder, eines aus Arles im Louvre, ein anderes aus Ostia im Britischen Museum, tragen offenbar Praxitelischen Charakter, und ein hervorragend schöner Kopf der Sammlung des Lord Leaconfield in Petworth gehört in diesen Kreis als ein Originalwerk, wenn nicht des Praxiteles selbst, so doch eines ihm ganz nahestehenden Künstlers. — Das einzige völlig sichere Original von der Hand des Praxiteles, ja eines der großen Meister der Blütezeit überhaupt, besitzen wir bekanntlich in dem Hermes von Olympia, der an seinem von Pausanias bezeugten Aufstellungsort im Heraion 1875 gefunden worden ist (Abb. 372). Die Statue ist für uns ein um so köstlicherer Besitz, weil sie offenbar der vollen Reife von Praxiteles' Kunst entstammt. In ihrer allgemeinen Komposition schließt sie sich an bereits erwähnte Werke, wie der Sauroktonos und der Satyr,

fallend klein gebildet ist, tritt für ihn und für den Beschauer durchaus in zweite Linie zurück. Über alle Beschreibung erhaben ist die Meisterschaft der Ausführung und der Behandlung des Marmors; in weichen Übergängen runden sich die Formen des vollendet schönen Körpers; das Antlitz erscheint wie von atmendem Leben beseelt, das Haar mit wenig Mitteln in seiner malerischen Wirkung dargestellt. Ein vielbewundertes technisches Meisterstück ist der in seiner schweren Stofflichkeit charakterisierte Mantel, von vollendeter Zierlichkeit das Riemenwerk der Sandale an dem nachträglich gefundenen rechten Fuße. Die beispiellos gute Erhaltung des Werkes läßt uns diese Vorzüge der Arbeit doppelt genießen, welche Polychromierung und Metallzutaten — wie das Kerykeion in der linken Hand und ein Kranz im Haar des Gottes — einst noch malerisch abrundeten. Über aller Virtuosität der Ausführung aber steht der geistige Ausdruck einer wahrhaft göttlichen Natur, den Praxiteles der adeligen Schönheit dieses von Leben durchglühten Körpers zu verleihen gewußt hat. Das Hermesideal, wie er es gestaltete, klingt nach in einer ganzen Reihe von Gestalten, unter denen der Hermes (sog. Antinoos) im Belvedere und der Hermes Farnese in London der olympischen Figur am nächsten stehen.

Wie Praxiteles in diesen Werken ein neues Ideal der Körperbildung aufstellte, das sich von dem der älteren Kunst durch größere Weichheit und Anmut unterschied, so

hat er in seinen bekleideten Gestalten einen neuen Gewandstil geschaffen, der die Kunst der Folgezeit lange beherrschte. Eine freie, malerische Drapierung, namentlich des Obergewandes, wie sie bereits der Mantel des olympischen Hermes zeigte, ist dafür charakteristisch. Eine der vornehmsten Gestalten der antiken Kunst, die thronende Demeter von Knidos (im Britischen Museum, Abb. 373), steht der Kunst des Meisters sehr nahe, wenn sie auch kein Werk seiner Hand sein kann. Sie vereinigt matronale Würde und Hoheit in dem großartigen Kopfe mit einer sehr reichen und doch überall klaren Drapierung des stoff- und faltenreichen Mantels, der den Leib umhüllt. Auch für die Tochter der Demeter, Kore (Statue in Wien),



Abb. 371  
Kopf der knidischen Aphrodite Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann  
(Nach Brunn-Bruckmann)

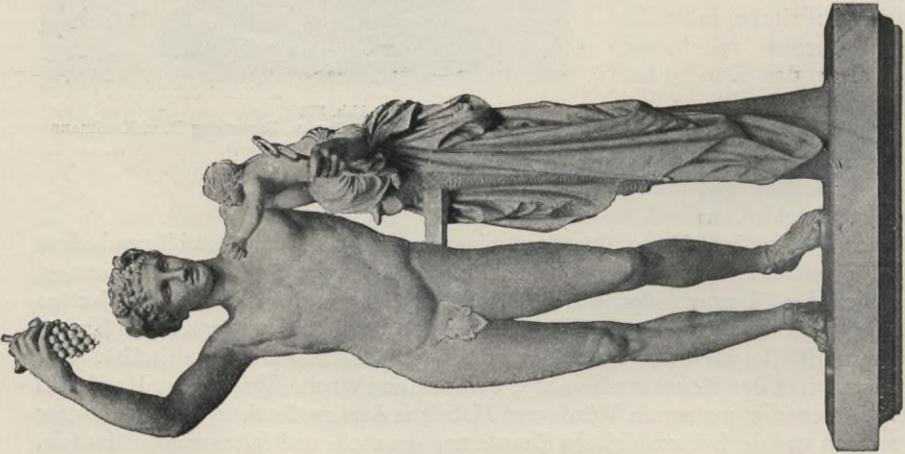


Abb. 372 Hermes mit dem Dionysosknaben  
von Praxiteles (ergänzt von F. Schaper)



Abb. 373 Demeter von Knidos nach Praxiteles?  
Britisches Museum



Abb. 374 Dionysos nach Praxiteles (sog. Sardanapalos)  
Vatikan

und für Artemis (Statue aus Gabii im Louvre, Abb. 375) besitzen wir reichgewandete Darstellungen, die als Nachklänge Praxitelischer Werke gelten dürfen. Den gütigen, aber doch hoheitsvollen, von milder Schwermut überhauchten Charakter des Weingottes Dionysos verkörpert eindrucksvoll die unter dem Namen „Sardanapalos“ bekannte Statue des Vatikans (Abb. 374). „Die breite, großzügige Draperiebehandlung kündigt den Grundzug festlicher Würde, das sorgsam gescheitelte und gesteckte Haupthaar, das in reicher Lockenfülle auf die Schultern herabfällt, wie der in reichen Strähnen wallende, mächtige Bart verstärken ihn, aber wir müssen uns diese Haarpracht in strahlendem Goldglanz, das Antlitz umrahmend, vorstellen.“

Die große Zahl namentlich weiblicher Gewandfiguren von mehr untergeordneter Bedeutung, die als Musen, Porträtstatuen, Grabfiguren in der Plastik des 4. und 3. Jahrhunderts eine große Rolle spielen, gehen in ihren Motiven wahrscheinlich überwiegend auf Praxiteles zurück. Diese Annahme legen namentlich die Reliefs einer 1887 zu Mantinea entdeckten umfangreichen Basis nahe, welche einst eine Gruppe des Praxiteles, Leto mit ihren Kindern Apollon und Artemis, trug. Die Reliefs stellen Apollon mit Marsyas und den neun Musen dar, offenbar nach einzelnen Statuen des Meisters von einem untergeordneten Künstler kopiert. Doch größer als ihr künstlerischer ist der kunstgeschichtliche Wert dieser Gestalten. Vor allem lassen die Gewandmotive der Musen (Abb. 376) uns einen weiten Blick in die Geschichte der Kunst bis in die römische Zeit tun: sie erschließen uns eine Quelle der Schönheit, aus welcher fortan die dekorative Kunst und das Kunsthandwerk der Antike unablässig geschöpft haben. Noch in ziemlich nahem Zusammenhange mit Praxiteles steht z. B. eines der Säulenreliefs vom Artemision zu Ephesos, das die Rückführung der Alkestis darstellt, sowie die Reihe jener Klagefrauen, welche zwischen ionischen Säulen die Seitenflächen eines



Abb. 375 Artemisstatue aus Gabii im Louvre

neuerdings zu Sidon gefundenen Sarkophags schmücken. Sie haben ihr Gegenstück in den sitzenden und stehenden Figuren trauernder Sklavinnen, wie sie, schlicht und ruhig und wohl gleichfalls noch dem 4. Jahrhundert entstammend, auf attischen Gräbern aufgerichtet wurden (Abb. 377). Weiterhin aber reflektiert die anmutige und seelenvolle Kunst des Meisters vor allem in den be-

wundernswerten Schöpfungen der griechischen Kleinplastik, welche uns in erster Reihe durch die Terrakottafiguren aus Tanagra (vgl. die farbige Tafel) vor Augen gebracht werden.<sup>1)</sup> Es ist bei den besten dieser Figürchen, die in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit das häusliche und öffentliche Leben der Griechen illustrieren, neben der sicheren Erfassung irgend eines plastischen Momentbildes hauptsächlich das Gewandmotiv, dessen geistvolle Behandlung künstlerisch interessiert.

An der Spitze derjenigen erhaltenen Werke, die mit Sicherheit einem bestimmten Meister nicht zugewiesen werden können, steht die Gruppe der Niobe



Abb. 376 Relief von der Basis zu Mantinea (Nach Brunn-Bruckmann)

mit ihren Kindern. Sie war schon im Altertum hochberühmt, aber auch die alten Kunstkenner stritten bereits, ob Skopas oder Praxiteles ihr Meister sei: ein Dilemma, das heute noch verstärkt wird durch den Zweifel, ob die Gruppe überhaupt schon im 4. Jahrhundert entstanden sein könne. Das Original befand sich in späterer Zeit, aus Kleinasien herübergebracht, im Tempel des Apollon Sosianus zu Rom. Erhalten sind von einer späteren Nachbildung der ursprünglichen Gruppe die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit dem jüngsten Sohn und außerdem sechs Söhne und drei Töchter in den Uffizien zu Florenz, abgesehen von einzelnen Statuen in München und im Vatikan (Niobide Chiaramonti). Dargestellt war die Rache des Apollon und der Artemis an der thebanischen Königin Niobe, die sich wegen ihrer vierzehn Kinder stolz über Leto, die nur jene beiden

<sup>1)</sup> R. Kekulé, Griechische Tonfiguren aus Tanagra. Stuttgart 1878. Vgl. die antiken Terrakotten im Auftrage des archäologischen Instituts herausgegeben von R. Kekulé u. a. Stuttgart 1880 ff.



Tonfigur aus Tanagra

Berlin, Kgl. Museum

(Nach „Kékulé, griechische Tongefäße aus Tanagra“)



besaß, erhoben hatte. Dieser Frevel wurde durch die Vernichtung der ganzen blühenden Niobidenschar gestraft. Obgleich die nicht vollständige Erhaltung die Komposition und die ursprüngliche Aufstellung der Gruppe zweifelhaft macht, ist der Vorgang im allgemeinen vollkommen deutlich. Das Rächeramt der unerbittlichen Götter hat eben begonnen. Ein Sohn liegt bereits tot ausgestreckt, die anderen fliehen, ebenfalls getroffen oder jäh bedroht, der Mutter zu (Abb. 379). Einer der Söhne sucht noch im Fliehen eine zu seinen Füßen niedersinkende Schwester aufzufangen, ein anderer rafft sich, tödlich getroffen, zu einem trotzigen letzten Blick nach oben auf. In dieser allgemeinen Verwirrung, dieser erschütternden Tragödie der Angst und Verzweiflung flüchtet auch unser Auge mit den Kindern zu der erhabenen Mutter, die den Mittelpunkt des Ganzen bildet (Abb. 378). An ihr bricht sich die gedankenlose Hast der Flucht; sie birgt zärtlich in ihrem Schoß ihr jüngstes Töchterlein, dessen zarte Kindheit der rächende Pfeil nicht geschont hat. Aber während sie mit der Rechten das flüchtende Kind in mütterlicher Angst an sich drückt und sich liebevoll über die Schutzlose vorbeugt, wendet sie das stolze Haupt aufwärts und sucht mit einem Blick, in welchem sich tiefer Schmerz und hoher Seelenadel wunderbar mischen, die rächende Göttin. — Bedeutender im Ausdruck als die Florentiner Niobe erscheint eine Wiederholung des Kopfes derselben im Besitze des Lord Yarborough in Brocklesby-Park. Wenn das Rührende, Mitleidheischende in der Niobidengruppe auf die zarte Seelenschilderung des Praxiteles hinweist, so erinnert das stürmische Pathos der in Todesangst dahineilenden Opfer an Skopas: es sind in der Tat die von den beiden führenden Meistern des 4. Jahrhunderts begründeten Stilrichtungen, die in dieser großartigen Komposition vereint zum Ausdruck kommen. Möglich, daß einer der bedeutenden Künstler aus ihrer Nachfolge sich einst als Urheber der Niobidengruppe nachweisen läßt.

Diese Möglichkeit ist bezüglich eines anderen berühmten Werkes dieser Epoche bereits der Wahrscheinlichkeit näher gerückt. Der Apollon vom Belvedere (Abb. 380), einst als ein Gipfelpunkt hellenischer Kunst gefeiert, dann durch den Vergleich mit wirklichen Originalwerken als Kopie aus römischer Zeit erwiesen, stellt sich nach dem Ergebnis neuerer Forschung als die Nachbildung eines (Bronze-) Originals von der Hand des *Leochares* dar, des Genossen des Skopas am Mausoleum, des attischen Zeitgenossen des Praxiteles. Leochares schuf mehrere Götterbilder, darunter auch zwei Apollonstatuen, deren Erhabenheit gerühmt wird. Als sein Werk bezeugt ist ein *Ganymed*, der vom Adler emporgetragen wurde, und die verschiedenen Wiederholungen dieser Gruppe zeigen ähnlichen Geist in der Erfindung und verwandte Formen der Körperbildung wie die Belvederische Statue. — Der Gott ist eilig vorschreitend dargestellt, der männlich schöne Körper nackt, nur



Abb. 377 Trauernde Sklavin  
Attische Grabstatue in der Residenz  
zu München

über die linke Schulter fällt die leichte Chlamys auf den vorgestreckten Arm herab. Der seitwärts gewendete Kopf ist kühn erhoben, das leuchtende Auge scheint kampfbereit und drohend in die Ferne zu blicken; ein aufgeregtes, leidenschaftliches Leben



Abb. 378 Niobe mit der jüngsten Tochter Florenz, Uffizien

zuckt um den stolz aufgeworfenen Mund und atmet aus den weit geöffneten Nüstern der Nase. Nachdem eine kleine Bronzestatuetten der Sammlung Stroganoff, nach deren Vorbilde man früher glaubte Apollon mit einer Ägis in der linken Hand ergänzen zu sollen, als Fälschung erkannt ist, bleibt nur die Annahme eines Bogens

übrig, entsprechend dem Köcher, den der Gott auf dem Rücken trägt; in der rechten (sehr falsch restaurierten) Hand hielt er wahrscheinlich einen mit Tänien geschmückten Lorbeerzweig. Deutet der Bogen auf die fernhin treffende Kraft Apollons, so bezieht sich das zweite Attribut vielleicht auf seine reinigende und sühnende Macht: es ist dann — wie man vielleicht annehmen darf — der Lichtgott, insbesondere der Frühlingsgott Apollon, den die Statue darstellt. Aus dem winterlichen Dunkel kehrt er in sein Reich zurück und erhebt im sieghaften Vorwärtsschreiten drohend den Bogen gegen die finsternen Wintermächte.

In diesem Sinne rufen noch die alexandrinischen Dichter den Apollon als Helfer und Retter an.<sup>1)</sup> Der Künstler aber hat in geistvoller Weise die Charakteristik seines Gottes in erster Reihe durch den Eindruck der plastischen Erscheinung zu geben verstanden: das hohe Schreiten, der siegestrahlende Blick, die unverhüllte Pracht der Glieder drücken, wenn auch schon etwas theatralisch, so doch im allgemeinen zutreffend das Wesen des Gottes aus, dem ein Schütteln seines Bogens den Triumph sichert. Von dem Kopfe, der durch die glättende Arbeit des Kopisten am meisten verloren hat, gibt der leider auch durch Restauration entstellte sog. Steinhäusersche Apollonkopf in Basel eine ursprünglichere Vorstellung. Den gleichen Typus hat Leochares in einem schönen Apollonkopf der v. Heylschen Sammlung in Darmstadt und der Statue des jugendlichen Alexander in München angewandt.

Die Darstellung menschlicher Persönlichkeiten wahrt noch immer einen idealen Charakter, wenn auch in diese Zeit die ersten Anfänge des individuellen

Porträts fallen, dessen Ausbildung von der Tradition besonders an den Namen des Bildhauers *Silanon* geknüpft wird. Er schuf für die Akademie das Bildnis Platons, dessen nachweisbare Kopien (Abb. 381) wahrscheinlich machen, daß es nach dem Leben gearbeitet wurde, denn es trägt im deutlichen Gegensatz zu den Idealporträts des 5. Jahrhunderts (vgl. Abb. 346) einen ganz individuellen Charakter. Auch das Porträt des Thukydides (Abb. 382) scheint auf dieser Grundlage entstanden. Vor allem eröffnete die immer mehr aufkommende Sitte, auch Lebenden Porträt-



Abb. 379 Fliehender Niobide Florenz, Uffizien

<sup>1)</sup> Über die Frage der Ergänzung und Deutung vgl. *Furtwängler*, *Meisterwerke* S. 659 ff.

statuen zu errichten, der Bildhauerkunst ein ganz neues Feld der Tätigkeit. Die schönste griechische Bildnisstatue ist der berühmte *Sophokles* im Lateranischen Museum (Abb. 383). Das Original (aus Bronze?) gehörte vielleicht zu den um 330 im Theater zu Athen aufgestellten Statuen der drei großen Tragiker. Einen Mann in der Blüte seiner Jahre und seiner Kraft hat der Künstler gebildet, klug und sicher im Bewußtsein schöpferischen Könnens, zugleich von unübertroffener Schönheit und Würde in der äußeren Erscheinung. Das in einfacher, großwirkender Anordnung umgelegte Gewand zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit der bärtigen *Dionysos*statue des Vatikan (Abb. 375). Unwillkürlich als ein Gegenstück zum *Sophokles* faßt man



Abb. 380 Apollon vom Belvedere im Vatikan

die Statue des *Äschines* (im Neapler Museum) (Abb. 385) auf, welche dasselbe Motiv des Mantels, doch in einer mehr gesuchten und kleinlichen Durchführung zeigt, wie sie der Art dieses glatten Redners wohl entsprach. Seinen großen Gegner *Demosthenes* charakterisiert in ihrer anspruchslosen Schlichtheit fein eine treffliche Bildnisstatue (im Vatikan, Abb. 384, und in englischem Besitz), deren Original wahrscheinlich die im Jahre 280 in Athen aufgestellte Erzfigur des *Polyeuktos* war. Die Hände, in konventioneller Weise mit einer Schriftrolle ergänzt, waren verschränkt, wie aus einer anderen Kopie der Statue hervorgeht: *Demosthenes*, der unbeugsame Kämpfer für Recht und Freiheit, war hier als trauernder Patriot dargestellt. Auch

in Büsten, die zum Teil wohl noch auf das vierte Jahrhundert zurückgehen, sind uns Charakterporträts der großen Männer aus näherer und fernerer Vergangenheit erhalten (*Euripides* in Neapel, *Sokrates* im Vatikan u. a.).

Von der architektonischen Skulptur dieser Zeit gibt der Fries des *Lysikratesdenkmals* in Athen (vgl. S. 197) ein interessantes Beispiel. Er schildert in lockerer Kompositionsweise in aneinandergereihten Gruppen die Strafe tyrrhenischer Seeräuber, die einst den Weingott *Dionysos* fangen wollten: sie werden auf sein Geheiß von *Satyrn* gezüchtigt und zum Teil in *Delphine* verwandelt. Woher die mit einem Anflug von Humor und großer Lebendigkeit gestalteten Gruppen

etwa entlehnt sein mögen, kann uns ein von ähnlichem Geist erfülltes größeres Werk zeigen, die bekannte Ringergruppe in Florenz (Abb. 386), die, wenn auch später entstanden, doch ihrem Ursprung nach wahrscheinlich dieser skopasisch-praxitelischen Phase der Plastik angehört.

Im Gegensatz zur attischen Kunst, deren Grundzug noch immer ein idealer genannt werden muß, blieb auch in dieser Epoche die peloponnesische Plastik ihrer mehr naturalistischen Richtung treu. Das Haupt der argivisch-sikyonischen Schule ist *Lysippos*,<sup>1)</sup> dessen Tätigkeit bis tief in die Zeit Alexanders des Großen hineinreicht. Er war nicht bloß einer der einflußreichsten, sondern auch einer der fruchtbarsten Künstler des Altertums, obgleich die Angabe, daß er 1500 Werke geschaffen habe, wohl an Übertreibung leidet. Ausschließlich Erzbildner, trat er schon dadurch der attischen Schule gegenüber und schloß sich auch technisch der früheren

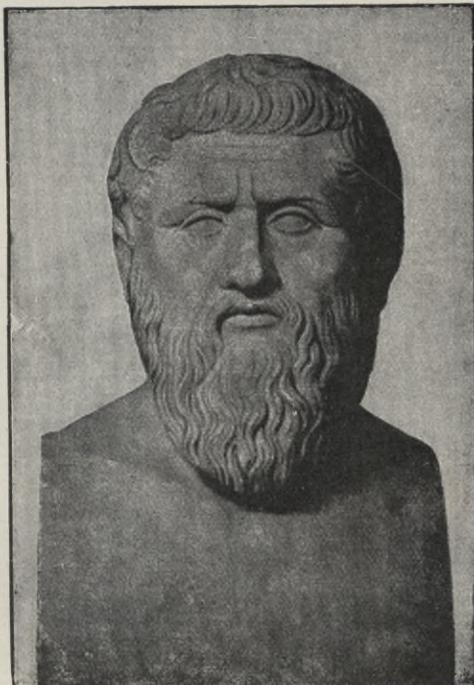


Abb. 381 Bildnis Platons nach Silanion

Kunstrichtung des Peloponnes an. Seine Kunst ging zunächst auf die Darstellung des Körperlichen, der schönen, kräftig entwickelten Menschengestalt an sich aus. Bezeichnend dafür ist es, daß er von allen Idealgestalten am meisten und am liebsten

den Vertreter physischer Manneskraft, Herakles, dargestellt, ja recht eigentlich seinen Typus erst vollgültig ausgeprägt und obendrein die Taten des Helden in Erzgruppen geschildert hat. Am fruchtbarsten war jedoch der Meister in Porträtbildungen, unter denen die zahlreichen Bildnisse Alexanders so ausgezeichnet waren, daß der große König nur von Lysippos plastisch dargestellt sein wollte. Auch umfangreichere Kompositionen gehörten diesem Kreise an, so eine in Delphi geweihte Erzgruppe, welche eine lebensgefährliche Löwenjagd Alexanders und seine Errettung durch Krateros schilderte; so das kolossale Denkmal, welches den König mit 25 Reitern und 9 Fußkämpfern in der Schlacht am Granikos darstellte. — Lysippos' kunstgeschichtliche

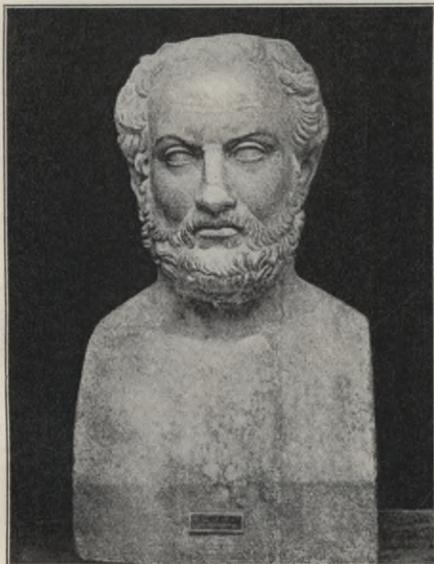


Abb. 382 Bildnis des Thukydides

<sup>1)</sup> E. Löwy, *Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik*. Berlin 1891.



Abb. 388 Ausrunder Herakles Bronzestatuette in Villa Albani

Ermüdetseins nach anstrengenden Taten waren solche Themata. Eine kleine Bronzestatuette in Villa Albani (Abb. 388) zeigt Herakles, sich auf seine Keule stützend, während er in der ausgestreckten Linken ursprünglich wohl die Äpfel der Hesperiden hielt, und vergegenwärtigt besser als übertreibende spätere Nachbildungen die Auffassung Lysipps von seinem Lieblingsheros. Herakles von Eros gefesselt oder sich am Weine labend waren neben den zwölf Arbeiten des Helden (Herakles mit der Hirschkuh in Palermo) von Lysipp beliebte Darstellungen. Auch der einst hochgepriesene Torso vom Belvedere, nach neuerer Erklärung kein ausrunder Herakles, sondern ein in Gedanken an die schöne Galathea versunkener Polyphem, gehört als Kopie nach einem Werke des Lysippischen Kreises hierher. Wie weit die erhaltenen angeblichen Porträts Alexanders auf Lysippos zurückgehen, bleibt trotz eingehender Untersuchungen<sup>1)</sup> in

<sup>1)</sup> Vgl. zuletzt *J. Bernoulli*, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen. München 1905.

plastische Ruhe der Komposition ist einer malerischen Unruhe gewichen, die sich nun auch in der Behandlung des Fleisches, der Hautoberfläche, des Haares zu erkennen gibt. Überall wird nicht so sehr auf feste plastische Form als auf Licht und Schatten und sanfte Übergänge hingearbeitet: Lysipp stellt, wie er selbst es ausgedrückt hat, den Menschen nicht dar, wie er ist, sondern wie er uns erscheint.

Eine so virtuose Beherrschung des körperlichen Ausdrucks führte den Künstler auf die Behandlung von Sujets, die durch einen inneren Kontrast besonders interessant erscheinen mußten. Der schnellfüßige Götterbote Hermes im Moment des Ausruhens, wie ihn eine schöne Bronzestatue in Neapel zeigt; derselbe Gott im Begriff, an dem aufgestützten rechten Fuße die Sandale zu befestigen, und von dieser Beschäftigung aufblickend, um die Befehle des Göttervaters in Empfang zu nehmen (Münchener Glyptothek); der muskelstarke Heros Herakles im Zustand des



Abb. 389 Kopf Alexanders des Großen auf einer Münze des Lysimachos (Nach Imhoof-Blumer)

den meisten Fällen zweifelhaft, ja selbst die Benennung des Dargestellten ist oft mehr als unsicher. Anspruch darauf, als porträtgetreue Darstellung des großen Königs zu gelten, hat vor allem die mit seinem Namen bezeichnete *Hermenbüste* im Louvre; sie ist aber leider so verwaschen in ihren Formen, daß sich über den etwaigen Zusammenhang mit Lysippos nicht mehr urteilen läßt; keinesfalls gibt sie von jener Vereinigung des Männlichen und „Löwenhaften“, die den Lysippischen Porträts Alexanders nachgerühmt wird, eine Vorstellung. Eher schon vermögen dies die Münzen des Lysimachos, des diadochischen Beherrschers von Thrakien, die sicher den Alexanderkopf tragen (Abb. 389), allerdings in den schönsten Exemplaren in vergöttlichter Form als Zeus Ammon mit den Widderhörnern; ob ihnen aber wirklich ein Werk Lysipps zugrunde liegt, läßt sich nicht



Abb. 390 Sog. Alexandersarkophag aus Sidon Konstantinopel, Kaiserl. Museum

nachweisen. Ein lebendiger Nachklang der Verherrlichung des großen Königs durch Lysipp tönt uns auch aus dem etwas späteren *Alexandersarkophag* von Sidon (Abb. 390) entgegen. Gefunden wurde dieser zusammen mit drei anderen ebenso interessanten Steinsärgen aus verschiedener Zeit (vgl. oben S. 285) in einer Grabstätte zu Sidon;<sup>1)</sup> er ist von allen der prächtigste und künstlerisch bedeutendste. Aus Marmor in tektonisch edler Form gestaltet und reich bemalt, zeigt er in den Giebelfeldern des dachförmigen Deckels und an den vier Seiten reichsten Reliefschmuck. Die Langseiten enthalten eine Löwenjagd und eine Schlachtdarstellung; auf beiden erscheint die Porträtgestalt Alexanders und des hier Bestatteten, in dem man den von Alexander nach der Schlacht bei Issos als König von Sidon eingesetzten Abdalonymos erkennen darf. Die Kompositionen sind von reichem, packendem

<sup>1)</sup> *Hamdy-Bey et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon. Paris 1892, mit Atlas.*

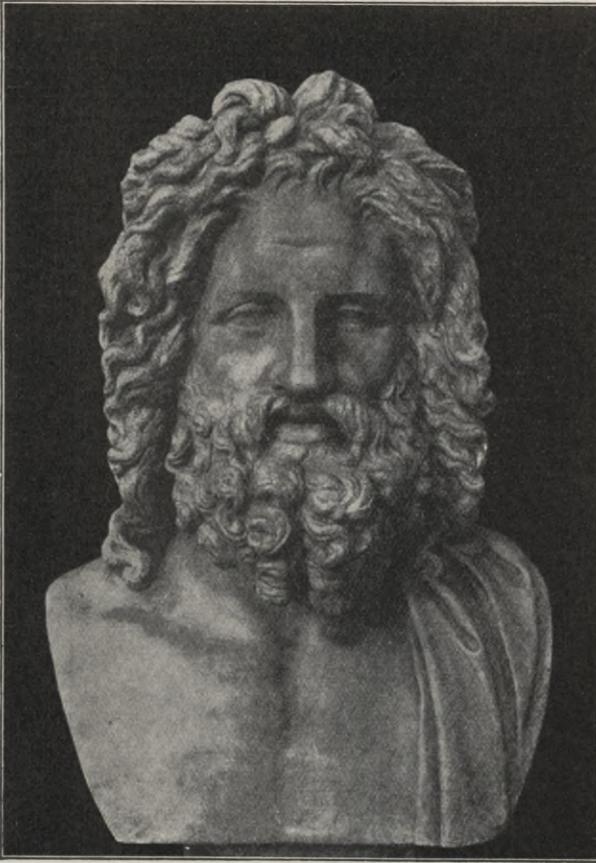


Abb. 391 Zeusmaske von Otricoli

Leben erfüllt und zeigen in der Gestaltenbildung deutlich lysippischen Einfluß. Eigentliche Göttertypen hat Lysippos verhältnismäßig selten geschaffen. Möglicherweise geht jene Umbildung des Phidiasschen Zeusideals ins Gewaltige und Pathetische, die am eindrucksvollsten durch die bekannte Zeusmaske von Otricoli im Vatikan (Abb. 391) verkörpert wird, auf ihn zurück. Auch der ausdrucksvolle Poseidonkopf aus Porcigliano (im Vatikan) sowie die Statue des „isthmischen“ Poseidon — mit dem aufgestützten Fuß, im Lateran — stehen wohl mit Lysipp in Verbindung, während es zweifelhaft bleibt, ob man seinen Eros von Thespieae in der bekannten, oft wiederholten Gestalt des jugendlichen Bogenspanners erblicken darf.

Alle Werke des Lysippos haben einen

eigenartig schöpferischen Zug; er ist der größte Umbildner der griechischen Plastik seit Phidias und hat auf Jahrhunderte hinaus ihr neue Bahnen vorgezeichnet. Wenn er in der geistigen Höhe und Würde des Ausdrucks nicht an Phidias heranreicht, so übertrifft er ihn doch weit durch die Vielseitigkeit der Erfindung, den Reichtum der Beobachtung, die Natürlichkeit seiner Motive, kurz jenen Schein des Lebens, den Praxiteles wohl für ruhende, Lysipp aber zuerst auch für bewegte Gestalten zu erreichen wußte. Mit ihm beginnt demgemäß

die vierte Epoche, die Plastik der hellenistischen Zeit,

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

zerrissenen hellenischen Freistaaten fand sie kaum noch eine Stätte, dagegen wurden die neugebildeten Fürstenhöfe ihr Zufluchtsort. Statt die Verherrlichung eines freien Volkes zu sein, kam sie in den Dienst der Fürsten, deren Luxus und Ruhmsucht in ihr die Richtung auf glänzenden Schein, auf äußeren Effekt, auf virtuosenhafte Behandlung fördern mußten. Dennoch hat auch jetzt die griechische Plastik noch eine solche Lebenskraft, daß es ihr möglich wird, den bereits von ihr erschöpften Darstellungsgebieten neue hinzuzufügen und Werke zu schaffen, welche lange Zeit einstimmig für die höchsten Leistungen der Bildnerkunst erklärt worden sind. Dazu trug vor allem die unter den neuen Einflüssen in ungeheurem Maße gesteigerte technische Ausbildung bei. Die Virtuosität in der Behandlung des Marmors, die neugewonnene Fertigkeit in der Verarbeitung kostbarer Steinarten und edler Metalle,



Abb. 392 Nike von Samothrake Paris, Louvre



Abb. 393 Mediceische Venus  
Florenz, Uffizien

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

Allerdings blieb auch der edle Kunstgeist des 4. Jahrhunderts noch lange Zeit herrschend. Die Traditionen der drei großen Meister *Praxiteles*, *Skopas* und *Lysippos* pflanzten sich in ihren Nachkommen und Schülern fort. Die Söhne des Praxiteles, *Kephisodotos der Jüngere* und *Timarchos*, werden als angesehene Künstler genannt, die neben Götterbildern auch bereits Bildnisstatuen schufen, die ihr Vater noch zu arbeiten verschmäht hatte. Aus der Schule des Lysippos sind sein Sohn *Euthykrates*, ferner *Boëdas*, *Eutyichides* und *Chares von Rhodos* bekannt. Ein bezeichnendes Werk des *Eutyichides* ist seine (in einer vatikanischen Nachbildung er-

haltene) Stadtgöttin von Antiochia am Orontes, der Hauptstadt des neuen syrischen Reiches. Sie war auf einem Felsen sitzend dargestellt, den einen Fuß auf die Schulter des mit halbem Leibe aus den Fluten auftauchenden Flußgottes gestellt: eine geistvolle, aber ganz malerisch gedachte Verbildlichung der Lage der Stadt am Bergeshang über dem wildrauschenden Orontes. Wenn die Beziehungen zu dieser wirkungsvollen Gruppe richtig erkannt und die Statue richtig datiert ist, dann gehört in den Kreis des Eutyichides auch eine der schwungvollsten Schöpfungen der späteren griechischen Plastik: die Kolossalfigur der Nike von Samothrake (Abb. 392). Sie war auf einem als Schiffsvorderteil gestalteten Postament im Freien aufgestellt, vielleicht ein Tropaion im Arme tragend und zur Verkündigung des errungenen Sieges in eine Tuba stoßend. Anlaß zur Weihung der Statue gab, wie man annimmt, der entscheidende Seesieg, den Demetrios bei dem kyprischen Salamis 306 v. Chr. über Ptolemäos erfocht. In dem stürmischen Vorwärtsschreiten der jugendlichen Göttin, deren Gewänder eine frische Brise an den Körper drückt, spricht sich ein jauchzendes Pathos aus; die in großen, bauschigen Massen geordnete,



Abb. 394 Meerdämon, Kolossalherme im Vatikan

aber mit virtuoser Detailarbeit durchgeführte Gewandung verrät eine ungewöhnliche Meisterschaft der Marmorbehandlung. Empfundener aber ist das Bildwerk im innigsten Einklang mit der umgebenden Natur, die ihm erst zu seiner vollen Wirkung verhalf.

In dem Motiv der Haltung und Gewandung erinnert die Nike an gewisse Figuren aus der Niobidengruppe (Niobide Chiaramonti), nur ist sie weit kühner und zugleich raffinierter behandelt. Solcher Zusammenhang mit älteren Werken tritt in dieser Zeit auch sonst hervor, meist in dem Sinne einer Umbildung zum Anmutigen und

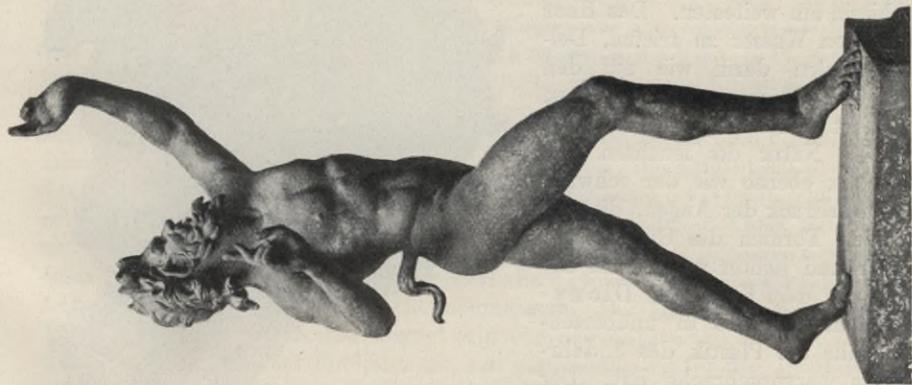


Abb. 395 Tanzender Satyr  
Bronzestatue in Neapel

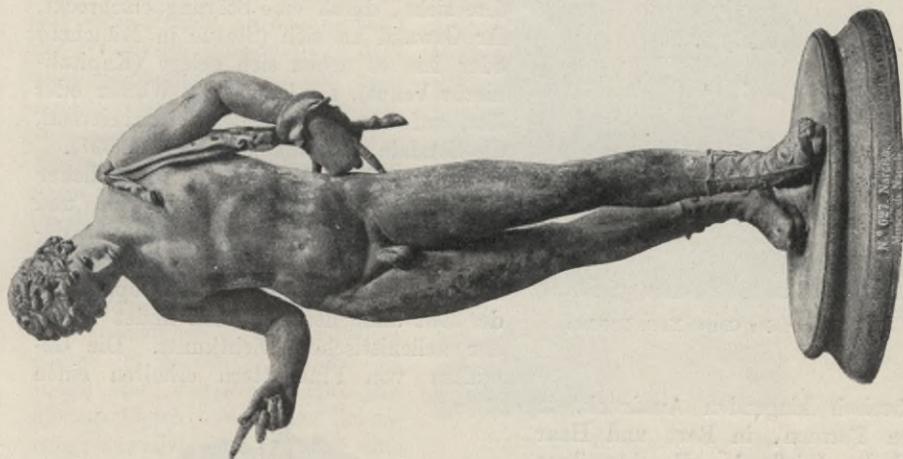


Abb. 396 Jungendlicher Dionysos  
Bronzestatue in Neapel

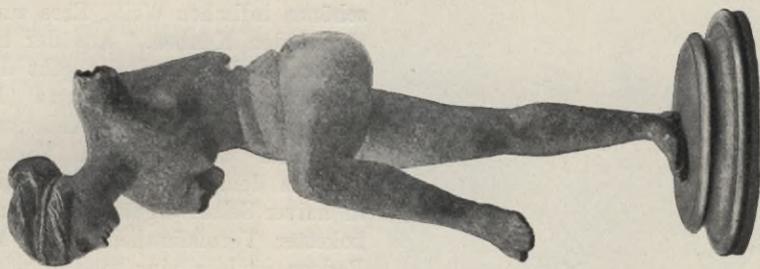


Abb. 397 Sandalenlösende Aphrodite  
London, Brit. Museum



Abb. 398 Knaabe mit der Gans Nach Boëthos

pathetisch klagenden Ausdruck, in ihren Formen, in Bart und Haar wird das Fließende, Feuchte ihres Elements zu sinnlicher Anschauung gebracht. Die Kolossalherme eines Meerdämons im Vatikan (Abb. 394) geht hierin am weitesten. Das Haar scheint von Wasser zu tröpfen, Delphine spielen darin wie auf den Wogen des Meeres, Fischschuppen im Gesicht und an der Brust deuten weiter die Natur des feuchten Elementes an, ebenso wie der schwimmende Ausdruck der Augen, die zerfließenden Formen des Gesichts. — Heiterer und lichter werden die Gestalten aus dem Kreise des Dionysos geschildert, die in unübersehbarer Fülle die Plastik des 3. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Der Gott selbst tritt bald als älterer Mann, bald als zarter Jüngling auf und wird

sinnlich Reizvollen. Aphrodite wird zum schönen irdischen Weib, Eros zum lieblich tändelnden Knaben. Aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles geht der Typus der mediceischen Venus (Abb. 393) hervor, die ohne jede Andeutung eines Gewandes die graziösen Formen ihres Körpers dem Auge darbietet, nicht mehr in naiver Selbstvergessenheit, sondern mit koketter Verschämtheit. Das Motiv des Badens ist hier ganz beiseite gelassen; ein auf einem Delphin reitender Eros neben der Göttin soll vielmehr an ihr Auftauchen aus dem Meere (Anadyomene) erinnern. Sonst wird gerade das Bademotiv gern nach allen Richtungen hin variiert: Aphrodite zieht, durch eine Störung erschreckt, ihr Gewand an sich (Statue in München) oder hat es neben sich gelegt (Kapitolinische Venus), sie kauert im Wasser oder löst, auf dem rechten Beine balancierend, die Sandale vom linken Fuß (Abb. 397).

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



Abb. 399 Bronzekopf eines Siegers aus Olympia

gern mit seinem Panther zusammen dargestellt. So auf dem Fries des Lysikratesdenkmals und in einer graziösen Bronzefigur in Neapel, die der Kunst des Praxiteles noch sehr nahe steht (Abb. 396). Der Gott steht in träumerischer Haltung da, mit dem Panther tändelnd, der zu seinen Füßen zu ergänzen ist. In anderen Statuen stützt er sich — oft nicht ohne Kennzeichnung des Weinrausches — auf einen jugendlichen Satyr oder auf einen Knaben (Ampelos), der die Rebe personifiziert. Ungescheut wird die Trunkenheit mit ihren Folgen an dem Gefolge des Dionysos dargestellt: dem alten Schlemmer Silen, den bäurisch derben, aber lustigen Satyrn. Ihre halbtierische Natur wird durch Bockshörner, Ziegenohren, struppiges Haar und ein Schwänzchen im Rücken ausgedrückt. So sehen wir sie in ausgelassenem Tanze (Abb. 395) sich drehen oder die Flöte spielen oder trunken daliegen und schnarchen („Barberinischer Faun“ in München). Silen ist meist eine komische Figur mit dickem Bauch und starker Behaarung; zuweilen aber erhält er eine ernstere Gestaltung als Hüter und



Abb. 400 Bronzestatue eines Faustkämpfers

Pfleger des kleinen Dionysos (Gruppe im Louvre), in deutlicher Weiterbildung des Praxitelischen Hermes. Solche Darstellungen gleiten schon oft ins Genrehafte hinüber, das in der hellenistischen Kunst besonders eifrige Pflege fand. Nicht bloß die Kleinkunst der Terrakotten griff zu Gegenständen aus dem täglichen Leben. *Boëthos* von Kalchedon (um 200 v. Chr.) war durch seinen Knaben mit der Gans (Abb. 398) und andere Kinderfiguren berühmt. Ein Angler, Knöchelspieler, Morra-spieler, eine Umarbeitung des kapitolinischen Dornausziehers im realistischen Sinne sind weitere bekannte Genrefiguren der Zeit. — Der neubelebte Sinn für das Wirkliche fand reichste Nahrung in der Porträtplastik, die namentlich in der Schule des Lysippos blühte. Der Bronzekopf eines Siegers aus Olympia (Abb. 399) zeigt eine Persönlichkeit gemeinen Schlages mit wunderbarer Kunst der Charakteristik und des Bronzegusses wiedergegeben, und in noch tiefere Regionen des Menschentums führt uns die kaum weniger meisterhafte Bronzestatue eines Faustkämpfers (Abb. 400) im römischen Thermenmuseum. Der Mann sitzt nach beendetem Kampfe atemringend da und wendet sein von den Faustschlägen des Gegners verunstaltetes Gesicht dem Publikum zu, um geschäftsmäßig für den Beifallssturm zu quittieren. Man sieht, was für Leute unter Umständen jetzt die Kunst in Nahrung setzten!

Die größte und reichste unter den Griechenstädten dieser Jahrhunderte war

Alexandria, die Hauptstadt des neuägyptischen Reiches der Ptolemäer. So wenig uns aber von der Stadt selbst und ihren Gebäuden erhalten ist (vgl. S. 203), so unbestimmt bleibt trotz mancher neuen Ergebnisse der Forschung noch immer das Bild, das wir uns von der ohne Zweifel reichen Kunsttätigkeit auf alexandrinischem Boden machen können. Über großartige Prachtdekorationen, Festzelte, Prunkschiffe und Aufzüge berichten die Quellen. Verhältnismäßig gering aber ist die Zahl der Monumentalwerke, die der alexandrinischen Plastik zugewiesen werden können. Den ersten Platz darunter nimmt die Marmorgruppe des Nil im vatikanischen Museum ein (Abb. 401); sie bezeugt, daß der Geist der Idylle, der behaglich schildernden Naturpoesie auch von der Kolossalplastik Besitz ergriffen hat. Ein schwergebauter Mann von üppigen Formen, ruht der Flußgott, auf eine Sphinx



Abb. 401 Marmorgruppe des Nil Rom, Vatikan

gestützt, ein Füllhorn im Arm, und läßt eine Schar drolliger kleiner Bübchen nach Herzenslust auf seinen mächtigen Gliedern herumklettern. Es erhöht den Genuß des Kunstwerks nicht, wenn man erfährt, daß sie die sechzehn Ellen personifizieren, um die der Fluß alljährlich steigen muß, um das Land genügend zu überschwemmen; in glücklichster Weise aber hat der Künstler diese lederne Allegorie benutzt, um seiner Statue einen einzigartigen Rahmen zu schaffen. Das übermütige Spiel der Zwerglein hebt den gelassenen Ernst des Naturdämons wirkungsvoll heraus, der in schwermütiger Träumerei seinen Blick ins Weite richtet, dem Weltmeer zu; Wellen umsäumen die Basisplatte, an deren Rückseite in Miniaturreliefs voll komischer Übertreibungen die Kämpfe zwerghafter Pygmäen mit den Tieren des Stroms dargestellt sind. — Daß Prachtgeräte aller Art, aus Marmor (Abb. 402), edlem Metall und geschnittenen Steinen, die sich erhalten haben, wenigstens der Erfindung nach der prunkliebenden Kunst des Ptolemäerhofes entstammen, darf als wahrscheinlich gelten. Die Toreutik (Verzierung von Gold- und Silbergerät mit feinen Reliefs) hatte in Alexandrien eine besonders hohe Blüte erreicht, und als alexandrinische Erzeugnisse oder Kopien nach solchen erachtet man wohl mit Recht

heute die glänzendsten uns erhaltenen Werke dieser Technik, wie sie im Hildesheimer Silberfund (im Berliner Museum),<sup>1)</sup> im Schatz von Bernay (im Pariser Münzkabinett), im Silberschatz von Boscoreale (im Louvre) u. a. vorliegen; entsprechende Werke (Silberschale von Hermopolis, Herakles- und Mänadenschale des Berliner Museums) sind auch in Ägypten selbst gefunden worden. Die schöne Atheneschale aus Hildesheim (Abb. 404) atmet in ihrer strengen und feinen Komposition noch den Geist der griechischen Kunst des 4. Jahrhunderts; genauer wird man ihren Ursprung vielleicht in ionisch-kleinasiatischer Kunst zu suchen haben. Unter dem in Boscoreale bei Pompeji zum Vorschein gekommenen Silberschatze weist eine Schale mit der Personifikation der ‚Alexandria‘ direkt auf diese Stadt als Ursprungsort hin, und auch das Relief eines Bechers mit einer Art Totentanz griechischer Philosophen und Dichter (Abb. 403) entspricht wohl ganz der



Abb. 402 Marmorner Prachtkrater aus Villa Medici, Uffizien



Abb. 403 Silberner Becher aus Boscoreale

barocken, von gelehrten und literarischen Interessen beherrschten Geschmacksrichtung am Ptolemäerhofe. Die auch sonst hervortretende Vorliebe für Dekoration mit Blumen und Kranzgewinden ist vielleicht durch altägyptische Vorbilder angeregt.

Die Technik der Metalltreiberei wurde in gewissem Sinne bestimmend für die gesamte alexandrinische Reliefkunst durch die in ihr liegende Tendenz zum malerischen Realismus. Denn der Metallbildner, der sein Relief von der Grundfläche aus

<sup>1)</sup> E. Pernice und F. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund*. Berlin 1901.



Abb. 404 Athene-Schale vom Hildesheimer Fund

in die Höhe treibt, kann es in den Graden der Erhebung weit mannigfaltiger abstufen als der Steinbildhauer, der mit seinem Meißel den umgekehrten Weg verfolgt. So ergibt sich für das getriebene Relief die Möglichkeit einer ausführlicheren Hintergrunddarstellung, so wie überhaupt das geschmeidige Material sorgfältigere Detaillierung und zierliche Nacharbeit mit Punze und Feile erfordert. Die Übertragung dieses Stils der Metallreliefs in Stein erklärt die eigenartige Gattung der hellenistischen Reliefbilder,<sup>1)</sup> die wenigstens ihrer künstlerischen Erfindung nach wohl auf die alexandrinische Kunst zurückgehen, wenn auch die meisten uns erhaltenen Werke dieser Art erst in römischer Zeit entstanden sein mögen. Es sind Marmorreliefs, die in der Tat dazu bestimmt waren, im Ensemble der reichen Stuck- und Marmordekorationen in den alexandrinischen Palästen als Wandschmuck zu dienen. Die Aufnahme malerischer Elemente in die Komposition ergab sich dabei von selbst. In mythologische Darstellungen wird über das Bedürfnis des Gegenstandes hinaus die Naturschilderung mit hineingezogen: Felsen und Bäume und allerlei Tiere geben der Szene einen idyllischen Charakter. Andere alexandrinische Reliefbilder beschränken sich ganz auf die Schilderung idyllischer Züge aus dem Leben: Hirten-, Jäger-, Bauern- und Tierszenen werden in kleinem Format und

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

mit sehr feiner Ausführung dargestellt (Abb. 405). Ein alter Bauer, der einen Hasen über der Schulter trägt, treibt seine Kuh zu Markte, vorbei an einem phantastisch geschmückten Heiligtum, durch dessen Tor ein Baum herauswächst. Das ganze ist nur um der malerischen Stimmung willen gegeben und mit einer Delikatesse ausgeführt, die eben auf das Vorbild der alexandrinischen Goldschmiedekunst zurückgeführt werden darf.

Kommt in solchen Darstellungen der idyllische Geist, welcher die alexandrinische Dichtung beseelt, zum Ausdruck, so erinnern andere im realistischen Sinne an das bunte, vielgestaltige Leben, das die auf der Grenzscheide so verschiedenartiger Länder und Völker gelegene Stadt Alexandrien in den Tagen der Ptolemäerherrschaft erfüllte. Mit keckem Griff sind Straßenfiguren und Rassentypen zur Anschauung gebracht, meist in kleinen, meisterhaft gegossenen Metallfiguren, wie Nubierknaben, die als Fruchthändler und Straßensänger auftreten (Bronzefigürchen in Athen und Paris), oder Angehörige afrikanischer Zwergvölker, wie sie als Spaßmacher und Groteskttäntzer ihren Lebensunterhalt suchten. Die noch immer hochbedeutende Porträtkunst der Zeit entfaltet sich nach zwei Richtungen. In den Statuen und Büsten der Diadochen selbst überwiegt die Lysippische Tradition

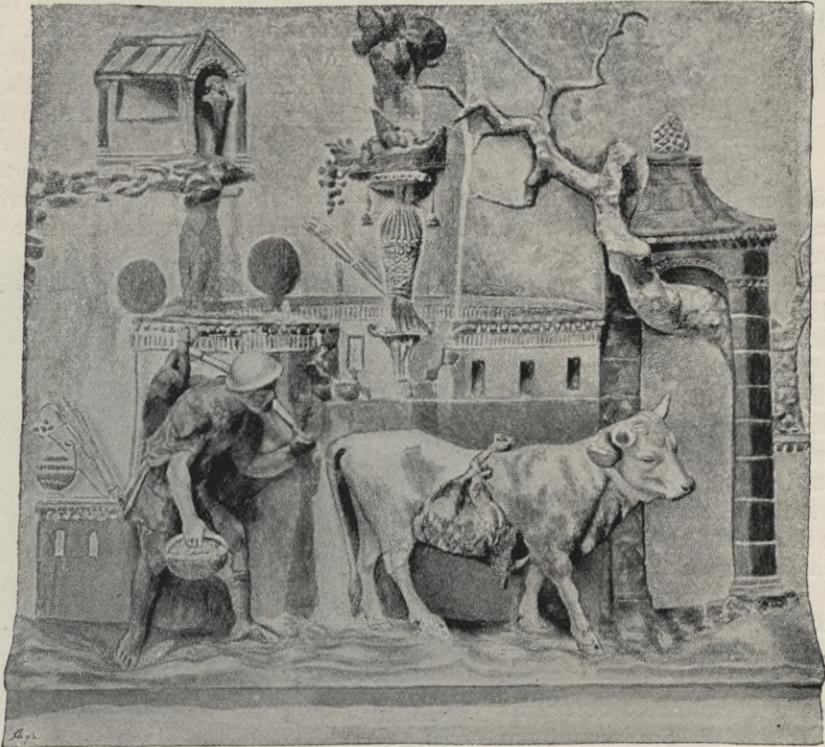


Abb. 405 Hellenistisches Reliefbild, München

mit ihrer geschickten Vereinigung von Individualistik und Heroisierung. Die imposante Bronzefigur eines hellenistischen Herrschers im Thermenmuseum wiederholt das Motiv einer Alexanderstatue Lysipps: in heroischer Nacktheit, mit der erhobenen Linken fest auf einen Speer gestützt. Und Bronzebüsten wie die des



Abb. 406 Seleukos I. Nikator  
Bronzebüste in Neapel

des Stifters der dritten Akademie (Abb. 407) — sondern auch das literarhistorische Charakterporträt blühte: fast für alle großen Dichter, Geschichtsschreiber und Philosophen der Vergangenheit ist in diesem Zeitalter und vorwiegend wohl unter Anregungen der alexandrinischen Gelehrtenkreise ein künstlerischer Porträttypus geschaffen worden, der ihren wissenschaftlichen, literarischen und menschlichen Charakter oft mit großartiger Überzeugungskraft zum Ausdruck bringt. Die Bildnisse des Fabeldichters Äsop, des Geschichtsschreibers Herodot, des Kynikers Antisthenes (Abb. 408), des Stoikers Zenon mögen als Beispiele genannt werden. Den Höhepunkt dieser divinatorischen Porträtkunst bezeichnet der Versuch, die Erscheinung des blinden Sängers Homeros in einer Idealbüste (Exemplare in Neapel, Sanssouci [Abb. 409] und anderwärts) gleichsam aus seinen Werken heraus zu rekonstruieren: mit poetischer Kraft ist in diesem bedeutenden Kopfe der anatomi-

Seleukos I. Nikator in Neapel (Abb. 406) setzen gleichfalls dem Realismus noch Schranken in dem Ausdruck königlicher Würde. Insbesondere auch die weiblichen Porträtfiguren dieses Kreises besitzen oft eine Haltung von höchster Vornehmheit, wie jene anmutig auf einem Sessel ruhenden Damen, deren Typus vielen Darstellungen römischer Kaiserinnen zugrunde liegt. Schärfer tritt der Realismus in den Münzbildern der Diadochen zutage und auch sonst begegnen uns in der Porträtplastik gerade dieser Zeit Köpfe voll lebendigster persönlicher Charakteristik. Der Kreis von Dichtern und Gelehrten, die sich am Ptolemäerhofe zusammenfanden, mochte dazu manches interessante Modell liefern; der früher „Seneca“ benannte Kopf (in London und Neapel), in dem man jetzt wohl mit Recht einen alexandrinischen Dichter sieht, muß als eine der markantesten Charaktertypen gelten. Aber nicht bloß die zeitgenössischen Berühmtheiten finden wir in fesselnden Bildnissen wiedergegeben — vgl. die Büsten des Poseidonios von Rhodos und des Karneades,

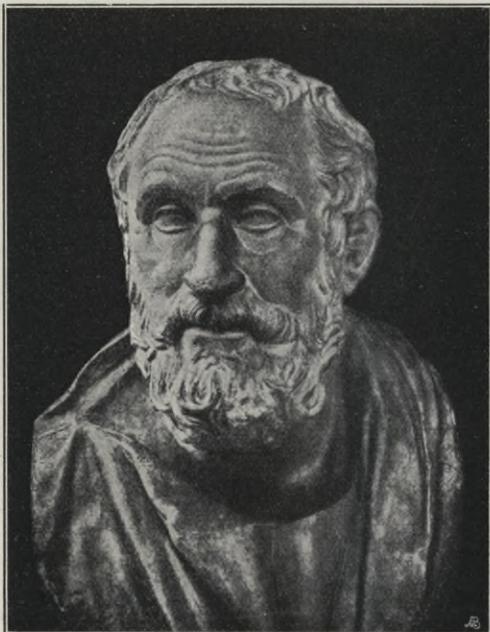


Abb. 407 Büste des Karneades im Museum zu Kopenhagen

sehen Charakteristik des Blindseins der Ausdruck der Begeisterung, des inneren Schauens beigesellt. Auch Kompositionen von mehr trocken allegorisierendem Inhalt, wie das Relief mit der „Apotheose Homers“ — von einem Künstler *Archelaos* aus Priene — stehen offenbar mit der alexandrinischen Gelehrsamkeit und Bibliothekswissenschaft in ursächlichem Zusammenhange.

So ist die Kunst Alexandriens vielseitig und vielgestaltig, wie das Leben in dieser polyglotten Weltstadt selbst, aber es überwiegt doch eine poetisch beschauliche Richtung neben dem Prachtbedürfnis eines stolzen Herrschergeschlechtes, das sich als Erbe der Pharaonen fühlte. Auf anderem Boden war das jüngste und kleinste der Diadochenreiche, das pergamenische, erwachsen. Von einem kühnen Emporkömmling gegründet, besaß es keine Tradition irgendwelcher Art; seine tüchtigen Herrscher suchten aber mit richtigem

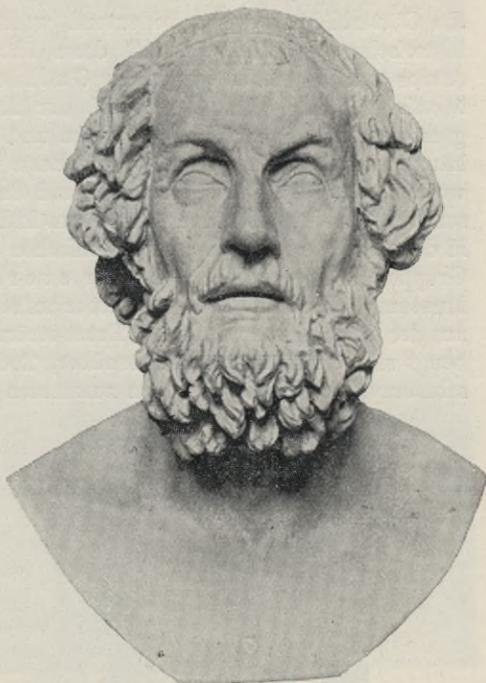


Abb. 409 Büste des Homer in Sanssouci

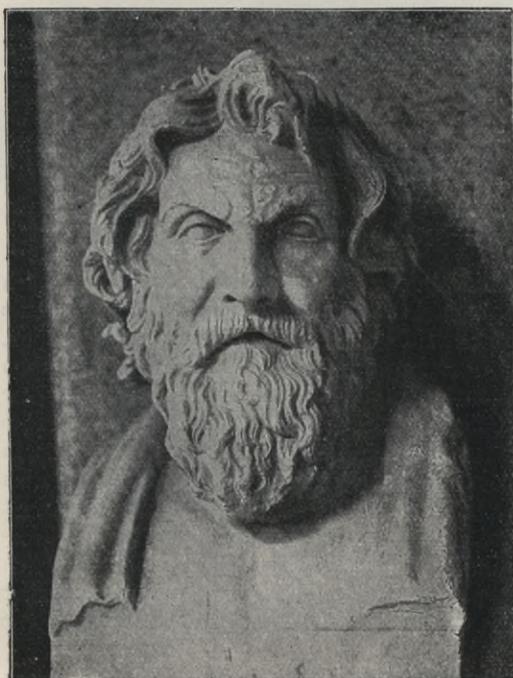


Abb. 408 Büste des Antisthenes im Vatikan

Verständnis Anschluß an attische Kunst und Kultur. Auch sie sammelten Bücher und Kunstwerke; die Pflege, welche sie gleich allen hellenistischen Fürsten der Wissenschaft zuteil werden ließen, richtete sich vornehmlich auf Rhetorik, Geschichte und die praktischen Disziplinen. Tüchtige Feldherren und Staatsmänner, hielten die Attaliden — die hervorragendsten darunter Attalos I. (241—197) mit seinen beiden Söhnen Eumenes II. (197—159) und Attalos II. (159—138) — ihr verhältnismäßig kleines Reich beisammen, bis es von dem römischen Weltreich aufgesogen wurde.

Ohne übertriebene Prunkliebe gestalteten die pergamenischen Herrscher ihre Stadt zur prächtigsten in Kleinasien durch Bauten (vgl. S. 206 f.), Bildwerke und Gemälde. Dabei entsprach es ihrer Sinnesart, wenn

die Götterbilder weniger bedeutend waren, als die Darstellungen heroischen und historischen Inhalts. Anlaß dazu boten zunächst die Kämpfe der Könige Atalos und Eumenes gegen die Gallier, deren Schwärme damals Kleinasien überfielen. Auf den Tempelhof der Athene Polias auf der Burg von Pergamon stiftete Attalos I. Erzgruppen und Statuen, welche Szenen aus den Gallierkämpfen darstellten. Ein Teil der Basis mit einigen Künstlernamen ist gefunden worden, über die Bildwerke selbst und ihre Anordnung wissen wir nichts. Wahrscheinlich stehen aber doch einige aus kleinasiatischem Marmor gefertigte Statuen, in denen wir Arbeiten der pergamenischen Bildnerschule erblicken dürfen, mit jenen Gruppen in Verbindung. So der sterbende Gallier des Kapitolinischen Museums (Abb. 410). Todesmatt ist er auf seinem großen Schilde zusammengebrochen; aus der tiefen Wunde unter der Brust strömt mit dem Blute das Leben dahin, schwer beugt sich der breite Kopf vornüber, Todesschatten umflogen schon seinen Blick, schmerzvoll zieht sich die Stirn zusammen und zu einem letzten Seufzer öffnen sich



Abb. 410 Der sterbende Gallier Kapitolinisches Museum

die Lippen. Mit dieser ergreifenden Schilderung des Schlachtentodes vereint sich eine Bestimmtheit der ethnologischen Charakteristik, welche ein ganz neues Moment in die Kunst hineinbringt. In der Behandlung des Körpers, in der derben, selbst schwierigen Textur der Haut, in der Herbigkeit des Formengefüges, in dem struppigen Haar und dem entschiedenen Rassetypus des Kopfes ist der Charakter des Barbaren im Gegensatz zu dem Griechen meisterhaft ausgeprägt. Welch eine Kluft liegt zwischen jenen Perserwerken der Marathonischen Zeit (vgl. S. 231) in ihrer allgemeinen Idealistik und der scharf individualisierten, durch und durch historischen Bestimmtheit der Gallierstatue! — Mit gleicher Meisterschaft bringt der großartige Perserkopf im römischen Thermenmuseum (Abb. 411) den Vorgang des Sterbens zum Ausdruck, mit ähnlichem Pathos stößt in der fälschlich „Arria und Pätus“ genannten Gruppe der Villa Ludovici ein Gallier sich das Schwert in die Brust, mit dem er vorher sein Weib getötet hat, um es vor der Knechtschaft zu bewahren.

Auch auf die Akropolis zu Athen hatte König Attalos zum Andenken seines Sieges vier Gruppen von Statuen gestiftet, welche außer der durch ihn gewonnenen

Gallierschlacht den Sieg der Götter über die Giganten, des Theseus über die Amazonen, der Athener bei Marathon über die Perser schilderten: nach alter Sitte waren also für das jüngste Ereignis Parallelen aus Geschichte, Sage und Mythos gewählt worden. Die 16 m lange und 5 m tiefe Basis, welche dieses Denkmal getragen hat, ist an der südlichen Mauer der Akropolis wiedergefunden worden, und eine große Anzahl halblebensgroßer Figuren, in verschiedenen Museen zerstreut, sind als Teile einer Nachbildung jenes Werkes erkannt (Abb. 412). Auch hier fehlt leider jeder Anhalt zur Rekonstruktion der Gesamtanordnung, da uns nur unterliegende oder tot oder verwundet zu Boden gesunkene Kämpfer erhalten sind. — Eine Gestalt von ähnlicher ethnologischer Schärfe in der Darstellung des Barbarentypus ist der sog. Schleifer in den Uffizien, ursprünglich — als der das Messer wetzende Sklave —



Abb. 411 Kopf eines sterbenden Persers im Thermenmuseum

zu einer Gruppe der Schindung des Marsyas gehörig, aus welcher auch der mit anatomischem Raffinement ausgestattete Marsyas noch in mehreren Exemplaren erhalten ist. — Das Hauptwerk der jüngeren pergamenischen Kunst unter Eumenes II. ist der Relieffries der Gigantenschlacht am Zeusaltar der Burg (Abb. 413) (vgl. S. 206), etwa zur Hälfte erhalten und seit seiner Aufdeckung durch

Karl Humann ins Berliner Museum überführt.<sup>1)</sup> Seine Stelle war der Unterbau der gewaltigen, oben von einer ionischen Säulenhalle umgebenen Plattform, auf welcher sich der eigentliche Altar erhob; in die Vorderseite schnitt die breite, zur Höhe führende Treppe ein, deren Wangen der Fries gleichfalls bedeckte.



Abb. 412 Sterbende Amazone aus dem Weihgeschenk des Attalos

In einer Höhe von 2,75 m zog sich die im stärksten Hochrelief gehaltene Darstellung ringsum. Sie feiert im mythologischen Bilde des Gigantenkampfes

<sup>1)</sup> Skulpturen des Pergamon-Museums zu Berlin, herausgegeben von der Generalverwaltung, 1903.

die Siege, welche Eumenes etwa um 180 v. Chr. über verschiedene Feinde errungen hatte. Ein kleinerer, nicht ganz 2 m hoher Fries mit Darstellungen

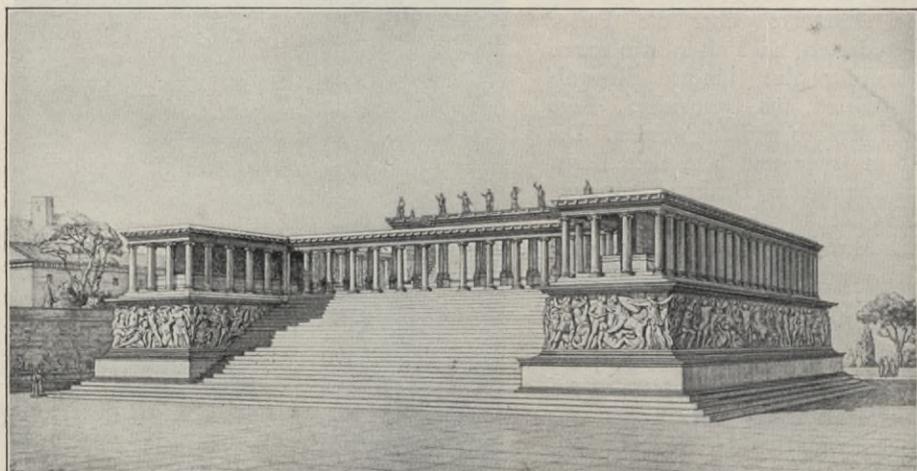


Abb. 413 Rekonstruktion des Zeusaltars zu Pergamon (Nach J. Schrammen)

aus der einheimischen Telephossage schmückte die nach innen gekehrten Wände der Säulenhalle.

Der Gigantenfries (Abb. 414, 415) ist das Werk einer Kunst, die sich innerlich wie äußerlich von der Tradition der klassischen Zeit so gut wie völlig losgesagt hat.



Abb. 414 Zeusgruppe aus dem Frieze der Gigantenschlacht am Altar zu Pergamon, Berlin

Seine gewaltige Ausdehnung — er mißt etwa 130 m im Umfang — zwang dazu, den ganzen Olymp ins Feld zu führen; nicht bloß die Götter, auch untergeordnete mythologische Begleitwesen, wie Enyo, Themis, Asteria u. a. nehmen am Kampfe teil.

Damit hörte natürlich die individuelle Charakteristik auf; die wenigsten dieser Gestalten wären ohne die beigeschriebenen Namen überhaupt zu erkennen gewesen. Sie sind alle nur Kämpfer, nur Träger einer in immer neuen Variationen sich wiederholenden Handlung. So weit selbst ist die Göttlichkeit der olympischen Wesen aufgegeben, daß ihre heiligen Tiere und Attribute, der Adler des Zeus, die Schlange der Athene, der Panther des Dionysos mitkämpfen. Noch abwechslungsreicher ist die Gestaltenbildung auf seiten der Giganten. Sie erscheinen entweder als ganz menschliche Wesen oder mit Schlangenbeinen oder auch als Mischgestalten aus Mensch und Tier oder aus verschiedenen Tieren, geflügelt oder ungeflügelt. So ist ein kühnes Walten der Phantasie an Stelle fest bestimmter, durch Tradition geheiligter Vorstellungen getreten; um stets neue, fesselnde Bilder vor das Auge des Beschauers zu bringen, ist rücksichtslos mit Wahrheit und Wahrscheinlichkeit gebrochen. Tritt



Abb. 415 Athenagruppe aus dem Fries der Gigantenschlacht am Altar zu Pergamon, Berlin

doch selbst Hekate unter den Kämpfenden auf, eine Gestalt mit drei Köpfen und sechs Armen, gleich einem vielgliedrigen indischen Götzen. Worauf es dem Künstler ankam, war einzig der dekorative Schein: wirkungsvolle Gestalten und Gruppierungen, einen Reiz für verwöhnte Augen wollte er bieten. Auf große, mächtige Wirkung auch aus der Fernsicht ging er aus; den massigen Formen des Altarbaues, des weit-schattenden Gesimses mußten seine Gestalten und Gruppen das Gegengewicht halten. So bietet das Relief fast gar keine ruhige Fläche; jeder Fleck des Grundes ist mit Körpern, Gliedern, bauschigen Gewandmassen bedeckt. Eine malerische Komposition mit perspektivischer Vertiefung ist im allgemeinen vermieden, während sie z. B. in dem kleineren, in Augenhöhe angebrachten Telephosfries der Innenseite angewandt ist. Wuchtig und derb, mit muskelstarken Leibern, von rauschenden Gewändern umwallt, in schwungvoller Gebärde heben sich die Gestalten leuchtend vom dunklen Grunde. Die Vortragsweise ist „in stetem Fortissimo gehalten“, aber sie entwirft von dem gewaltigen Ringen der Erdensöhne gegen die überlegenen Himmlischen ein großartiges und packendes Bild. Meisterhafte Marmortechnik gibt

sich kund in der lebenswarmen Behandlung des Nackten, in den tief unterhöhlten Gewandmassen, in der virtuoson stofflichen Charakteristik der Haare, Flügel, Schlangenleiber und anderen Einzelheiten. Mögen auch einzelne Motive älteren Werken entlehnt sein — wie denn Zeus und Athene (Abb. 414, 415) an die Hauptfiguren, des westlichen Parthenongiebels, der Apollon an die Statue des Belvedere erinnern u. a. m. — so durchströmt doch eine glänzende Schöpferkraft das ganze Werk. Überraschend groß ist die Fülle der Ideen, die Schönheit der Form, die Meisterschaft in der Beherrschung des Technischen. Auch den erhaltenen Trümmern gegenüber verstehen wir es wohl, wenn der Altar von Pergamon noch in später Zeit zu den Wunderwerken der Welt gezählt wurde. Für uns liegt der Vergleich dieses glänzendsten Zeugnisses von der unerschöpften Kraft der hellenistischen Kunst mit den Werken der Barockzeit nahe: wie Rubens zu Raffael, wie der Engelsturz in München etwa zur Schule von Athen, so verhält sich die pergamenische Gigantomachie zum Parthenonfriese.



Abb. 416 Schlafende Erinnys (Medusa Ludovisi)

Mit den früheren Schöpfungen der pergamenischen Schule wird der Fries vor allem durch die Bildungsweise der Giganten verknüpft: in ihr sind offenbar Züge jenes Barbarencharakters verwendet, der schon in den attalischen Weihgeschenken ausgeprägt war. Es fehlt nicht an Zwischengliedern, wie der auf Delos gefundene Rest einer Statue, die, stilistisch mit dem Pergamonfries ganz nahe verwandt, einen im Kampfe unterliegenden Gallier darstellte. Auf der anderen Seite tritt eine Nachwirkung des Frieses zunächst in den Bruchstücken einer größeren Reliefdarstellung gleichen Inhalts aus Priene hervor, die wahrscheinlich eine Balustrade schmückten. Endlich gehört nach Stil und Ausdruck hierher das

schöne, als *Medusa Ludovisi* bekannte Relief (Abb. 416), das aber wohl eher den Kopf einer schlafenden Erinnys darstellt. Im Pathos des Ausdrucks und in der meisterhaften Weichheit der Marmorbehandlung steht es den pergamenischen Skulpturen nahe.

Eng verwandt mit der pergamenischen Kunstschule ist diejenige von Rhodos, dem einzigen griechischen Freistaat, der im 3. Jahrhundert noch Unabhängigkeit und Macht besaß. In ihren Anfängen erscheint die Schule von Rhodos dadurch in Verbindung mit der peloponnesischen, daß wir *Chares*, einen Schüler des Lysippos, an ihrer Spitze finden. Die eiserne Kolossalstatue des Sonnengottes, welche ca. 32 m hoch war und nicht lange nach ihrer Vollendung durch ein Erdbeben umgestürzt wurde, war sein Hauptwerk und zugleich die größte Statue des Altertums. Außerdem waren noch hundert andere Kolossalstatuen auf Rhodos errichtet. Bemerkenswert ist auch eine Statue des seine Raserei bereuenden Athamas, des Helden der Sophokleischen Tragödie, von *Aristonidas*, der die Schamröte in den Wangen des Reuigen angeblich durch künstlich hervorgebrachten Rost dargebracht haben soll. In der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts war *Philiskos* auf Rhodos als Marmorbildner

weit berühmt. Auf seine Gruppe des Apoll mit Artemis und Leto und den neun Musen werden die weitverbreiteten und oft wiederholten *Musentypen* zurückgeführt. Zierliche Eleganz der Haltung und Gewandung, virtuose Marmortechnik z. B. in der Wiedergabe durchscheinender Seidenstoffe, malerischer Gesamtcharakter sind die Grundzüge seines Stils, die in späteren kleinasiatischen Bildwerken häufig wiederkehren.

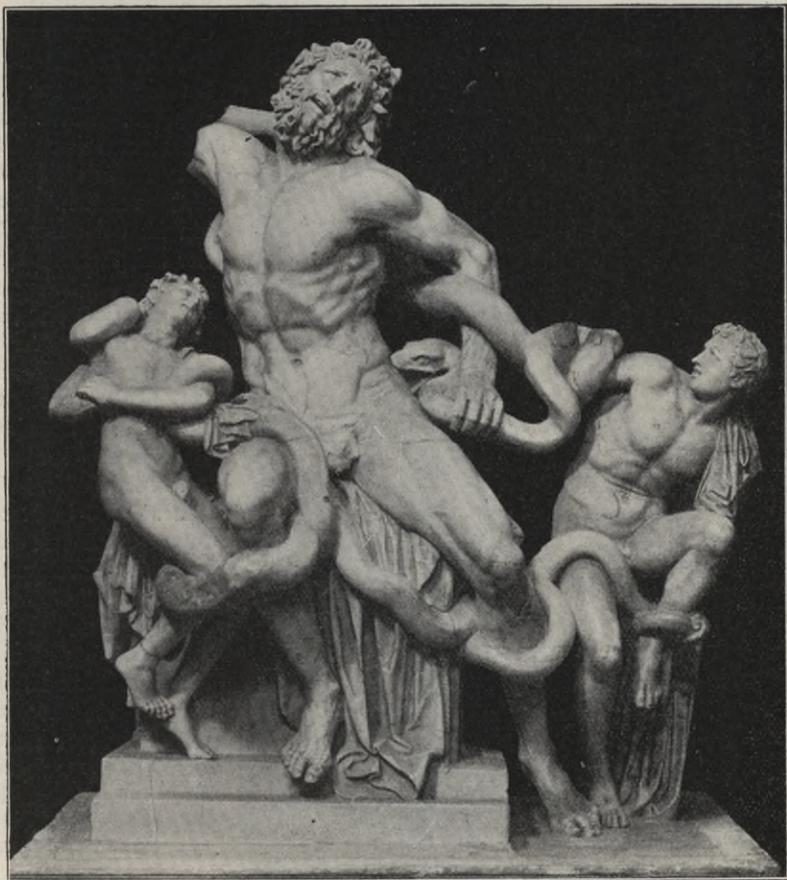


Abb. 417 Gruppe des Laoköon im Vatikan  
(ohne die Ergänzungen)

Der Tragödie entnommen ist auch der Stoff der Kolossalgruppe des sog. Farnesischen Stiers, welche zur Rhodischen Kunstschule gehört, obwohl ihre Verfertiger, *Apollonios* und *Tauriskos*, aus Tralles an der Karischen Küste stammen. Die Gruppe, im 16. Jahrhundert in den Thermen des Caracalla entdeckt, gehört jetzt dem Museum zu Neapel an. Der gewaltigen Komposition liegt eine Euripideische Tragödie zugrunde, nach welcher Zethos und Amphion, weil ihre Mutter Antiope von der Dirke in qualvollster Weise gepeinigt worden war, die letztere an einen Stier banden und von ihm zu Tode schleifen ließen. In pyramidalem Aufbau überragt der sich hoch aufbäumende Stier mit den kraftvollen Gestalten der beiden Jünglinge die auf einem Felsen hingestreckte, um Gnade fliehende



Abb. 418 Aphrodite von Melos

Dirke. Ein sitzender Hirt und allerlei Getier, in freiem Stil an der Basis ausgemeißelt, bezeichnen das Lokal des Vorganges, den Berg Kithäron in Böotien, und weisen darauf hin, daß die Gruppe einst im Freien aufgestellt war. Da sie fast zur Hälfte neu ist, läßt sich über die Komposition im einzelnen mit Sicherheit nicht urteilen. Immerhin ist bei allem Pathos der Schilderung hier die grausige Schlussszene der Handlung doch nur angedeutet; in voller Wirklichkeit führt sie uns vor Augen das berühmteste Werk der Schule von Rhodos, die Gruppe des Laokoon (Abb. 417). Im Jahre 1506 in Rom gefunden, bildet sie ein vielbewundertes Hauptstück der Vatikanischen Sammlung. Plinius berichtet bekanntlich, daß die von den rhodischen Künstlern *Agesandros*, *Athenodros* und *Polydoros* gefertigte Gruppe im Palaste des Titus stand, und aus dieser Stelle hat man, wie jetzt als erwiesen gelten darf, mit Unrecht geschlossen, daß das Werk erst für den Palast des Titus gearbeitet worden sei.<sup>1)</sup> Laokoon war

ein Priester des Apollon und wurde, weil er gegen den Gott gefrevelt hatte, samt seinen beiden Söhnen, als er am Altar ein Opfer bringen sollte, durch zwei von Apollon gesandte Schlangen getötet. Mit wunderbarer Kunst ist dies furchtbare Ereignis in seinem ganzen Umfang dargestellt. Die beiden Schlangen haben die drei Gestalten unlöslich und unentrinnbar umwunden. Machtlos ist Laokoon gegen den Altar gedrängt, an dessen Seite der jüngere Sohn eben unter dem scharfen Biß der Schlange mit einem letzten Seufzer sein Leben aushaucht. Der Vater ist

<sup>1)</sup> R. Förster, Laokoon. Jahrb. d. Arch. Inst. XXI, 1906, S. 1 ff.

unvermögend, ihm beizustehen, denn eben trifft ihn selbst der tödliche Biß der zweiten Schlange in die Hüfte, so daß er in krampfhaftem Schmerzgefühl zuckend sich windet. Überwältigt vom Todesschmerz schluchzt er auf, den Kopf hintenüberwerfend, während die Linke in krampfhaft unbewußtem Griff das Tier zu entfernen strebt.<sup>1)</sup> Entsetzt blickt der ältere Sohn zum Vater auf und sucht mit der einen Hand vergeblich den emporgehobenen linken Fuß von der Umstrickung der Schlange zu befreien, deren Wut auch er sogleich zum Opfer fallen wird. Alles dies drängt sich in einem einzigen, mit furchtbarer Wahrheit versteinerten Moment zusammen; das ganze Pathos eines gewaltsamen, unerwarteten Todes konzentriert sich in diesen drei Gestalten, deren jede einen anderen Augenblick der Katastrophe zum Ausdruck bringt. Feinste Berechnung liegt der Komposition zugrunde, die, pyramidal zugespitzt und flächenhaft gehalten, offenbar zur Aufstellung in einer Nische bestimmt war, genauestes Studium des Körpers, offenbar schon am seziierten Leichnam geübt, der übertrieben scharfen, effektvollen Bildung der Muskulatur. Aber diesem Aufgebot künstlerischer Weisheit und plastischen Könnens entspricht nicht mehr die innere menschliche Höhe des Kunstwerks. Wir sehen eine grausige Katastrophe sich vollziehen, deren Anlaß wir ohne Kenntnis der — wahrscheinlich alexandrinischen — Dichtung, aus welcher die Künstler ihren Stoff entnahmen, nicht ahnen können. Denn in dem Werke selbst ist er, eben höchstens dem Wissenden verständlich, nur durch den Altar angedeutet. So empfangen wir den Eindruck eines rein physischen Leidens, eines nur pathologischen Vorgangs; keine sittliche Idee, kein tragischer Konflikt, keine Andeutung von Schuld und Sühne tritt uns entgegen, und darin liegt die Schranke für die Wirkung des Laokoon, darin auch der Gegensatz gegen eine Niobe und andere Werke früherer Zeit. Gleichwohl ist und bleibt die Komposition wie die Ausführung meisterhaft und bewundernswürdig.

Die Laokoongruppe ist aus demselben Geiste hervorgegangen wie die pergamenischen Skulpturen, von denen sie auch zeitlich nicht weit zu trennen sein wird. Wenn im einzelnen mit Figuren aus den Altarreliefs genauere Übereinstimmung vorhanden ist — wie bezüglich des Motivs mit dem von Athena niedergeworfenen Giganten, im Kopfe des Vaters mit dem Gegner der Hekate — so braucht dies noch kein Abhängigkeitsverhältnis der beiden Werke untereinander zu begründen. Auch andere Skulpturen der Zeit stehen dem Laokoon nahe, so verschiedene Kentauren- und Satyrköpfe; in der bekannten Statue des *borghesischen Fechters* aber ist die exakte Behandlung des Nackten in der Richtung nach dem anatomischen Muskelmann hin weiter fortgebildet. Alle diese Werke können mit Wahrscheinlichkeit in das zweite vorchristliche Jahrhundert versetzt werden; der gleichen Zeit und der gleichen Schule gehört nun aber nach den Ergebnissen der neueren Forschung auch jene Statue an, die bezüglich ihrer Deutung, Ergänzung und Datierung lange Zeit ein Rätsel geblieben ist: die *Aphrodite von Melos* (Venus von Milo) (Abb. 418). Im Jahre 1820 auf der Insel Melos in einer Nische (Exedra), die wahrscheinlich zu einem Gymnasium gehörte, gefunden und als Geschenk an den König nach Paris ins Museum des Louvre versetzt, hat die Statue vom ersten Augenblick ihrer Entdeckung an in solchem Grade zu entstellten Berichten, Irrtümern und Hypothesen Anlaß gegeben, daß erst der fortgeschrittenen kunstgeschichtlichen Erkenntnis unserer Tage eine geklärtere Auffassung möglich geworden ist.<sup>2)</sup> Sicher erscheint demnach, daß an der rechten Seite ein etwas erhöhtes Stück der Basis

<sup>1)</sup> Die jetzige Ergänzung des rechten Armes bei dem Vater und dem jüngeren Sohn, welche den Aufbau der Gruppe empfindlich stört, ist falsch; ein neuerdings gefundener Arm von einer Wiederholung der Gruppe beweist jedenfalls, daß er nach dem Kopfe zu gebogen war.

<sup>2)</sup> Vgl. zusammenfassend *Furtwängler*, *Meisterwerke*, S. 601 ff.

mit dem Künstlernamen des *Alexandros* aus Antiochia am Mäander abgebrochen ist, auf welches der linke Fuß aufgesetzt war und das zugleich das Einsatzloch eines schmalen Hermenpfeilers trug. Auf diesen stützte die Göttin den Ellenbogen des linken Armes, dessen erhaltene Hand einen Apfel hält, das redende Wappenbild (Melon) der Insel Melos. Die rechte Hand war an dem über das linke Bein geschlagenen Gewandende beschäftigt. Die Zwiespältigkeit dieser Haltung erklärt sich aber daraus,



Abb. 419 Aphrodite von Capua  
Neapel

daß hier die späte Umbildung und Vermischung zweier verschiedener Motive vorliegt. Die Schutzgöttin (Tyche) von Melos wird auf anderen Bildwerken mit dem auf dem Pfeiler gestützten Arm, der wahrscheinlich auch einen Apfel hielt, dargestellt: die eigenartige Anordnung des Gewandes aber findet sich an einer älteren,

wahrscheinlich auf Skopas zurückgehenden Aphroditegestalt, deren beste Nachbildung uns in einer kalten Kopie aus römischer Zeit, der Aphrodite von Capua (Abb. 419), erhalten ist. Hier ist das Aufsetzen des linken Fußes und die Entblößung des Oberkörpers dadurch motiviert, daß Aphrodite den Schild des Ares hielt, in dessen Fläche sie sich bespiegelte. Diese in sich wohl begründete und abgeschlossene Komposition hat der spätere Künstler willkürlich benutzt und mit dem Motiv der melischen Wappenfigur ganz äußerlich verquickt, um letzterer eine großartige Gestaltung von sinnlichem Reiz zu geben. So erklärt sich historisch das Unbefriedigende und Hypothetische aller Rekonstruktionsversuche, zu denen die hohe Schönheit und technische Meisterschaft der Formenbildung in der melischen Aphrodite immer wieder angereizt hat. Der stolze Ausdruck des Kopfes, die Wiedergabe des blühenden Fleisches in den mächtigen Formen des Oberkörpers sind vollendet. Dies darf uns aber nicht darüber täuschen, daß wir hier bereits ein Werk der Verfallzeit vor uns haben. Die Periode der selbständigen Neuschöpfung plastischer Ideale ist vorüber: es beginnt die Epoche der Rekapitulation und der Ver-

arbeitung älterer Ideen. Die ermattete Phantasie der Künstler sucht in der Übertreibung des pathetischen Ausdrucks, in der Steigerung der äußeren Großartigkeit und der technischen Vollendung der Arbeit, endlich in der geschickten Ausnutzung der älteren Kunst, was bald in ein bloßes Kopieren ausarten sollte, neue Reize für das Auge zu bieten. Wenige Jahre nach der Entstehung des Farnesischen Stiers, des Laokoon und der Venus von Milo verlor Griechenland den letzten Rest seiner Freiheit an die Römer und begann die allmähliche Auflösung der einst mächtigen Diadochenreiche, welche die letzte noch so glänzende Nachblüte der hellenischen Plastik gesehen hatten.

## Anhang: Münzen und geschnittene Steine

Das griechische Leben war so innig vom Geiste der Kunst beseelt, daß es für alle seine Bedürfnisse das Gepräge der Schönheit suchte. In sehr bezeichnender Weise finden wir dies bei den M ü n z e n.<sup>1)</sup> In den ältesten Zeiten gebrauchte man die rohe Form des Stabgeldes, bis um das Ende des 8. Jahrhunderts die Sitte des Münzprägens aus Asien, und zwar zunächst aus Lydien zu den Griechen Kleinasien und von da zu denen des europäischen Festlandes gelangte. Die ältesten griechischen Münzen, die wir kennen, bestehen aus dicken, linsenförmigen Metallstücken, welche auf der Vorderseite das Wappenzeichen der Stadt tragen, während die Rückseite nur die viereckige Vertiefung („quadratum incusum“) zeigt, welche der Schrötling durch den Prägstock erhielt. König Pheidon von Argos soll auf Ägina die ersten Münzen haben schlagen lassen. Mag nun diese Überlieferung glaubhaft sein oder nicht, jedenfalls gehören die Münzen von Ägina (Abb. 420 a) zu den ältesten bekannten Prägungen aus Griechenland. Sie haben das Aussehen einer gequetschten Kugel und zeigen auf der Vorderseite das noch ziemlich rohe Abbild einer Schildkröte, auf der Rückseite den mehrfach geteilten, unregelmäßigen Einschlag des Prägstocks. Verwandten altertümlichen Charakter haben noch manche Stücke aus Griechenland selbst und von den Inseln und Kolonien. So zeigen Münzen von B ö o t i e n (Abb. 420 b) noch bis ins 5. Jahrhundert hinab auf der Rückseite nur etwas zierlicher geteilte und besser ausgeprägte „quadrata incusa“; die Vorderseite ist ständig mit dem ovalen, an den Seiten ausgeschnittenen Schilde bezeichnet. Anderwärts begann man schon früh auch den Eindruck des Prägstockes mit einer bildlichen Darstellung zu zieren; so haben die bis vor 500 v. Chr. hinaufreichenden Münzen von A t h e n (Abb. 420 c) dem Kopfe der Stadtgöttin auf der Vorderseite rückwärts das Bild ihres heiligen Tieres, der Eule, innerhalb einer quadratischen Eintiefung zugesellt, dabei zwei Ölbaumblätter und die abgekürzte Inschrift  $\Lambda \Theta E$  ( $\rho \alpha \omega \nu$ ). Diese Form hat das Münzgepräge Athens viele Jahrhunderte hindurch beibehalten, nur dem fortschreitenden Können gemäß künstlerischer durchgeführt; doch zeigen auch die archaischen Münzbilder der Stadt bei aller Steifheit bereits oft große Zierlichkeit und Anmut. Reichtum und Schärfe der Prägung nahm im 5. Jahrhundert allenthalben zu; Münzen von Delphi, von Akanthos in Makedonien, von A i n o s in Thrakien, von Knidos in Karien u. a. bieten dafür manches Beispiel.

In den griechischen Kolonien des Westens, in Sizilien und Unteritalien, waren die ältesten Münzen in der Weise hergestellt worden, daß in der ziemlich großen und dünnen Metallplatte dem erhabenen Bilde der Vorderseite ein vertieftes auf der Rückseite entsprach (numi incusi). Während des 5. und 4. Jahrhunderts entwickelte sich daraus eine besonders schöne doppelseitige Münzprägung, ja die künstlerische Höhe der hier entstandenen Münzbilder ist später niemals wieder erreicht worden (Beispiele Abb. 420 e—h). Es erscheint daher nur als ein Ausfluß berechtigten künstlerischen Selbstgefühls, wenn hier zuerst der Brauch aufkam, daß die Stempelschneider in kleiner Schrift ihren Namen auf die Münze setzten: so sind die herrlichen Tetradrachmen von S y r a k u s und K a t a n a mit den Köpfen der Nymphe Arethusa resp. des Apollon auf der Vorderseite, einem

<sup>1)</sup> Vgl. *Fr. Lenormant*, La monnaie dans l'antiquité. 3 Bde. Paris 1878—79. — *Percy Gardner*, The types of greek coins. Cambridge 1883. — *J. Friedländer*, Repertorium zur antiken Numismatik, herausg. von R. Weil. Berlin 1885. — *B. V. Head*, Historia numorum. Manual of greek numismatics. Oxford 1887, mit Abb. — *A. v. Sallet*, Münzen und Medaillen. Berlin 1898 (Handbücher der Kgl. Museen). — Ein Corpus numorum Graecorum hat die preußische Akademie der Wissenschaften unternommen.

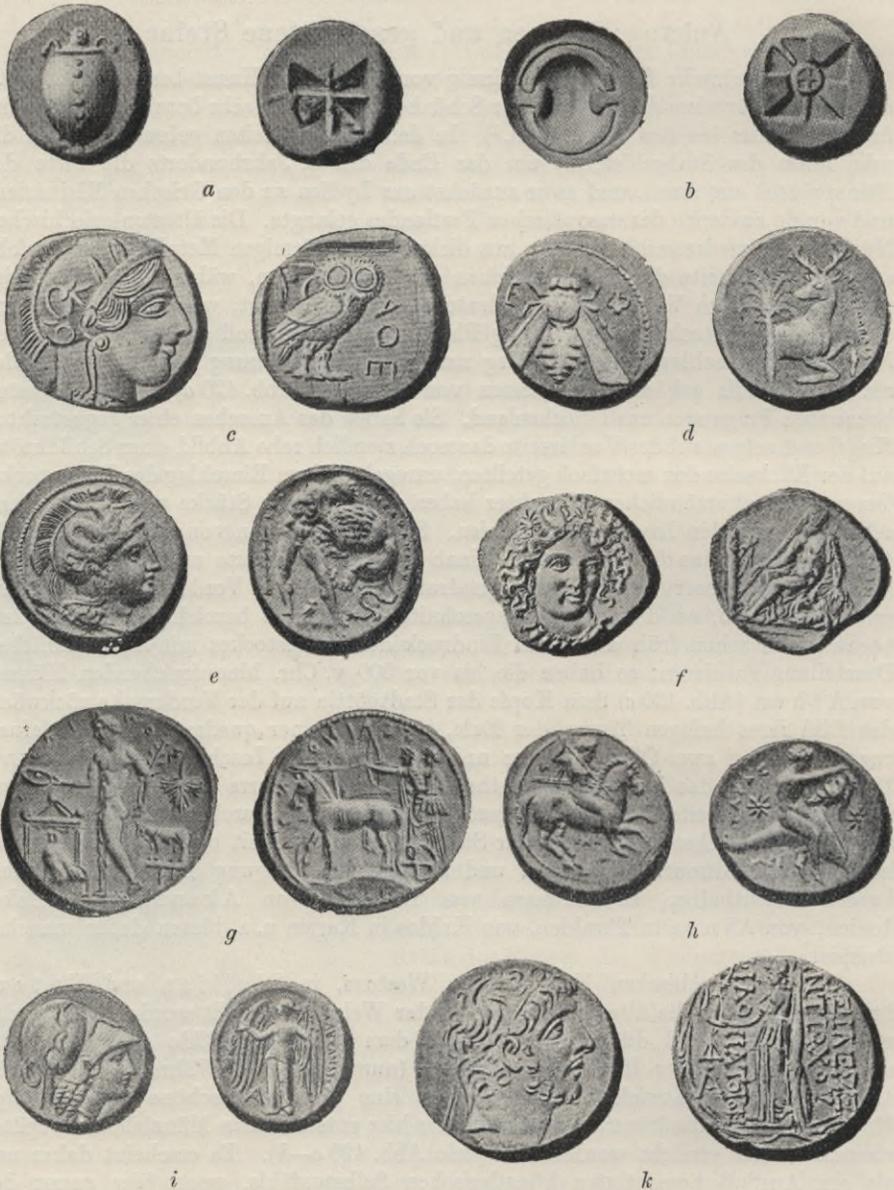


Abb. 420 Griechische Münzen (Nach Head)  
 a Ägina b Böotien c Athen d Ephesos e Herakleia f Bruttium g Selinus h Tarento  
 i Makedonien (Alexander d. Gr.) k Syrien (Antiochus IX.)

eilenden Viergespann auf den Rückseiten als Werke des *Euainetos* bezeugt; für Rhegion prägte *Kratesippos* die Vierdrachmenstücke mit dem kräftig-edlen Löwen- und Apollonkopfe: andere Stücke tragen den Namen eines *Kimón*, eines *Enkleides* usw. Hohe künstlerische Schönheit ist auch den reichen Münzreihen von Metapont, Kroton, Thurii, Herakleia (Abb. 420 e), Tarent (Abb. 420 h) eigen.

In der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts erreichte die Münzprägung auch im eigentlichen Griechenland ihre höchste Blüte, sicher unter der Einwirkung der gleichzeitigen großen Kunst. So tragen die Münzen von Elis (vgl. Abb. 324) das Bild des olympischen Zeus des Phidias. Hervorragende Leistungen aus dieser Zeit sind namentlich die Münzen von Ainos, Amphipolis, Olynth und die des Gemeinwesens der Arkadier mit einem schönen Zeuskopf und dem sitzenden Pan auf der Rückseite; dabei steht der Künstlernamen des *Olym(pios)*.

Einen Umschwung im Münzwesen brachte dann die hellenistische Epoche. Während Philipp von Makedonien und Alexander der Große noch an dem Götterbild auf der Vorderseite ihrer Münzen festgehalten hatten (Abb. 420 i) und nur in diesem Bilde mitunter der Kopf des Königs selbst dargestellt zu sein scheint, setzten die Diadochen an dessen Stelle ihr eigenes Porträt (Abb. 420 k) und begründeten damit die Münzsitte aller folgenden Jahrhunderte. Damit wurde aber das Münzbild in das realistische Gebiet hinübergezogen, und es trat, ungeachtet der ausgezeichneten Leistungen, welche auch die Spätzeit gerade in der lebensvollen Ausgestaltung dieser Porträtköpfe noch aufzuweisen hat, bald ein Verfall ein: die Münzen haben fortan nur noch historisches, aber kein künstlerisches Interesse.

Auch die Kunst des Steinschneidens (Glyptik) ist orientalischen Ursprungs, und ihre eigentliche Heimat scheint Babylonien gewesen zu sein.<sup>1)</sup> Bis ins 5. Jahrtausend v. Chr. gehen die erhaltenen babylonischen Siegelzylinder zurück (vgl. S. 55, Abb. 76, 77). Die älteren Stücke sind unendlich mühsam mit



Abb. 421 Abdrücke antiker Gemmen (Nach Furtwängler)  
 a Persischer Siegelzylinder, vielleicht Darius I. b Bogenschütze — Griechisch-archaische Gemme  
 c Porträtkopf von Dexamenos aus Chios (um 430) d Enthauptung der Medusa — Etruskisch  
 e Medusenkopf f Eros durchs Meer schwimmend — Griechisch 4. Jahrh.

der Hand graviert, die späteren — seit dem 3. Jahrtausend — bereits auf dem Rade gearbeitet, d. h. mit kleinen, verschiedenartig geformten metallenen Stiften („Steinzeiger“), welche durch eine Drehscheibe oder sonstwie in rotierende Bewegung gesetzt, den Stein ausschleifen.

<sup>1)</sup> Ménant, Recherches sur la glyptique orientale, Paris 1883—86.

Von den Babyloniern empfangen die Ägypter, Assyrer und Perser die Kunst der Glyptik;<sup>1)</sup> bei den letzteren blieb die Form des Siegelzylinders konstant im Gebrauche (Fig. 421 a). Die Ägypter setzten schon seit der 4. Dynastie an dessen Stelle die Nachahmung des heiligen Skarabäuskäfers, und von hier aus hat sich diese Siegelform nach Griechenland und Italien verbreitet. Die Glyptik der mykenischen Epoche (vgl. S. 153) kennt sie noch nicht; dagegen nimmt sie viele fruchtbare Anregungen aus der asiatischen Glyptik auf und verarbeitet sie mit der dieser Zeit eigenen frischen Lebendigkeit. Die meisten und besten der mykenischen Gemmen fallen in die Zeit der vollen Entwicklung, etwa 1600 bis 1400 v. Chr. In der Darstellung mannigfaltigster Bewegung, namentlich bei den Tieren, in der geschickten dekorativen Anordnung liegen bei oft mangelnder Sorgfalt der Ausführung die Vorzüge der mykenischen Gemmenkunst. Nach ihrem Untergange sah erst die Zeit des reifen Archaismus im 6. Jahrhundert — offenbar unter ägyptisch-phönizischem Einfluß — eine Neubelebung der alten Siegelgravierung; die Form des Skarabäus ging dabei allmählich in die des Skarabäoids über, d. h. eines über ovaler Grundfläche gewölbten Körpers ohne Andeutung der Käfergestalt. Das eigentliche Produktionsgebiet war das ionische Griechenland. Noch der archaisch-griechischen Kunst gehört die Gemme mit dem Bogenschützen (Abb. 421 b) an, der ja einigermaßen an Motive aus den Äginetengiebeln erinnert. Die Stilentwicklung folgte dann dem raschen Fortschritt der gleichzeitigen hohen Kunst und erreicht im 5. Jahrhundert vollendete Freiheit, welche sich noch mit der dieser Epoche eigenen Größe verbindet. Hierher gehört *Dezamenos von Chios*, also ein Ionier, der größte Meister der Gemmenschneidekunst, den wir kennen; einige bezeichnete Arbeiten lassen uns glücklicherweise seine Entwicklung einigermaßen verfolgen. Er muß in Perikleischer Zeit in Athen gearbeitet haben. Der mit seinem Namen bezeichnete Jaspis-Skarabäoid der Sammlung Evans (Abb. 421 c) ist „das individuellste, treueste und lebendigste Porträt eines vornehmen Atheners des 5. Jahrhunderts, das auf uns gekommen ist“. Trotz aller realistischen Züge liegt darüber eine wunderbare Ruhe. Die technische Ausführung ist meisterhaft, namentlich durch die langen, feinen und doch weichen Linien in Haar und Bart bemerkenswert.

Wenn uns aus der älteren und klassischen Epoche der griechischen Glyptik verhältnismäßig wenig Denkmäler erhalten geblieben sind, so liegt dies wohl hauptsächlich daran, daß die Produktion durch die Konkurrenz der Etrusker beträchtlich eingeschränkt wurde. Diese warfen sich mit der ihnen eigenen handwerksmäßigen Betriebsamkeit auf die Nachahmung griechischer Skarabäen und haben darin zum Teil Hervorragendes geleistet. Zu den besten Werken der etruskischen Glyptik gehört der Karneolskarabäus mit der Enthauptung der Medusa im archaisch-griechischen Stil (Abb. 421).

Die Gemmenkunst des 4. Jahrhunderts und der hellenistischen Zeit (Beispiele Abb. 421 e, f) ging vor allem auf große Weichheit und Zartheit der Technik aus, die oft bis zur Verschwommenheit getrieben wurde, suchte aber auch andererseits durch Anwendung scharfer, feiner Schneidezeiger den möglichst präzisen Ausdruck delikater Details zu erreichen. Die Harmonie und Größe der älteren Kunst wurde nicht mehr erreicht. Von dem in der Literatur genannten berühmtesten Steinschneider dieser Zeit, *Pyrgoteles*, haben sich sichere Arbeiten nicht erhalten, vermutungsweise wird der Alexanderkopf der Lysimachosmünzen (vgl. Abb. 389) auf ihn zurückgeführt.

Vor allem wichtig wurde das Aufkommen einer neuen Technik, des K a m e e n -

<sup>1)</sup> A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum (mit Atlas). Leipzig u. Berlin 1900.

schnitts in der hellenistischen Epoche. Die älteren Gemmen hatten vorwiegend dem praktischen Zwecke des Siegelns gedient und waren daher vertieft geschnitten worden; man bezeichnet sie in diesem Sinne auch als *Intagli*. Jetzt drang mit der orientalischen Prunksitte das Streben nach Verwendung kostbarer Steine zum Schmuck von allerlei Geräten und zur Herstellung solcher in Griechenland ein und verband sich mit dem echt hellenischen Bedürfnis nach künstlerischer Gestaltung des kostbaren Rohmaterials. Diese konnte bei nicht zum Siegeln bestimmten Steinen nur durch reliefmäßige Bearbeitung geschehen; dazu aber eignete sich eigentlich nur der mehrschichtige *Sardonyx*, der auch in größeren Stücken gewonnen wurde. Er ist daher fast ausschließlich das Material der hellenistischen Kameen und Edelsteingefäße; die künstlerische Wirkung beruht dabei vornehmlich auf der Geschicklichkeit und dem Geschmack, mit welchem die verschieden gefärbten Schichten des Steins zur feinen Abtönung und male- rischen Belebung des Reliefs benutzt sind.

Neben *Antiochien* scheint die Hauptstätte der Kameentechnik *Alexandrien* gewesen zu sein, und mit den *Ptolemäern* werden daher auch traditionell die schönsten und kostbarsten der erhaltenen Werke in Zusammenhang gebracht; so die beiden großen Kameen der *Wiener* und *Petersburger* Sammlung mit den schönen *Doppel- porträts* (Abb. 422), in denen man aber kaum ein alexandrini- sches Herrscherpaar, sondern eher *Alexander den Großen*, den Gründer der Stadt, etwa mit



Abb. 422 Doppelporträt (Alexander d. Gr. und Olympias) Kameo der Eremitage in Petersburg

seiner Mutter *Olympias*, erkennen darf. Sicher alexandrinischen Ursprungs ist auch die herrliche *Tazza Farnese*, eine aus dem Besitz der *Farnese* stammende flache *Sardonyxschale* im Museum zu *Neapel*. Auf der oberen Seite derselben (Abb. 423) sind die Beschützer des *Nillandes* und seiner Fruchtbarkeit zu einer Gruppe vereinigt dargestellt; künstlerisch noch bedeutender, weil einfacher und dekorativ empfunden, ist das Bild der leider etwas abgeriebenen Unterseite: ein großartiges, lockenumwalltes *Gorgonenhaupt* auf der von Schlangen umsäumten *Ägis* (Abb. 424). Die Meisterschaft, mit welcher hier das kostbare Material zu künstlerischer Wirkung ausgenutzt wird, unterscheidet dieses und andere Werke sehr deutlich von allen späteren Nachahmungen aus römischer Zeit.

## 4. Die griechische Malerei

### A. Wesen und Bedeutung

Die griechische Malerei tritt für uns in die zweite Linie zurück, nicht wegen ihrer geringeren Bedeutung für die Kunstgeschichte, sondern durch die um vieles schlechtere Überlieferung ihrer Denkmäler. Wenn wir aber deshalb geneigt sein



Abb. 423 Obere Seite der Tazza Farnese in Neapel  
(Nach Furtwängler, Antike Gemmen)

sollten, an ihrem höheren geschichtlichen und ästhetischen Wert überhaupt zu zweifeln, so müßten allein die begeisterten Schilderungen der alten Schriftsteller, die übereinstimmenden Nachrichten von der allgemeinen Wertschätzung der Werke der Malerei uns vorsichtig machen und vor absprechenden Urteilen bewahren.

Freilich ist es schwierig, den Vorstellungen der Alten zu folgen, und so gut wie unmöglich, auch nur eine annähernde Anschauung von jenen hochgepriesenen Malerwerken zu gewinnen, da keines derselben uns erhalten ist und wir also eigentlich wie der Blinde von der Farbe urteilen müssen. Immerhin ist eine große Anzahl von Gemälden auf uns gekommen, welche mit besonnener Erwägung ihrer Stellung zum Ganzen der antiken Kunstübung zu einer annähernden Schätzung verhelfen können. Dies sind einerseits die bemalten Vasen, die zu vielen Tausenden aus den Gräbern Griechenlands und Italiens zutage gefördert sind; andererseits die reiche Fülle von Wandmalereien, welche vorzüglich in Pompeji und an anderen Orten Italiens aufgedeckt worden sind. Doch müssen wir bedenken, daß alle diese Werke teils wie die Vasen Erzeugnisse handwerklicher



Abb. 424 Gorgoneion  
von der Unterseite des Tazza Farnese in Neapel

Fertigkeit, oder wie die Wandgemälde dekorative Arbeiten sind, durchweg also einen gewissen Abstand von den Schöpfungen der großen griechischen Meister voraussetzen lassen. Wenn nun gleichwohl die Vasengemälde von einer erschöpflichen Fülle künstlerischer Motive, von einer erstaunlichen Kraft der malerischen Phantasie, von einem großen Geschick für Anordnung und Komposition, wenn ferner die besseren unter ihnen von einer unnachahmlichen Feinheit der Zeichnung, von einem köstlichen Rhythmus der Linien erfüllt sind: so sollte dies allein hinreichen, uns von der künstlerischen Bedeutung jener untergegangenen Meisterwerke, von denen sie nur ein schwacher Abglanz sind, zu durchdringen. Eine noch bessere Vorstellung können uns vielleicht die etruskischen, pompejanischen und römischen Wandgemälde von den Eigenschaften der antiken Malerei verschaffen, da sie zum Teil Kopien, wenn auch erst aus zweiter oder dritter Hand sind. Obwohl, wie gesagt, über den Charakter leichter Dekorationsarbeiten nicht hinausgehend, zeigen sie oft nicht bloß eine feine Harmonie, reiche Abstufung, zarten Schmelz der Farben, sondern lassen auch eine Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks erkennen, die auf die seelenvolle Schönheit der verloren gegangenen Originalwerke einen überraschenden Rückschluß gestatten. Hier ist in der Tat ein reiches Leben der Farbe, eine volle Durchbildung der Formen mittels Licht und Schatten und fein beobachteten Helldunkels oft genug das künstlerische Prinzip, welches die Darstellungen beherrscht. Dennoch werden wir gut tun, auch hier von dem Maßstabe der modernen Malerei abzusehen. Wie harmonisch die farbenreichen Gemälde uns auch anmuten, es fehlt ihnen doch jene räumliche Tiefe, welche nur durch die vollendete malerische Perspektive zu erreichen ist. Sie

scheinen daher immer den Gesetzen des Reliefstils noch mehr unterworfen als der freien malerischen Entwicklung.

Den Inhalt der malerischen Darstellungen bildete, wie bei der Plastik, zunächst und vor allem der Göttermythus und die Heroensage. Von Anfang an wurde es aber entscheidend für die Stellung der Malerei, daß ihr die eigentliche Darstellung der Götter, die Ausprägung der höchsten Idealbegriffe für die Verehrung des Volkes von der Plastik vorweggenommen war. Ausgeschlossen von der Mitbewerbung um die höchsten Aufgaben der Kunst, erhielt die Malerei dadurch eine mehr realistische Richtung, die dann sehr bald sie auf das breite Feld eigentlich geschichtlichen Lebens und der Erscheinungen und Zustände der Wirklichkeit führte. So kam es, daß die antike Malerei neben Schilderungen des heroischen Kreises Genrebilder, Karikaturen, Stilleben und andere Darstellungen aus realisiertem Gebiet aufweist.

Die Technik der antiken Malerei erscheint mannigfaltig, je nach Art und Bestimmung der einzelnen Werke. Vor allem hat man zwischen Wandgemälden und Tafelbildern zu unterscheiden. Erstere wurden in der Regel auf sorgfältig vorbereitetem und fein geglättetem Stuck mit einfachen Wasserfarben *al fresco*, d. h. auf dem noch feuchten Grunde, ausgeführt; letztere wurden auf Holztafeln *in tempera*, d. h. mit Farben, die durch eine leimartige Substanz verbunden waren, gemalt. Erst in der Blütezeit der antiken Kunst wurde die *enkaustische* Malerei erfunden, die darin bestand, daß Wachsfarben mit trockenen Stiften verarbeitet und sodann in die sorgfältig bereitete Fläche eingebracht wurden. Diese Erfindung hing, wie in der modernen Zeit das Aufkommen der Ölmalerei, mit dem Streben nach realistischer Vollendung, nach weicherer Modellierung, zarterem Schmelz und glänzenderem Gesamteffekt zusammen. Nur zu untergeordneten Zwecken, namentlich für die prachtvollere Ausstattung der Fußböden, trat in der späteren Zeit noch die *Mosaikmalerei* hinzu, die ihre Gestalten aus einzelnen verschiedenfarbigen Steinchen oder Glasstiften zusammensetzt.

Die allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung der griechischen Malerei ist uns bei der bisherigen Betrachtung schon öfter entgegengetreten. Wandmalereien figürlichen und ornamentalen Inhalts gehören zu den bedeutendsten Überresten der ältesten Kunstepoche (vgl. S. 151); in den Malereien der Dipylonvasen fanden wir die erste selbständige Regung griechischen Kunstgeistes. Ohne eine reiche Bemalung sind die Werke der Architektur und Plastik namentlich in der ältesten Zeit kaum denkbar, und von dem entscheidenden Einfluß der zu selbständiger Blüte entwickelten Monumentalmalerei des 5. Jahrhunderts auf die gleichzeitige Plastik haben wir mehr als ein Beispiel kennen gelernt. Daß diese Beeinflussung sich in der späteren Kunst bis zu einer direkten Abhängigkeit plastischer Arbeiten von der Malerei zu steigern vermochte, geht vor allem aus den hellenistischen Reliefbildern (vgl. S. 304, Abb. 405) hervor.

Wie aber die Griechen selbst dazu kamen, in so vielen uns erhaltenen Kunsturteilen ihre Malerei weit höher einzuschätzen als ihre Plastik, das verstehen wir doch nur, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß sie zuerst eine wirkliche Malerei überhaupt geschaffen haben. In der orientalischen Kunst spielt die Malerei keine selbständige Rolle; sie dient, meistens in streng ornamentalem Sinne, zur Belebung der Architektur; nur die ägyptische Kunst kannte vielleicht Tafelbilder. Die Verdienste und Fortschritte der griechischen Maler mußten sich daher ihren Zeit- und Volksgenossen besonders stark einprägen und würden auch uns vielleicht zu ähnlichen Lobesäußerungen fortreißen, wenn uns etwas von ihren Werken erhalten geblieben wäre. Aber alle großen Leistungen der griechischen Malerei sind untergegangen. Nur aus den Beschreibungen der Schriftsteller und aus dem matten Spiegelbilde dieser ganzen reichen Tätigkeit in den handwerklichen Leistungen der Vasen- und

Dekorationsmaler können wir eine ungefähre Vorstellung von der griechischen Malerei gewinnen. In die Darstellung ihrer Geschichte sind deshalb auch die Werke der Vasenmalerei und der römischen Wandmalerei als grundlegendes Material hineinanzuziehen.

### B. Geschichtliche Entwicklung<sup>1)</sup>

Wie weit den Nachrichten der Alten über die ersten Anfänge der Malerei müßige Spekulation, wie weit etwa ein trüber Niederschlag historischer Tradition zugrunde liegt, haben wir hier nicht zu untersuchen. Ihren Ausgangspunkt bildet die Anschauung, daß die Malerei aus der Umrißzeichnung entstanden sei; *Kleanthes* aus Korinth soll diese zuerst ausgeübt, *Telephanes* aus Sikyon die lineare Angabe von Details innerhalb des reinen Konturs (Schattenrisses), *Ekphantos* aus Korinth die Ausfüllung des letzteren durch eine Farbe eingeführt haben. *Eumares* von Athen wird als derjenige genannt, der zuerst Mann und Frau in der Malerei (durch die Farbengebung?) zu unterscheiden gewußt habe, *Kimón* von Kleonai als der Erfinder einer größeren Mannigfaltigkeit in der Stellung des Kopfes, anatomischer Innenzeichnung und genauerer Angabe der Gewandfalten. Mit diesen Angaben mögen immerhin gewisse Phasen der Entwicklung bezeichnet sein, zu denen uns die ältesten *Vasenmalereien*<sup>2)</sup> manche lehrreiche Illustration bieten.

Nach dem Untergange der „mykenischen“ Kultur herrschte einige Jahrhunderte hindurch in Griechenland die „geometrische“ Verzierungsweise; die attischen Dipylonvasen bezeichnen den höchsten Stand der Entwicklung, der diesem etwas starren und ungelenten Dekorationsstil zu erreichen möglich war (vgl. S. 157, Abb. 204). Man betrachtet wohl heute allgemein den geometrischen Stil als Erzeugnis einer alten indogermanischen Bauernkunst, die mehrere Jahrhunderte lang von der höfischen Kunst der mykenischen Zeit zurückgedrängt, nun wieder in den Vordergrund trat. In künstlerisch zurückgebliebenen und gegen die allgemeine Entwicklung abgeschlossenen Landschaften, wie Böotien, hat er die primitive Epoche lange überdauert. Doch neben der eintönigen, wenn auch großzügigen Manier der geometrischen Vasen findet sich augenscheinlich schon sehr früh eine beweglichere und zierlichere Dekorationsart, die man als „protokorinthisch“ zu bezeichnen pflegt, nur um ihr chronologisches Verhältnis zu der späteren Hauptrichtung der griechisch-archaischen Vasenmalerei anzudeuten. Es sind fast ausschließlich kleinere Gefäße, wie Näpfe, Büchsen, Kannen, Lekythen (Salbfläschchen), die in solcher miniaturähnlichen Weise bemalt werden. Eine mit höchster Sorgfalt behandelte Kanne der Sammlung Chigi in Rom gilt als das vollendetste Exemplar dieser Gattung. Auf dem feinen hellgelben Tongrund sind mit Firnisfarbe, die von tiefschwarz bis hellgelb wechselt und mit zierlich in Rot und Weiß aufgesetzten Details Malereien sehr verschiedenartigen Inhalts ausgeführt. In streifenartiger Anordnung folgen aufeinander die Darstellungen zweier beim Klange

<sup>1)</sup> A. Woltmann, Geschichte der Malerei. I. Bd. Die Malerei des Altertums von K. Woermann, Leipzig 1879. — Denkmäler der Malerei des Altertums, herausgegeben von P. Herrmann. München, Bruckmann 1906 ff.

<sup>2)</sup> Anschauungsmaterial für die Kenntnis der griech. Vasenmalerei bieten namentlich die Werke von Ed. Gerhard, Auserlesene griech. Vasenbilder. Berlin 1840—58. 4 Bde. — Lenormant et de Witte, Elite des monuments céramographiques. Paris 1844—61. 4 Bde. — O. Benndorf, Griechische und sizilische Vasenbilder. Berlin 1869—70. — A. Dumont et J. Chaplain, Peintures céramiques de la Grèce propre. Paris 1882—90. — A. Furtwängler und K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder. Serie I. München, Bruckmann 1904.

der Trompete sich bekämpfender Kriegerscharen (Abb. 425), dann Hasen, Steinböcke und Antilopen von Hunden verfolgt, am Bauch des Gefäßes beiderseits von einer Doppelsphinx eine Löwenjagd (Abb. 426), ein Viergespann und Reiter, und darunter

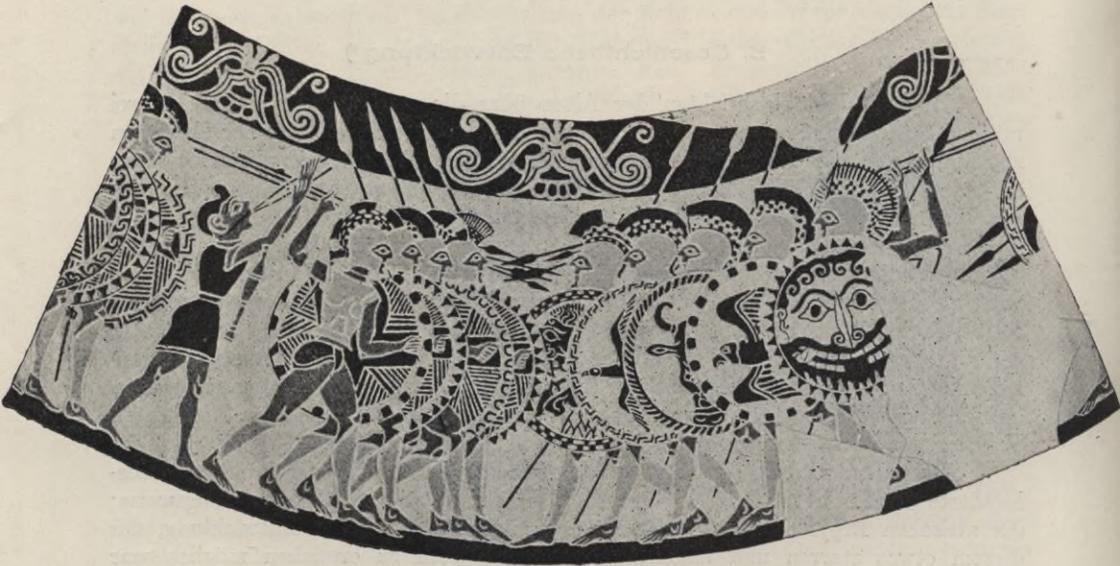


Abb. 425 Schlachtdarstellung von einer Vase der Sammlung Chigi in Rom  
(Nach „Antike Denkmäler“ vom K. Archäologischen Institut zu Berlin)

wieder eine lebendig geschilderte Jagd dreier hinter Gesträuch lauender Jünglinge auf Hasen und eine Füchsin. Daß unter dem Henkel eine abbreviierte, aber bereits mit Namensbeischriften versehene Darstellung des Parisurteils angebracht ist,



Abb. 426 Löwenjagd von einer Vase der Sammlung Chigi in Rom  
(Nach „Antike Denkmäler“ vom K. Archäologischen Institut zu Berlin)

spricht wohl für eine verhältnismäßig späte Entstehung des eigenartigen kleinen Kunstwerks, das sonst die Elemente der „protokorinthischen“ Kunstweise in vollendetster Ausbildung vereinigt: Kriegstaten und Vergnügungen (Hasenjagd) der

griechischen Festlandsbewohner neben orientalisierenden Jagdbildern und Fabelwesen (Löwen und Sphinx) sowie Palmetten- und Lotosblütenornamentik. Andere Gefäße dieser Gattung zeigen Herakles im Kentaurenkampf, eine Eberjagd, Abschiedsszenen u. dgl. zwischen ähnlichen Tieren und Ornamenten in derselben gefälligen Manier bunt durcheinandergestreut, in scharfem Gegensatz zu der unliebenswürdigen, aber klar disponierenden Kunstweise der Dipylonvasen.

Die eben bezeichneten orientalisierenden Elemente treten noch kräftiger hervor in der Vasenmalerei des griechischen Ostens, namentlich der ägäischen Inseln. Das Hauptbild einer Amphora von der Insel Melos (Abb. 427) charakterisiert sich als eine Mischung der mannigfachen hier wirksamen Einflüsse. Dargestellt ist Apollon, der leierspielend mit zwei Musen auf einem von Flügelrossen gezogenen Wagen fährt; seine Schwester Artemis tritt ihm, einen Hirsch am Geweih haltend, entgegen. Der obere Gänsefries und zum Teil die Streumuster des Grundes



Abb. 427 Apollon und Artemis von einer Vase aus Melos  
(Nach Conze)

erinnern noch an die geometrische Dekorationsart, während die flüssige Zeichnung der Flügelrosse und die stilisierten Pflanzen zwischen ihren Beinen, wie überhaupt die Anbringung dieser ornamentalen Füllmotive an allen leeren Stellen des Grundes orientalischen Ursprungs sind. — Zur Blütezeit der ionischen und äolischen Kolonien an der Küste Kleasiens bis gegen Ende des 6. Jahrhunderts gelangte hier die Vasenmalerei zu besonders reicher Entwicklung. Der bilderfrohe Sinn der Ionier, der ja auch in den Anfängen der griechischen Plastik zur Geltung kommt, vereinte sich mit ihrem Geschick für saubere und zierliche Ausführung und den Anregungen durch den Orient, um eine große Mannigfaltigkeit der Formen und Stilarten hervorzubringen. Die Hauptfundorte, die Inseln, wie Melos, Thera, Rhodos u. a. sind kaum die Fabrikationsorte; diese wird man vielmehr in den großen Zentren des griechischen Kolonisationsgebiets zu suchen haben. Für eine bestimmte Gattung von Tonerzeugnissen, kunstvoll hergestellte und oft sehr reich und schön bemalte Sarkophage ist das ionische Klazomenä am Hermäischen Meerbusen, ihr einziger Fundort, als Fabrikationsort nachgewiesen. Die rhodischen Tonvasen (Abb. 428) glaubt man auf Milet, die besondere Gattung der sog. „Phikellura-

vasen“ auf Samos zurückführen zu können. Manches erinnert hier an die Formenwelt der mykenischen Kunst, die wir uns als Nebenströmung auch in dieser Epoche noch fortwirkend vorstellen dürfen.<sup>1)</sup>

Für die weite Verbreitung dieser altionischen Tonware — bis nach Italien — sorgten in erster Linie die Kommissionäre des damaligen Welthandels, die Phönizier; daher ist Kypros (vgl. S. 84) eine ergiebige Fundstätte. Aber auch die ionischen Handelsniederlassungen in Afrika, Naukratis und Kyrene, beteiligten sich am Export und vielleicht an der Fabrikation (Abb. 429). Die Technik bleibt im allgemeinen die alte; doch wird in Ionien zum Teil ein weißer Grund beliebt, auf dem die Gestalten mit bloßem Umriß dargestellt werden. Die Richtung auf dekorative Wirkung ist durchaus maßgebend: Streifen- teilung mit Reihung oder symmetrischer Anordnung der Gestalten überwiegt. Orientalische Flügel- und



Abb. 428 Hektor und Menelaos Teller von Rhodos (Nach Conze)

Mischwesen gehören zu den beliebtesten Motiven. Auch wo bereits epische Szenen, durch Inschriften erläutert, auftreten — wie in dem Zweikampf von Hektor und Menelaos um die Leiche des Euphorbos (Abb. 428) — wird das Prinzip der absoluten

Flächenfüllung durch eingestreute ornamentale Muster gewahrt.

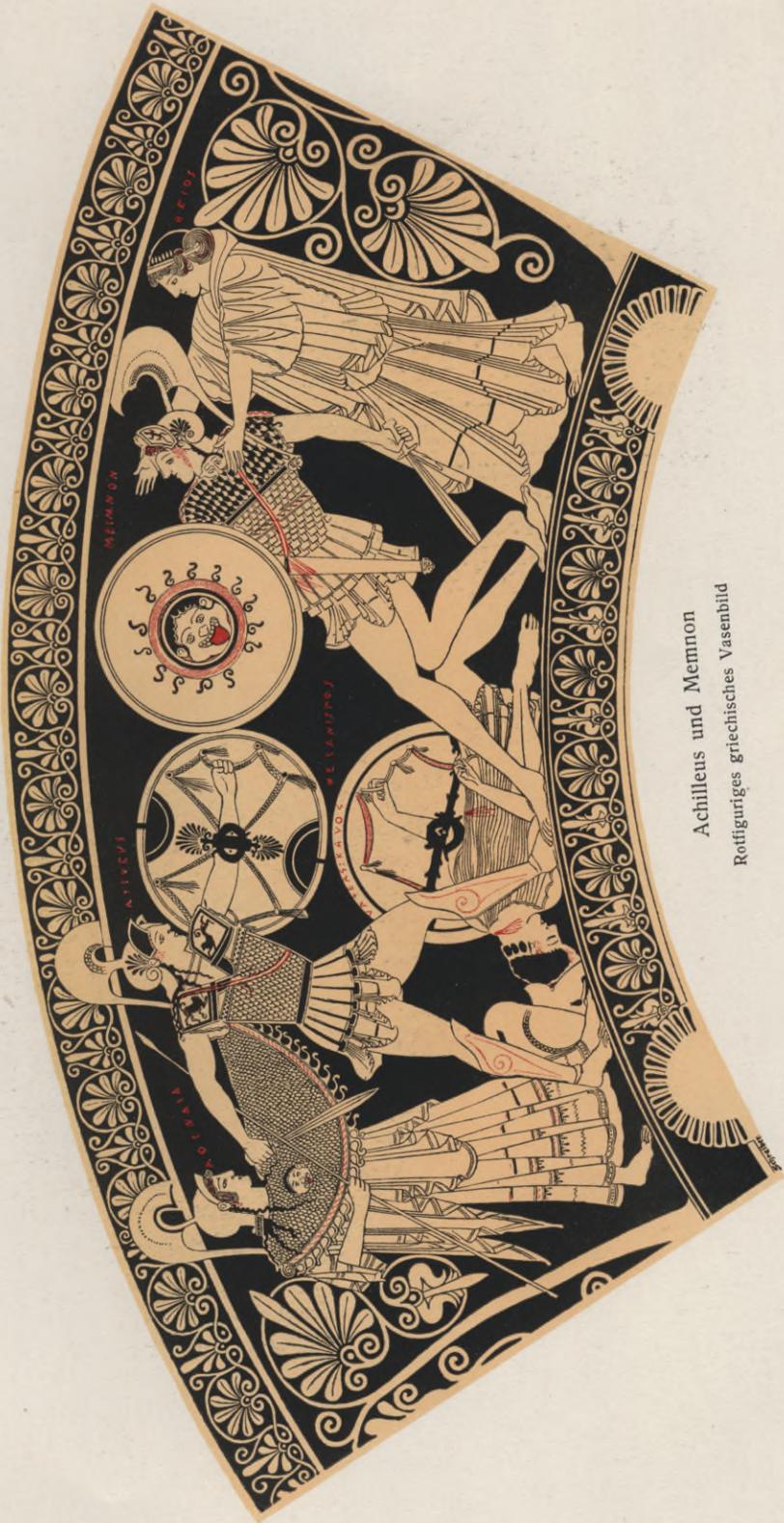
Zum Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung wurde der Haupt-handelsplatz des griechischen Festlandes, im 7. und 6. Jahrhundert, Korinth.<sup>2)</sup> Im äl-



Abb. 429 Krater aus Kyrene

<sup>1)</sup> Vgl. *J. Böhlau*, Aus ionischen und italischen Nekropolen 1898.

<sup>2)</sup> *E. Wilisch*, Die altkorinthische Tonindustrie. Leipzig 1892.



Achilleus und Memnon  
Rotfiguriges griechisches Vasenbild

BIBLIOTEKA TECHNICZNA  
KRAKÓW

teren korinthischen Vasenstil herrscht die orientalisierende Manier; doch verschwinden die geometrischen Liniennuster völlig vor einem erstarrten Pflanzenornament, das abwechselnd mit Löwen, Panthern, Steinböcken, Schwänen und Fabelwesen die wagerechten Streifen füllt. Bald aber mischen sich die Kriegerzüge und Jagdszenen des „protokorinthischen“ Stils ein; Inschriften ersetzen die Streublumen des Grundes und machen aus dem allgemeinen Schema eines Zweikampfes z. B. die Darstellung homerischer Helden. Die jüngere korinthische Vasenkunst (etwa um 600 v. Chr.) macht auch technische Fortschritte, indem sie dem Ton eine wärmere rote Färbung zu geben weiß und die bräunlichen Figuren durch Zusätze von Weiß und Violett zu lebendigerer Wirkung bringt. Vor allem aber setzt ein neues kräftiges Entwicklungsmoment ein mit der vorwiegenden Betonung inhaltlich bedeutsamer Figurendarstellung. Allmählich werden nicht bloß durch beigesetzte Inschriften, sondern in unterscheidender Charakteristik Szenen des Mythos und der Heldensage dargestellt: troische Kämpfe, Heraklestaten und andere beliebte Stoffe der altgriechischen Stammesagen. Der Verlauf der Entwicklung spricht sich darin aus, daß neben dem mythologischen Hauptbild oft sekundäre Szenen allgemeinen Inhalts angebracht werden. So sind der Darstellung von Amphiaraios' Auszug

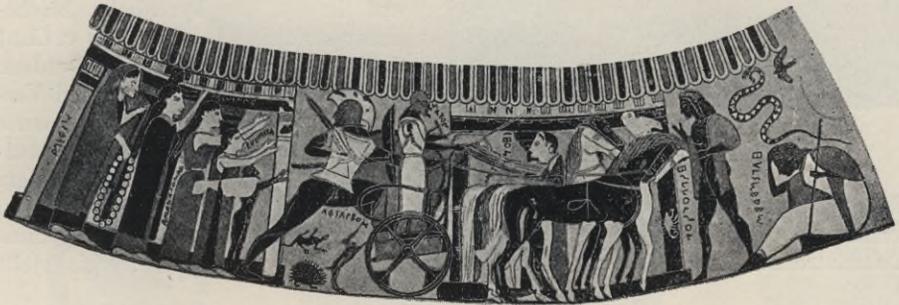


Abb. 430 Amphiaraios' Auszug  
Hauptdarstellung eines korinthischen Tongefäßes

(Abb. 430) auf einem korinthischen Gefäß ein unterer Streifen mit einem Knabenwettrennen und Zweikampfgruppen beigelegt. Die Hauptszene schildert in strenger friesartiger Komposition und sorgfältiger Ausführung mit zahlreichen Namensbeischriften den Aufbruch des Amphiaraios zur Teilnahme an dem unglücklichen Zuge der Sieben gegen Theben, wozu ihn der Verrat seiner Gattin Eriphyle genötigt hatte. Diese und die meisten anderen Bilder auf korinthischen Vasen sind noch ohne formale stilistische Durchbildung; die Figuren haben je nach dem verfügbaren Raum ganz verschiedene Proportionen, sie „sollen noch nicht in vollem Sinne etwas darstellen, sondern nur *b e d e u t e n*; und gerade darin beruht der Zauber dieser einfachen Bilder, daß wir in ihnen das Ringen erkennen, eine bestimmte Handlung oder Tat klar zu entwickeln“. — Freier bewegen sich die Malereien auf den korinthischen „*P i n a k e s*“, d. h. Tontäfelchen, welche ursprünglich als Weihgeschenke in einem Heiligtum des Poseidon aufgehängt werden sollten. Sie zeigen neben altväterisch steifen Götterdarstellungen überraschend lebendige Bildchen aus dem Alltags- und Handwerkerleben: Arbeiter beim Bergbau, am Schmelzofen, an der Drehscheibe, bei der Weinernte u. a. m. So ist hier auch äußerlich der Schritt zur Tafelmalerei, zur Malerei ohne ornamentale Bedeutung getan, und wir verstehen jetzt die Rolle, welche Korinth schon der antiken Tradition zufolge in der Geschichte der Malerei spielt:



Abb. 434 Herakles den Kentauren Nessos tödend Schwarzfiguriges attisches Vasenbild (Nach „Antike Denkmäler“ vom K. Archäologischen Institut zu Berlin)

Abb. 425, 426) zunächst eigentlich einen Rückschritt bedeutet. Die Figuren wurden mit einem mattglänzenden schwarzen Firnis auf den warmrötlichen Tongrund auf-



Abb. 435 Schwarzfigurige Amphora des Amasis

gemalt; die Innenzeichnung des Körpers, die Gewandfalten usw. wurden eingeritzt und erscheinen als rötliche Linien innerhalb des schwarzen Schattenrisses; mit Weiß und Violett wurden einzelne Partien aufgehöhlt. Die Fleischteile der Frauen waren gewöhnlich ganz weiß gemalt (Abb. 433b). Noch am ersten Anfang der ganzen Entwicklung steht die athenische Amphora mit der Darstellung von Herakles und Nessos (Abb. 434) als Halsbild, während am Bauche des Gefäßes drei Gorgonen dargestellt sind. Ornamente und Inschriften füllen den Grund, aber das Bild tritt in seiner Umrahmung kräftig als die Hauptsache hervor. Diese Silhouettenmalerei beherrschte das ganze 6. Jahrhundert. Doch fand in ihrer Anwendung auf die Vasendekoration allmählich ein Umschwung statt. Das Hauptwerk der älteren attischen Vasenmalerei, die Françoisvase (nach ihrem Entdecker so benannt, der Maler *Klitias* und der Töpfer

*Ergotimos* nennen sich mit berechtigtem Stolz an dem Gefäß selbst), zeigt noch — der etwa gleichzeitigen Kypseloslade (S. 216) vergleichbar — einen überquellenden Reichtum an figürlichem Schmuck; aus der Götter- und Heldensage sind die Darstellungen dieses Prachtstücks entnommen, die nicht bloß in fünf Horizontalstreifen den Körper, sondern auch Fuß, Hals und Henkel überdecken. Später kommt die Vase selbst in ihrem immer feiner gestalteten Aufbau und Umriß mehr zur Geltung und die Dekoration begleitet — ähnlich wie die Ornamentik der dorischen Architektur — diese Formenerläuternd und charakterisierend: der Halsabschnitt, der Fuß, die Henkelansätze werden ihr bevorzugter Platz, dazwischen fügen sich die Figuren gleichfalls im ornamentalen Sinne ein (Abb. 435). Sehr häufig und bei gewissen Formen, wie den Hydrien, fast regelmäßig wird aber auch der ganze Gefäßkörper mit einer Decke schwarzen Firnisses überzogen und nur an der Vorderseite und auf der Schulter der Vase ein Feld für die figürliche Malerei ausgespart (Abb. 433*b*). Diese sitzt dann wie ein aufgeheftetes Bild auf der Fläche; sie hat den organischen Zusammenhang mit dem Gefäßkörper verloren und gravitiert dafür nach der Seite der Tafelmalerei hin. Denn als abgeschlossenes, umrahmtes Gemälde unterliegt sie — etwa den Metopen im Tempelbau vergleichbar — naturgemäß auch den Bedingungen einer mehr bildmäßigen Komposition.

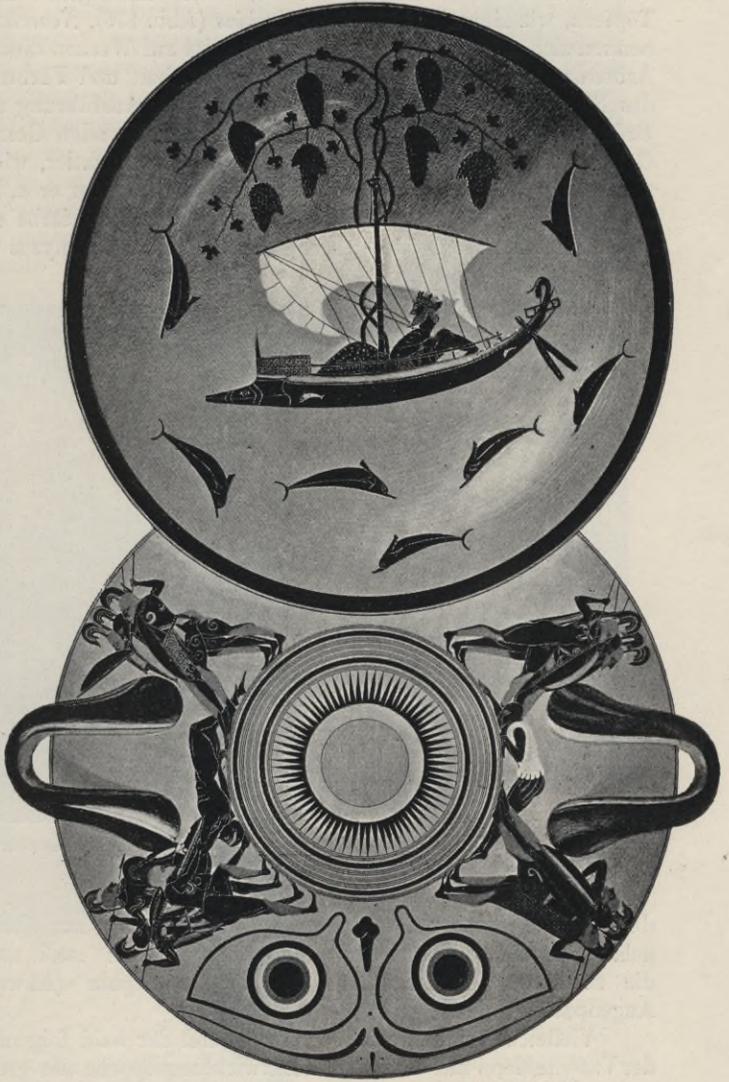


Abb. 436 Innen- und Außenseite einer Schale des Exekias  
(Nach Furtwängler-Reichhold)

Auf dieser Grundlage hat die altattische Vasenmalerei — nicht so erfindungsreich wie die ionische, aber auch nicht so motivenarm wie die korinthische — rasch einen ganz selbständigen Stil entwickelt und einen weiten Kreis mythologischer

Themata, mit Vorliebe aus dem Kreise der Athena, des Herakles und des Dionysos, in bald typisch gewordenen Formen ausgestaltet. Bewundernswert ist fast immer die Feinheit und Sorgfalt der Zeichnung, der Geschmack und die verständnisvolle Behandlung des Ornaments, unter dem die ionische Palmette und der Mäander besonders beliebt werden (Abb. 434, 437). Eine ganze Anzahl von Malern und Töpfern, wie *Amasis* (Abb. 435), *Exekias* (Abb. 436), *Nearchos*, *Andokides* (Abb. 437) nennen sich mit berechtigtem Stolze bereits auf Werken dieser Zeit. In ihren besten Arbeiten gehen die Form des Gefäßes, Feinheit und Färbung des Tons, der Glanz des Firnisses und die sauberste Exaktheit der Ausführung mit der Anordnung und Erfindung der Malerei zu einem höchst befriedigenden Gesamteindruck zusammen. Gelegentlich wagt auch wohl einer dieser Vasenkünstler, wie der genannte *Exekias*, technisch und künstlerisch etwas ganz Neues, indem er z. B. die ganze Innenseite einer Schale (Abb. 437) auf tiefrot glänzender Firnisfarbe mit der malerisch empfundenen Darstellung des übers Meer fahrenden Dionysos anfüllt; die Außenseite

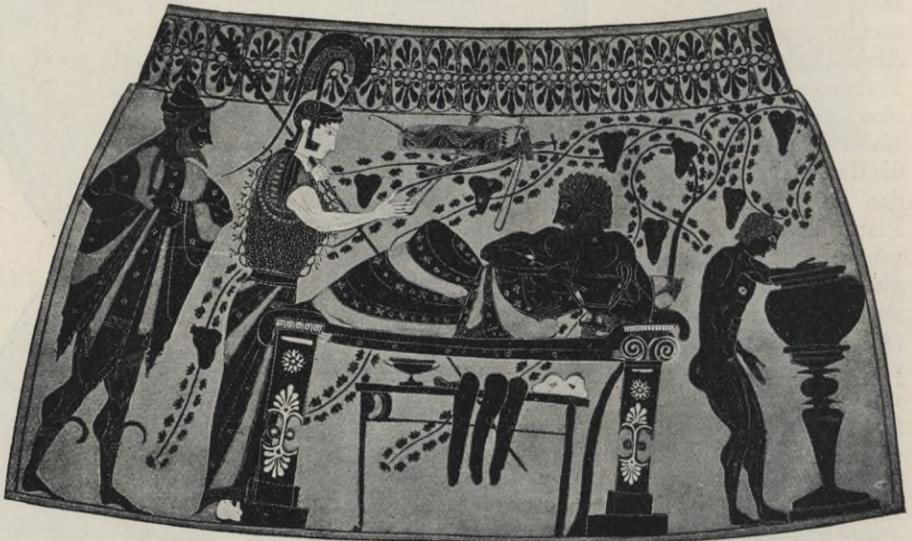


Abb. 437 Herakles schmausend mit Athene von einer Amphora des Andokides  
(Nach Furtwängler-Reichhold)

desselben Gefäßes zeigt dann allerdings wieder nur Reproduktionen aus dem geläufigen Typenschatz der archaischen Kunst: zwei steife Kampfszenen und die so häufig wiederkehrenden, als Apotropaia (Abwehrsymbole) gedachten Augenpaare.

Vielleicht hängen solche Versuche und der bald folgende totale Umschwung in der Vasenmalerei mit einer neuen Entwicklungsepoche der großen Kunst, der Wand- und Tafelmalerei zusammen, welche an den Namen des schon erwähnten *Kimon von Kleonai* anzuknüpfen ist. Von älteren Denkmälern der Malerei haben sich nur einige Fragmente bemalter Grabstelen erhalten, das umfangreichste darunter die *Stele des Lyseas* (Abb. 438), ein Seitenstück zur *Aristionstele* (Abb. 301). Die Gestalt des Verstorbenen, die dort in bemaltem Flachrelief ausgeführt ist, erscheint hier auf rotem Grunde in farbig ausgefüllter Umrißzeichnung, mit dem Becher und Zweigen in der Hand, wie er sich zum Trankopfer anschickt. Die *Stele* gehört den Buchstabenformen der Inschrift nach in die Zeit des *Peisistratos* (560 bis 527). Gegen das Ende dieser Zeit wird nach dem übereinstimmenden Ergebnis

der neueren Forschung auch der Umschwung von dem schwarzfigurigen zum rotfigurigen Stil der Vasenmalerei zu setzen sein. Das Wesen dieser Neuerung besteht darin, daß nicht mehr das Bildfeld, sondern jede einzelne Figur aus dem dunkeln Firnis ausgespart wurde und also rot auf schwarzem Grunde erschien. Die hellen Gestalten an Stelle der früheren schwarzen Silhouetten wirkten nicht nur gefälliger, sondern konnten auch nun erst durch die Innenzeichnung in schwarzen Strichen charakteristisch durchgebildet werden. Die konventionellen Hilfsmittel der älteren Malerei zur Unterscheidung der Geschlechter durch die Farbe der Haut, die Zeichnung der Augen wurden jetzt entbehrlich. Die Körperzeichnung konnte mit feinen Linien innerhalb der Gewandung angegeben werden. Das grelle Weiß der älteren Malerei verschwindet dagegen, ebenso wie das Kirschrot auf einzelne Nebendinge beschränkt wird; in zierlicheren Arbeiten tritt dagegen eine sehr wirksame Verwendung aufgesetzten Goldes ein. Das Typische macht einer mehr individuellen Erfindung und Gestaltung Platz, den Unterschied lassen einige Vasen des Andokides, die dieselbe Darstellung auf der einen Seite in schwarzfiguriger (Abb. 437), auf der anderen in rotfiguriger Ausführung tragen, besonders deutlich erkennen.

So begann also eine neue fruchtbare Entwicklungs-epoche der Vasenmalerei, die sogleich auch durch das Auftreten einer ganzen Anzahl von Meisternamen auf den Vasen bezeichnet wird. Und zwar nennt sich mit



Abb. 438 Bemalte Grabstele des Lyseas



Abb. 439 Singender Zecher  
Innenbild einer Schale aus dem Kreise des Epiktetos

berechtigtem Handwerksstolze oft nicht bloß der Maler, sondern auch der Töpfer oder Fabrikant, welcher die Vase herstellte, denn auch Material und Form des Gefäßes werden immer vollkommener. — Eine ältere Gruppe bilden *Epiktetos* und seine Genossen, die die schwarzfigurige Technik noch neben der rotfigurigen anwenden. Die hervorragendsten unter den jüngeren Malern sind *Pamphaios*, *Kachrylion*,

*Euphronios, Euthymides, Duris, Hieron, Brygos* u. a. Das anziehende Schauspiel dieser Entwicklung, die im Laufe eines halben Jahrhunderts etwa von befangenem Archaismus zu künstlerischer Freiheit führte, läßt sich besonders an den Trinkschalen<sup>1)</sup> verfolgen, die in dem rasch aufblühenden geselligen Leben Athens namentlich bei dem beliebten Kottabosspiele Verwendung fanden und deshalb reich verziert wurden. Gewöhnlich beschränkt sich der malerische Schmuck der flachen Schale auf das kreisförmige Innenbild (Abb. 439) und auf die Außenseiten des Schalenrundes (Abb. 440). Jenes forderte eine geschickte Anordnung und exakte Durchbildung der gewöhnlich auf ein oder zwei bis drei Figuren beschränkten Szene. Die friesartigen Streifen der Außenseiten gaben zu umfangreicheren Erfindungen Anlaß, die bald



Abb. 440 Erzgießerei  
Außenbild einer rotfigurigen Schale des Brygos

als Gegenstücke, bald als fortlaufendes Band komponiert wurden. Mit der fortschreitenden Beherrschung der künstlerischen Aufgabe stellte sich auch ein Zusammenhang zwischen Innen- und Außenbildern, eine oft sehr fein empfundene Einheitlichkeit der künstlerischen Leistung ein. Der Stoffkreis dieser Darstellungen ist ein sehr umfassender. Sie knüpfen gern an die Freuden des Bacchus an, denen die Schale diente (Abb. 439), ziehen aber auch die gesamte Sagenpoesie (Abb. 441), mit Vorliebe natürlich die attische mit Theseus als Mittelpunkt heran. Das Leben der Zeit in Ernst und Scherz, das Treiben der Jeunesse dorée von Athen, ihre Symposien,

<sup>1)</sup> P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles. Berlin 1903, mit Atlas.

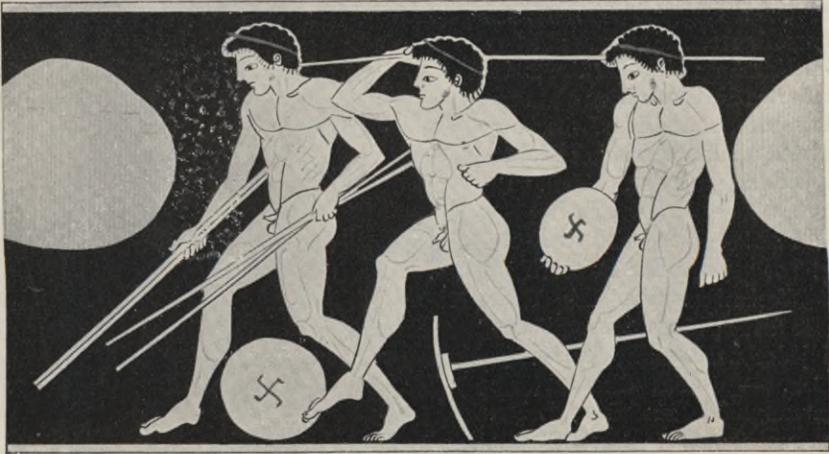


Abb. 441 Palästriden  
Halsbild einer bacchischen Amphora in München (Nach Furtwängler-Reichhold)

nächtlichen Aufzüge und Sportunterhaltungen, aber auch Palästra (Abb. 441), Schule, Künstlerwerkstatt (Abb. 440) werden uns in frischer Anschaulichkeit ge-

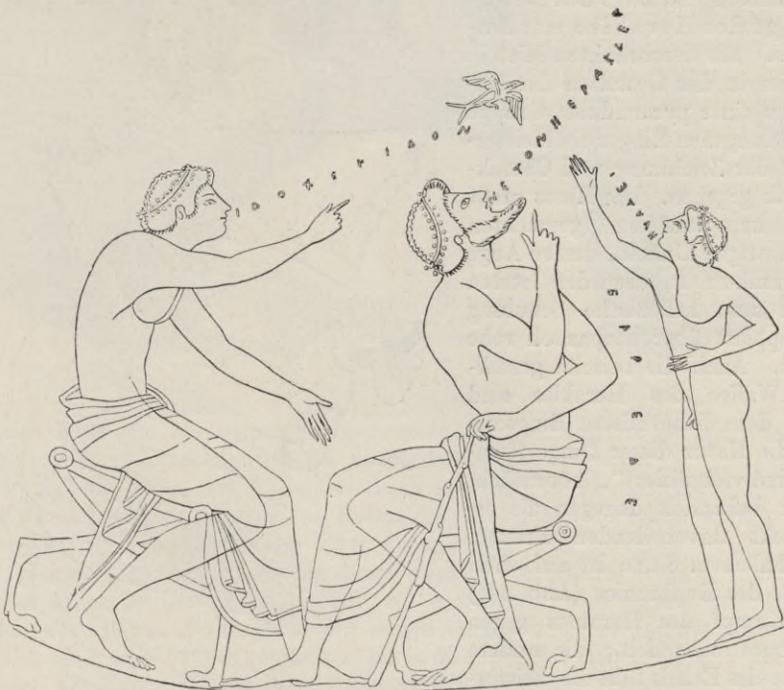


Abb. 442 Die Frühlingschwalbe  
Genrebild von einer rotfigurigen Amphora (Nach Baumeister)

schildert. — An dieser reichen Entwicklung des figürlichen Schmuckes nahm die Vasenmalerei, auch was die übrigen Gefäßformen anbelangt, selbstverständlich keinen geringeren Anteil. Die Abbildungen 442 u. 443 bieten zwei charakteristische Beispiele.

Von einer rotfigurigen Amphora stammt das reizende Genrebildchen „Die Frühlingschwabe“. Es ist nicht etwa die Illustration eines Gedichts, sondern frei dem Leben entnommen und mit frischer Naturempfindung gesättigt. „Sieh, eine Schwalbe! — Ja, wahrhaftig — da ist sie! — Nun wird es Frühling!“ so geht in den Beischriften das Wechselgespräch der drei, welche die Frühlingsbotin erblicken und jeder nach seiner Weise begrüßen. — Neben dieses kleine Stimmungsbild aus dem Leben von unbekannter Hand stellt Abb. 443 eine großfigurige Szene aus der Sage von dem berühmtesten der attischen Vasenmaler, *Euphronios*.<sup>1)</sup> Sie ist der Vorderseite eines kelchförmigen Kraters entnommen und zeigt den Ringkampf des Herakles mit Antaios. Mit beschränkten Mitteln ist hier in den Gestalten der beiden zu einer pyramidalen Gruppe verschlungenen Ringer ein Meisterstück der Zeichnung und Charakteristik gegeben. Der Heros preßt dem kampfunfähig gemachten langhaarigen Unhold, dessen Auge wild umherrollt, eben den letzten Atem aus; hellenische Schulung triumphiert über barbarisch rohe Kraft. Auch die beiseite gestellten Waffen des Herakles sind „mit dem liebevollsten Eingehen auf die Natur dieser Dinge förmlich individualisiert“, nebensächlicher behandelt dagegen die erschreckt davoneilenden Frauen. In ähnlichem Sinne ist auf einer Schale des Euphronios (Abb. 444) der Kampf des Herakles gegen Geryones behandelt; die andere Hälfte des Runds füllt die meisterhafte Darstellung der brüllenden Rinder. Die farbige Tafel gibt das Bild von der Vorderseite eines

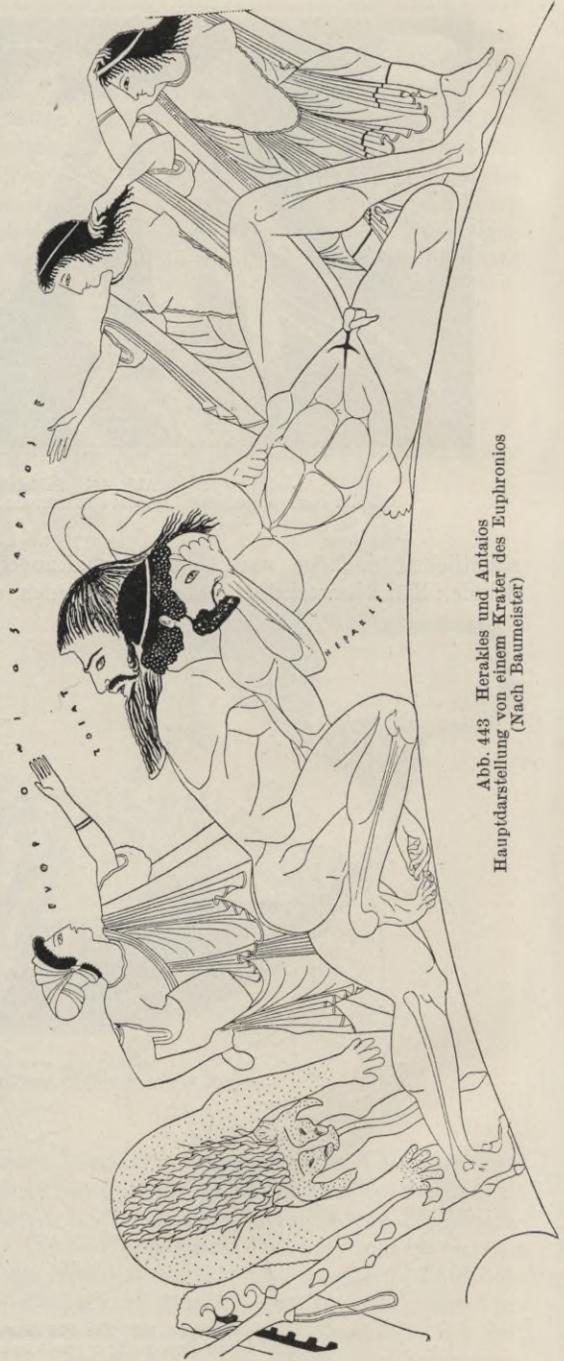


Abb. 443 Herakles und Antaios  
Hauptdarstellung von einem Krater des Euphronios  
(Nach Baumeister)

rotfigurigen Kraters wieder, der der Sammlung Tyszkiewicz angehört. Dargestellt ist der Kampf des Achilles und Memnon über dem Leichnam eines ge-

<sup>1)</sup> W. Klein, Euphronios. 2. Aufl. Wien 1886.

fallenen Kriegers, hier Melanippos genannt, und im Beisein ihrer Beschützerinnen Athene und Eos; das Gegenbild auf der Rückseite stellt den Kampf des Áneas und Diomedes dar. Zeichnung und Komposition sind von seltener Schönheit, der Stil bei aller Zierlichkeit ernst und groß; er entspricht etwa der Manier des attischen Vasenmalers *Duris*, der sich bis nach der Mitte des 5. Jahrhunderts verfolgen läßt.

Die Zeichnungsweise auf diesen rotfigurigen Vasen des strengen Stils ist im ganzen noch altertümlich herb; trotz genauer Kenntnis des Körpers haftet sie an konventionellen Manieren, z. B. bei der Bildung des Auges, das auch in der Profilstellung von vorn gezeichnet wird. Zuweilen beschränkt sich der Maler auf flüchtige, wenn auch flotte Umrisse, zuweilen gibt er eine ängstlich übertriebene Detailbildung. In den Werken der hervorragenden Meister ist die Arbeit von peinlicher Sorgfalt in der Ausführung der Körperzeichnung (Abb. 443), wie der oft sehr zierlich gefalteten Gewänder. Und die besten Arbeiten eines *Euphronios* und *Brygos* zeigen



Abb. 444 Herakles und Geryones von einer Schale des Euphronios (Nach Furtwängler-Reichhold)

auch den Rest von Archaismus so gut wie völlig überwunden, die Zeichnung ist frei und groß, völlig ebenbürtig der meisterhaften Komposition.

Gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts erlebte nun die griechische Wand- und Tafelmalerei, als deren Reflex die Vasenmalerei auch weiterhin zu betrachten ist, ihre erste Blütezeit unter *Polygnot* und seiner Schule.

*Polygnotos*, gebürtig von der Insel Thasos, scheint durch Kimon etwa um 474 nach Athen berufen worden zu sein, wo er mehrere Prachtbauten mit Gemälden zu schmücken hatte. So malte er mit seinen Genossen *Mikon* und *Panainos* in der „Poikile“ (d. h. die bunte) genannten Halle Kämpfe der Athener gegen die Lakadämonier, des Theseus gegen die Amazonen, die Einnahme Trojas und die Schlacht von Marathon. Im Tempel der Dioskuren führte er mit *Mikon* Darstellungen der Heroensage aus; ebenso hatte er teil an den Gemälden im Tempel des Theseus, in der Pinakothek der Propyläen und in der Vorhalle des Athenetempels zu Platää. Den höchsten Ruhm genossen aber seine in der Lesche zu Delphi, einer von den Knidiern gestifteten Halle, ausgeführten Bilder. In figurenreicher Darstellung und vielen Gruppen hatte er die *Einnahme Iliions* (Iliupersis) und den *Besuch*



Abb. 445 Rekonstruktion des Wandgemäldes der Einnahme Ilios von Polygnot  
(Nach Weizsäcker)

des Odysseus in der Unterwelt (Nekyia) geschildert. Es waren augenscheinlich nicht viel mehr als kolorierte Umrißzeichnungen ohne Schatten und Modellierung, nur in vier Farben ausgeführt, ohne alle Perspektive, in einfacher Reliefdarstellung angelegt. Und doch bei dieser strengen Einfachheit der Behandlung rühmte man an ihnen die klare rhythmische Komposition, die Feinheit der Zeichnung, das Ausdrucksvolle der Gestalten, den Adel der Formen. Wenn ferner die stolze Hoheit in den Augenbrauen der Cassandra gepriesen wird; wenn von der Polyxena gesagt wird, in den Augenlidern der Jungfrau liege der ganze trojanische Krieg; wenn endlich dem Polygnot von Aristoteles vor allen anderen „Ethos“ zugesprochen wird, d. h. die Ausprägung einer sittlich hohen, individuellen Charakterschilderung, so dürfen wir von dem mächtigen Ausdruck und der geistigen Bedeutung seiner Werke überzeugt sein. Er hat zuerst die Malerei zu großen monumentalen Zwecken verwendet, streng und einfach auf die Darstellung heroischer Begebenheiten und idealer Gedanken beschränkt. Einer realistischen Durchbildung blieb er dagegen noch fern und zielte mehr auf das einfach Großartige, Würdige und Feierliche, als auf Lieblichkeit und Mannigfaltigkeit. So erscheint seine Kunst in der schlichten Strenge der Behandlung den Werken der frühmittelalterlich christlichen Malerei verwandt, der sie aber gemäß der Eigenart griechischen Kunstgeistes in der feinen Ausprägung der Formen und in der Schilderung des Gemütsausdrucks unstreitig überlegen war.

Um uns von dem Charakter der Malerei des Polygnot und seiner Kunstgenossen eine bestimmte Vorstellung zu machen, besitzen wir nur die allgemeinen Urteile der alten Schriftsteller, die sich aber meist auf Äußerlichkeiten und das Technische der Gemälde beschränken, ferner von den Gemälden in Delphi und von der Marathon-schlacht in Athen die Beschreibungen des Pausanias, endlich eine Reihe von Vasenbildern, die in einen mehr oder weniger engen Zusammenhang mit diesen Werken der Wandmalerei gebracht werden dürfen. Die daraus gewonnenen Resultate der modernen Forschung<sup>1)</sup> über die Polygnotische Kunst lassen sich etwa dahin zu-

<sup>1)</sup> Maßgebend sind hier vor allem die Untersuchungen von *Carl Robert* in seinen drei Haleschen Winkelmannsprogrammen von 1892, 1893, 1895, Vgl. auch *Th. Schreiber* in den Abh. d. sächs. Akademie d. Wissenschaft. XVII. Leipzig 1897. — *Paul Weizsäcker*, Polygnots Gemälde. Stuttgart 1895.

sammenfassen, daß diese Gemälde durchaus als Dekoration von Wandflächen aufgefaßt werden müssen. Sie hatten daher eine ziemlich beträchtliche Höhe — etwa von 5 m — und eine sehr wechselnde Breite und waren in lebensgroßen Figuren bald auf den Stuckbelag der Wand, bald auf besondere Holztafeln gemalt, die zusammengefügt und an der Wand befestigt wurden. Der Grund war weiß, die Darstellung des Terrains beschränkte sich auf wellenartig auf und ab steigende Linien, durch welche die ganze Bildfläche als ein Bergabhang charakterisiert war. Es scheint, daß Polygnot diese Art der Anordnung, die aus vielen Vasenbildern der Zeit deutlich wird, zuerst angewandt hat, um trotz der mangelnden Perspektive ausgedehnte und figurenreiche Begebenheiten zur Darstellung bringen zu können. Auf dem hügelartigen Grunde waren die Figuren möglichst gleichmäßig verteilt; einzelne von ihnen wurden durch Terrainlinien teilweise überschritten, so daß sie bald aus den Schluchten des Gebirges aufzutauchen, bald darin zu verschwinden schienen. Von Farben waren verwandt Schwarz und Weiß, Rot und Gelb in verschiedenen Nuancen als Grundfarben, Grün und eine gewisse Art von Blau als gemischte Farben. — Die ganze Schilderungsweise der Polygotischen Malerei trug einen epischen Charakter; in langgestreckter, fries-



Abb. 446 Achilleus und Penthesileia. Innenbild einer Schale im Stile Polygnots  
(Nach Furtwängler-Reichhold)

artiger Anordnung, mit freier Verteilung in mehreren Reihen übereinander fügte sie eine große Anzahl von Figuren und Szenen zusammen, die entweder als gleichzeitig innerhalb eines größeren Bezirkes (wie in der Nekyia) oder als nacheinander im Verlauf einer einheitlichen Handlung (wie in der Marathonschlacht) zu denken waren.

Den ausgedehnten Kompositionen fehlte also wohl die malerische Einheit, nicht aber innerer Zusammenhang und kunstvolle Gliederung. Konnte das Auge sie auch nicht mit einem Blick überschauen, so waren sie doch nach allem, was sich darüber er-



Abb. 447 Freiermord des Odysseus Rotfiguriges Vasenbild  
(Nach Polygnot?)

mitteln läßt, auf die feinste Weise verknüpft durch gedankliche Bezüge wie durch äußere Responson und Rhythmik der Anordnung. Es war eine Kompositionsweise, die auf ein Betrachten und Genießen des Kunstwerks Schritt für Schritt berechnet erscheint, wie es in ganz ähnlicher Weise, wenn auch bereits mit vertiefter Beherrschung der Aufgabe, noch beim Parthenonfriese vorausgesetzt wird (Abb. 445).



Abb. 448 Tod der Niobiden Teil der Darstellung von einem attischen Krater  
im Stile Polygnots

Die großartigste Schöpfung vielleicht der ganzen Vasenmalerei überhaupt ist das Innenbild einer Münchener Schale mit Achilleus und Penthesileia (Abb. 446). Die herrliche Dichtung des homerischen Epos von dem grimmen Helden Achilleus, der die Amazonenkönigin Penthesileia in blutigem Kampfe besiegt, in dem Augenblicke aber, wo er ihr das Schwert ins Herz stößt, dem Blicke des schönen

Weibes begegnet und in heftiger Liebe zu ihr entbrennt, ist hier mit kongenialer Größe des Empfindens in dem dramatisch entscheidenden Momente dargestellt. Trotz der bescheidenen Darstellungsmittel und der sichtbaren Beschränkung der Komposition durch das Rundfeld kommt das Ineinandertauchen der Blicke von Weib und Mann, die gewaltige Erschütterung des Helden zu erschütterndem Ausdruck. Von dem hohen Stil der Polygotischen Wandgemälde gewinnen wir kaum irgendwo sonst einen deutlicheren Begriff: auch die Technik — mit dem Pinsel gezeichnete Konturen und Anwendung zarter Deckfarben für einzelne Teile der Gewandung — erinnert an das Verfahren der Wandmalerei. —

Die Einwirkung der Idealkunst des *Polygot* und seiner Schule auf die Vasenmalerei zeigt aber auch eine andere Gruppe rotfiguriger Vasen, welche gleichfalls Stoffe aus Mythos und Sage darstellen (Amazonenkampf, Argonautenzug, Theseus auf dem Meeresgrunde u. a. m.), und zwar in einem edlen und freien Stil, der wohl



Abb. 449 Rückführung des Hephaisto Attische Pelike aus Gela in München  
(Nach Furtwängler-Reichhold)

einen Abglanz von Polygot's Charaktermalerei bewahrt hat. So findet sich der Freiermord des Odysseus, den Polygot in der Vorhalle des Athentempels in Platää gemalt hatte, auf einem rotfigurigen Trinknapf (Skyphos) in Berlin genau so dargestellt, wie er uns bereits in den Friesreliefs von Gjölbaschi (Abb. 356) begegnete. Die Schilderung der von den Pfeilen des Helden bedrohten Freier (Abb. 447) ist von hoher dramatischer Lebendigkeit. Die Darstellung der Niobiden auf einem rotfigurigen attischen Krater des 5. Jahrhunderts in Paris (Abb. 448) vermag uns besonders auch die Anordnung der Polygotischen Kompositionen auf wellig auf und ab steigendem Terrain zu veranschaulichen.

Der Einfluß der Polygotischen Kunst befreite die attische Vasenmalerei von dem letzten Rest der Strenge und Gebundenheit, der ihr bis dahin noch angehaftet hatte, und führte etwa in der Perikleischen Zeit die Epoche des schönen rotfigurigen Stils herauf. Die Zeichnung des Körpers wird nun auch in schwierigeren Stellungen und Verkürzungen richtig und freibewegt, das Auge nament-

lich erhält in der Profilstellung seine richtige Form, die Gewandung legt sich in ungezwungenen schönen Falten um die Glieder. Zunächst werden noch bestimmte Eigenheiten des Polygnotischen Stils, wie die lang gestreckten Gestalten, die dem Viereck sich annähernde Kopfform beibehalten (Abb. 449), dann aber entfaltet sich die Zeichnung ganz frei in edelster Schönheit und Vornehmheit. Ein attischer Krater mit Darstellung einer Dionysosfeier in Neapel (Abb. 450) ist in dieser Beziehung vielleicht „das Großartigste, das uns aus dem Altertum überhaupt erhalten ist“. Technisch bemerkenswert sind die breiten Pinselzüge mit verdünntem Firnis, welche in den Tiefen der Falten eine verstärkte Schattenwirkung hervorzubringen suchen. Darin reflektiert bereits das Streben nach eigentlich malerischer



Abb. 450 Dionysosfeier Attisches Vasenbild des schönen Stils  
(Nach Furtwängler-Reichhold)

Wirkung, das der Überlieferung zufolge auch die große Malerei über Polygnot hinausgehend in dieser Epoche sich zu eigen machte. Den Weg hierbei wies ihr zuerst ein anderer aus Ionien zugewandter Künstler, *Agatharchos von Samos*. Er war Bühnen- und Dekorationsmaler, also wohl in gewissem Sinne schon auf eine illusorische Wirkung bedacht, wenn auch die eigentliche Kunst der Perspektive gewiß noch außerhalb seines Könnens lag. Immerhin stellten ja selbst die Dramen des Äschylos die Aufgabe, einen Felsen in öder Gegend, Höhlen und Bäume in großem Maßstab glaubhaft darzustellen. Wichtiger war augenscheinlich die Tätigkeit des *Apollodoros von Athen*, der bereits an das Ende des Jahrhunderts gehört. Er soll hauptsächlich die *Tafelmalerei* gepflegt haben, indem er an Stelle der alten Tonplatten eine mit Kreidegrund überzogene Holztafel verwendete. Sein Beinamen — *Skia-graphos* — „der Schattenmaler“, deutet darauf hin, daß er in diesem kleineren Format bereits die Andeutung von Licht und Schatten und damit der Tiefendimension

zu erzielen wußte, welche die Voraussetzung aller Illusion von Körper und Raum auf einer Fläche ist. Dadurch war der Malerei und im weiteren Sinne der gesamten Kunst eine neue Welt eröffnet, deren völlige Besitznahme fortan ihre eigentliche Aufgabe blieb. Aber auch eine Änderung in der Wahl der Themata für die malerische Darstellung war damit gegeben: an Stelle der umfang- und figurenreichen Komposition traten einfachere von beschränkter Figurenzahl; die epische Fülle wird durch dramatische Zuspitzung oder idyllische Stimmung ersetzt. Wenn von den neugewonnenen Mitteln des malerischen Ausdrucks die Vasenbilder uns nur eine unvollkommene Vorstellung geben können, so zeigen sie uns wenigstens diese Wendung der künstlerischen Phantasietätigkeit. Namentlich die attischen *Grabkythoi* sind hierfür bezeichnend, schlanke, dünnhalsige Tongefäße, deren Form sich entweder der Amphora oder dem Krüge nähert. Sie waren zum Dienste beim Totenkultus bestimmt und wurden in der Zeit des strengen rotfigurigen Stils gern mit Darstellung der Totenklage geschmückt (Abb. 451), später wohl auch mit Hochzeitsdarstellungen (Abb. 452). Gegen Ende des 5. Jahrhunderts macht sich das Streben nach einer reicheren Wirkung in der Aufnahme eines weißen Malgrundes aus einem Überzug von feinem Pfeifentone geltend, auf dem in besonders sorgfältig ausgeführten Gefäßen wohl auch schon eine einfache Abschattierung der Farben zur Hervorbringung mehr körperhaften Eindrucks angewendet wird. Damit verbindet sich aber lehrreicherweise auch eine sinnige Bereicherung und Vertiefung der Motive: neben den gewöhnlichen Spendeszenen erscheint Charon, der Führer der Totenbarke, den Verstorbenen zur Reise in die Unterwelt abzuholen (Abb. 453) oder Schlaf und Tod bestatten ihn vor seinem mit Trauerbinden geschmückten Grabstein.

Auch die Gefäße profaneren Gebrauchs, die in dieser Periode teils besonders stattliche Formen von wuchtigem Umriß, teils zierlich-elegante Bildung erhalten, werden vielleicht bis weit ins 4. Jahrhundert hinein immer häufiger mit kleinen genreartigen Szenen, ruhigen Situationsbildern oder Einzelfiguren geschmückt, bei denen es vor allem auf das schöne Motiv ankommt. Nicht mehr zu erzählen, sondern darzustellen ist die Absicht. Daß dabei auch gelegentlich die Werke der klassischen Kunst des 5. Jahrhunderts ausgebeutet wurden, mag das kleine Vasenbild (Abb. 454) beweisen, das eine bekannte Gruppe aus dem westlichen Parthenonfries wiedergibt.

Inzwischen hatte — gegen Ende des fünften Jahrhunderts — jene Richtung der Tafelmalerei, welche von Ionien her nach Attika gekommen war, ihren Höhepunkt erreicht — und zwar in den beiden vielgenannten Meistern Zeuxis und Parrhasios. *Zeuxis* (Zeuxippos) war aus einer Stadt Herakleia, vielleicht der unteritalischen dieses Namens, gebürtig und lebte zur Zeit des Peloponnesischen Krieges in Athen,



Abb. 451 Attische Grabvase mit Totenklage



Abb. 452 Attische Grabvase mit Hochzeitsdarstellung

später an verschiedenen Orten Griechenlands und wohl auch in Ephesos. Über seinen Kunstcharakter erfahren wir, daß er für seine Tafelbilder sich auf wenige Gestalten und charakteristische Situationen beschränkt habe, die er aber mit aller malerischen Kunst glaubwürdig und anziehend darzustellen wußte. Bezeichnend hierfür ist die Schilderung, welche der feinste Kunstkenner des späteren Altertums, Lukian, von seiner Kentaurenfamilie gibt. Ein Familienidyll aus dem Kreise der Tiernischen, das war in der Tat ein schon durch seine Neuheit verblüffender Stoff, der zu seiner Verbildlichung ein volles malerisches Können voraussetzte. Wenigstens von dem Geiste, in dem die Komposition des Zeuxis erfunden war, mag uns ein Mosaikbild aus römischer Zeit (Abb. 455) eine Anschauung geben; nur ist hier aus dem Idyll ein blutiges Drama geworden. Direkte Nachbildungen der zahlreichen, von den Schriftstellern genannten Werke des Malers lassen sich nicht nachweisen, weder von seiner Helena, zu der ihm die Krotoniaten die fünf schönsten Mädchen der Stadt als Modelle stellten, noch von seiner Penelope, in welcher man die Sittsamkeit selbst zu sehen meinte. Vollendete Schönheit muß in seinen Gestalten sich mit einer heroischen Bildungsweise und anziehender Farbenwirkung vereinigt haben. Diesen künstlerischen Stil des Zeuxis bewahren am reinsten vielleicht einige in schattierter Umrißzeichnung auf einer Marmorplatte ausgeführte Gemälde aus Herkulaneum, die als römische Kopien nach Gemälden dieser Epoche angesehen werden.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Vgl. hierüber C. Robert, Votivgemälde eines Apobaten. 19. Halleisches Winckelmannsprogramm 1895.



Abb. 453 Charon den Verstorbenen abholend Darstellung auf einer attischen Grabvase

Im Wettstreit mit ihm entfaltete der Ephesier *Parrhasios* seine nicht minder bewunderte Kunst. Er führte nach dem Bericht des *Plinius* zuerst die Proportionslehre in die Malerei ein, verlieh dem Gesicht bis dahin nicht erreichte Feinheiten des Ausdrucks, dem Haupthaar Eleganz, dem Munde einen sanften Reiz und trug nach dem Bekenntnis der Künstler in den Umrissen die Palme davon. Seine Handzeichnungen waren von den Kennern gesucht. Feinere Durchbildung der Form, scharfe Beobachtung der Lichter, Schatten und Reflexe und meisterhafte Ausprägung des psychologischen Ausdrucks scheinen ihm eigen gewesen zu sein. Eine Neigung zu gesuchter Künstelei verraten die Berichte der Alten über seinen „Demos“, ein Bild, in welchem er alle widerstreitenden Eigenschaften des athenischen Volkscharakters ausgeprägt hatte. In einem anderen Bilde hatte er zwei Knaben gemalt, in denen sich die Dreistigkeit und die Einfalt des Knabenalters aussprach. Unter den Szenen heroischen Lebens werden mehrere,

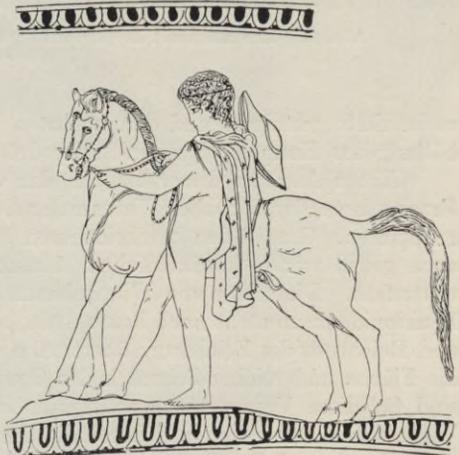


Abb. 454 Attisches Vasenbild nach dem Parthenonfries kopiert

wie der erheuchelte Wahnsinn des Odysseus und der jammernde Philoktet auf Lemnos genannt, die in der Wahl des Gegenstandes schon die Hineigung zur Darstellung bewegter Gemütszustände bekunden. — Von beiden Malern gingen auch Künstleranekdoten um, wie sie zur Kennzeichnung täuschender Wirklichkeitstreue schon der fernste Osten produziert hatte (vgl. S. 119): Zeuxis habe Trauben gemalt, nach denen die Vögel pickten, Parrhasios habe durch einen darüber gemalten Vorhang seinen Nebenbuhler selbst getäuscht. — Zu den berühmteren Zeitgenossen jener beiden Meister zählt *Timanthes* von Kythnos, der einst in Samos bei einem Wettstreit den Parrhasios selbst besiegt haben soll. Von ihm wird besonders die Kraft der Erfindung gerühmt sowie Tiefe und Bedeutsamkeit der geistigen Auffassung. Vielbewundert war sein Gemälde des Opfers der *Iphigenia*, in welchem er den Ausdruck teilnehmender Trauer und Klage



Abb. 455 Kentauren mit Leoparden kämpfend. Mosaikbild aus der Villa des Hadrian (Nach Baumeister)

meisterhaft gesteigert und den höchsten Vaterschmerz in Agamemnon durch Verhüllung des Hauptes ergreifend ausgedrückt hatte.

Einen Abglanz dieser Epoche der Großmalerei sehen wir aber auch in den Erzeugnissen der attischen Vasenmalerei, die sich um den Namen des *Meidias* gruppieren. Gemäß den bescheideneren Mitteln der Vasentechnik suchen sie, wenn auch gewiß nur in beträchtlichem Abstände, mit der fortgeschrittenen Malerei zu wetteifern. Die schon von Winckelmann bewunderte *Hydria* des *Meidias* mit dem *Leukippidenraub* steht noch heute „von keiner anderen Vase an Feinheit, Schönheit und Reichtum der Zeichnung übertroffen da“. Freiere Verteilung der Figuren über die Fläche und reicher Schmuck der Gewänder, zum Teil durch aufgesetztes Gold, sind für diese Vasengattung weiterhin bezeichnend (Abb. 456). Aber die attische Vasenmalerei war nicht bloß durch die Unmöglichkeit, mit der verfeinerten Malkunst eines *Zeuxis* und *Parrhasios* zu wetteifern, dem Untergange geweiht. Die sizilische Katastrophe von 413 hatte ihr auch das gewinnbringendste Ausfuhrgebiet ent-

Abb. 456 Parisurteil  
auf einer attischen Hydria im Stile  
des Meidias  
(Nach Furtwängler-Reichhold)



zogen, das der gesteigerte Absatz nach dem Osten, namentlich nach den skythischen Ländern am Schwarzen Meer, nicht zu ersetzen vermochte. So hat sie das 4. Jahrhundert wohl noch überdauert, aber ohne eine künstlerische Weiterentwicklung finden zu können.

Ihre Blütezeit erlebte die griechische Großmalerei im vierten Jahrhundert. Sie wird eingeleitet durch eine mehr akademische Richtung, welche eine gründliche methodische Ausbildung anstrebte und deren Mitglieder hauptsächlich als Lehrer tätig waren: die Schule von Sikyon. Der der peloponnesischen Kunst stets eigen gewesene lehrhafte Charakter, wie ihn in der Plastik z. B. Polyklet vertritt, kommt darin zum Ausdruck. *Eupompos*, *Pamphilos* von Amphipolis, *Melanthios* waren die Häupter der sikyonischen „Akademie“ und hochbezahlte Lehrer der Malerei. *Pamphilos* wird auch als theoretischer Schriftsteller über Malerei genannt, auf dessen Betreiben der Zeichenunterricht an den Knabenschulen eingeführt worden sein soll. *Pausias* von Sikyon, der schon in die Zeit Alexanders herabreicht, war ein sehr geschätzter Kabinettmaler, der kleine Genreszenen, Stilleben und Blumenstücke für die Zimmer der Reichen malte und dabei ebensoviel Können wie Geschmack zeigte. Er soll vor allem die farbenprächtige und glänzende Wirkung der enkaustischen Technik weiter ausgebildet haben.

Neben der sikyonischen Schule blühte auch die jüngere Generation der attischen Maler, welche durch einige Künstler aus Theben frisches Blut zugeführt erhielt. Ihr Haupt war *Aristeides* von Theben, der während der kurzen Machtperiode seiner Vaterstadt unter Epaminondas hier auch der Kunst vorübergehend eine Stätte schuf. *Aristeides'* Malerei bewegte die Herzen der Beschauer durch rührende Szenen: Krankheit, Verschmachten, unglückliche Liebe, Herakles im Nessosgewande schilderte er offenbar schon mit einem Stich in das Pathologische. Nach dem Fall Thebens siedelten sein Sohn *Nikomachos*, der durch die flotte Leichtigkeit seiner Technik und schwungvolle Komposition berühmt war, und sein Schüler *Euphranor* wahrscheinlich nach Athen über. *Euphranor*, auch als Bildhauer bekannt, malte in der Halle des Zeus Eleutherios am Markte von Athen u. a. das glückliche Reiterreffen der Athener gegen die Thebaner vor der Schlacht bei Mantinea in lebendiger Weise, wie auch *Aristeides* schon durch eine große Perserschlacht mit hundert Figuren Ruhm gewonnen hatte. — Die letzten hervorragenden Meister der thebanisch-attischen Malerei waren *Aristeides der Jüngere* und *Nikias* aus Athen, der schon ganz der Zeit Alexanders angehört. Bekannt ist er zunächst durch seine gelegentliche Mitarbeit an den Werken des Praxiteles, der seine von *Nikias* bemalten Statuen besonders hoch geschätzt haben soll. Dies hängt vielleicht mit den Verbesserungen zusammen, welche dieser in der enkaustischen Technik einführte. Sonst wird ihm eine Art Reformatorstellung zugewiesen, indem er seine Kunstgenossen wieder auf die Wahl inhaltlich bedeutender Stoffe aus der nationalen Sagenpoesie hinwies. So malte er selbst eine *Nekyia* und seine Heroinenbilder (*Io*, *Andromeda*) waren besonders berühmt. Ein schönes Wandbild in den römischen Kaiserpalästen, das in streng abgewogener Komposition und mit guter plastischer Wirkung *Io* zwischen ihrem Wächter *Argos* und ihrem Befreier *Hermes* darstellt, geht vielleicht auf ein Werk des *Nikias* zurück. — Der Aufschwung der Kunst und das Prachtbedürfnis in dem Zeitalter Alexanders des Großen brachte auch der Malerei eine neue Blüteperiode, die in dem meistgefeierten Maler des Altertums, *Apelles*, gipfelt. Aus Ephesos gebürtig, gehört er der ionischen Schule an, soll aber auch den Unterricht in Sikyon genossen haben. Am Hofe Philipps von Makedonien in Pella nahm er eine bedeutende Stellung ein, sein Verhältnis zu Alexander glich dem des *Lysippos*: wie jener der Bildhauer, so war er der Maler des großen Königs, den er unzähligmal darstellte. Wenn er ihn mit den Dioskuren vereinte oder ihm den Blitz des Zeus in die Hand gab, so ist dies schon ganz die schmeichlerische Art und Weise des „Hofmalers“. Berühmt

war sonst vor allem seine *Aphrodite Anadyomene* in Kos, für deren Überlassung Kaiser Augustus den Koern hundert Talente an den Abgaben schenkte. Wahrscheinlich war die Göttin noch bis an die Brust im Wasser befindlich dargestellt, das aber den Körper durchschimmern ließ, und drückte mit den Händen ihr nasses Haar aus. Die Beschreibung einer „Allegorie der Verleumdung“ hat spätere Künstler bis in die Renaissancezeit hinein zu Wiederholungen angeregt.

Von den Werken des Apelles ist nichts erhalten und kaum irgend eine Nachbildung erweisbar. Die zahlreichen Bemerkungen der Alten über seine Kunst und seine freie, liebenswürdige Persönlichkeit sind vielleicht durch die übermäßige Verehrung beeinflusst, welche ihm die Folgezeit widmete. Es scheint, daß er die Technik spielend beherrschte und in wirklich künstlerischem Geiste anwandte; denn er verzichtete auf die wirkungsvolle, aber kleinliche Enkaustik zugunsten der beweglicheren und ausdrucksfähigeren Temperamalerei, welche er mit zarten Lasuren und Vertreibungen zu behandeln wußte. Als seine beste Gabe bezeichnete er selbst die ihm eigene Anmut (*Charis*), den sicheren Geschmack, der es verstand, weder zu viel noch zu wenig zu geben. Auf heroische Stoffe verzichtete er als ein Kind seiner Zeit weislich, aber in der Darstellung von Frauenschönheit wird ihm kaum ein zweiter gleichgekommen sein. Der Name eines „Praxiteles der Malerei“, den ihm die Späteren gaben, trifft sicher den Kern seines Wesens. Wie weit uns von dem Kolorit seiner Werke die Bemalung der Reliefs an dem „Alexandersarkophag“ aus Sidon (Abb. 390) eine Vorstellung geben mag, darüber gehen die Ansichten noch auseinander.

Eine große Zahl von bedeutenden Malern war gleichzeitig mit Apelles tätig, so daß auch in bezug auf den Reichtum der Produktion das Ende des 4. Jahrhunderts als die Glanzzeit der griechischen Malerei gelten muß. Ihren Schwerpunkt fand sie ebenso wie die übrigen Künste mehr im Osten der griechischen Welt. *Protogenes von Rhodos* war ein ob seines unermüdlichen Fleißes und der technischen Vollendung seiner Bilder gepriesener Künstler. *Aëtion* gewann Ruhm hauptsächlich durch seine Hochzeit des Alexander mit der Roxane, ein Bild, dessen Beschreibung noch einen schönheitsdurstigen Maler der Renaissance zur Nachschöpfung begeisterte. *Theon von Samos* führte die bedeutsame Neuerung ein, daß er ganze Zyklen malerischer Darstellungen schuf, z. B. zur *Ilias*, zur *Orestessage*, wahrscheinlich doch im Anschluß an die dichterischen Behandlungen dieser Stoffe. Überhaupt tritt in dieser Zeit die Malerei ähnlich wie die Plastik zum Teil in ein Abhängigkeitsverhältnis zu der Dichtung, vor allem von der Tragödie. An ihren pathetischen Szenen fand das Streben nach neuen Stoffen und Sensationen immer wieder sein Genügen. Aus ihnen



Abb. 457  
Medea nach Timomachos  
Wandgemälde von Pompeji

schöpfte der augenscheinlich hervorragendste unter den spätern griechischen Malern — er lebte nach Plinius im 1. Jahrhundert v. Chr. — *Timomachos von Byzanz* die Anregung zu seinem rasenden Aias, seinem Orestes und Iphigenia auf Tauris und seiner *Medea*, die den schweren Kampf zwischen Mutterliebe und Haß kämpft. Von dem nachhaltigen Eindruck dieser Kompositionen legen vielfache Wiederholungen in Wandbildern und Sarkophagreliefs Zeugnis ab. So geht die Gestalt der Medea auf pompejanischen Wandgemälden (Abb. 457), welche in so ausgezeichnete Weise ergreifende Seelenmalerei mit künstlerisch geschlossener Komposition vereinigt, wohl auf die Schöpfung des Timomachos zurück. — Überhaupt beruhen alle bestimmteren Vorstellungen, die wir uns über die griechische Malerei der hellenistischen Zeit machen können, fast ausschließlich auf *italischen* Denkmälern. Vielleicht noch ins 4. Jahrhundert hinauf reichen die Wandgemälde in Gräbern der griechischen Kolonien in Unteritalien. Ein Wandfries aus Pästum, jetzt im



Abb. 458 Heimkehrende Krieger Teil einer Grabmalerei aus Pästum

Museum zu Neapel, schildert auf weißem Grunde einen Zug heimkehrender Krieger in strenger reliefartiger Komposition und reiner, seelenvoller Zeichnung (Abb. 458). Den vollen Eindruck eines großen historischen Gemäldes aus hellenistischer Zeit erhalten wir von dem berühmten Mosaik der Alexanderschlacht aus der Casa del Fauno zu Pompeji (Abb. 459). Abgesehen von der handwerksmäßigen

Ausführung ist dies ein Meisterwerk dramatischer Komposition, das sich dem Relief des Alexandersarkophags aus Sidon (vgl. Abb. 390) mindestens an die Seite stellen kann. Der entscheidende Moment des Zusammentreffens zwischen Alexander und Darius in der Schlacht bei Issos, der Tod des persischen Prinzen Oxathres, die persönliche Gefahr des Großkönigs selbst, Kampfgewühl und Flucht — das alles ist mit packender Gewalt geschildert. Vielleicht darf in dem Maler *Philoxenos* (um 300 v. Chr.), einem Schüler des *Nikomachos* von Theben, der das feindliche Zusammentreffen von Alexander und Dareios in einem Bilde dargestellt haben soll, der Urheber der Komposition vermutet werden. Auf ein griechisches Original dieser Zeit geht auch das Freskobild der sog. *Aldobrandinischen Hochzeit* in der Bibliothek des Vatikans (Abb. 460) zurück. Es wurde 1606 beim Bogen des Gallienus gefunden und trägt den Namen seines ersten Besitzers, des Kardinals Aldobrandini. Die friesartige Komposition zerfällt in drei Teile: in der Mitte sitzt auf dem Hochzeitslager die züchtig verschleierte Braut, welcher die halbnaakte Aphrodite aufmunternd zuredet; eine andere weibliche Gestalt hält Salböl und Schale bereit. Der Bräutigam harret bekränzt auf der Schwelle des Brautgemachs. Links rüsten Frauen ein Bad, rechts bringen andere mit Gesang und Tanz ein Opfer dar.

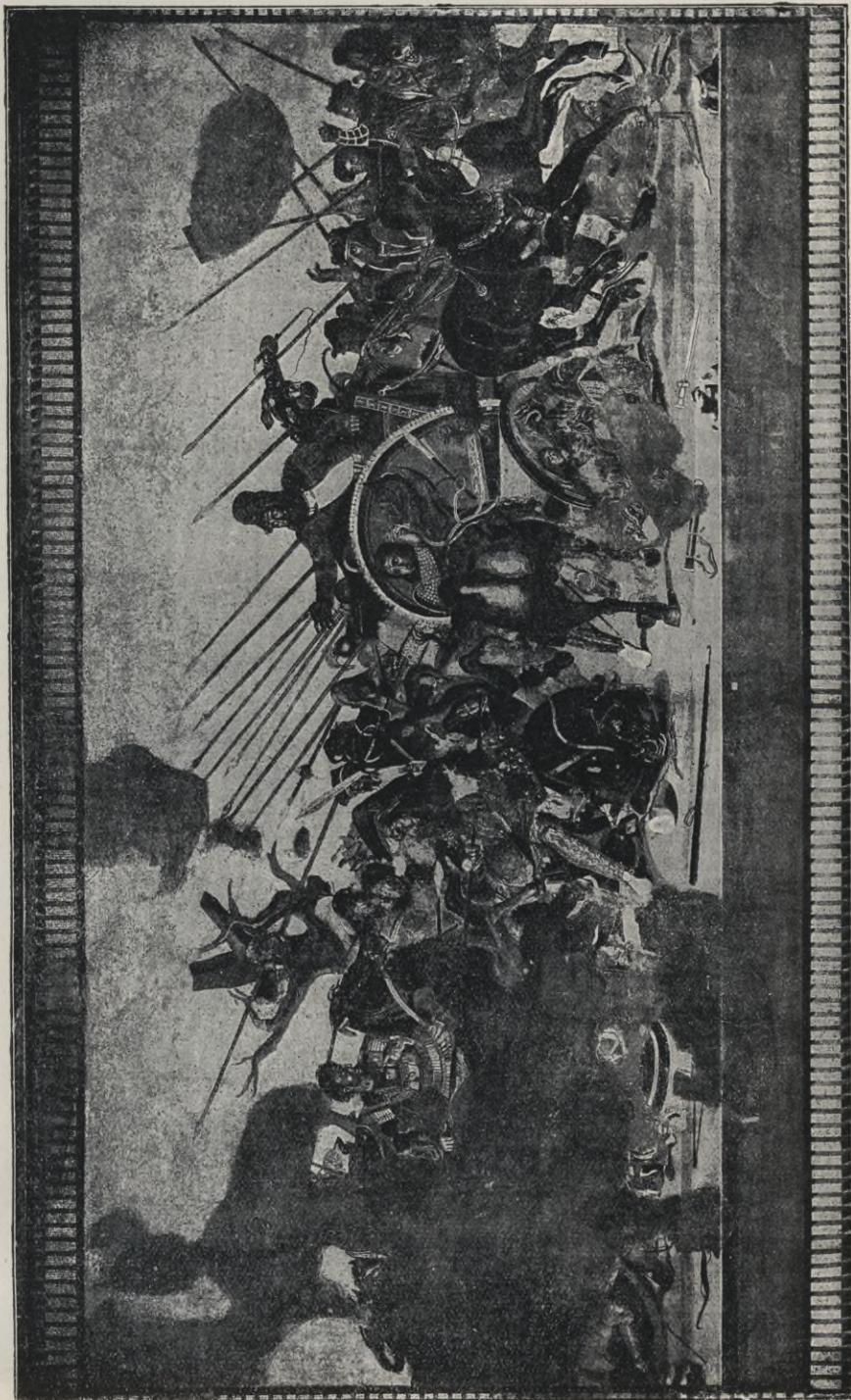


Abb. 459 Mosaik der Alexanderschlacht aus Pompeji

Die einfache Anmut und stille Hoheit der Komposition sind auch in der dekorativ flüchtigen Ausführung des uns erhaltenen Gemäldes nicht verloren gegangen.<sup>1)</sup>

Richtig verstanden können auch die pompejanischen Wandgemälde viel zur Belebung unserer Kenntnis der griechischen Wandmalerei beitragen, denn sie gehen sicher zum Teil auf berühmte Originale dieser Zeit zurück. Ob freilich die Opferung der Iphigenia (Abb. 461) irgend etwas mit dem Gemälde des Timanthes (vgl. S. 348) zu tun hat, wird heute stark angezweifelt. Immerhin finden wir den sein Haupt verhüllenden Agamemnon darauf wieder. Mit einem Zyklus von Heraklesabenteuern, den der vielleicht am syrischen Hofe tätige *Artemon* gemalt hatte, bringt man Darstellungen wie den Tod des Nessos (Abb. 462) in Zusammenhang, und bei manchen durch ruhige Schönheit (Abb. 463) oder dramatische Lebhaftigkeit der Komposition bemerkenswerten Wandbildern (Abb. 464) darf man wohl gleichfalls an Schöpfungen griechischer Künstler denken, auch ohne daß sich auf bestimmte Originalwerke hinweisen läßt.

Endlich sind es auch in dieser Epoche die Erzeugnisse der Vasenmalerei, in denen die hohe Kunst der Zeit reflektiert. Mit der fortschreitenden Bereicherung der malerischen Technik mußte allerdings die Kluft zwischen Kunst und Handwerk sich vergrößern; nur in weitem Abstände vermochte die Gefäßmalerei mit ihren be-



Abb. 460 Die sog. Aldobrandinische Hochzeit  
Römisches Wandgemälde nach einem griechischen Original (Nach Photographie Anderson)

<sup>1)</sup> Vortreffliche Reproduktionen in dem Werke: *Collezioni archeologiche etc. dei Palazzi Apostolici*. Vol. II. Milano 1907.

scheidenen Ausdrucksmitteln der virtuos entwickelten Tafel- und Wandmalerei zu folgen. Die anspruchslosen rotschwarzen Tonmalereien genügten dem wachsenden Luxusbedürfnisse der Zeit nicht mehr lange. Bereits im 4. Jahrhundert suchte man durch Anwendung bunterer Färbung und Aufhöhung mit Gold, selbst durch Anbringung farbiger Reliefs in den Hauptfiguren der Dekoration neuen Reiz zu verleihen. Aus dem regen Export nach den Kolonien im Osten und Westen entwickelte sich dann namentlich in **U n t e r i t a l i e n** eine reiche Lokalproduktion,



Abb. 461 Opfer der Iphigenia Pompejanisches Wandgemälde

welche die letzte Phase in der Geschichte der Vasenmalerei repräsentiert. Kolossale Prachtgefäße (Abb. 465) wurden mit figurenreichen Darstellungen bedeckt, deren Inhalt mit Vorliebe dem Drama entlehnt ist. In Anlehnung an das Szenengebäude der griechischen Bühne wird gern ein hallenartiger Prachtbau in den Mittelpunkt des Bildes gesetzt und die Bühnentracht wird maßgebend für das oft sehr prächtige Kostüm der Hauptpersonen. In diesem Stile ist z. B. auf einem Prachtgefäß aus Canosa (in München, Abb. 466) die Unterwelt dargestellt, mit Hades, Persephone und Orpheus als Mittelgruppe und den bekannten Erscheinungen der drei Totenrichter, des Herakles mit dem Kerberos, des Sisyphos und Tantalos, der Hekate u. a. m. Bei allem Reichtum der Erfindung und Ausführung blieben diese Vasenmalereien

an Größe des Stils und Feinheit der Zeichnung weit hinter den Werken des 5. Jahrhunderts zurück. Aber reichliche Anwendung von verschiedener Deckfarbe ermöglichte eine mehr malerische Behandlung; selbst an die Darstellung brennender

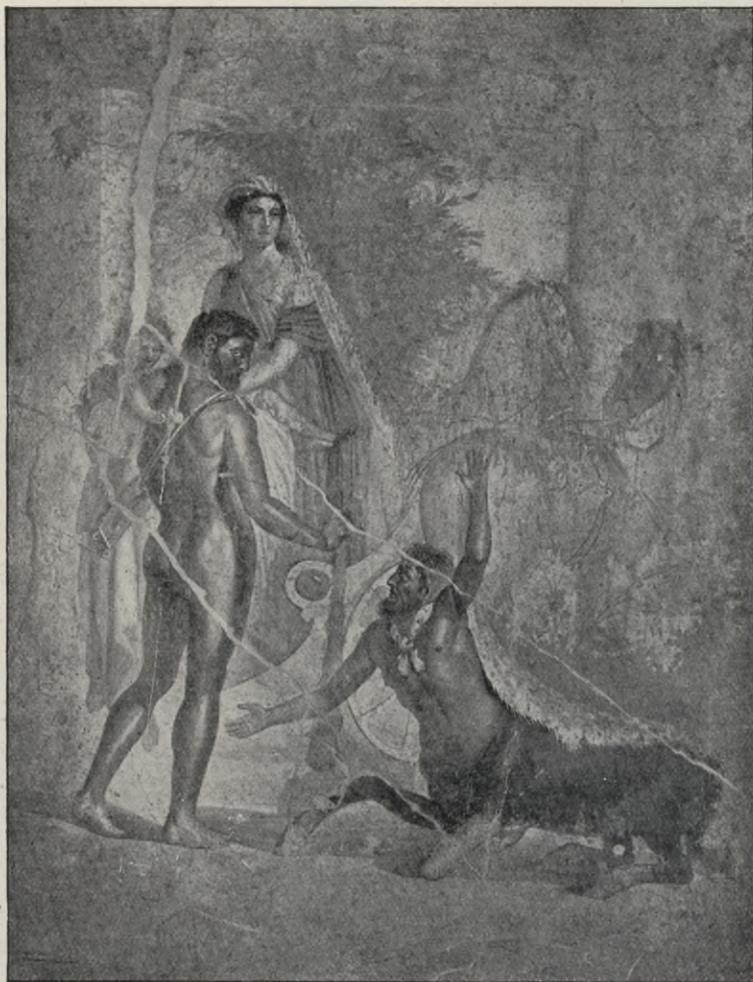


Abb. 462 Herakles und Nessos Pompejanisches Wandbild aus der Casa del Centauro

Scheiterhaufen, des Blitzes und der Sonnenscheibe wagte sich die Vasenkunst offenbar unter dem Einfluß der zu immer größerer Wirklichkeitstreue fortschreitenden Tafel- und Wandmalerei.

Dieser Richtung der Kunst entstammten auch einige neue Gattungen der Malerei, welche in hellenistischer Zeit zuerst hervorgetreten sind, vor allem die *Landschaftsmalerei*. Die dürftigen Andeutungen landschaftlichen Terrains in den Gemälden des Polygnot hatte die spätere Zeit wohl zu mehr geschlossenen Hintergründen ausgestaltet, in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses tritt die Landschaft aber erst in hellenistischer Zeit. Ob es Landschaftsgemälde im modernen Sinne als selbständige Kunstwerke behandelt gegeben hat, vermögen wir nicht zu

sagen. Die uns erhaltenen Gemälde, in denen die Landschaft eine wichtigere oder die erste Rolle spielt, haben alle nur dekorativen Charakter. Das gilt auch von den bedeutendsten antiken Landschaftsbildern, die wir besitzen, den berühmten *Odysee-landschaften vom Esquilin*.<sup>1)</sup> Sie entstammen einem Gebäude aus der Zeit des Augustus und schmückten einst, als scheinbare Ausblicke ins Freie zwischen gemalte Pilaster gestellt, in zusammenhängender Folge einen größeren Saal. Auch die figürliche Staffage gehört einem zusammenhängenden Teile des Gedichtes (Ges. X 80 bis XI 600) an. Trotz des Überwiegens der groß aufgefaßten und mit überraschender Wirkung gegebenen Landschaft haben wir hier also doch mehr eine Illustrationsfolge zu dem Homerischen Gedichte vor uns, welcher der landschaftliche Charakter vielleicht zunächst aus dekorativen Rücksichten —

um eine scheinbare Raumerweiterung durch Auflösung der Wand zu erzielen — aufgeprägt worden ist. So sind auch alle sonst erhaltenen antiken Landschaften dekorative Wandmalereien und ermangeln niemals der figürlichen Staffage, die meist auf die in der alexandrinischen Dichtung beliebten Mythen und Fabeln zurückgeht. Jedenfalls können aber diese Malereien als Ausfluß des gesteigerten und verfeinerten Naturempfindens der Zeit gelten und haben in diesem Sinne, wie wir sahen (vgl. S. 304), bestimmten Einfluß auf die Reliefkunst ausgeübt. Die Nachahmung von Werken der Malerei in der Plastik ist auch sonst nichts Seltenes in der hellenistischen Kunst. Sie wird z. B. in bezug auf einen ausruhenden Satyr des Protogenes bezeugt. Die Gruppe des weisen Kentauren



Abb. 463 Odysseus und Penelope  
Wandgemälde aus dem Macellum in Pompeji

in der hellenistischen Kunst. Sie wird z. B. in bezug auf einen ausruhenden Satyr des Protogenes bezeugt. Die Gruppe des weisen Kentauren

<sup>1)</sup> *Woermann*, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München 1876. — Die antiken Odysee-landschaften vom Esquilinischen Hügel. München 1878 (mit Chromolithographien.) — Vgl. das S. 354 Anm. 1 angeführte Werk.



Abb. 464 Achilleus entläßt Briseis  
Wandgemälde aus der Casa del Porta Arezico in Pompeji

entgegen, die zwar in ihrer großen Mehrzahl erst der römischen Zeit angehören, aber doch als ein lebendiger Nachklang hellenistischer Kunstübung aufgefaßt werden dürfen<sup>1)</sup> (vgl. die Tafel). Sie fanden sich in großer Anzahl an Stelle der sonst in Ägypten üblichen plastischen Bildnisse (vgl. S. 42) auf den Mumienkästen und sind enkaustisch in Wachsfarben auf dünne Holzplatten gemalte Brustbilder; geringe handwerkliche Arbeiten wechseln mit künstlerisch ausgezeichneten. Die besten sind durch Kraft und Schmelz der Farbe wie durch lebensvolle Auffassung hervorragend. Die männlichen Köpfe mit ihrem Ernst sind ebenso glücklich wiedergegeben wie die weiblichen mit ihrer oft noch an das Kindliche streifenden offenen Anmut. Man erkennt neben griechischem und römischem Gepräge auch einzelne semitische und äthiopische Typen, entsprechend dem Völkergemisch, das seit der Neugründung des Reiches den Boden des alten Ägypten bewohnte. — Einzelne dieser Bildnisse besitzen eine auffallende Ähnlichkeit mit den Münzporträts alexandrinischer Herrscher.

Eine neue Gattung der Malerei war die *Genre malerei*. Die Vorliebe für Genredarstellung, die sich bereits in der alexandrinischen Plastik bemerkbar machte, scheint hier zuerst auch auf die Malerei eingewirkt zu haben. Das Resultat waren u. a. jene mythologischen Genrebildchen, die uns in der von Alexandria abhängigen dekorativen Wandmalerei der späteren Zeit in so großer Anzahl erhalten sind (Abb. 467) Die Göttin, welche in Gesellschaft eines kleinen Eros und belauscht von einer Lokalgottheit ihre Angel auswirft, hat kaum noch etwas mit der mythologischen Bedeutung der Aphrodite gemein, außer etwa das Streben nach möglichster Zurschaustellung

Cheiron, der den jugendlichen Achill im Leierspiel unterweist, existierte in der Malerei (Wandgemälde aus Herkulaneum) und in der Skulptur (Marmorkopf des Cheiron im Konservatorenpalast). Die Grenzen der Kunstgebiete verwischen sich, und überwiegend scheint es die Malerei gewesen zu sein, die stilbestimmend wirkte. Einen wichtigen Mittelpunkt auch dieser Entwicklung werden wir in Alexandrien zu suchen haben, auf das speziell die häufig vorkommenden Nillandschaften hinweisen.

Die *Porträtmalerei* auf marmornen Grabstelen, seit dem 5. Jahrhundert geübt, tritt uns in einer den heutigen Vorstellungen einigermaßen entsprechenden Form auf den Mumienporträts aus dem Fayum

<sup>1)</sup> R. *Graul*, Die antiken Porträtmalereien aus den Grabstätten des Fayum. Leipzig 1888. — G. *Ebers*, Antike Porträts. Die hellenist. Bildnisse aus dem Fayum. Leipzig 1893.



Männliches und weibliches Bildnis aus dem Fayum

(Nach „Graul, Die antiken Porträtgemälde“)



ihrer Schönheit. Dem Bildchen gibt nur die malerische Stimmung Reiz, der in dem vorauszusetzenden Original wohl durch eine delikate Ausführung in den verschiedenen Fleischtönen und in der Wasserfläche gesteigert war. — Es war nur ein Schritt weiter, wenn der mythologische Vorwand ganz aufgegeben und der Gegenstand bloß um seiner malerischen Qualitäten willen gewählt wurde. So malte der Ägypter *Anti-philos*, der am Hofe des Ptolemäos Soter angesehen war, neben mythologischen und historischen Bildern auch einen wegen des meisterhaften Lichtreflexes berühmten feueranblasenden Knaben, ferner eine Wollfabrik mit arbeitenden Frauen, *Simos* eine Walkerei, *Philiskos* eine Malerwerkstatt wie moderne und ältere Realisten. Offenbar auf der Suche nach ähnlicher Betätigung ihres Könnens stiegen andere, wie *Peiraikos*, in die Barbierstuben, Schusterbuden und andere Stätten des Handwerks und des täglichen Verkehrs herab und malten sie mit allem, was darin war. Eine beliebte Fundgrube für solche Schilderung malerischen Gesindels bot auch die Komödienbühne, von welcher *Kallikles* und *Kalates* und nach der Inschrift auf zwei pompejanischen Mosaiken *Dioskurides aus Samos* (Abb. 468) ihre Stoffe entlehnten. Die ästhetisierenden Kunstschriftsteller des Altertums faßten diese ganze Kleinmalerei, zu der sie auch das Fruchtstück und Stilleben zählten, unter dem Schmähamen der *Rhopographie* (Krammalerei) oder *Rhyparographie* (Schmutzmalerei) zusammen; die Liebhaber aber bezahlten die Bildchen zum Teil mit sehr hohen Preisen. Wie weit dies nur dem Mode- oder auch dem Kunstwert derselben entsprach, vermögen wir nicht zu beurteilen, da in den etwa vorhandenen Nachbildungen natürlich das Beste verloren gegangen ist.

Wie sehr der Naturalismus die Kunst der Diadochenzeit beherrschte, geht auch daraus hervor, daß er selbst in die mühsame und kostbare Mosaikmalerei eindrang. *Sosos* konnte durch einen „ungefegten Saal“ in Pergamon Ruhm gewinnen, worin er Speisereste und anderen Kehrriecht in Mosaik auf dem Fußboden naturgetreu darstellte; dieser stilllose Einfall wurde oft nachgeahmt, ebenso wie sein „Taubenmosaik“, dessen Wiederholung (im Kapitolinischen Museum) in der Tat große technische Meisterschaft verrät.

Von monumentalen Aufgaben, die der Malerei gestellt worden wären, ist in der Diadochenzeit kaum mehr die Rede. Auch die Wandmalerei ist Zimmerschmuck geworden und hat in den weitaus meisten Fällen, wie die pompejanischen Wandgemälde zeigen, das Tafelbild zur Voraussetzung. Diese Einschränkung des Formats mochte einen Gewinn an malerischem Reiz bedeuten; zu jeder Zeit hat die Malerei im intimen Stimmungsbilde ihr Bestes an Farben- und Lichtwirkung gegeben. Ein sicheres



Abb. 465 Unteritalische Prachtamphora

Urteil hierüber könnten uns nur erhaltene Originale ermöglichen. Diese aber fehlen gänzlich, nicht bloß wegen der Vergänglichkeit ihres Materials, son-

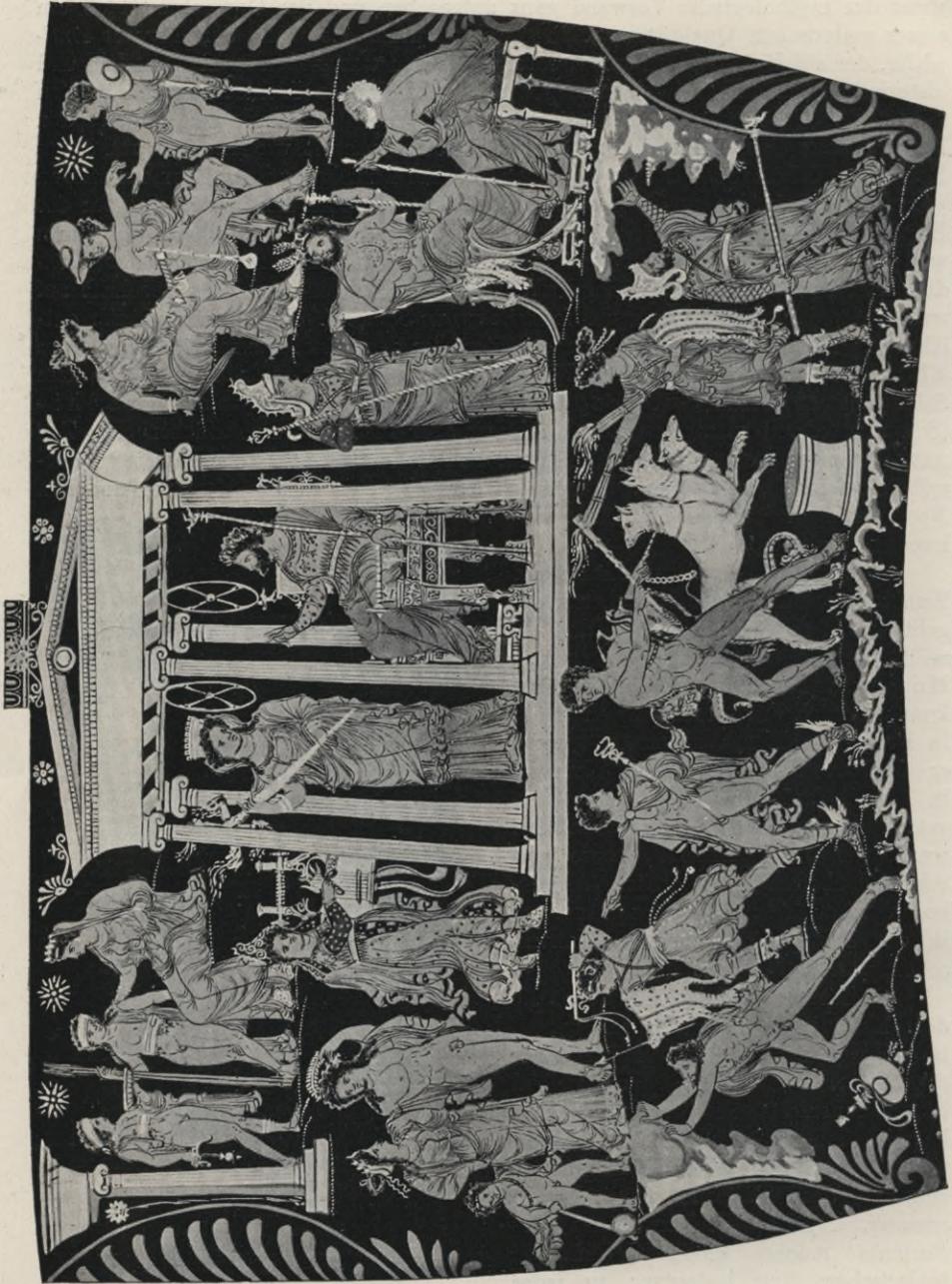


Abb. 466 Unterweltsdarstellung auf einer unteritalischen Prachtampora (Nach Furtwängler-Reichhold)

dern auch, weil der ruhige Fluß der historischen Entwicklung bald unterging in den Wirbeln des ungeheuern Stroms der Mode und des Luxus, aus dem die

weltbeherrschende Roma Befriedigung ihres Ruhmbedürfnisses und ihres Machtbewußtseins schöpfte. Soweit wir aber nach der Fülle der Wiederholungen und Nachahmungen urteilen dürfen, die aus römischer Zeit vorliegen, muß die griechische Malerei in ihren Werken den ganzen Umkreis der idealistischen wie der realistischen Stoffwelt umspannt und alle künstlerischen Wirkungen, die sich mit den ihr zugänglichen Techniken erzielen ließen, erschöpft haben. Wand- und Tafelbild, Dekorations- und Stimmungskunst standen offenbar auf gleicher Höhe: es ist ein glänzendes, seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung nach schwer genügend abzuschätzendes Kapitel griechischen Kunstschaffens, das uns hier gleichsam nur in lückenhafter und interpolierter Abschrift erhalten blieb.



Abb. 467 Angeln Venus Pompejanisches Wandbild



Abb. 468 Komödienszene  
Pompejanisches Mosaik nach Dioskurides

## ZWEITES KAPITEL

# Die altitalische und etruskische Kunst

Die langgestreckte Halbinsel *Italien* mit dem ihrer Südspitze vorgelagerten *Sizilien* bildet in ähnlichem Sinne wie *Griechenland* eine Länderbrücke über das *Mittelmeer*; aller nach Westen gerichtete Verkehr wurde hier zunächst aufgefangen. So haben seit Urzeiten die verschiedensten Völkerstämme arischen und nichtarischen Ursprungs in diesem von der Natur begünstigten Lande festen Fuß gefaßt. Den *Ligurern*, *Illyriern*, *Messapiern* folgten die *Osker*, *Umbrier*, *Tusker*, *Kelten* u. a. Künstlerische Begabung aber scheint keinem der zahlreichen Stämme, die hier zu verschiedenen Zeiten mächtig waren, eigen gewesen zu sein, und auch alle von außen hereingetragenen Anregungen haben die *Italiker* niemals mit jener genialen Selbständigkeit zu verarbeiten vermocht wie die *Hellenen*. Erst gegen Ende ihrer politischen

Geschichte sind von *Rom*, dem *Caput mundi*, rückströmend künstlerische Taten ausgegangen, die in gewissem Sinne von einer römischen Weltkunst reden lassen. — Als ein bescheidenes Vorspiel hierzu mag es gelten, daß aus prähistorischer Zeit der *Boden Italiens* Zeugnisse einer Kunsttätigkeit aufbewahrt, die von einer gewissen führenden Bedeutung für die damalige Kunst *Mitteleuropas* gewesen zu sein scheint. Die eigenartigen, zumeist auf festem Lande angelegten *Pfahlbaurdörfer* (*terramare*) der *Poebene* enthalten in brunnenähnlichen Schachtgräbern (*tombe a pozzo*) Tonwaren und gegossene Erzgeräthe mit einer eingeritzten geometrischen Ornamentik, die trotz aller Plumpheit und Willkür eine nahe Verwandtschaft mit dem griechischen *Dipylonstil* nicht verleugnet. Reicher und feiner entwickelt ist die Verzierungskunst der jüngeren Erzeugnisse dieser *Villanovakunst* (Abb. 469),



Abb. 469 Gefäß der Villanovakunst

wie sie nach dem ersten Fundort, einem Landgute bei *Bologna*, bezeichnet zu werden pflegt. Sie wurden meist in Gruben und Kammergräbern (*tombe a fossa* und *a camera*) entdeckt und stehen in Zusammenhang mit der großen mitteleuropäischen Hallstattkultur (vgl. S. 9). *Marzabotto* in der *Poebene*, die *Certosa* bei *Bologna* und für eine noch etwas jüngere Epoche *Este* sind die hauptsächlichsten Fundorte. Diese Entwicklung der ober- und mittelitalischen Kunst

läuft bereits parallel mit der Entfaltung der etruskischen Kunst, die etwa gleichzeitig mit der Hallstattkultur um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht.

Eine Sonderstellung nimmt der italische Süden ein, dessen einheimische, allerdings niemals über eine gewisse Roheit hinausgedrungene Kunstübung wir bis in die jüngere Steinzeit zurück verfolgen können. Turmartige Steinbauten von kegelförmiger Gestalt mit mehrstöckiger Anlage im Innern scheinen als feste Wohnungen gedient zu haben. Sie finden sich als „Nuraghen“ oft in großer Anzahl beieinander auf Sardinien, als „Trudhu“ in Apulien, als „Talayots“ auf den Balearen. Doch setzt hier schon früh die Einwirkung fremder Kunstübung ein und gewinnt rasch überwiegende Geltung. Die Küsten Siziliens und des Busens von Tarent, die gesegneten Ebenen Lukaniens und Kampaniens lockten ionische und phönikische Seefahrer an, und seit dem 8. Jahrhundert zog der ununterbrochene Strom griechischer Einwanderung diese Länder in den Bereich der orientalisches-hellenischen Weltkultur. Die hohe Bedeutung der sizilischen und unteritalischen Tempelbauten für die Geschichte der griechischen Architektur haben wir bereits kennen gelernt (vgl. S. 175 f.), ebenso die wichtige Stellung der nördlichsten griechischen Kolonie am Tyrrhenischen Meer, des von Chalkis aus besiedelten Kyme (Cumae), in der mittelitalischen Kunst (vgl. S. 229).

In dem Auf und Nieder dieser mannigfachen Strömungen und Einflüsse, die eine eigentliche innere Entwicklung fast nirgends erkennen lassen, hat ein einziges italisches Volk eine geschlossene künstlerische Kultur zu entwickeln vermocht: die Etrusker. Sie bewohnten die Gebiete, welche durch den Tiber, das Tyrrhenische Meer und den in weitem Bogen zwischen beiden sich ausspannenden Stock der Apenninen begrenzt werden, und deren größter Teil, das heutige Toskana, selbst im Namen noch die Erinnerung an die alten Tuski bewahrt. Hier gründeten sie vielleicht schon gegen Ende des zweiten vorchristlichen Jahrtausends ein Reich, das zur Zeit seiner höchsten Machtentfaltung — etwa um 600 v. Chr. — sich auch nördlich des Apennin bis in die Poebene ausdehnte und nach Süden hin kräftige Vorstöße gegen die sich entwickelnde römische Vormacht am Tiber unternahm, die schließlich allerdings zu seiner Vernichtung führten. Nach ihrer politischen Unterjochung durch die Römer verlieren die Etrusker sich allmählich spurlos, wie sie gekommen waren, aus der Geschichte, ohne irgendwie in politischen Einrichtungen oder den Erzeugnissen einer selbständigen Literatur eine Spur von sich zu hinterlassen. Nur in den ausgedehnten Gräberstätten Mittelitaliens haben sich Zeugnisse einer selbständigen Bautätigkeit sowie Werke mannigfacher Kunstfertigkeit, als Tongefäße, steinerne Sarkophage, eiserne Gußwerke, Wandgemälde und kostbare Schmucksachen erhalten.

Rätselhaft, wie ihr ethnologischer Ursprung und zum größten Teil auch noch ihre Sprache, erscheint vieles in der Kunst der Etrusker. Freilich stellt sich immer mehr heraus, daß die Etrusker im größten Teil ihres Kunstschaffens von den Griechen und den durch griechischen und phönikischen Import vermittelten Anregungen durch orientalische und ägyptische Kunst abhängig gewesen sind. Aber gerade diese bereitwillige Aufnahme alles Fremden steht in einem schwerverständlichen Gegensatz zu dem abgeschlossenen und eigenartigen Charakter des Volkes, ebenso wie die vielseitig und fein ausgebildete künstlerische Kultur, die es entwickelte, kaum zu den Vorstellungen paßt, die wir uns aus den Kunstwerken selbst über Erscheinung und Wesen der Etrusker machen müssen. Denn sie erscheinen in diesen Darstellungen als ein gedrungener, breitschultriger, schwerfälliger Menschenschlag, hierin sowie in der plattgedrückten Bildung des Kopfes, den stark vorspringenden unteren und den schräg zurücktretenden oberen Teilen des Gesichts entschieden von der Bildung der gräko-italischen Stämme abweichend. In ihren religiösen Anschauungen herrschte

ein trüber Aberglaube, der durch Zeichendeuterei die Enthüllung zukünftiger Dinge erstrebte; eine dualistische Auffassung, welche gute und böse Geister annahm, die den Menschen begleiten und, wie es die Wandgemälde in ihren Gräbern bezeugen, die abgeschiedenen Seelen zu gewinnen suchen; endlich ein sorgsames und ängstliches Erwägen der Zustände nach dem Tode — alles dies Züge, die gleichfalls einen entschiedenen Kontrast gegen die hellenische Anschauung bekunden. Jene idealistische Auffassung, welche in den Göttern eine Verklärung menschlicher Zustände und Eigenschaften sieht, fehlte den Etruskern und damit zugleich ihrer bildenden Kunst jede höhere Weihe, jeder erhebende Inhalt. Wie es scheint, haben sie die griechische Kunst daher auch nur auf der Stufe des Archaismus zu würdigen und zu verstehen vermocht; jedenfalls sind sie in dieser Stilweise stecken geblieben, auch als die griechische Kunst selbst bereits die letzten Fesseln abgeworfen hatte.

Immerhin haben die Etrusker jahrhundertlang die Kunst ganz Mittelitaliens beherrscht und insbesondere durch ihre Architektur<sup>1)</sup> allen anderen Stämmen, auch den Römern, bestimmende Anregungen gegeben. Der Steinbau ist von ihnen, wohl nach griechischem Vorbild, aber mit eigener Großartigkeit ausgebildet worden. Die Mauern ihrer alten, meist burgartig auf steilen Bergen belegenen Städte, wie Cosa, Praeneste (Palestrina), Fäsulä (Fiesole), Perugia, Volterra, Cortona, Vetulonia u. a. zeigen Beispiele aller Arten von Steinschichtung, von der sog. kyklopischen Bauweise (vgl. S. 145) bis zum regelmäßigen Quaderbau in sorgfältigster Ausführung. In der Ausführung gewölbter Steindecken tritt neben das schichtenweise Vorkragen schon früh der wirkliche Keilschnittbogen, d. h. die Fügung des Gewölbes aus konzentrisch zuge-



Abb. 470 Tor von Volterra

schnittenen Quadern, wie sie wohl schon von den Ägyptern und Babyloniern (vgl. S. 51), in Griechenland aber verhältnismäßig selten und spät angewendet worden ist. Das alte kapitolinische Brunnenhaus, das sog. Tullianum in Rom, und der darüberliegende spätere Bau des sog. Carcer Mamertinus bieten das anschaulichste Beispiel von der Anwendung der beiden aufeinanderfolgenden Wölbungsarten. In Torbauten wie zu Volterra (Abb. 470) und Perugia ist die Wölbung bereits mit kräftiger Betonung des Kämpfer- und Scheitelpunktes durch Kolossalköpfe oder mit reicher dekorativer Umrahmung zur Anwendung gebracht.

<sup>1)</sup> J. Durm, Die Baukunst der Etrusker und Römer. 2. Aufl. Stuttgart 1905 (Handbuch d. Architektur II, 2).

Eine größere Selbständigkeit gegenüber den Griechen bewähren die Etrusker in ihren religiösen Bauten. Im etruskischen Tempel erkannte bereits Vitruv eine besondere Stilweise, und die Resultate der modernen Forschung haben bestätigt, daß er in der Tat auf einer anderen Grundlage erwachsen ist als der griechische oder ägyptische Tempelbau. Entsprechend der innigen Durchdringung ihrer religiösen Anschauung mit Sternkunde und Zeichendeuterei sahen die Etrusker im Tempel nicht, wie die Griechen, das Haus des Gottes, sondern das irdische Abbild eines regelrecht abgegrenzten Feldes (templum) am Himmel, innerhalb dessen der Augur den Vogelflug beobachtete. Demgemäß bildet der Grundplan des Tempels (Abb. 471) ein Quadrat, dessen vordere Hälfte von einer tiefen, mit mehreren Säulenreihen besetzten Halle gebildet wird, die praktisch wohl zur Vornahme jener Beobachtungen diente. Die hintere Hälfte des Grundplans wird von einem geschlossenen, nur nach vorn geöffneten Bau eingenommen, in dem das Götterbild stand. Und da im etruskischen Kultus die Verehrung von Dreigöttervereinen üblich war, zerfällt diese Cella bei größeren Anlagen meist in eine breite Mittelkammer und zwei schmalere Seitenkammern. Die straffe Frontaltendenz der ganzen Anlage führte dann wohl leicht dazu, die Vorderfront durch einen hohen Stufenbau noch besonders zu betonen und den freien Ausblick von der Halle zu sichern. — Diese Anlage, wie sie aus der Beschreibung Vitruvs erschlossen werden kann, ist im wesentlichen durch neuerdings aufgedeckte Tempelreste in Alatri und Civita Castellana, dem alten Falerii, bestätigt worden, wie auch der Grundriß des 500 v. Chr. vollendeten, den Dreigöttern Jupiter, Juno und Minerva geweihten kapitolinischen Tempels in Rom damit übereinstimmt. Selbst die Bildung der Vorhalle in einigen unteritalisch-sizilischen Tempeln (vgl. Abb. 229 u. 232) scheint sich dieser Form des Grundplans anzunähern.

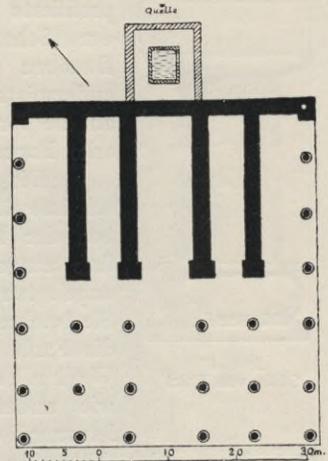


Abb. 471  
Grundplan eines etruskischen  
Tempels (Junotempel bei Falerii)

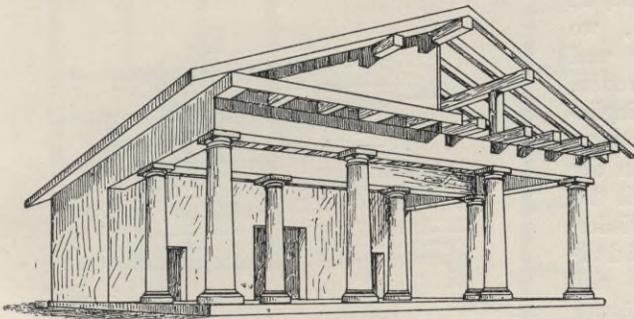


Abb. 472 Der etruskische Tempel  
(Nach Vitruv)

Der Aufbau des etruskischen Tempels (Abb. 472) gelangt niemals zu der harmonischen und kunstmäßigen Durchbildung des griechischen, da mindestens das Gebälk traditionell aus Holz bestand und das steile, weit überragende Dach schwer auf den verhältnismäßig schlanken und weitgestellten Säulen lastete. Von der künstlerischen Durchbildung des etruskischen Säulenbaus läßt sich schwer eine Vorstellung gewinnen. Erhaltene Reste stimmen wenig mit der Beschreibung Vitruvs überein. Eine Säule von

der sog. Cucumella bei Vulci (Abb. 473) zeigt eine gewisse Ähnlichkeit des Kapitells mit dem archaisch-dorischen; doch war sie auf eine hohe, weichlich

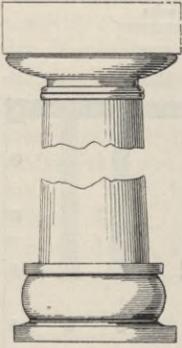


Abb. 473  
Säule von Vulci

profilierte Basis gestellt und der Schaft glatt gelassen. Daneben finden sich aber anderwärts auch Anklänge an die ionische und korinthische Form.

Die wichtigsten Aufschlüsse über Kunst und Leben der Etrusker geben uns ihre ausgedehnten, sorgfältig angelegten Grabstätten. Sie belehren uns zunächst über die Form des alten italischen Wohnhauses; denn hier wie anderwärts ist die Behausung der Toten zumeist

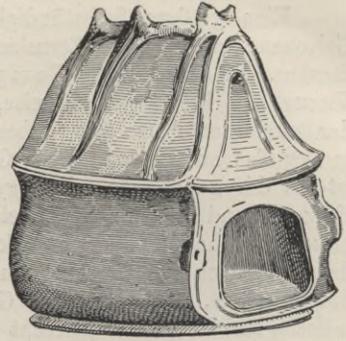


Abb. 474  
Tönerner Aschenbehälter in Hausform

dem Hause der Lebenden nachgebildet. Seine älteste Form lebte fort in der Gestalt der Aschenurnen, wie sie schon in den tombe a pozzo beigelegt zu werden pflegten. So zeigen tönerner Gefäße dieser Art die unregelmäßige Rundform der primitiven italischen Wohnhütte mit aufgestülptem, hohem Strohdache, wie sie bereits in den Pfahlbaudörfern der prähistorischen Zeit bestanden haben mag (Abb. 474). Eine fortgeschrittenere Form liegt vor in der steinernen Hausurne aus Chiusi im Museum zu Florenz (Abb. 475). Der Raum ist rechteckig geworden und mit einem weit vorspringenden Dache bedeckt, das den Regen wirksam vom Eingang abhält: wir haben den Typus des freistehenden altitalischen Bauernhauses vor uns, der die Grundlage aller weiteren Entwicklung bildet. Von dem Inneren vermögen uns am besten die in den Fels gehauenen Grabkammern (Abb. 476) eine Anschauung zu geben; sie ahmen bis in alle Einzelheiten des Balken- und Sparrengefüges die — ihrem Wesen nach natürlich hölzerne — Dachkonstruktion nach. Die Raumgestaltung größerer Häuser, wie sie ursprünglich sich gleichfalls noch unter dem Schutze des „Schildkrötendaches“ entwickelt haben mag, erschließt sich aus der Beschreibung Vitruvs und den ältesten Hausanlagen Pompejis (Abb. 477). Der Hauptraum, nun im speziellen Sinne „Atrium“ genannt und durch einen kurzen Gang (vestibulum) mit der Tür verbunden, ist von Neben- und Schlafräumen (cubicula) umgeben und erhält durch zwei rechteckig ansetzende kurze Flügel (alae) in seinem rückwärtigen Teile, wo der Herd oder Hausaltar und das Ehebett (vgl. S. 125) standen, ausgiebiges Licht. Beim Eingliedern dieses altitalischen Bauernhauses, dessen Grundzüge in der indogermanischen Kulturwelt bis zum Gestade der Nordsee wiederkehren, in die Reihe der städtischen Wohnhäuser ergab sich aber sofort eine andere Lösung der Beleuchtungsfrage als notwendig: das Dach über dem Atrium erhält eine Öffnung (compluvium) und leitet das Regenwasser also nur zum Teil in das

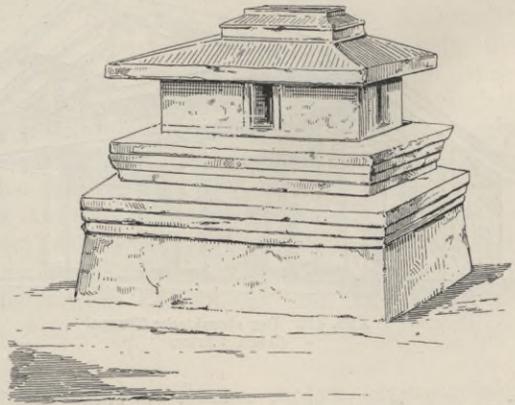


Abb. 475 Aschenkiste in Hausform aus Chiusi

Innere, wo es in einem unter der Dachöffnung befindlichen Sammelbecken (impluvium) aufgefangen und unterirdisch abgeleitet wird. In ihrer einfachsten Form



Abb. 476 Grabkammer bei Corneto

(atrium tuscanicum) ruht die Dachanlage auf zwei langen, durch Querbalken (interpensiva) verbundenen Tragbalken. Infolge dieser Öffnung des Atriums für den Zutritt von Luft und Licht aber rückte naturgemäß der Hausaltar weiter zurück, und das in der Längsachse sich anschließende Tablinum wurde nun der vornehmste Raum des Hauses;

es öffnete sich unter Umständen nach einem rückseitig anstoßenden Garten (Abb. 478). Erst mit dem Eindringen des griechischen Säulenbaues im 2. Jahrhundert v. Chr. wurde eine Stützen-

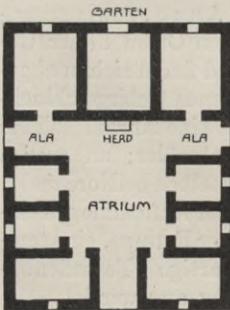


Abb. 477 Schema des altitalischen Bauernhauses

stellung für das Dach üblich. Fast alle diese Wandlungen des italischen Hausbaus reflektieren

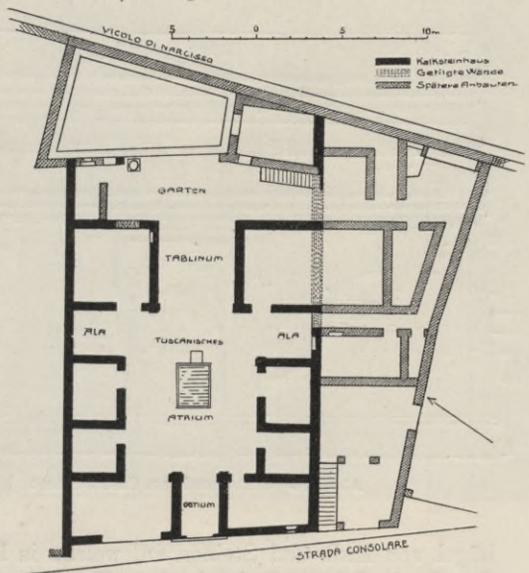


Abb. 478 Grundriß eines späteren Wohnhauses (Sog. Haus des Chirurgen in Pompeji)

auch in der Innengestaltung der etruskischen Felsengräber (Abb. 479), wie sie bei Corneto, dem alten Tarquinii, Cerveteri (Caere), Vulci, Chiusi (Clusium), neuerdings auch bei Orvieto (Alt-Volsinii) oft zu ganzen Nekropolen vereint

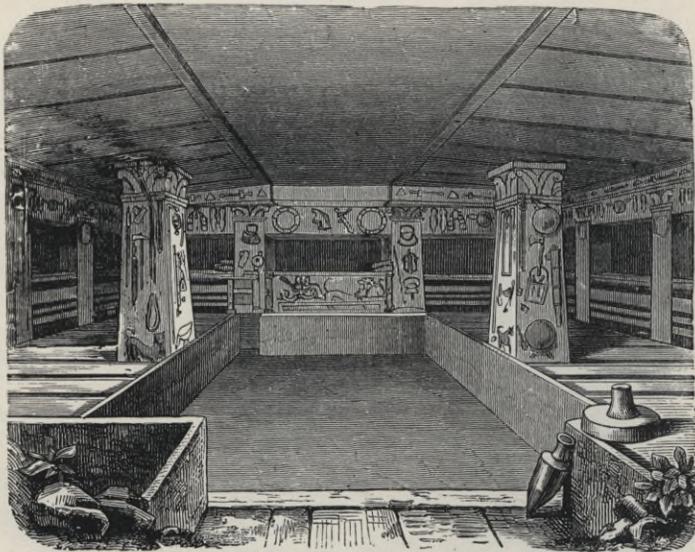


Abb. 479 Grabkammer Campana bei Cervetri

zahlreich gefunden worden sind. Die Außenseite der Felskammer ist oft fassadenartig ausgebildet (Abb. 480). Ein hohes Gesims, das aus verschiedenen wellenförmigen und weichen Gliedern besteht, bildet den oberen Abschluß; in der Mitte aber ist eine Scheintür ausgemeißelt, die sich nach oben verjüngt und deren äußere

Einfassung an den oberen Ecken nasenartig vorspringt. Zu Norchia und Castell d'Asso, sowie an anderen Orten dieser Gegend findet sich in abgelegenen Gebirgsschluchten eine Anzahl solcher Denkmäler; an zweien derselben bei Norchia ist, unter Aufnahme griechischer Formen, eine tempelartige Fassadenbildung angewendet.



Abb. 480 Grabfassade zu Castel d'Asso

Die stattlichsten unter den etruskischen Grabmälern gehören jener Form der Grab-

hügel von Erde und Steinen an, welche in Lydien (S. 90) und im prähistorischen Griechenland (S. 146) sich fanden. Sie sind oft von großer Ausdehnung und manchmal mit regelmäßig aufgemauertem Unterbau versehen (Abb. 481). Das Innere



Wandgemälde der Tomba dei Tori in Corneto-Tarquinia  
 (Nach „Antike Denkmäler“ vom Kaiserl. Archäologischen Institut in Berlin)

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

enthält eine oder auch mehrere Grabkammern, die zuweilen durch vorkragende Steinringe gebildet waren. Bisweilen erheben sich kegelförmige Denkpfiler auf der Oberfläche, allem Anscheine nach eine primitiv italische Form, die sich selbst in später Römerzeit noch auf der Spina des Zirkus erhalten hat. Das großartigste dieser Denkmäler findet sich bei *Vulci* unter dem Namen der *Cucumella*.

In den etruskischen Nekropolen hauptsächlich lernen wir auch die *bildende Kunst* dieses Volkes kennen. Die Sarkophage, Aschenkisten und Urnen sowie die Grabbeigaben von Geräten und Luxusgegenständen des täglichen Lebens zeigen die etruskische *Plastik* jeden Materials auf einer hohen Stufe technischen Könnens; besonders geschätzt waren schon im Altertum ihre Arbeiten in Metall und gebranntem

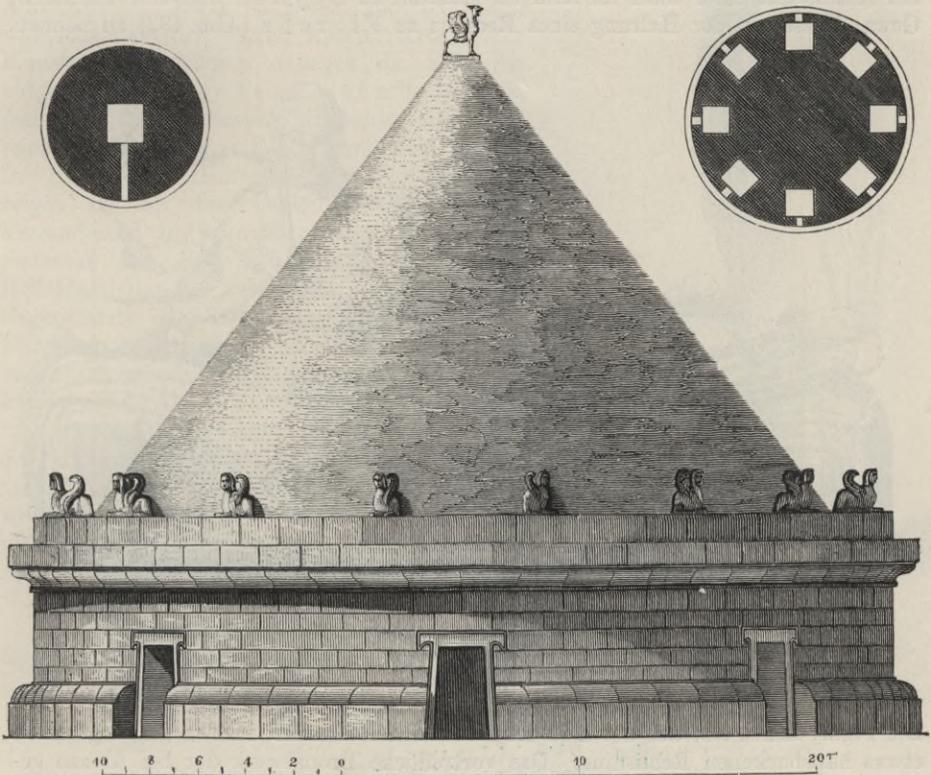


Abb. 481 Restaurierter Tumulus von Tarquinii (Corneto)

Ton. Letztere waren sogar bei der Ausschmückung der Tempel zahlreich im Gebrauch, aber auch die Statuen der Götter wurden in demselben Material ausgeführt, wie denn das Bild im Tempel des kapitolinischen Jupiter gleich vielen anderen von Ton war. Einige größere *Tonsarkophage* mit den ruhenden Gestalten der Verstorbenen auf dem Deckel geben von den Leistungen der Etrusker in dieser Technik ein Zeugnis (Abb. 482). Die aufgerichteten Oberkörper und Köpfe zeigen lebendige, realistische Bildung, der Körper im ganzen aber ist nach Bildung und Proportionen völlig mißverstanden. In den Bereich dieser Tätigkeit gehören auch die in den Gräbern gefundenen Vasen, teils Aschengefäße, deren Deckel nach Art der ägyptischen Kanopen ein menschliches Haupt bildet, teils Gefäße von schwarz gefärbtem Ton (*Buccherovasen*), auf denen Streifen von Reliefbildwerk angebracht

sind. Manchmal werden auch Henkel und Handhaben in figürlicher Weise gestaltet, und das Ganze erscheint durch die Überfülle der Schmuckformen oft bizarr und schwülstig.

Die Tonbildnerei führte die Etrusker zeitig zum Erzguß, der mit großem technischen Geschick und besonderer Vorliebe ausgebildet wurde, so daß im 5. Jahrhundert selbst die kunststolzen Athener tyrrhenische Erzarbeiten importierten. Das prachtvolle Material erhielt oft durch Vergoldung noch höheren Glanz. Die etruskischen Städte waren mit Tausenden von ehernen Statuen angefüllt, und die Etrusker versorgten lange Zeit die Römer mit derartigen Werken. Von größeren Gußwerken sind besonders der Mars von Todi im Vatikanischen Museum, ein Knabe mit einer Gans im Arm im Museum zu Leyden und eine männliche Gewandstatue in der Haltung eines Redners zu Florenz (Abb. 483) zu nennen.



Abb. 482 Tonsarkophag aus Cerveteri  
Paris, Louvre

Die Figur, sicher erst aus der Zeit der römischen Herrschaft stammend, zeigt einen etwas hausbackenen Realismus. Das vortreffliche Bronzewerk der bei Arezzo gefundenen Chimära im florentinischen Museum ist sicher eine griechische Arbeit, und auch der etruskische Ursprung der berühmten Wölfin auf dem römischen Kapitol muß als äußerst zweifelhaft gelten (vgl. S. 228). Außer diesen Werken ist eine Menge von kleineren Bronzestatuetten in den verschiedenen Museen zerstreut, die indes selten einen höheren künstlerischen Wert besitzen. Ungleich bedeutender erscheint das Talent der Etrusker auf allen Gebieten des Kunsthandwerks, wie in den zahlreich vorhandenen Waffen und Prachtstücken, Helmen, Schilden und Panzern, Gefäßen, Kandelabern und Schmucksachen. Fehlt ihnen auch die feine Anmut des hellenischen Geistes, so haben sie durch die saubere Technik und eine gewisse Phantastik bleibenden Wert. Manche dieser Arbeiten sind reichlich mit gravierten Darstellungen geschmückt, von denen später die Rede sein wird.

Unter den Werken der Steinskulptur erscheinen die an Altären und Grabpfeilern ausgeführten Reliefs als Erzeugnisse einer älteren Epoche bemerkenswert (Abb. 484). Sie bewegen sich meist in dem Kreise religiöser Zeremonien, Tänze,

Prozessionen, besonders der Feierlichkeiten eines höchst ausgebildeten Totenkultus. Das Schwere, Gedrungene der Gestalten, die Profilstellung der Füße, während der Oberkörper oft von vorn gesehen wird, und manche ähnliche Eigenschaften stellen diese Reliefs denen der ältesten griechischen Kunst nahe, doch neigt ihre Komposition zu einer mehr überfüllten malerischen Anordnung. Einer ungleich späteren Zeit, wahrscheinlich der letzten Epoche etruskischer Kunstübung, gehören dagegen die zahlreich aufgefundenen Aschenkisten<sup>1)</sup> an, die meistens aus Alabaster gearbeitet sind und reichen Schmuck von Farben und Gold haben. In der Form kleiner Sarkophage gehalten, zeigen sie auf dem Deckel die Gestalt des Verstorbenen in bequem ruhender Lage ausgestreckt, an den Seitenflächen mancherlei Reliefdarstellungen, die sich auf mythische Gegenstände oder das Leben der Seele in der Unterwelt beziehen und oft nicht ohne Willkür und Mißverständnis nach griechischen Vorlagen kopiert sind (Abb. 485). Roh und handwerksmäßig ausgeführt, verraten sie geringe Kenntnis des Körperlichen und eine meist überladene malerische Anordnung, und dies alles in einem weichlichen Formenausdruck, der an die Tonplastik der Etrusker erinnert. Eine eigentümliche Vorliebe für Darstellungen blutiger und

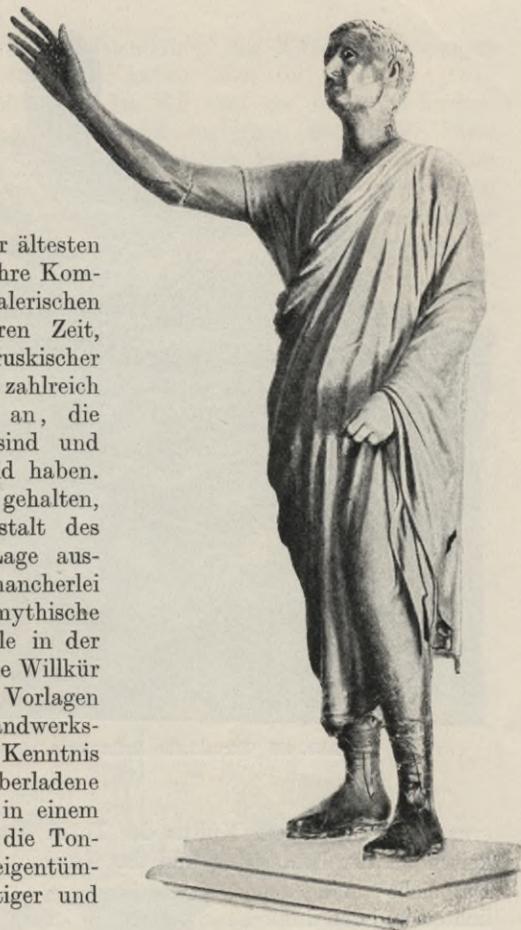


Abb. 483 Männliche Gewandstatue Uffizien, Florenz

<sup>1)</sup> *Brunn*, Rilievi delle urne etrusche. I. Bd. Rom 1870, II. Bd. (von G. Körte) (1890—96).



Abb. 484 Etruskisches Grabrelief



Abb. 485 Etruskische Aschenkiste

grausamer Vorgänge macht sich bemerkbar. So bleibt die etruskische Grabkunst weit entfernt von dem Adel und der stillen Wehmut, welche die Griechen in ihren sepulkralen Darstellungen entfaltet.

In den unterirdischen Grabkammern sind die Wände in der Regel mit Bildern bedeckt, die uns eine lebendige Anschauung von dem Stil etruskischer Malerei gestatten. Es sind meist kolorierte Umrißzeichnungen, einfach in lichten Farben ausgeführt, Darstellungen aus dem täglichen Leben, Tänze, Kampfspiele und Jagden, Gelage und Festlichkeiten, Vorbereitungen zum Wagenrennen u. dgl., alles in großer Lebendigkeit, aber in einer gewissen übertriebenen Manier und gespreizten Bewegung. Auch

ernstere Szenen, dem Kultus der Toten entlehnt, kommen häufig vor, Feierlichkeiten bei der Bestattung und das Geschick der Seele nach dem Tode darstellend.

Da sieht man den lichten und den dunklen Genius in verschiedener Tätigkeit, einmal auf einem Wagen die verhüllte Gestalt des Abgeschiedenen davonführen, ein anderes Mal den dunklen Genius vor der Pforte der Unterwelt sitzen oder sich in wilder Verzweiflung gebärden, oder die Totenrichter auf dem Throne sitzen, um die Seelen der Verstorbenen zu richten. Aber auch der etruskische Dämon der Unterwelt Charun mit seinem Genossen Tuchulcha



Abb. 486 Familienmahl Teil einer Wandmalerei aus Corneto

kommt vor, der so auffallend an die Teufelsbildung des Mittelalters erinnert (Abb. 489). Die meisten dieser Gemälde haben sich in Cerveteri, Corneto, Veji und Chiusi gefunden. Im Stil sind sie sehr verschieden, einige streng und altertümlich, andere frei und malerisch behandelt. Der Einfluß griechischer Werke gibt sich überall unzweideutig kund, ja, es lassen sich alle Stadien der Entwicklung von primitiver Strenge bis zur entwickelten griechischen Kunst in diesen Nachbildern verfolgen, die jedenfalls zahlreicher und in vollständigerer Reihe erhalten sind als sonst irgend Werke griechischer Malerei. Man unterscheidet zunächst eine erste, dem 6. Jahrhundert angehörige Gruppe, unter Einwirkung früharchaischer, insbesondere ionischer Malereien. Neben phantastischen Tieren, Reiterzügen u. dgl. erscheinen auch mythische Stoffe meist in seltsamer Entstellung. Eines der wichtigsten Denkmäler dieser Gruppe ist die *tomba dei tori* in Corneto mit einer Darstellung des Troilosabenteuers, darüber im Giebfeld eine Chimära und ein reitender Knabe (vgl. die farbige Tafel) an der Hauptwand. Hinter einem Brunnenbau lauert Achill auf den jugendlichen Sohn des Priamos, der die Rosse seines Vaters zur Tränke reitet.



Abb. 487 Tanz  
Wandgemälde aus der Grotta Querciola bei Corneto

Inhalt und Form der Darstellung wie manche Einzelheiten weisen auf eine Vorlage aus dem Kreise der ionischen Malerei, die wir sonst ja nur aus Vasenbildern kennen. Die wenigen Farbentöne, hell aber kräftig, sind unmittelbar auf die geglättete Wand aufgetragen. — Etwa dem Stile schwarzfiguriger griechischer Vasenbilder entspricht eine etwas jüngere Gruppe von Wandgemälden, die ausschließlich dem täglichen Leben entlehnt sind und Gelage (Abb. 486), Jagd, Tanz, Spiele und Wettkämpfe in derb-altertümlichem Realismus, aber noch mit konventioneller Farbgebung (vgl. den blauen Pferdeschwanz auf dem Troilosbilde) schildern. Die umfangreichen und lebendigen Schilderungen heiteren Lebensgenusses bei Mahl, Tanz und Jagd auf den Wandgemälden der Grotta Querciola bei Corneto (Abb. 487, 488) stehen dagegen mit den rotfigurigen Vasenbildern strengen Stils auf gleicher Stufe, und den Einfluß der griechischen Malereien des freien Stils aus dem Ende des 5. Jahrhunderts verraten die Wandgemälde aus der Grotta dell' Orco bei Corneto (Abb. 489). Die Zeichnung ist lebendiger geworden, die Färbung mannigfaltiger, und in den Körpern wird eine leichte Modellierung angestrebt. Vor allem aber ist an Stelle der Themata aus dem täglichen Leben der rein mythologische Inhalt der Wandmalereien getreten mit der den Etruskern eigentümlichen Vorliebe für das Schreckliche.

Noch bestimmter tritt die Verwandtschaft mit griechischer Kunst in den gravierten Darstellungen hervor, welche auf bronzenen Schmuckgeräten, besonders auf der Rückseite von Handspiegeln und den Seitenflächen der Schmuckkästchen sich befinden, in denen man früher mythische Cisten vermutete.<sup>1)</sup> Sie enthalten überwiegend Darstellungen griechischer Göttermythen und Helden-sagen; doch finden sich auch etruskische Mythen und bisweilen selbst Gegenstände des wirklichen Lebens. Ihre Technik und der Wert ihrer Arbeiten sind sehr verschieden. Häufig sind sie nur flüchtig eingeritzt, manchmal in scharfer, eckiger Linienführung und einer trockenen, nüchternen Behandlung, bisweilen aber von einer Feinheit, einem Adel und einer Anmut, die auf die Hand griechischer Künstler zurückzuweisen scheint, wie auf dem prächtigen Spiegel im Museum zu Berlin, der Bacchus und Semele darstellt (Abb. 490). Ein Kranz von Ranken umfaßt in der Regel als geschmackvoller Rahmen die Komposition, die besonders auf den Spiegeln die runde Fläche trefflich ausfüllt, wenn auch bisweilen eine etwas gedrängte Häufung der Figuren wieder auf die etruskische Vorliebe für male-ricische Anordnung deutet. Unter den Schmuckkästchen nimmt die berühmte Ficoronische Cista in Museo Kircheriano des Jesuitenkollegiums zu Rom

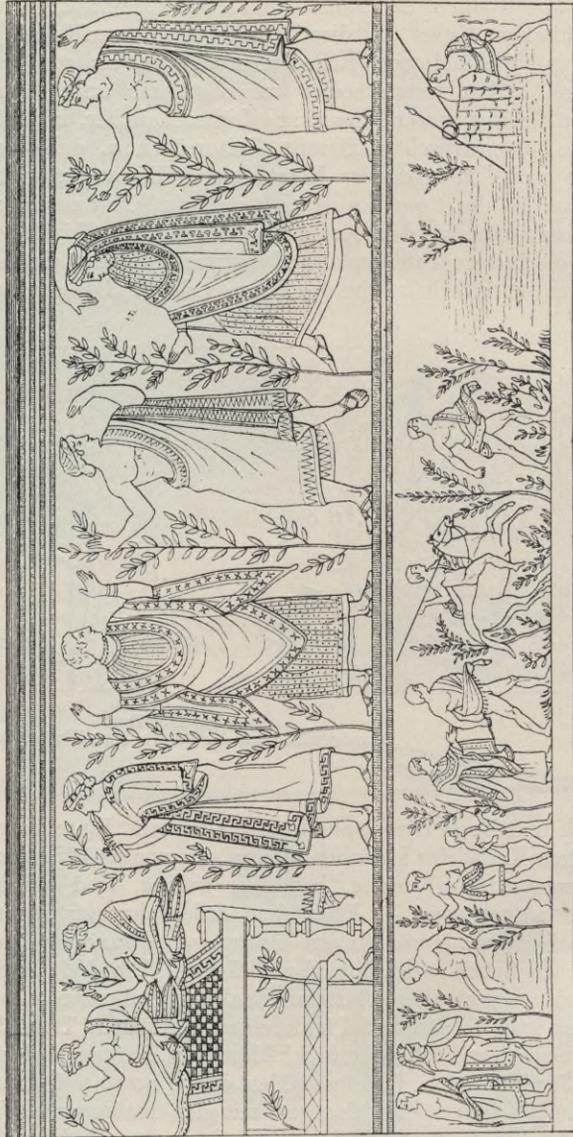


Abb. 488. Festmahl, Tanz und Jagd  
Wandgemälde aus der Grotta Querciola bei Corneto

<sup>1)</sup> E. Gerhard, Etruskische Spiegel. Bd. I—IV. Berlin 1839—68, Bd. V von Klügmann und G. Koerte, 1884—97.

den ersten Rang ein. Der Inschrift nach von *Novios Plantios* zu Rom verfertigt und bei Palestrina gefunden, enthält sie auf der etwas ausgebauchten Seitenfläche Darstellungen aus der Argonautensage. Die Reinheit des Stils, die Frische und Lebendigkeit der Komposition lassen sich nur aus der Einwirkung hellenischer Werke erklären, die auch sonst für diese etruskischen Gravierungen als Vorbilder anzunehmen sind.

Die Vasenmalerei, soweit sie mit Sicherheit auf etruskische Hände zurückzuführen ist, steht fast durchweg auf einer untergeordneten Stufe der Ausbildung. Die große Masse

der in Etrurien gefundenen bemalten Vasen wird heute mit Recht als importierte Erzeugnisse griechischer Fabriken angesehen.



Abb. 489 Höllenszene aus der Grotta dell' Orco bei Corneto

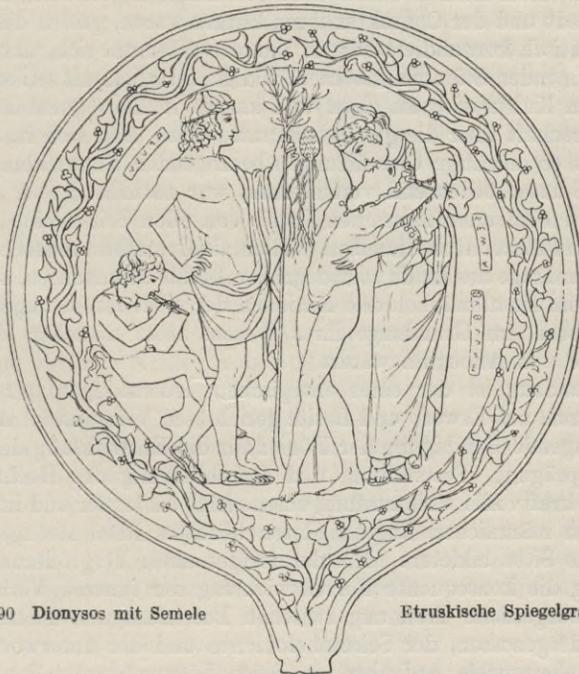


Abb. 490 Dionysos mit Semele

Etruskische Spiegelgravierung

## DRITTES KAPITEL

# Die römische Kunst

### 1. Charakter der Römer

Die Griechen waren ein Volk der Kunst, die Römer ein Volk der Politik; jene haben mit ihrer Schönheit die Welt erobert, diese mit ihrer Staatskunst. Wie die Bild- und Dichtwerke der Griechen bis auf den heutigen Tag die Menschen einer ganz anderen Weltordnung zur Bewunderung hinreißen und als höchste Muster im Reiche des Schönen gelten, so beherrschen die Römer noch immer mit ihrem Gesetzbuch einen guten Teil der modernen Nationen. — Die alte Sage von der Entstehung Roms bezeichnet schon den historischen Charakter dieses Volkes: Gewalttat und Rechtsstreit, Kampf und Besitzergreifung sind die Signatur seiner Geburtsstunde. Wie von einem inneren Gesetz der Notwendigkeit getrieben, dessen Faktoren die Lage der Stadt und der Charakter ihrer Bürger waren, griffen die Römer, nachdem sie sich politisch konsolidiert hatten, immer weiter um sich, unterjochten frühzeitig die umwohnenden Stämme, machten bald ganz Italien mit seiner einheimischen und importierten Kultur sich zu eigen und kamen in konsequentem Fortschreiten endlich zur Herrschaft über die ganze bekannte Welt. Daß sich im Laufe einer so lange dauernden, so mächtige Umwälzungen bedingenden Entwicklung die Zustände des römischen Staates bedeutend veränderten, war natürlich; aber wie ein großer Strom, der auf seinem unaufhaltsamen Laufe von allen Seiten eine Menge anderer Flüsse in sich aufnimmt, noch dieselben Wellen als Grundbestandteile seines Wesens enthält, die im Anfange des Laufs seinen ganzen Inhalt ausmachten, so blieben auch die Römer, obwohl sie allmählich alle Nationen der Welt ihrem ungeheuern Reichkörper einverleibten, im Grundzuge ihres Wesens trotz mancher Umgestaltungen dieselben, die sie von Anbeginn waren.

Dieser Grundzug ist der eines energischen, lebensklugen, praktischen Sinnes, eines klaren, auf Erwerb und Besitz gerichteten Verstandes. Aus ihm erklärt sich die hervorragende Befähigung der Römer für die Entwicklung des Staatslebens, für scharfe Ausprägung, Feststellung und Durchführung der Rechtsbegriffe. Es war ein rüstiger, kraftvoller Volksstamm, ebenso klug als tapfer und in der guten Zeit von einer rauhen männlichen Tugend, deren höchstes Ideal strenge Rechtlichkeit und altväterische Sitte bildeten. Mit der fortgesetzten Vergrößerung des Reiches nach außen ging die konsequente Fortentwicklung der inneren Verhältnisse Hand in Hand. Die bürgerliche Trennung zwischen Patriziern und Plebejern, das Verhältnis der Bundesgenossen, der Schutzbefohlenen und der unterworfenen fremden Völker ergaben ebensoviele Aufgaben, in deren Lösung staatsmännische Weisheit und legislatorische Befähigung sich bewähren konnten. Dazu kamen noch die viel-

verzweigten Beziehungen, in denen der einzelne und die Familie zum Staate standen; denn im Gegensatz zu Griechenland, wo das Familienleben in fast orientalischer Weise für sich abgeschlossen war und vom Staat ignoriert wurde, basierte das Gesamtleben des römischen Staates auf der Existenz der Familie, und während bei den Griechen die ehrbaren Frauen ein verborgenes Dasein führten, hatte die römische Matrone neben dem Familienvater ihre ehrenvolle Stellung im öffentlichen Leben.

Während die Römer so ihre inneren Angelegenheiten ordneten, Italien und die Welt eroberten, Reiche zerstörten, Könige stürzten und einsetzten und dem Erdkreis Gesetze diktierten, blieben sie in allen idealen Äußerungen geistigen Lebens, in Poesie und Kunst, ja selbst in der Ausgestaltung ihrer Religion von den Griechen abhängig. In der früheren Zeit waren unstreitig etruskische Einflüsse überwiegend, doch seit dem 3. Jahrhundert traten die griechischen an deren Stelle. Die römischen Götter entstammen größtenteils dem griechischen Olymp; der Römer nimmt die Gestalten des hellenischen Kultus auf, indem er bloß ihre Namen übersetzt und hin und wieder ihrem Wesen einen neuen Zusatz oder eine derbere Fassung gibt. Selbst die Stammesgeschichte suchte man durch Äneas mit der griechischen Heroensage zu verknüpfen. Was aber aus eigener Anschauung diesem Religionssystem hinzugefügt wurde, hatte mehr einen moralischen, ethischen als einen mythischen, poetischen Charakter. Daher fehlte den Römern nicht allein ein nationales Epos, sondern sie wurden in allen Gattungen der Poesie die Schüler und Nachahmer der Griechen und verpflanzten sowohl das Epos wie das Drama von Hellas auf den Boden Latiums. Zwischen den Gesängen Homers und der Äneide Virgils gähnte aber dieselbe Kluft wie zwischen dem Humor des Aristophanes und der derben Alltagskomödie des Plautus und Terenz. Gleich unselbständig zeigen die Römer sich im lyrischen Ausdruck der Empfindung, vielleicht mit Ausnahme des einzigen Catull; die auffallende Begabung aber, welche sie für die Satire bewährten, bezeugt wieder nur das Übergewicht des Verstandes, der scharfen Beobachtung und Erfahrung über Phantasie und Gestaltungskraft.

Nicht minder bestimmt spricht sich das gleiche Verhältnis auf dem Felde der bildenden Kunst aus. Die Römer selbst haben niemals eine höhere künstlerische Begabung sich angemaßt. Sie waren in diesem Punkte willige Schüler zuerst der Etrusker, dann der Griechen. Die Kunst war ihnen nicht Herzenssache, nicht Bedürfnis des nationalen Glaubens, nicht Ausfluß der durch die Götterideale der Dichter angeregten Volksphantasie, sondern ein Luxusartikel der Reichen und Mächtigen, eine Dienerin der Herrschaft, bestimmt und bereit, das Leben zu schmücken, die Macht zu verherrlichen, die Menge zu locken. Vor allem war dazu die Architektur angetan, ohnehin durch ihren Anschluß an die praktischen Bedürfnisse des Lebens dem Charakter der Römer näher verwandt. Daher haben sie gerade in dieser Kunst am meisten Neues, Selbständiges geschaffen, den Umfang der antiken Anschauung beträchtlich erweitern können. Großartigkeit des Entwurfs, Mannigfaltigkeit der Kombinationen in der Erfüllung ganz neuer, überwiegend praktischer Bedürfnisse, unverwüsthche Gediegenheit der Ausführung sind die gemeinsamen Merkmale und Vorzüge aller Römerbauten.

Weit leichter wiegt das Verdienst der Römer in der Bildnerei und Malerei, ja es beschränkt sich im wesentlichen darauf, daß sie als reiche, prunkliebende Mäzene den griechischen Künstlern, als ihr eigenes Vaterland in seiner Entartung und Verarmung ihrer nicht mehr bedurfte, eine Zuflucht geboten, eine Reihe neuer Aufgaben gestellt und dadurch eine noch immer höchst bedeutende Nachblüte hellenischer Kunst hervorgerufen haben. War nun auch Talent, Fertigkeit, Überlieferung und selbst das Stoffgebiet griechisch, so erlangten die Römer doch auf die Kunstübung den modifizierenden Einfluß, welchen das Geschlecht der Mäzene

und der Besteller gewöhnlich auf das der Künstler ausübt. Teils also erging man sich in Wiederholungen und Nachbildungen älterer Meisterwerke, teils schuf der mehr äußerliche, auf Prunk und Effekt gerichtete Sinn der Zeit neue Werke, die seinem Wesen zusagten. Wahrhaft Eigenes, Selbständiges wurde jedoch nur auf dem Gebiet der realistisch h i s t o r i s c h e n und P o r t r ä t darstellung erreicht. Denn gerade diese Zweige der bildenden Kunst mußten einem Volke am meisten entsprechen, das seinen Weg in der Geschichte mit einer Reihe glänzender Taten bezeichnete, die Persönlichkeit des einzelnen Feldherrn und Staatsmannes gern in den Vordergrund stellte und später seinen Cäsaren samt ihrem Geschlecht die Ehre der Vergötterung zugestand.

Die größte Bedeutung der Römer für die Geschichte der Kunst beruht aber auf ihrer W e l t h e r r s c h a f t. Indem sie allen Nationen ein gemeinsames Joch auflegten, brachten sie ihnen zugleich mit ihren Gesetzbüchern auch ihre Kunst, d. h. die von ihnen adoptierte, verallgemeinerte und zum Weltbürgertum vorbereitete griechische Kunst. Hier zum erstenmal sehen wir den Unterschied der Nationen verwischt, und die Kunst, losgerissen von den Bedingungen und Schranken nationaler Anschauung, als ein allgemeines Gesetz in Italien wie in Griechenland, bei den rauen germanischen und gallischen Stämmen des Nordens wie bei den alten Kulturvölkern des Orients ohne Unterschied herrschen.

## 2. Die römische Architektur

### A. Das System <sup>1)</sup>

Dem Sinne der Römer entsprach am meisten von allen Künsten die B a u k u n s t nicht bloß wegen ihrer praktischen Bedeutung, sondern auch wegen ihres monumentalen Charakters. In der Baukunst haben sie Großes geleistet, ohne eigentlich schöpferisch zu wirken; eine eklektische Richtung herrscht auch hier vor. Die ältesten Bauwerke sind etruskisch, seit dem 3. Jahrhundert macht sich die hellenistische Architektur als Vorbild und Führerin geltend. Mit dem Wachstum des Staates wuchsen auch die Aufgaben der Baukunst; das Mittel zu ihrer Lösung wurde vor allem die großartige Ausbildung des hellenistischen Gewölbebaues (vgl. S. 210) durch die Römer. Zuerst an Nützlichkeitsbauten, an Wasserleitungen, Brücken und Viadukten verwendet, erhielt die Wölbung bald auch bei ausgedehnten Prachtgebäuden ihre Stelle und schuf durch die feste Konstruktion, die Kraft und Widerstandsfähigkeit des Bogens die Möglichkeit, Gebäude von vielen Stockwerken in monumentaler Dauerhaftigkeit aufzurichten. Solange man im Steinbau nur durch horizontale Balken die Bedeckung eines Raumes bewirken konnte, war die raumbildende Tätigkeit der Architektur auf ein Minimum von Spielraum beschränkt, abhängig von den natürlichen Bedingungen des Steins, der nur in geringer Weite frei lagernde Balken darbot. Die Anwendung des Gewölbebogens aber (vgl. S. 364) befreite die Baukunst von diesen Schranken und erlaubte die Räume weiter und mannigfaltiger, den Grundriß beweglicher zu gestalten als vorher. Durch ihn haben die Römer Aufgaben gelöst, wie sie so mannigfaltig weder vorher noch nachher der Architektur gestellt, so großartig und so schön nie wieder ausgeführt worden sind. Unter den Wölbungsformen, die wir bei ihnen kennen lernen, ist das T o n n e n g e w ö l b e die einfachste. Man bezeichnet so die halbkreisförmig gebogene Decke, welche zwei

<sup>1)</sup> A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*. Paris 1873. — R. Adamy, *Architektonik der Römer*. Hannover 1883. — Vgl. das S. 364 Anm. 1 angeführte Werk von J. Durm.

gegenüberliegende Wände verbindet. In weiter Spannung sich öffnend, hat sie nur den Nachteil, daß sie in der ganzen Länge ihrer Seitenwände ein gleich starkes Widerlager bedarf, um dem nach der Seite drängenden Schub des Bogens zu widerstehen. Freier und vielseitiger gestaltet sich dagegen das von den Römern erfundene oder jedenfalls durchgebildete Kreuzgewölbe (Abb. 491).

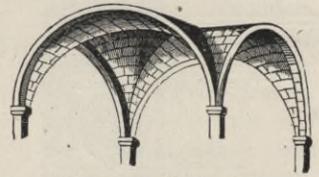


Abb. 491 Kreuzgewölbe

Es entsteht, wenn über einem quadratischen Raum zwei Tonnengewölbe sich rechtwinklig durchkreuzen. Sie durchdringen einander dann und heben sich gegenseitig zum Teil auf, indem sie in den beiden Diagonallinien, welche die gegenüberliegenden Ecken verbinden, einander durchschneiden. Diese kreuzförmig laufenden Gewölbegrate steigen demnach von vier Stützpunkten auf und scheiden das Gewölbe in vier Bogendreiecke oder Kappen. In dieser Form hat das Gewölbe eine höhere Beweglichkeit erlangt, die stützenden Wandflächen in vier freie stützende Glieder aufgelöst und einen lebendig bewegten Organismus geschaffen. Eine dritte Form des Gewölbes, die Kuppel, kann man sich als eine halbierte hohle Kugel denken, die durch horizontale Schichten keilförmig geschnittener Steine zusammengesetzt ist und also das konstruktive Prinzip des Bogenbaues auf einen kreisförmigen Grundriß überträgt. Neben der Kuppel finden sich dann bei den häufig vorkommenden Halbkreisnischen (Apsiden) Halbkuppelgewölbe angewandt. Mit dieser Summe von Wölbungsformen wußte man nicht allein die Räume mannigfaltig zu gestalten, die verschiedensten Grundrißanordnungen durchzuführen, sondern auch durch freie Bogenstellungen sowie durch Nischen und Mauerblenden den Wänden außen und innen eine höchst lebendige Gliederung zu verleihen.



Abb. 492 Römisch-korinthisches Kapitell



Abb. 493 Römisches Komposita-Kapitell

Daneben machten die Römer sich natürlich in ausgedehntestem Maße den Säulenbau der Griechen zu eigen, konstruktiv bei öffentlichen Hallen für Gerichts- und Marktzwecke, bei den reicher ausgebildeten Höfen der Häuser und vorzüglich bei der Anlage der Tempel, dekorativ bei der Ausgestaltung ihrer mächtigen Kuppel- und Gewölbebauten. Die altitalisch-etruskische Tempelform wirkte dabei insofern nach, als man ihr die Vorliebe für den hohen Unterbau

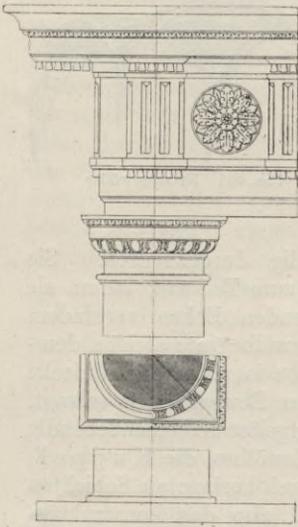


Abb. 494  
Dorische Ordnung bei den Römern

mit vorderer Freitreppe (Podiumtempel, vgl. S. 207) und die Beschränkung der Säulenhalle auf die Frontseite entlehnte; aber durch Betonung des oblongen Grundrisses näherte sich die Gesamtanlage der des griechischen Tempels. Dabei sind die dorischen und ionischen Formen wegen ihrer größeren Einfachheit minder beliebt und nur in der früheren Epoche häufiger gebraucht, die prachtvollere korinthische Form dagegen nicht allein mit großer Vorliebe angewendet und zu jener typischen Gestalt ausgeprägt, in der wir sie jetzt fast ausschließlich kennen (Abb. 492), sondern auch zu einer neuen Abart, dem sog. Komposita- oder römischen Kapitell umgeschaffen (Abb. 493), indem eine vergrößerte Form des ionischen Kapitells auf die beiden Reihen der zierlich umgebogenen Akanthusblätter gesetzt wurde. Häufig findet man auch, wie schon bei hellenistischen Bauten, die drei griechischen Ordnungen an demselben Gebäude zur Bezeichnung der einzelnen Stockwerke verwendet, wobei dem unteren die dorische, dem mittleren die ionische und dem oberen die korinthische zugeteilt wird. Daß mannigfache Stil-

mischungen in der Gesamtkomposition und Mischbildungen in den Einzelformen vorkommen, erscheint selbstverständlich.

Die Bedeutung der römischen Architektur macht also die Verbindung von Säulenbau und Gewölbebau aus. Daß diese nur eine äußerliche, willkürliche war, lag in der Natur der Sache. Der Bogenbau erforderte seinem konstruktiven Wesen nach kräftige Pfeiler und starke Mauermassen. Um diese lebendiger zu gliedern, wurden wie ein loser Rahmen die griechischen Säulen samt ihrem Gebälk und Gesims dem Mauerkörper vorgesetzt, sei es als Halbsäulen oder Pilaster, sei es als selbstständig vortretende Säulen. Die Gesetze über den Abstand der Säulen wurden dadurch freilich gelockert, zur Ausgleichung mit der Höhe des Gewölbes gab man den einzelnen Säulen oft ein viereckiges Mauerstück als Unterlage oder Postament; im übrigen aber hielt man an den griechischen Formen fest, nur daß die verschiedenen Ordnungen oft willkürlich verschmolzen, die Gesimse durch Häufung dekorativer Glieder kräftiger hervorgehoben und überall der Ausdruck möglicher Pracht erstrebt wurde. Dazu gesellt sich eine nüchtern schematische Auffassung, die oft Hand in Hand mit einem Mißverständnis der ursprünglichen Bedeutung der Formen z. B. dem dorischen Fries (Abb. 494) an den Ecken eine halbe Metope gibt, indem man die unregelmäßige Teilung des Triglyphen zu berichtigen und zu verbessern wähnt. So wurde auch durch die für die Höhe der Fassade oft nicht zureichende Länge der Säulen die Anordnung eines Halbgeschosses mit Pilastern, einer sog. *Attika*, über einem Hauptgeschosse herbeigeführt. In noch loseren Zusammenhang gerieten die Säulen in der letzten Epoche römischer Kunst, als man sie bei großen Prachträumen oft unmittelbar als Stützen der Kreuzgewölbe verwendete, obwohl sie auch dann noch ihr Stück Gebälk samt Fries und Kranzgesims beibehielten. Für das Kranzgesims entwickelten die Römer, indem sie sich an die korinthische Bauweise der Griechen angeschlossen, eine überaus prächtige Form (Abb. 495), die an Reichtum und Schönheit der Wirkung von keinem andern Gesims der Welt erreicht wird. In ähnlicher Weise springen dieselben Teile auch über den Säulen, die bloß zu Wanddekorationen verwendet sind, vor und bilden jene *Verkröpfung* (Abb. 496), die den mehr äußerlichen, unorganischen Charakter dieser

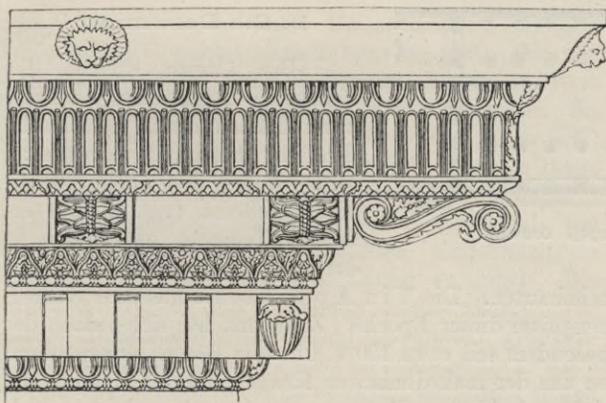
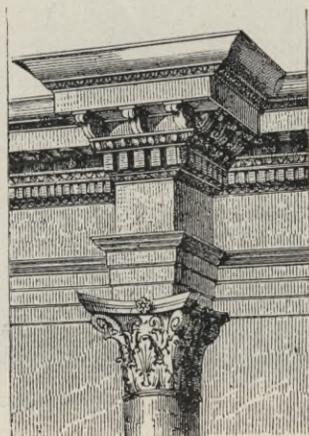


Abb. 495 Römisches Kranzgesimse

zu entlehnen, zu verbinden, nicht von innen heraus ein Neues schöpferisch zu gestalten.

Trotz dieser Schranken bedeutet die römische Baukunst im ganzen einen großen Fortschritt. Sie hat das Gebiet des architektonischen Schaffens beträchtlich erweitert und mit Hilfe der neuen Mittel der Konstruktion eine früher ungeahnte Mannigfaltigkeit von Zwecken künstlerisch befriedigt. Am glänzendsten bewährt sich diese Kunst in der Lösung der Aufgaben praktischen, profanen Bedürfnisses. Nicht bloß Straßen- und Brückenbauten, Wasserleitungen und Viadukte, Mauern und Tore, sondern auch Paläste und Villen, Markt- und Gerichtshallen sowie alle jene dem öffentlichen Vergnügen gewidmeten Bauten, Zirkus und Thermen, Theater und Amphitheater erhielten in der römischen Baukunst eine ebenso gediegene als glänzende Gestalt. Wie allem, was von den Römern ausging, war auch ihren Bauten der Charakter der Macht und Größe aufgeprägt, und die Gediegenheit der Ausführung, die Trefflichkeit des Materials hat nur den gewaltsamsten Zerstörungen weichen können, so daß selbst die Trümmer noch Zeugnis einer fast unvergänglichen Herrlichkeit sind. Nicht minder ausgezeichnet sind diese Werke durch den Glanz und die Schönheit ihrer Ornamente; denn wenn auch die ursprüngliche Zartheit der griechischen Formen in ein derberes, üppigeres Spiel verwandelt ist, so bleibt doch die Virtuosität des Meißels so groß und die ursprüngliche Schönheit so unverwüsthlich, daß selbst die verstümmelten und geschändeten Reste das Beispiel einer Prachtdekoration gewähren, wie kein Stil sie wieder in so prunkvoller und doch edler Schönheit hervorgebracht hat. Indem aber die Römer diesen Stil in zahlreichen Denkmälern über alle Teile ihres weiten Reiches verbreiteten, schufen sie der Architektur jene universelle Stellung, welche in der Folgezeit unter der Herrschaft des Christentums zu neuen großartigen Entwicklungen führen sollte.

Architektur besonders deutlich enthüllen. Nicht minder war die Übertragung der Felderdecken griechischer Tempel auf die mannigfachen Gewölbeflächen sowie die architravartige Profilierung des einfachen Bogens (die Archivolte) ein Zeichen von der Unfähigkeit der Römer, ihrem Gewölbesystem eine innerlich notwendige, strukturell bedingte Kunstform zu schaffen. Sie vermochten nur zu kombinieren,

Abb. 496 Verkörperung  
(Nach Adamy)

Herrschaft des Christentums

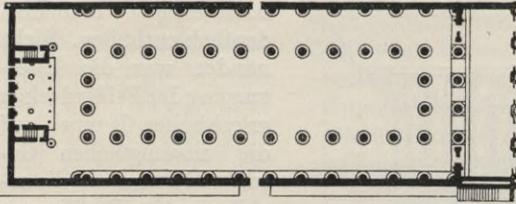
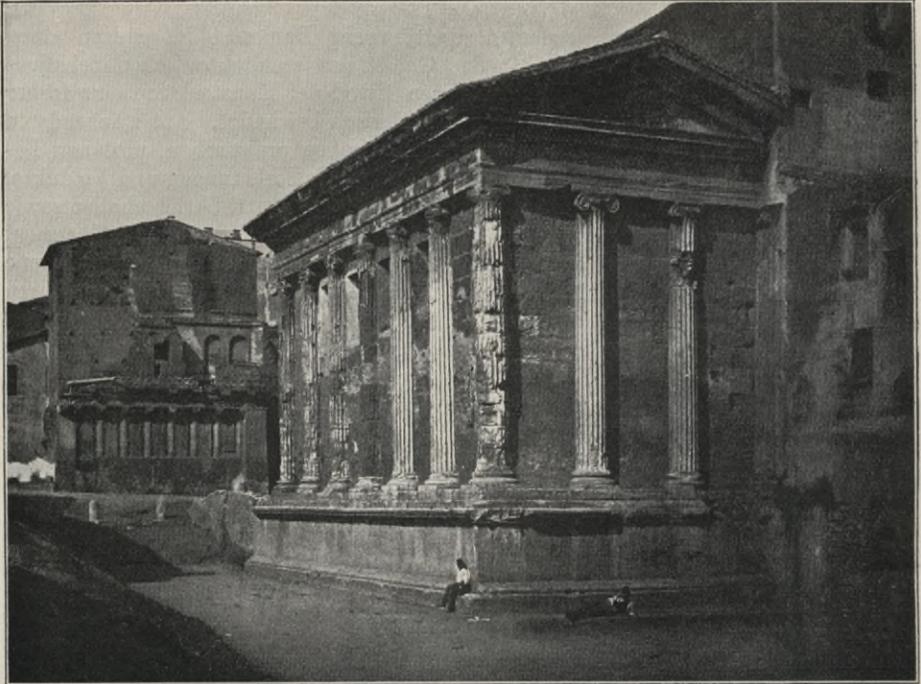


Abb. 497 Basilika zu Pompeji Grundriß

B. Die Denkmäler<sup>1)</sup>

Die älteste Epoche der römischen Architektur scheint ausschließlich durch etruskische Einflüsse bestimmt gewesen zu sein. Außer den nach etruskischem Schema (vgl. S. 365) erbauten Tempeln entstanden in der älteren Epoche der Republik

vor allem einfache Nützlichkeitsbauten. Die *Via Appia* sowie mehrere Wasserleitungen sind großartige Erzeugnisse dieser Epoche. Zeitig machte sich jedoch der griechische Einfluß geltend, besonders seit etwa 150 v. Chr. die Römer Griechenland unterjocht hatten. So wurden aus der makedonischen Kriegsbeute des Metellus die ersten prachtvolleren Tempel in griechischen Formen erbaut, und zugleich erhielt die Basilika ihre glänzende Ausbildung. Man bezeichnet mit diesem Namen Gebäude von länglich rechteckiger Grundform, deren breiter Mittelraum ringsum

Abb. 498 Tempel der Mater Matuta (sog. Fortuna virilis) in Rom  
(Nach Phot. Allinari)

von Säulenhallen umzogen wurde. Sie dienten vorzugsweise dem Geschäfts- und Marktverkehr; eine an der Schmalseite angebrachte halbkreisförmige oder recht-

<sup>1)</sup> *Canina*, Gli edifici di Roma antica. Fol. Roma 1848—56. 6 Bde. — *F. Reber*, Die Ruinen Roms. Mit Abb. 2. Aufl. Leipzig 1879. — *H. Strack*, Baudenkmäler des alten Rom. Berlin 1890 (Lichtdrucktafeln). — *R. Lanciani*, The ruins and excavations of ancient Rome. London 1897. — *E. Petersen*, Vom alten Rom. Leipzig 1898.

eckige Nische wurde unter Umständen als erhöhtes Tribunal bei Gerichtsverhandlungen benutzt. Die von dem älteren Cato erbaute Basilika Porcia in Rom (184 v. Chr.) ist das älteste literarisch bezeugte, die Basilika von Pompeji (vor 78 v. Chr., Abb. 497) das älteste erhaltene Werk dieser Art. Geringe Reste von Bauten sind aus jener Frühepoche der römischen Architektur erhalten, immerhin jedoch genügend, um uns von einer gewissen schlichten Einfachheit in Material und Form eine Anschauung zu geben. Die frühesten Werke sind in einem unscheinbaren, für feinere Detailausführung wenig geeigneten grünlich-grauen Tuffstein, dem *Peperin*, ausgeführt, doch scheint bald darauf der *Travertin*, ein durch seinen schönen warmen Ton und seine Festigkeit ausgezeichnete Kalkstein in allgemeinere Aufnahme gekommen zu sein.

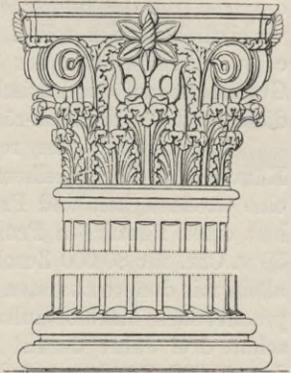


Abb. 499 Korinthische Säule vom sog. Vestatempel zu Tivoli

Eins der baugeschichtlich interessantesten Denkmäler dieser Zeit ist der Sarkophag des *L. Cornelius Scipio Barbatus* aus der Frühzeit des 3. Jahrhunderts v. Chr., der in dem an der *Porta Latina* aufgefundenen unterirdischen Familiengrabe dieses berühmten Geschlechtes entdeckt und in das Museum des Vatikans übertragen wurde. Der dorisches Triglyphenfries mit Rosetten in den Metopen, die schwerfällige Gesimgliederung mit dem Zahnschnitt, die volutenartige Bekrönung der Ecken, das alles sind Beweise einer eigentümlich strengen und einfachen Aufnahme griechischer Formen. Der ionische Stil, speziell in der Form des kleinasiatischen Typus (vgl. S. 201), zeigt sich dagegen an dem ursprünglich der *Mater Matera* oder der *Fortuna virilis* geweihten, später in eine christliche Kirche umgewandelten Tempel, der sich auf hohem Unterbau dicht am Tiber erhebt (Abb. 498). Die zierliche Vorhalle mit ihren sechs Säulen setzt sich pseudoperipterisch an den Mauern der *Cella* fort. Seine Entstehung wird bald nach 230 v. Chr. zu setzen sein. Endlich ist auch ein Beispiel früher Anwendung des korinthischen Stiles (Abb. 499) in dem sog. *Vestatempel* zu Tivoli erhalten,

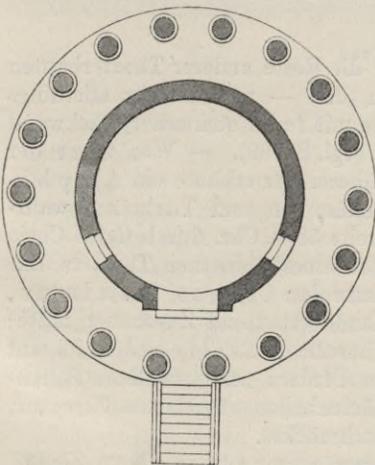


Abb. 500 Grundriß des sog. Vestatempels zu Tivoli

der mit seinem anmutigen Rundbau, rings von Säulen umgeben, auf steiler Felshöhe über den schäumenden Wassern des *Anio* thront. Er ist zugleich ein anziehendes Beispiel der bei den Römern beliebten, hellenistischen Mustern nachgebildeten runden Tempelanlagen (Abb. 500). Von einem großartigeren Tempelbau in korinthischem Stil, dem der Göttermutter (*Magna Mater*) auf dem Palatin (um 203 v. Chr.), bestehen nur noch geringe Überreste. Von dem tüchtigen, großartigen Sinn dieser Frühzeit zeugen endlich die Reste des *Tabulariums*, des alten Reichsarchivs, das um 69 v. Chr. erbaut wurde und mit seinen gewaltigen Quadermassen, den ehemals offenen, zwischen dorischen Halbsäulen angeordneten Bogenhallen, den Abhang des Kapitols gegen das tiefer gelegene Forum krönt. Es ist das älteste Gebäude Roms, das diese Verbindung von Bogenkonstruktion und Säulen-Architravbau aufweist,

die bald für die römische Baukunst charakteristisch und für die ganze Folgezeit vorbildlich werden sollte. Auch das an der Via Appia gelegene Grabmal der Cäcilia Metella, der Schwiegertochter des Triumvirn Crassus, das in runder Grundform auf quadratischer Basis turmartig aufragt, ist ein großartiges Denkmal dieser ersten griechisch-römischen Bauperiode.

Gegen Ende der republikanischen Zeit, als die das Reich erschütternden Kämpfe um die Einzelherrschaft begannen, griff in den baulichen Unternehmungen eine Großartigkeit und Pracht um sich, die an die Stelle republikanischer Einfachheit einen fürstlichen Prunk setzte. Das Theater, welches M. Scaurus im Jahr 58 v. Chr. für 80 000 Zuschauer baute, war zwar nur ein Gelegenheitsbau aus Holz, allein mit den kostbarsten Stoffen, mit Gold, Silber und Elfenbein bekleidet und mit prachtvollen Marmorsäulen und einer Unzahl eherner Statuen geschmückt. Aber schon drei Jahre darauf konnte Pompejus das erste steinerne Theater errichten, das 40 000 Zuschauer faßte, und dessen Höhe ein Tempel der siegreichen Venus

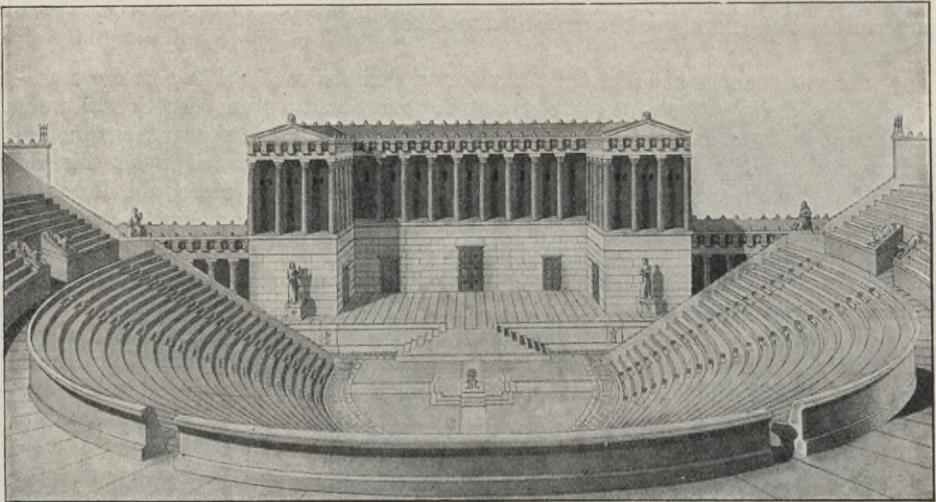


Abb. 501 Restaurierte Ansicht des Theaters zu Segesta

krönte. Wir wissen nichts über seine Gestalt, aber die Reste anderer Theaterbauten aus römischer Zeit (Abb. 501) deuten darauf hin, daß — nachweisbar allerdings erst unter Augustus — jetzt die erhöhte Bühne mit fester steinerne Rückwand in Gestalt einer Palastfassade eingeführt wurde (vgl. S. 199). — Was Cäsar der Stadt an Prachtbauten schenkte, überbot alles Frühere. Er erbaute ein Amphitheater, wie sie zu Zwecken von Gladiatorenkämpfen und Tierhetzen wahrscheinlich zuerst in Unteritalien und angeblich bereits 58 v. Chr. durch Caius Curio in Rom errichtet worden waren; er begann den Bau eines steinernen Theaters, das Augustus vollendete; er vergrößerte und verschönerte den Circus Maximus, der nach der bescheidensten Angabe anderthalbhunderttausend Zuschauer faßte; er führte an der Südseite des Forums die prachtvolle Basilica Julia auf mit Bogenstellungen zwischen marmorumkleideten Pfeilern und gewölbten Seitenhallen, endlich baute er selbst ein neues, von Säulenhallen umgebenes Forum, das er durch einen Tempel der Venus Genetrix schmückte.

Dies alles war aber nur der Übergang zu jener augusteischen Zeit, welche die erste Glanzepoche römischen Lebens bildet. Namentlich unter Augustus

selbst scheint die römische Architektur ihren Höhepunkt erreicht zu haben, wie ja auch in der Literatur seine Regierung als das goldene Zeitalter betrachtet und durch die ersten Sterne römischer Poesie, Namen wie Vergil, Ovid und Horaz, Tibull und Propertius verherrlicht wird. Augustus führte nicht bloß die unvollendeten Bauten Cäsars zu Ende, erneuerte nicht bloß 82 Tempel, darunter die berühmtesten der früheren Zeit, sondern errichtete großartige Gebäude für Volksversammlungen, vor allem aber ein neues, nach ihm benanntes Forum, dessen Umfassungsmauer samt einem Reste des prachtvollen damit verbundenen Tempels zum Teil noch erhalten ist. Von diesem Tempel, den Augustus in der Schlacht von Actium dem rächenden Mars (Mars Ultor) gelobt hatte, sieht man drei korinthische Säulen sowie ein Stück der Cellamauer und der schönen Felderdecken noch aufrecht stehen;

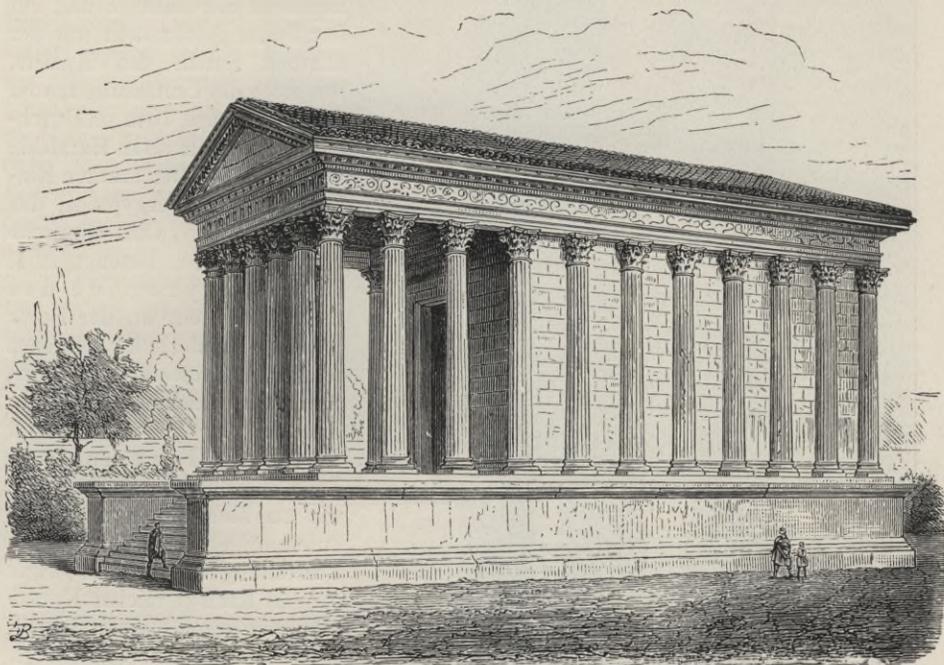


Abb. 502 Maison carrée in Nîmes

die Anlage des Ganzen, die sich noch mit genügender Sicherheit rekonstruieren läßt, bietet an der an die Cella angefügten Apsis und der halbrunden Ausbiegung der beiden gewaltigen Umfassungsmauern des Forums das früheste Beispiel einer malerisch bewegten Grundrißbildung, wie sie später immer häufiger angewandt wird.

Im Jahr 13 v. Chr. vollendete Augustus sodann das von Cäsar begonnene Theater des Marcellus, nach einem Schwiegersohn des Imperators also genannt. Seine gewaltigen Reste sind im Palaste Orsini, der sich mit Benutzung der Umfassungsmauer in die alten Trümmer hineingebaut hat, erhalten. Man sieht von dem Halbrund noch ein tüchtiges Stück in solidem Travertinquaderbau. Fragmente der beiden unteren Stockwerke mit ihren Bogenhallen, eingerahmt von dorischen und ionischen Halbsäulen und entsprechenden Gebälken, in einfach strenger, klarer Behandlung, selbst noch mit beibehaltenem Triglyphenfries. Das Theater faßt ehemals 30 000 Zuschauer. Auch von dem prachtvollen Portikus der

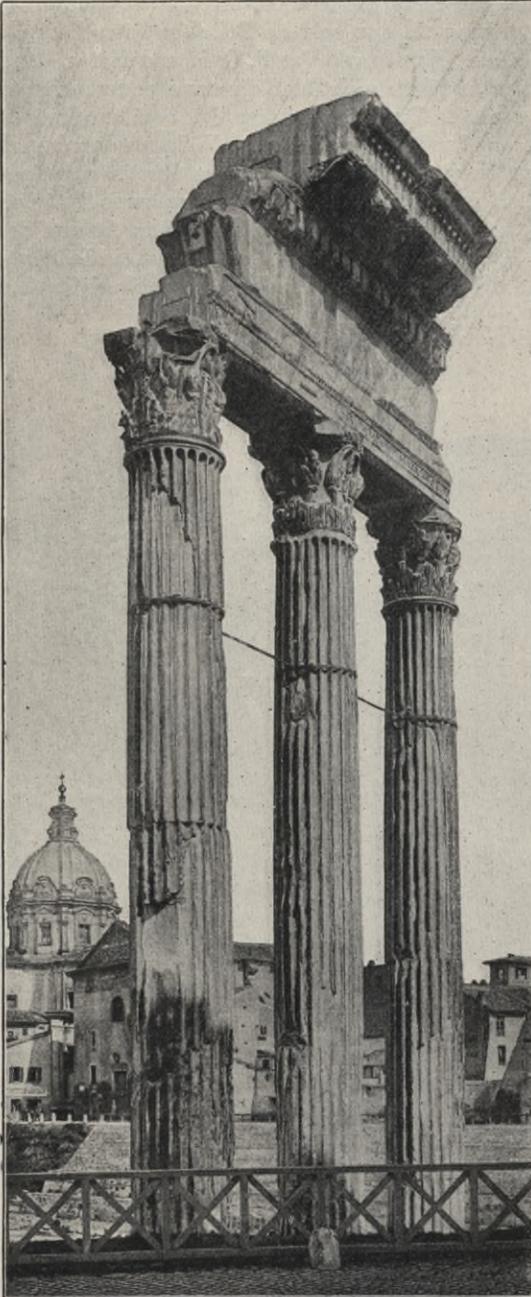


Abb. 503 Säulen vom Dioskurentempel  
(Nach Strack)

Octavia, der, zu dem Theater gehörend, dem Volke unter seinen Hallen einen schattigen Raum zum Lustwandeln gewährte, sind in der Nähe noch einige schöne korinthische Marmorsäulen samt Gebälk erhalten. Dagegen ist vom großartigen Mausoleum des Kaisers, das wie ein mächtiger Berg mit Terrassen aufragte, bepflanzt mit Bäumen und auf der Spitze geschmückt mit der ehernen Statue des Kaisers, nur noch die Umfassungsmauer des Unterbaues, 70 m im Durchmesser, auf dem alten Marsfelde vorhanden. — Den starken Einfluß der Kunst Ägyptens, das im Jahre 30 v. Chr. römische Provinz wurde, bezeugt u. a. die Grabpyramide des Cestius, ein an der Porta S. Paolo malerisch gelegenes schlankes Bauwerk, dessen Inneres eine kleine ausgemalte Grabkammer birgt, während das bizarre Grabmal des Bäckers Eurysaces, das wie aus Mehlonnen und Teigkufen aufgebaut erscheint, eine Vorstellung davon gibt, was man in Kreisen reicher Kunstbarbaren damals schon für erlaubt zu halten begann (vgl. Abb. 505).

Außerhalb Roms ist der zierliche Tempel des Augustus und der Roma zu Pola in Istrien ein wohlerhaltenes Beispiel der edlen Ausgestaltung des korinthischen Stiles und der Verbindung griechischer Formen mit italischer Grundrißanlage, denn nach alter heimischer Tradition ist auch hier eine tiefe Vorhalle der einfachen Cella angefügt. Noch glanzvoller ist der schöne Tempel zu Nîmes im südlichen Frankreich, der dort als „maison carrée“ bezeichnet wird (Abb. 502). Er zeigt ähnliche Anlage und umgibt, wie oftmals bei den Römern, in pseudoperipteraler Anordnung

reich, der dort als „maison carrée“ bezeichnet wird (Abb. 502). Er zeigt ähnliche Anlage und umgibt, wie oftmals bei den Römern, in pseudoperipteraler Anordnung

die Cella mit Halbsäulen. — Triumphporten aus dieser Zeit finden sich zu Rimini, Susa und Aosta, sämtlich noch von einfacher Anlage in Gestalt eines Straßentors zwischen breiten Mauerpfeilern. Prunkvolle Grabmäler finden sich bei Mylasa in Kleinasien und bei St. Remy in Frankreich, hier einem C. Julius von seinen Nachkommen errichtet.

Nach Augustus, der sich rühmen durfte, die backsteinerne Stadt in eine marmorne verwandelt zu haben, scheint die Baulust eine Zeitlang nachzulassen. Doch hat sich in den drei Säulen vom Dioskurentempel (Abb. 503), die an

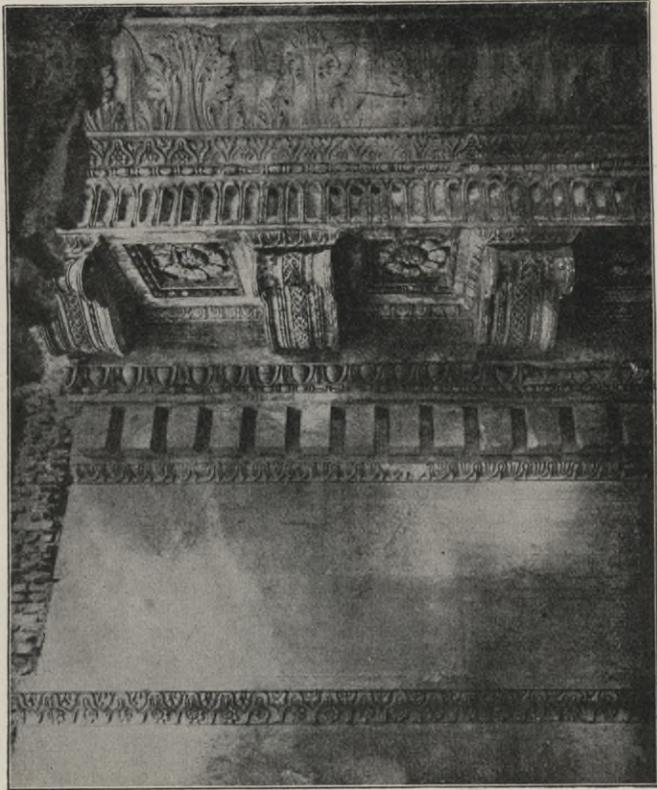


Abb. 504 Gebälk vom Konkordiatempel  
(Nach Strack)

der Südseite des Forums aufrecht stehen, wahrscheinlich ein Werk aus der Zeit des Tiberius (14—37 n. Chr.) und des Caligula (37—41) erhalten. Säule, Gebälk und Kranzgesims gehören zu den schönsten antiken Überresten Roms.<sup>1)</sup> Auch die Säulenbasen, Kapitelle und Gesimsteile, welche sich von dem noch unter Augustus (10 n. Chr.) neuerrichteten Tempel der Konkordia erhalten haben, zeugen dafür, daß Feinheit und Adel der Baukunst dieser Epoche nicht verloren gegangen war, mochten auch einzelne Glieder, wie das lesbische Kymation, bereits zu erstarren beginnen und ein übergroßer Reichtum an dekorativen Formen (Rosettenschmuck zwischen den Konsolen, Rinnenblätter an der Fläche des Geison) die Klarheit und Ruhe der Gliederung beeinträchtigen (Abb. 504). Aus Claudius' Regierung (41—45) stammt sodann ein großartiges Werk, die doppelte Wasserleitung des Aino novus und der Aqua Claudia, deren Backsteinbögen noch in gewaltigen Trümmern die Campagna und die Vignen Roms durchziehen und mit ihrem prachtvollen vegetativen Schmuck von Efeu und anderen Ranken einen Hauptreiz der Villa Wolkonsky bilden. Wo diese Doppelleitung in die Stadt trat, erhebt sich ein mächtiges Doppeltor, über dessen Eingängen die beiden Wasserarme hingeführt sind, noch jetzt unter dem Namen der Porta Maggiore erhalten, ein schmuckloser, aber durch

<sup>1)</sup> Vgl. die Rekonstruktion des Tempels auf Grund neuer Ausgrabungen von O. Richter im Jahrb. d. Archäol. Instituts 1898, S. 87 ff.

großartige Anlage imponierender Bau (Abb. 505). Kurz nachher legte unter Nero (54—68) ein neuntägiger Brand einen großen Teil der Stadt in Asche und gab dem Kaiser Veranlassung, auf den Trümmern sein „goldenes Haus“ aufzurichten, einen Prachtbau, wie ihn die Zeit noch nicht gesehen hatte, der aber nach der Ermordung des Tyrannen vom wütenden Volke der Erde gleichgemacht wurde.

In diese Epoche fällt auch die wichtigste Bauepoche von Pompeji, das uns eine so lebendige Anschauung von dem Übergange aus der hellenischen in die römische Form gewährt.<sup>1)</sup> Im Jahre 63 n. Chr. von einem Erdbeben heimgesucht, dem dann 16 Jahre später infolge eines neuen Ausbruchs des Vesuvs der Untergang der Stadt folgte, bietet uns Pompeji mit seinen Denkmälern ein Bild von dem damaligen Zustande einer kleineren italischen Provinzialstadt. An den älteren Gebäuden, namentlich dem dreieckigen Forum und dem auf demselben gelegenen Tempel tritt noch die griechische Bauweise in ihrer späteren Gestaltung zutage. Die Theater, ein größeres und ein kleineres von sehr zierlicher Anlage (Abb. 506),

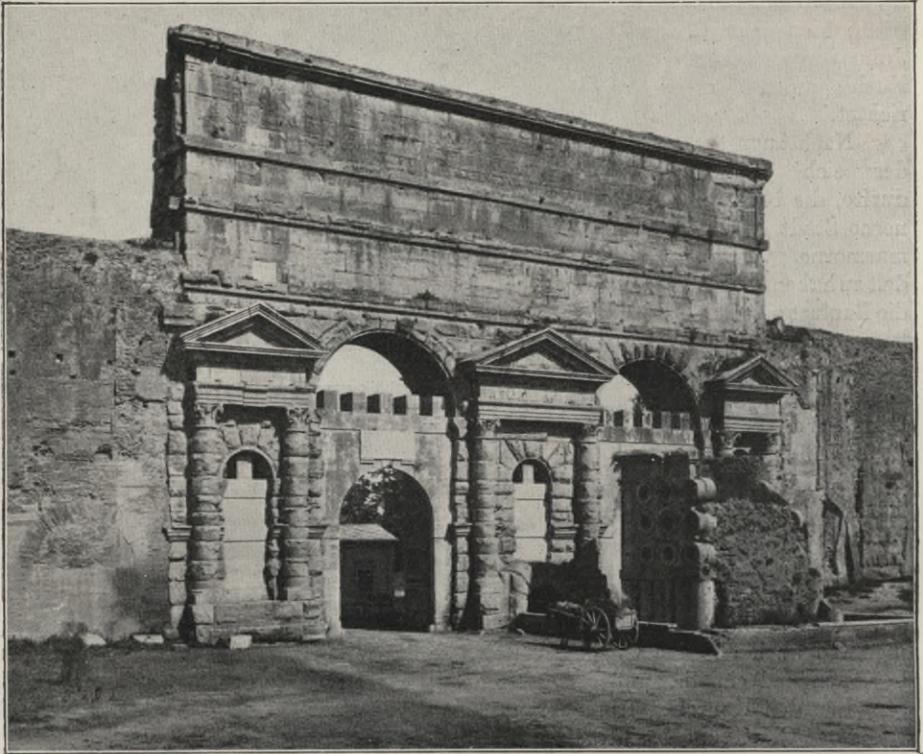


Abb. 505 Porta Maggiore in Rom mit dem Grabmal des Eurysaces

zeigen eine durchgreifende Umgestaltung, welche außer dem Bedürfnis einer erhöhten Bühne auch die Überdachung des gesamten Baues allmählich hat eintreten lassen. An dem Forum und seinem Tempel sowie an der Basilika (vgl. Abb. 497)

<sup>1)</sup> Vgl. *J. Overbeck*, Pompeji, 4. Aufl. 1884. — *A. Mau*, Pompeii, its life and art. New-York u. London 1899. Deutsche Ausg. 1900. — *C. Weichardt*, Pompeji vor der Zerstörung. Leipzig 1897.

hat der römische Einfluß das Übergewicht erlangt. Lassen uns diese Bauten sowie die Triumphtore, die Bäder, die übrigen Tempel, das Amphitheater, die Stadtmauern mit ihren Toren, die Gräberstraße mit ihren Monumenten den damaligen Zustand Roms etwa in Duodezformat schauen, so mögen die so zahlreich ausge-



Abb. 506 Kleines Theater in Pompeji, restauriert

grabenen Wohnhäuser (Abb. 507, 508 u. 509) sich nicht allzusehr von den bürgerlichen Wohnungen auch in größeren Städten und in Rom selbst unterschieden haben. Das alte Grundschema des italischen Wohnhauses (vgl. S. 367) ist bei aller Mannigfaltigkeit der Anlage und Ausgestaltung in ihnen allen wiederzuerkennen. In jedem irgendwie stattlicheren Wohngebäude wiederholt sich dieses

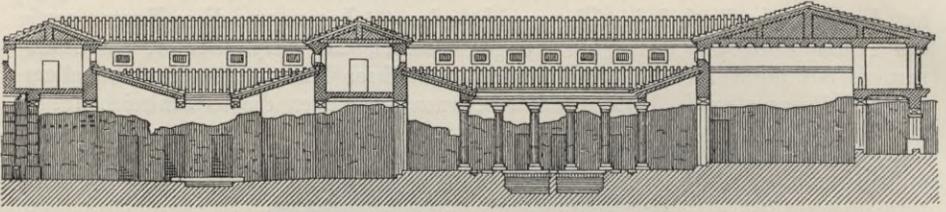


Abb. 507 Durchschnitt durch das Haus des Pansa in Pompeji

Schema in der Längsachse der ganzen Anlage: auf ein Vorderhaus (A—F), das mehr dem geschäftlichen Verkehr dient, folgt ein Hinterhaus (G—N), das dem Leben der Familie reserviert bleibt (Abb. 508). Beide Teile aber gruppieren sich in durchaus entsprechender Weise um ein Atrium, d. h. um offene Höfe, von denen der vordere (B) in der Regel klein und einfach nach etruskischer Weise (Atrium tuscanicum), der innere (G) reicher und nach griechischem Vorgange mit einer Säulenhalle umgeben war (Peristyl). Die Mitte des Atriums bildet das Impluvium, d. h. ein vertieftes Bassin, in welchem von dem ringsum niedergehenden Dache das Regenwasser sich sammelt. Als wichtiger Hauptraum verbindet das Tablinum (C), ein in der Mitte liegender Saal für die Ahnenbilder, die beiden Teile des Hauses. Neben den rings um diese beiden Binnenhöfe angeordneten kleineren Schlaf- und Wohnzimmern (e, L) zeichnete sich der Speisesaal, das Triclinium (H), durch stattlichere Raummaße aus. Im oberen Geschoß pflegten die Sklaven zu wohnen und zu arbeiten. Eine reiche Bemalung der Wände, musivischer Schmuck der Fußböden verleihen den Haupträumen (Abb. 509) einen hohen Reiz innigen Behagens, heiteren Lebensgenusses. Von der entsprechenden Anlage eines hauptstädtischen Hauses geben u. a. die Reste des sog. „Hauses der Livia“ auf dem Palatin zu Rom eine Vorstellung.

Mit den Flaviern, 69 n. Chr., beginnt eine zweite Glanzepoche der römischen Architektur, deren Überreste den früheren an Großartigkeit mindestens gleichkommen, an Pracht sie noch überbieten. Auf dem Palatinischen Hügel, wo bereits die julischen Kaiser ihre noch verhältnismäßig einfachen Paläste erbaut hatten,

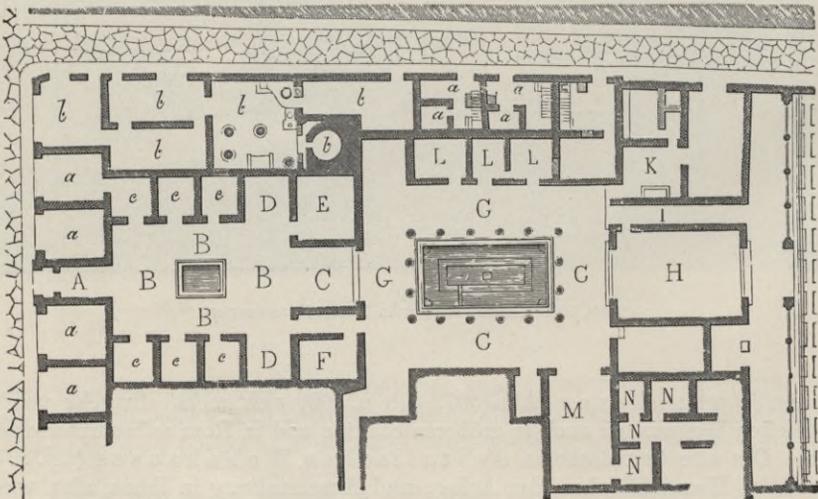


Abb. 508 Grundriß eines Wohnhauses in Pompeji

erhob sich, umfangreicher als jene, der flavische Kaiserpalast, in seinen noch heute erkennbaren Grundzügen eine Reihe imposanter Saalbauten aufweisend, die, auf fürstliche Repräsentation berechnet, kaum noch einen Zusammenhang mit



Abb. 509 Atrium im sogenannten Hause des Sallust in Pompeji

dem alten Schema des Wohnhauses bewahrt haben. In Verbindung damit stand, in der Senkung zwischen Palatin und Esquilin gelegen, das — seit dem Mittelalter so genannte — K o l o s s e u m , das von Vespasian begonnene und von Titus etwa 82 n. Chr. vollendete flavische Amphitheater, die gewaltigste Römerruine der Welt (Abb. 510). 185 m lang und 156 m breit dehnt sich das ungeheure Oval aus, das gegen 80 000 Zuschauer faßte, und in dessen Arena die Tier- und Menschenkämpfe stattfanden, wie sie von Süditalien her in Rom Eingang gefunden hatten. Rings erheben sich, auf gewölbten Korridoren ruhend, die Sitzreihen, deren oberster Kranz von einer Säulenhalle abgeschlossen wurde. Eine Umfassungsmauer von 48 m Höhe umschließt als ungeheure Travertinschale den Kern des riesigen Gebäudes. Es ist nach mehrfachen Beschädigungen und Restaurationen im Altertum seit dem 14. Jahrhundert als Fundort von Baumaterial benutzt und zur Hälfte zerstört worden, doch zeigt die nördliche wohlerhaltene Seite noch drei Arkadenreihen übereinander, eingefast von dorischen, ionischen und korinthischen Halbsäulen samt Gebälken, darüber bildet ein mit Fenstern versehenes und mit korinthischen Pilastern geschmücktes viertes Stockwerk den Abschluß (Abb. 511). In dem kräftigen Kranz-

gesims desselben sieht man noch die Löcher für die Masten, an denen der Riesenteppich befestigt war, der sich zum Schutze gegen die Sonne über das Ganze ausbreitete. — Weiter gehören dieser Zeit jene reichen drei korinthischen Säulen am Abhange des Kapitols an, welche einst die Ecke vom Tempel des Vespasian ausmachten; Teile des zugehörigen Gebälks werden im Tabularium aufbewahrt. Architektonisch bedeutender ist jedoch der Bogen des Titus auf der Höhe der Via sacra, dem Kaiser nach seinem Tode (81 n. Chr.) geweiht (Abb. 512). Hier tritt die von den Römern geschaffene monumentale Form des Triumphbogens noch in einfacher Anlage auf. Nur ein einziger hochgewölbter Eingang ist zwischen fest umschließenden Wandmassen angebracht, eingefäßt von Halbsäulen auf Postamenten, an denen zum erstenmal die derbere Form des römischen Kompositikapitells vorkommt. Die Wände sind durch fensterartige Blenden belebt, die Attika über den Säulen erhält die Widmungsinschrift, die Seitenwände im Innern sind mit prächtigen Reliefs geschmückt, die den Triumph des Titus nach der Zerstörung von Jerusalem darstellen; ein ehernes Viergespann mit der Gestalt des Triumphators bekrönte ehemals über der Attika die Plattform. Bei aller Größe der Gesamtwirkung zeigen die flavischen Bauten, wie besonders ein Vergleich mit denen der augusteischen Zeit lehrt, im Detail bereits merklichen Verfall durch Überladung und Kleinlichkeit der Formen. Bezeichnend dafür ist das Gebälk des Vespasiantempels (Abb. 513): es bietet dem Auge nirgends mehr eine ruhige Fläche, alle Glieder sind mit Ornament von zumeist kleinlicher und trockener Zeichnung überdeckt. Den Fries schmückten naturalistisch nachgebildete, lose aneinandergefügte Opfergeräte zwischen ebenso behandelten

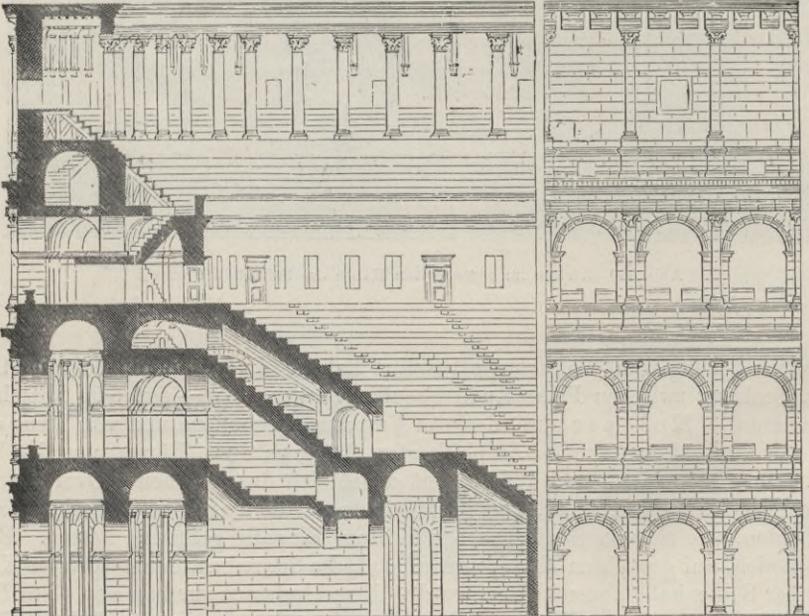


Abb. 510 Durchschnitt und Teil vom Aufriß des Kolosseums (restauriert)

Stierschädeln, so daß er gleichsam wie zerhackt aussieht. Ein Vergleich mit dem Gebälk des Konkordiatempels aus augusteischer Zeit (Abb. 504) belehrt rasch über die zunehmende Einbuße an Ruhe und Klarheit der Einzelwirkung. Auch die

schwülstige Form des Kompositakapitells fällt in diese Zeit; sie tritt am Titusbogen zum erstenmal auf (vgl. Abb. 493).

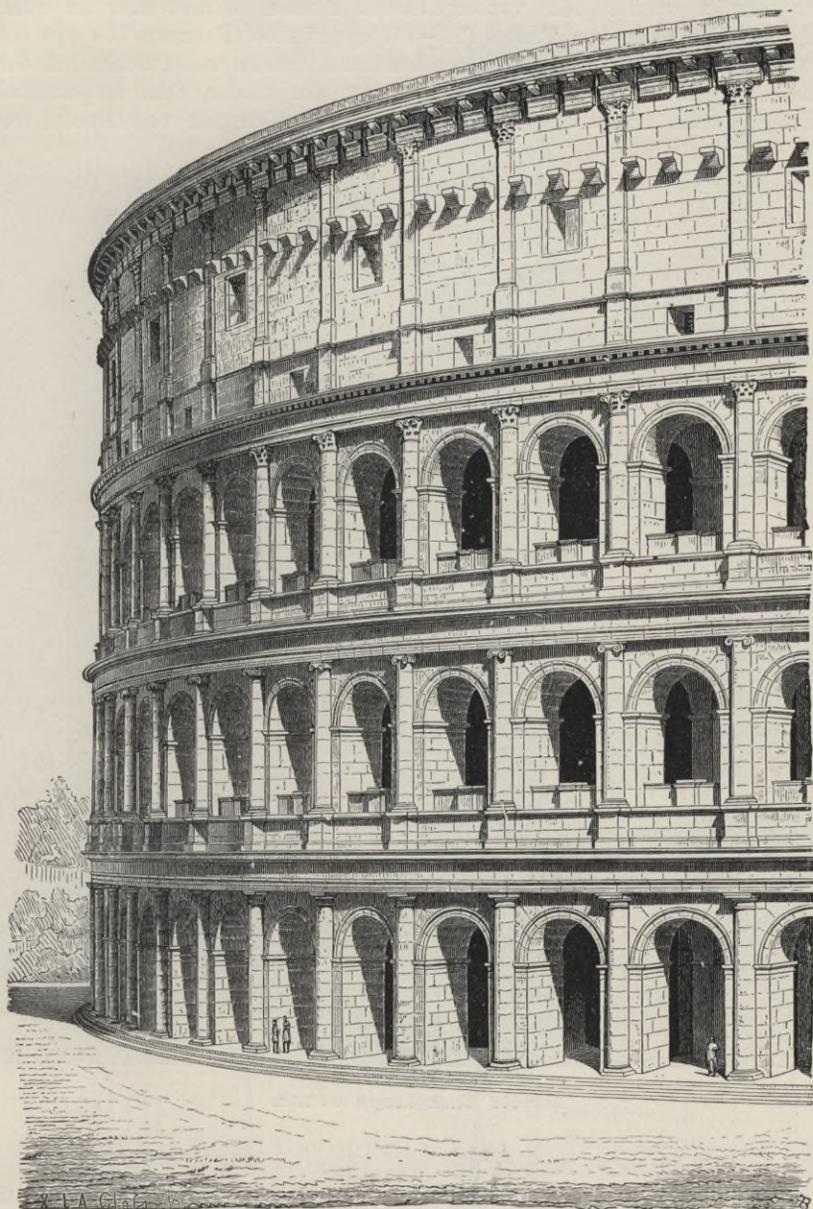


Abb. 511 Restaurierte Außenansicht des Kolosseums

Von dem neuen Forum, welches von Domitian begonnen wurde und von Nerva (96—98) die Vollendung und Benennung erhielt, haben sich zwischen dem römischen Forum und dem des Augustus zwei schöne, noch halb im Boden vergrabene korinthische Säulen mit reichem reliefgeschmücktem Fries und hoher Attika

erhalten, an welcher die Reliefgestalt der „werktätigen“ Minerva sich findet. Ihr war der Tempel geweiht, der die Mitte des Forums einnahm und erst im 17. Jahrhundert zerstört wurde. Alle vorhergehenden Bauten überbot aber an Pracht, Umfang und Glanz das von Trajan (98—117) gegründete *Forum Trajanum* (Abb. 514). Begnügten sich die früheren Forumanlagen im wesentlichen mit einem Hallenhof, der einen Tempel umschloß, so war hier wieder, dem ursprünglichen Begriff des Forum entsprechend, ein vielgliedriger Komplex von Baulichkeiten



Abb. 512 Triumphbogen des Titus

für Handel und Verkehr geschaffen mit einer großartigen Basilika als Mittelpunkt. Ein etwa 100 m im Quadrat umfassender, auf drei Seiten von Säulenhallen umgebener Platz bildete den Vorhof; seinen Haupteingang schmückte ein sechssäuliger Triumphbogen, dessen Größe und Pracht besonders gerühmt wird. In der Mitte des Platzes erhob sich das Reiterstandbild des Kaisers, die Hallen waren mit zahllosen Ehrenstatuen berühmter Römer erfüllt. Vor die vierte Seite des Platzes legte sich quer die riesige fünfschiffige Basilika Ulpia, von deren vierfachen Säulenreihen heute nur der mittelste Teil bloßgelegt ist (Abb. 515). An die Schmalseiten der

Basilika wie die entsprechenden Seiten des Forumhofes scheinen sich jene beliebten

halbkreisförmigen Ausbauten (vgl. S. 385) gelegt zu haben, die so wesentlich zur malerischen Gestaltung des Gesamtbildes beigetragen haben müssen. Dann folgte in der Mittelachse auf engerem, beiderseits von Bibliotheksbauten flankiertem Raum die erhaltene Trajanssäule mit dem Standbilde des Kaisers; ihre Höhe von beinahe 40 m soll angeblich die Höhe des Hügelrückens zwischen Kapitol und Quirinal bezeichnen, der abgetragen werden mußte, um Platz für die Anlage zu gewinnen. Endlich fand das Ganze seinen Abschluß in dem erst von Hadrian zu Ehren seines Adoptivvaters errichteten Tempel, da wo sich heute die beiden Kuppelkirchen mit dem Palast dazwischen erheben.

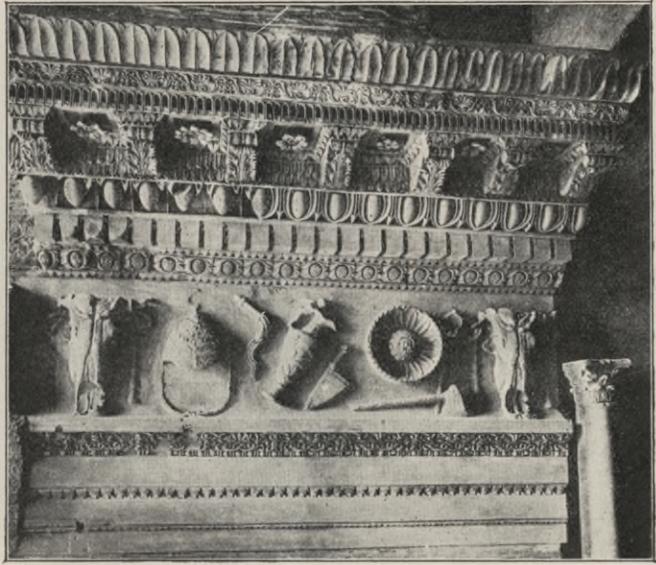


Abb. 513 Gebälk vom Tempel des Vespasian (Nach Strack)

Derselbe geniale Baumeister Apollodoros von Damaskus, der offenbar unter dem Eindruck ägyptischer Riesentempel diese gewaltige Anlage schuf, erbaute auch die großartigen Thermen Trajans, an Stelle einer früheren Anlage des Titus — nach dem sie gewöhnlich benannt werden — auf dem Viminal. Sie eröffneten die Reihe gigantischer Bäderanlagen, durch deren Errichtung die späteren Kaiser in immer steigendem Maße einander zu überbieten suchten. In diesen Bauten Trajans entsprach der Größe des Plans auch die Gediegenheit und Kostbarkeit der Durchführung. Die erhaltenen Reste architektonischer Details zeigen, daß Trajans Baumeister den kleinlichen Schwulst der flavischen Zeit durch einen größeren und freieren Formencharakter zu ersetzen wußten. Die realistischen Motive der Dekoration werden beibehalten, sind aber mit einer ganz neuen Frische des Empfindens und der malerischen Ausdrucksweise behandelt. Die Pfeilerdekorationen vom Grabe der Haterier im Lateranmuseum, der mit köstlicher Meißeltechnik ausgeführte Adler im Eichenkranz, der heute in der Vorhalle von SS. Apostoli eingemauert ist (Abb. 516), u. a. sind entsprechende Zeugnisse dieser

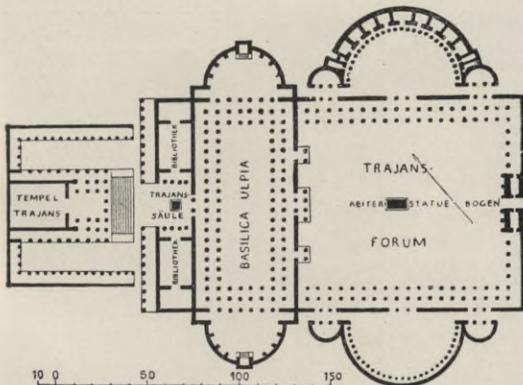


Abb. 514 Restaurierter Grundriß des Forum Trajanum

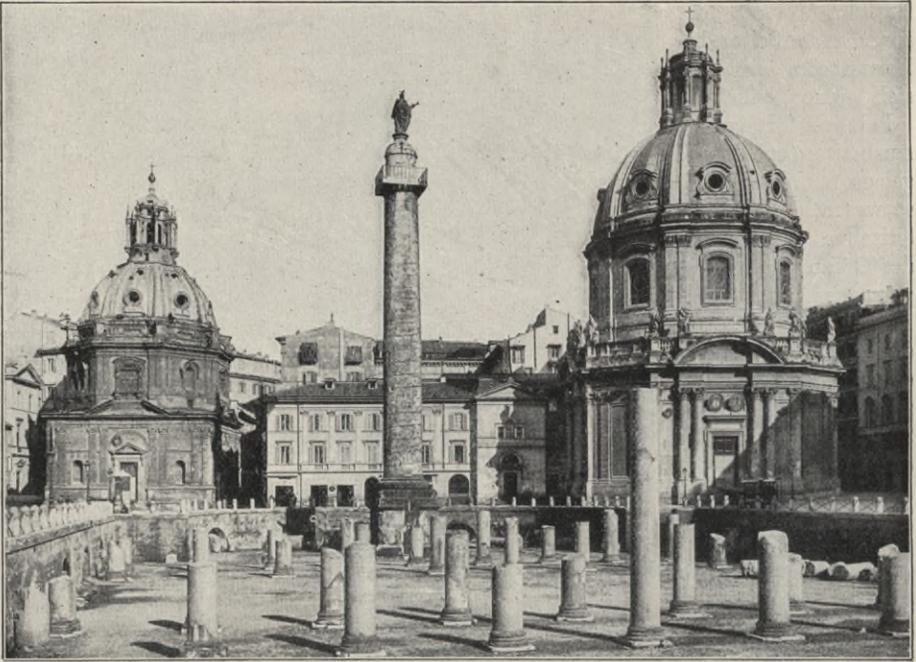


Abb. 515 Reste des Forum Trajanum in Rom (Nach Strack)

großwirkenden und geschmackvollen Dekorationsweise. — Außer seinen Prachtbauten ließ Trajan auch bemerkenswerte Werke der Ingenieurkunst und der architektonischen Konstruktion ausführen, wie die kühne Felsenstraße von Orsova an der Donau, die große Donaubrücke beim „Eisernen Tor“, gleichfalls ein Werk des Apollodor, die Brücke über den Tajo bei Alcantara u. a.

Nicht minder umfassend waren die Bauunternehmungen Hadrians (117 bis 138); gehört ihnen doch vor allem der großartigste und edelste Römerbau an der sich bis auf unsere Zeit erhalten hat: das Pantheon zu Rom. An Stelle eines älteren, 27 v. Chr. von Agrippa errichteten Rundtempels, der aber wahr-



Abb. 516 Adler im Eichenkranz an SS. Apostoli (Nach Phot. Alinari)

scheinlich mit einer flachen Decke in Holzkonstruktion versehen war und deshalb mehrmals abbrannte, errichtete Hadrian von 115—126 n. Chr. seinen Neubau des Pantheon, den noch jetzt erhaltenen, ganz aus Ziegeln errichteten Kuppelbau, der durch seine Schönheit und Harmonie für die Baukunst der Renaissance vorbildlich geworden ist. Die Rundform ist hier zur Grundlage einer großartigen Neuschöpfung genommen, indem auf den zylindrischen Unterbau sich — vielleicht zum erstenmal — eine Kuppel von gleichem Durchmesser setzt; Höhe und Breite des Innenraums haben demgemäß dieselbe Dimension (43,4 m), und der Durchschnitt der Kuppel

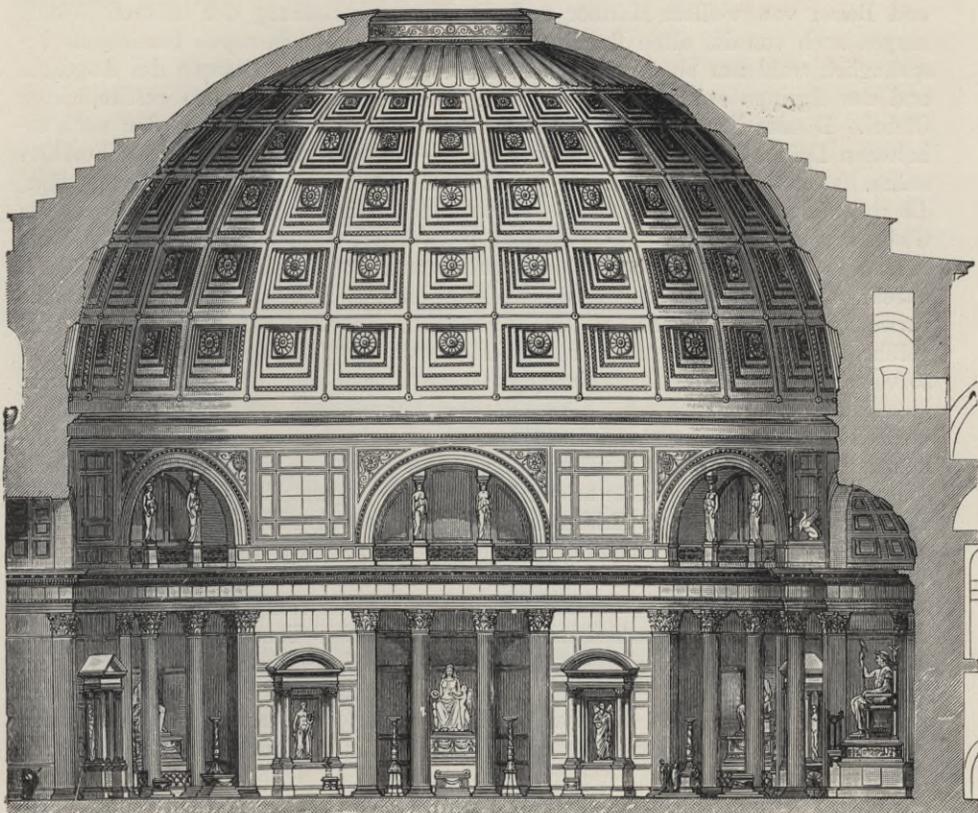


Abb. 517 Durchschnitt des Pantheons (Nach Adlers Restauration)

ist ein reiner Halbkreis (Abb. 517). Die Wände werden von acht Nischen durchbrochen, vier halbrunden und abwechselnd mit ihnen vier rechtwinkligen, in welche prachtvolle Marmorsäulen mit Gebälk eingebaut sind. Darüber erhob sich eine Attika mit Pilastern.<sup>1)</sup> Über der Attika steigt in Gestalt einer Halbkugel das mächtige Kuppelgewölbe empor, das im Zenith eine Öffnung von 9 m Durchmesser hat, durch

<sup>1)</sup> Die in *F. Adlers* (Das Pantheon. Berliner Winckelmannsprogramm 1871) Restauration angenommenen halbkreisförmigen Öffnungen über dem Gebälk, mit hineingesetzten Karyatidenpaaren, sind nach dem Ergebnis der neuesten Untersuchungen nicht haltbar. Vgl. *Michaelis* in den *Preuß. Jahrb.* 1893, S. 108 ff., und *O. Richter* im *Archäol. Anzeiger* 1893, S. 1 ff.

welche dem Raum ein einziger Strom von Licht zugeführt wird. Die einfache Regelmäßigkeit des Ganzen, die Schönheit der Gliederung, die Pracht des Materials, die ruhige Harmonie der Beleuchtung geben dem Innern den Charakter feierlicher Erhabenheit, der selbst durch die späteren, zum Teil disharmonischen Veränderungen kaum geschwächt wird. Diese haben namentlich auch die Kuppel betroffen, deren schön und wirksam profilierte Kassetten ehemals mit Bronzeornamenten reich ausgestattet waren. So ist auch die Marmorbekleidung der Attika im 18. Jahrhundert entfernt und eine gemeine Kulissenmalerei an ihrer Stelle ausgeführt worden. Nur die prächtigen Säulen aus gelbem Marmor (*giallo antico*) mit Kapitellen und Basen von weißem Marmor und die Marmorbekleidung der unteren Wände zeugen noch von der alten Pracht. Die Front des Rundtempels bezeichnete ursprünglich wohl nur ein Vorbau mit Nischen, in denen die Statuen des Augustus und des Agrippa standen, abgeschlossen durch einen mit Statuen geschmückten Giebel. Diesem Frontbau, den Hadrian unverändert — selbst mit der noch erhaltenen Dedikationsinschrift am Architrav — aus dem Bau des Agrippa herübernahm, hat erst eine spätere Zeit die prächtige, aber unharmonische Vorhalle angefügt, die mit sechzehn korinthischen Säulen ausgestattet ist, so daß acht den vorderen Giebel tragen und die übrigen acht den beträchtlich tiefen Raum in drei Schiffe teilen. Die Decke hatte ehemals bronzene Ornamente, die unter Papst Urban VIII. barbarischerweise entfernt und zu dem barocken Altartabernakel der Peterskirche verwendet wurden. Das Äußere ist übrigens einfach und schmucklos in Ziegeln ausgeführt, die ursprünglich mit Stuck bekleidet waren. Trotz seiner Entstehung in so verschiedenen Zeiten macht doch das Ganze einen höchst bedeutenden Eindruck.

Eine der großartigsten Anlagen Hadrians war der Tempel der Venus und Roma, den er dem Kolosseum gegenüber auf hohem Unterbau an der östlichen Grenze des Forums auführte, und der den Ruhm hatte, unter allen römischen Tempeln der kolossalste zu sein. Die angeblich vom Kaiser selbst entworfene Planform zeigt aber etwas Erkünsteltes; denn die beiden Tempel stießen mit den großen Nischen für die Götterbilder rückwärts zusammen und öffneten also ihre Vorhallen nach entgegengesetzten Seiten. Von den mit kleinen Nischen gegliederten Umfassungswänden sowie von den Apsiden mit ihren rautenförmig kassettierten Halbkugeln steht noch ein Teil aufrecht; das ehemalige Tonnengewölbe der Zellen ist dagegen spurlos verschwunden, und ebenso ist es den 72 Marmorsäulen ergangen, welche einen peripteralen Portikus und zwei Vorhallen um den Tempel bildeten. Der Tempel brachte also in etwas gewaltsamer Art die Formen des griechischen Peripteralbaus in Verbindung mit einem Gewölbebau, zu dem sie in keiner inneren Beziehung standen. Es war eine durchaus unorganische Neubildung, der aber große dekorative Wirkung nicht gefehlt haben wird. Eine einfache Marmortreppe führte vom Forum, eine doppelte vom Kolosseum aus auf die Höhe der Tempelterrasse. — Ein anderer gewaltiger Rest dieser Epoche ist die heutige Engelsburg, ursprünglich (seit 136 n. Chr.) als Mausoleum Hadrians errichtet. Auf einem quadratischen Unterbau erhebt sich turmartig das runde Grabmal mit einem Durchmesser von 73 m, von Travertinquadern aufgeführt und einst mit parischem Marmor umkleidet; darüber stieg, wie bei etruskischen und älteren Gräbern (vgl. Abb. 481), einst ein Erdkegel auf, dessen Gipfel die Kolossalstatue des Vergötterten trug. Tief im Grunde findet sich die Grabkammer des Kaisers, zu der man auf einem spiralförmig angelegten, verdeckten Gange hinabsteigt. — Von der Villa, welche Hadrian sich zu Tibur (Tivoli) erbaut hatte, ist nur ein Chaos ungeheurer ausgedehnter Trümmer übrig geblieben.<sup>1)</sup> Aber sie geben in Zusammenhang mit den alten Beschreibungen eine Vorstellung davon, wie auch hier der in der Baukunst

<sup>1)</sup> H. Winnefeld, Die Villa Hadrians in Tivoli. Berlin 1895.

dilettierende Kaiser Musterstücke aller älteren Stilarten und Proben der verschiedensten architektonischen Konstruktionen und Systeme aufführen ließ.

Außerhalb Roms ward besonders *Athen* durch diesen Kaiser mit zahlreichen Prachtgebäuden geschmückt. Noch ist davon das zweistöckige Hadrianstor erhalten, das den neuen, von ihm erbauten Stadtteil mit der alten Stadt verband. Außerdem führte er ein Pantheon, eine Wasserleitung und anderes auf und vollendete und restaurierte den Riesenbau des Tempels des olympischen Zeus. Ein ähnliches Stadttor in *Adalia* (*Attaleia*), ferner das Trajaneum in *Pergamon* (vgl. S. 207) und der Jupitertempel in *Jerusalem* mögen als fernere Bauten Hadrians im Osten des Reiches genannt werden.

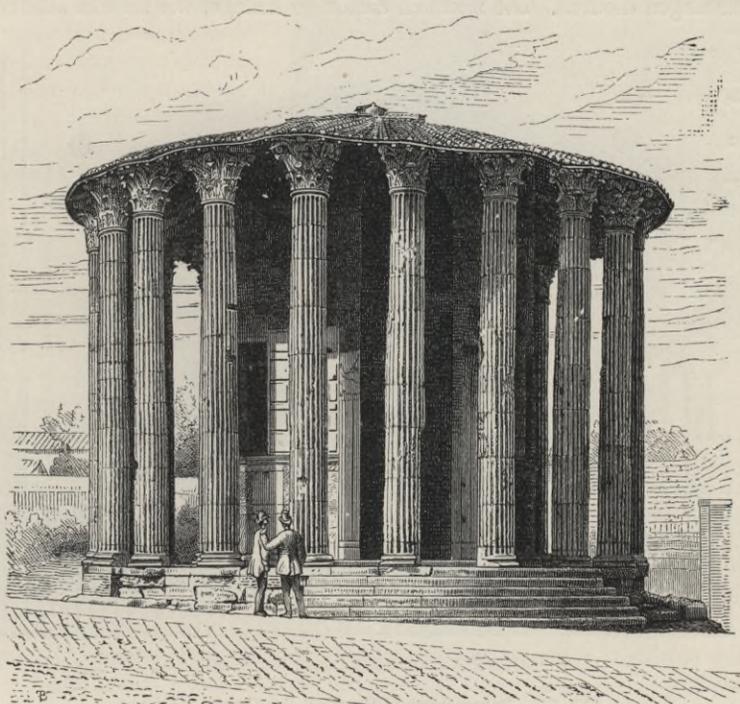


Abb. 518 Sog. Vestatempel in Rom

Der verfeinerten, aber bereits akademisch nüchternen Richtung Hadrians folgte eine allmähliche Abnahme des architektonischen Sinnes, eine schwerfälligere und stumpfere Behandlung der Formen, teilweise auch ein Entarten derselben. Dies erkennt man schon an dem Tempel des *Antoninus* und der *Faustina* aus der Zeit des Antoninus Pius (138—161), dessen Vorhalle mit ihren prächtigen Cipollinsäulen noch an der Nordseite des Forums vorhanden ist. Die ärmliche Behandlung des Gebälks und der Säulenkapitelle kündigt den nahen Verfall an. Eine bloße Nachahmung der Trajanssäule ist die dem *Mark Aurel* (161—180) auf dem Marsfelde errichtete. Ein in der Nähe, an der Rückseite der heutigen Börse, befindlicher Rest von 11 kolossalen korinthischen Marmorsäulen samt Gebälk und Gesims (sog. *Basilica Neptuni* auf *Piazza Pietra*), woran sich schon die konvex ausgebauchte Form des Frieses, das Zeichen späterer Entartung findet, gehört

ebenfalls dieser Zeit an. Den hohen Unterbau des Tempels schmückten einst kolossale Relieffiguren von idealen Frauenbildern in nationaler Tracht und Bewaffnung, die wohl Nationen oder Provinzen des römischen Reiches darstellten (jetzt zum Teil im Hofe des Konservatorenpalastes).

Die mit dem 3. Jahrhundert hereinbrechende Epoche des Verfalls leitet der Triumphbogen des Septimius Severus ein, im Jahre 203 am Abhange des Kapitols erbaut, in der Gesamtform dem trajanischen nachgebildet, doch von minder edlen Verhältnissen, schwerer und dabei mit Reliefs ohne klare architektonische Einteilung überladen. Von dem dekorativen Prachtbau seines Septizoniums ist wenig mehr erhalten; wahrscheinlich war es ein mehrstöckiger Säulenhau, der große halbkreisförmige Nischen umschloß, die als Springbrunnenanlagen dienten. Die ziemlich eintönige Anlage, wie sie aus älteren Skizzen

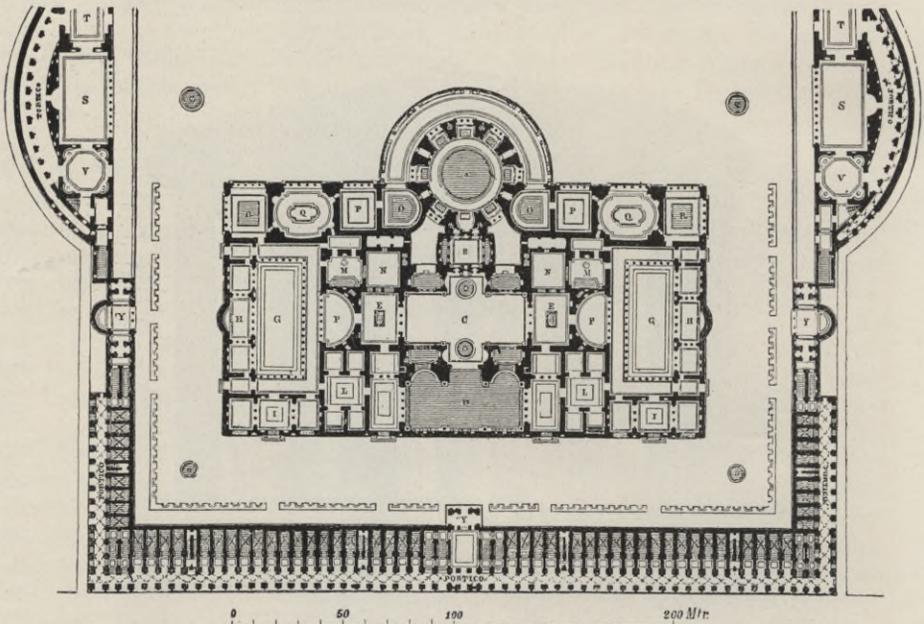


Abb. 519 Rekonstruierter Grundriß der Caracallathermen

der Ruinen sich rekonstruieren läßt, scheint darauf hinzudeuten, daß der einst so mächtig entwickelte Sinn für dekorative Wirkung nicht mehr recht lebendig war. Vollends in wilder Überflutung von Ornament und plastischem Schmuck verschlungen zeigt sich die Architektur am Bogen der Goldschmiede, einem am Forum boarium von der Zunft der Goldschmiede diesem Kaiser errichteten Ehrendenkmal. Ungefähr derselben Zeit wird der zierliche Rundbau mit seiner korinthischen Säulenhalle angehören, der, in der Nähe des Tiberufers gelegen, unter dem Namen des Tempels der Vesta bekannt ist (Abb. 518).

Aber wenn das Gefühl für Reinheit und Schönheit der architektonischen Form immer mehr eschwand, so wuchs dafür die Größe der Aufgaben, welche der Baukunst in der Raumbildung gegeben waren, und zugleich die Kühnheit und das konstruktive Können in ihrer Lösung. Es sind vorzugsweise für den Massenverkehr bestimmte öffentliche Bauten, welche in diesen Jahrhunderten den Entwicklungsgang der römischen Architektur bezeichnen. Für die Anlage von Thermen

schuf Caracalla (211 bis 217 n. Chr.) ein neues Vorbild in jenem gewaltigen Werk, dessen Trümmernmassen wie ein riesiges Gebirge in der Verödung der Campagna aufragen. Da sie wenigstens durch spätere Einbauten nicht verändert sind, lassen sie auch in aller Zerstörung die ursprüngliche Anlage noch einigermaßen erkennen (Abb. 519). Innerhalb eines forumartigen, von Säulenhallen und zahlreichen kleinen Räumen (Badezellen?) umgebenen Hofes mit halbrunden Ausbauten lag das rechteckige Hauptgebäude, in dessen Mittelachse sich die Riesensäule des Frigidarium, Tepidarium und Caldarium (das Kaltbad mit Schwimmbassin, das lauwarme Luftbad und das Heißluftbad) aneinanderreiheten, durch mannigfaltige kleinere Räume, Höfe, Exedren, die sich zum Teil mit Säulenstellungen gegeneinander öffnen, verbunden und



Abb. 520 Blick in das Tepidarium der Caracallathermen  
(Nach Phot. Alinari)

seitlich von großen Hallen, Palästen u. dgl. begleitet. Das Tepidarium der Caracallathermen (Abb. 520) war mit drei riesigen Kreuzgewölben überspannt, deren Anfänge noch sichtbar sind; es war eine dekorativ sehr glückliche Neuerung, daß sie scheinbar von riesigen Monolithsäulen aufstiegen, die mit einem verkröpften Gebälkaufsatz sich vor die Wandpfeiler stellten. Das Caldarium überwölbte eine Kuppel, und die Flachdecke über dem Schwimmbassin des Frigidarium scheint gar mit einer Art Metallkonstruktion aufgehängt gewesen zu sein. Über den Schwierigkeiten der Ausführung in der Überdachung so gewaltiger Flächen — der Hauptsaal war 170 m lang und 82 m breit — dürfen wir die großartige künstlerische Leistung in der Anordnung, Verbindung und Wechselwirkung der verschieden gestalteten Räume nicht unterschätzen, die der Grundriß nur ahnen läßt; dazu gesellte sich die prunkvollste Ausstattung mit Marmorverkleidung, Mosaiken, Bildwerken; sind doch allein in den Caracallathermen so bedeutende Werke, wie der farnesische Stier, die Flora und der Herakles Farnese gefunden worden. Eine gewisse Anschauung von der inneren Raumwirkung geben uns die seit 303 entstandenen Diokletiansthermen, die im ganzen nur eine Wiederholung der Caracallathermen mit gesteigerter Prachtentfaltung waren; hier ist der Hauptsaal mit drei Kreuzgewölben von je 25 m Spannung bekanntlich im 16. Jahrhundert durch Michelangelo zur Kirche S. Maria Angeli umgeschaffen worden: auch so noch einer der mächtigsten Gewölberäume der Welt! (Abb. 521.)

Aus der letzten Zeit antiken Lebens stammt die Basilika des Konstantin, begonnen von Maxentius (306—312). An der Nordseite des Forums ragen noch die drei Tonnengewölbe des nördlichen Seitenschiffes sowie die Reste der Pfeiler des südlichen Schiffes empor. Zwischen ihnen erhoben sich auf vor-

gestellten Säulen, von denen die einzige noch vorhandene vor der Kirche S. Maria Maggiore aufgerichtet ist, die drei Kreuzgewölbe des höheren Mittelschiffs, etwa 25 m weit gespannt, ähnlich dem großen Hauptsaal in den Thermen des Caracalla und des Diokletian. Die an jenen großartigen Saalbauten ausgebildete Gewölbe-

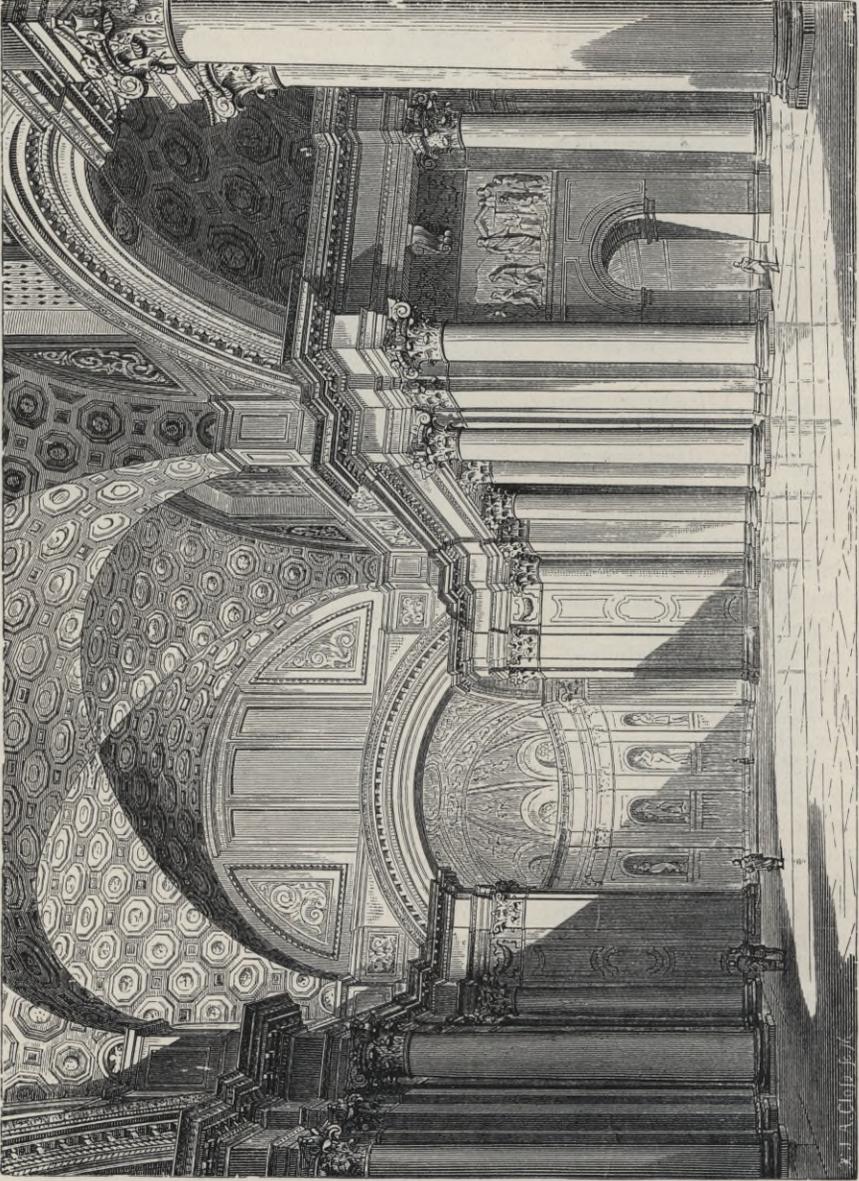


Abb. 521 Aus den Thermen des Diokletian (S. Maria degli Angeli) in Rom

technik ist hier also zum erstenmal auf den Grundplan der Basilika übertragen. An der westlichen Seite lag die Hauptapsis und ihr gegenüber am anderen Ende eine Vorhalle; ein zweiter Eingang wurde später von der südlich vorbeiführenden Via sacra aus in der Mitte der Langseite angeordnet und diesem gegenüber dann die

jetzige Apsis erbaut. Die Anlage des Gebäudes ist großartig, noch in echt römischem Geiste entworfen, die Technik tüchtig, die Ausführung aber etwas sorglos, und die Details zeigen bereits unverkennbare Spuren der Entartung. — Andere Bauten dieser Zeit, wie der vierseitige *Janusbogen* (Janus quadrifrons) am Forum boarium, die plumpe Säulenreihe des *Saturnustempels* am Abhange des Kapitols nach dem Forum zu, lassen den Verfall der antiken Architektur immer entschiedener erkennen. Nur scheinbar eine Ausnahme ist der durch ruhige Klarheit der Komposition und schöne Verhältnisse hervorragende *Konstantinsbogen* (Abb. 522), um 315 n. Chr. errichtet. Denn er besteht zum großen Teil aus Baugliedern und Skulpturen vom Bogen des Trajanforums (vgl. S. 394) und aus Antoninischer Zeit. Und gerade der Vergleich zwischen diesen älteren Bestandteilen und den Zutaten des 4. Jahrhunderts zeigt hier besonders deutlich, wie tief inzwischen die Kunst in allen nicht auf Massenwirkung berechneten Dingen gesunken war!



Abb. 522 Ehrenbogen des Konstantin in Rom (Nach Strack)

Aber mitten im Verfall regen sich auch bereits die Keime zu neuer Entwicklung, und während das feinere Formgefühl verloren geht, entfaltet die architektonische Konstruktion gerade in dieser Spätzeit fruchtbare Ideen, die besonders auf neue Möglichkeiten für den *Zentralbau* hindeuten, deren Ausführung erst der christlichen Epoche vorbehalten blieb. Neben der einfachen Form des Mauerzylinders,

wie sie den römischen Rundtempeln und in unvergleichlich großartigerer Gestaltung dem Pantheon zugrunde liegt, tritt die weit kompliziertere Anlage mit einer inneren Säulen- oder Pfeilerstellung in den Gesichtskreis der römischen Architektur. Er hat in der merkwürdigen Ruine der sog. *Minerva Medica*, wahrscheinlich dem Rest eines Nymphäums, d. h. einer Grotten- oder Wasserkunstanlage, bereits eine so reife Gestalt gewonnen, daß hier wohl das Resultat einer Entwicklung vorliegt, deren Anfänge weit zurückreichen in den hellenistischen Orient. Das gleiche



Abb. 523 Porte d'Arroux zu Autun

gilt von dem *Grabmal* der 354 n. Chr. gestorbenen Schwester Konstantins, der Konstantia, das ja seiner Bestimmung nach bereits dem Gebiet der christlichen Kunst angehört.

Von den zahlreichen Resten der seit dem dritten Jahrhundert in allen Gebieten römischer Herrschaft entstandenen Gebäude nennen wir nur einige der bedeutendsten. In Frankreich gehört die *Porte d'Arroux zu Autun* (Abb. 523) zu den stattlichsten Beispielen römischer Torbauten. Zwei große Eingänge werden von zwei kleineren flankiert, darüber eine durchbrochene Bogenstellung mit korinthischen Pilastern, das Ganze tüchtig und würdig behandelt. *Orange* ist durch einen prachtvollen Triumphbogen vom Jahre 21 n. Chr. und ein trefflich erhaltenes Theater ausgezeichnet; in *Nîmes* finden sich bedeutende Reste eines großartigen Amphitheaters und in der Nähe die gewaltige Wasserleitung des *Pont du Gard*, in *Arles* schöne Reste eines Theaters. — In Deutschland besitzt *Trier* in der Basilika, dem Amphitheater und dem Kaiserpalaste ansehnliche Überbleibsel dieser Spätzeit; auch die *Porta Nigra* (Abb. 524), ein in gewaltigem Quaderbau aufgeführtes Doppeltor, beide Eingänge von vorspringenden Türmen geschützt, sämtliche Flächen durch Pilaster und Bogenstellungen belebt, wird neuerdings der Spätzeit unter Kaiser Maximian, der 288 in Trier weilte, zugeschrieben. Der Bau blieb unvollendet, erfuhr aber im 11. Jahrhundert, als er zur Kirche eingerichtet wurde, in den oberen Geschossen eine teilweise Überarbeitung. Das benachbarte *Fließen* hat eine ausgedehnte römische Villenanlage, *Igel* ein zierliches, turmartiges, reich dekoriertes Grabmal der Familie der Sekundinier, *Nennig* eine durch prachtvolle Mosaikböden ausgezeichnete Villa, *Badenweiler* eine im Grundplane noch

wohlerhaltene Thermenanlage. Sehr verschiedenartige Kulturkreise berührten sich in diesen erst teilweise der Barbarei entrissenen Ländern. Gallien besaß in der uralten, bereits um 600 v. Chr. gegründeten phokäischen Kolonie *M a s s a l i a* (Marseille) einen wichtigen Ausgangspunkt griechischer Bildung und Kunst; von hier ging auch nach der Romanisierung des Landes noch immer ein starker Strom griechischen Formgefühls das Rhonetal aufwärts bis zur Saone und Mosel und wahrte den Bauten (vgl. Abb. 502) und Denkmälern einen verhältnismäßig reinen Charakter. Selbst orientalische Bautypen, wie die Grabtürme (vgl. Abb. 110 u. 123) mögen die bezeugtermaßen im Rhonegebiet zahlreich ansässigen Syrier diesen Gegenden

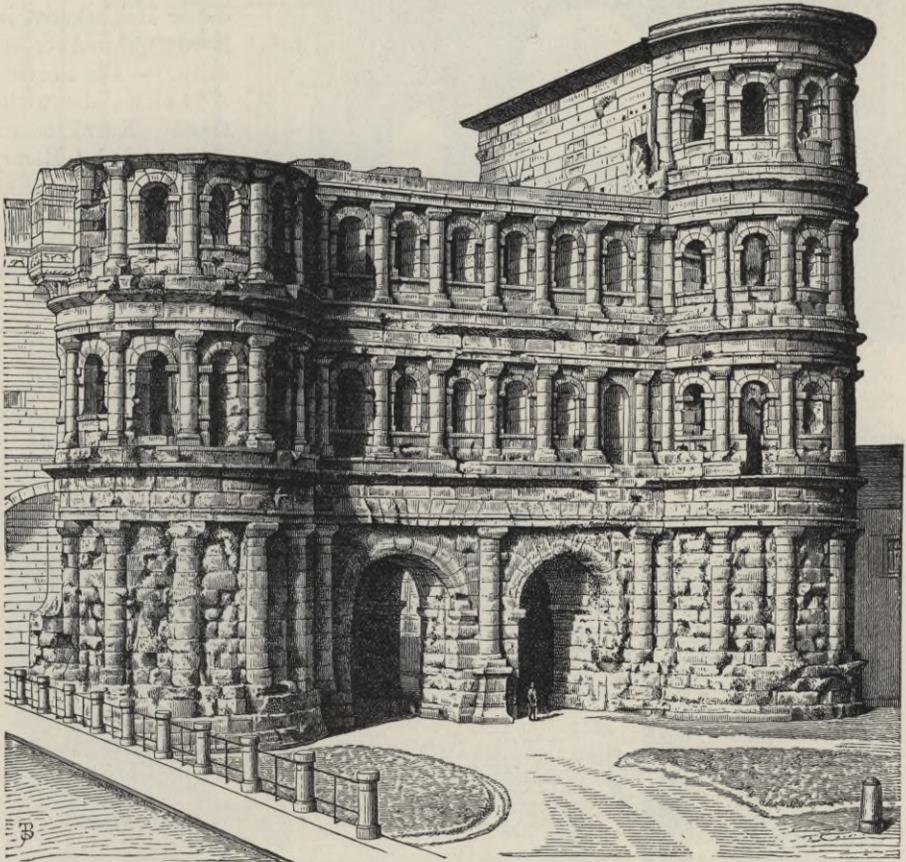


Abb. 524 Porta Nigra zu Trier (Baldinger)

vermittelt haben. Architektonisch unfruchtbar zeigen sich die Kelten in den nördlicheren Teilen Galliens, die aber wiederum durch zähes Festhalten an ihren nationalen Göttergestalten in die Grab- und Denkmalkunst manche eigenartige Elemente einführen. Das römische *G e r m a n i e n* dieser Epoche, die Rheinlande bis zum Limes, dem römisch-germanischen Grenzwall, ist mangels einer eigenen alten Kultur dem italischen Einfluß völlig unterworfen; wemgleich zumeist in derber und roher Form — denn ihre Träger waren Soldaten und Kaufleute — tritt uns hier die römische *R e i c h s k u n s t* der Kaiserzeit als kulturbringende Macht auf jungfräulichem Boden entgegen.



Abb. 525 Trajansbogen in Timgad (Nach Gsell)

Imposanter freilich und auch kunstgeschichtlich wichtiger — weil in ihnen die Auflösung der antiken Architektur unter dem Einflusse des orientalischen Geistes sich ankündigt — sind die Denkmäler dieser Reichskunst in Nordafrika und Vorderasien. — Die Provinz Afrika, die wichtigste Kornkammer des kaiserlichen Roms, erfreute sich seit dem Beginn des 2. Jahrhunderts einer hohen Blüte; die Literatur und Philosophie der Afrikaner nahm zeitweise eine führende Stellung ein. Dieser Kulturstand prägt sich

auch in den Bauwerken des Landes aus, deren zahlreiche Reste von der französischen Forschung bekannt gemacht worden sind.<sup>1)</sup> Sie wetteifern an Umfang

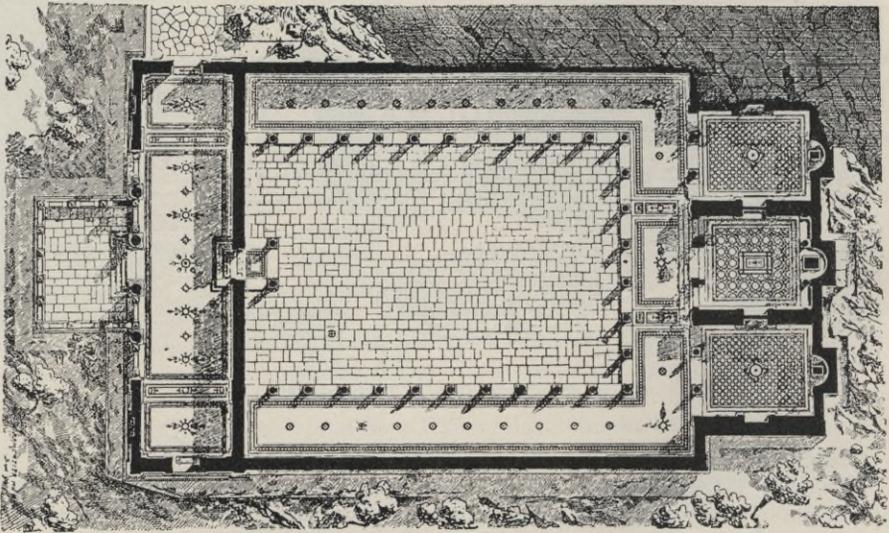


Abb. 526 Grundriß des Saturnustempels in Dugga (Nach Cagnat-Gauckler)

<sup>1)</sup> Les Monuments historiques de la Tunisie. I. Les Monuments antiques par R. Cagnat et P. Gauckler. Paris 1898. — Service des Monuments historiques de l'Algérie. I. II. Les Monuments antiques par St. Gsell. Paris 1901.

und Pracht zum Teil mit denen Italiens, ja der kaiserlichen Hauptstadt selbst. Die Reste von beinahe 70 Ehrenbögen sind erhalten; der wenigstens seiner ursprünglichen Anlage nach auf die Zeit Trajans zurückgehende in Timgad (Abb. 525) ist ein stattliches Werk, zum erstenmal mit frei vorgestellten Säulen ausgestattet, über denen sich ein leichter Segmentbogen ohne Horizontalgeison spannt. Diese Anordnung sowie die starken Verkröpfungen des Gebälks be-

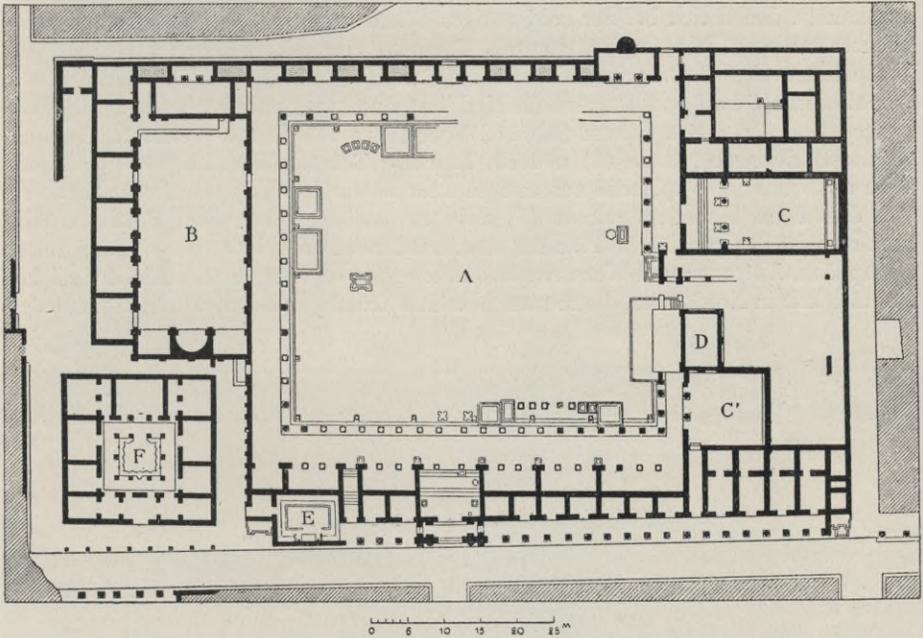


Abb. 527 Forum von Timgad (Nach Gsell)

deuten das erste Anzeichen jener Entwicklung, die man wohl als das „römische Barock“ bezeichnen darf. Mit stärkerer dekorativer Wirkung als bisher werden die Formen des Säulenbaus zum Ausdruck eines neuen eigenartigen Empfindens verwendet und in freier Weise mit denen des Bogenbaues verknüpft. Viel Eigenartiges bieten auch besonders die Tempelanlagen, zumeist durch ausgedehnte Hallenhöfe vorbereitet, in deren Hintergrunde sich das Heiligtum erhebt. Besonders charakteristisch hierfür erscheint die Anlage des Saturnustempels in Dugga (Abb. 526) mit drei parallelen Zellen, denen sich ein ihre Gesamtbreite überragender Vorhof (Temenos) vorlegt; seine Vorderseite wird durch eine tiefe Fronthalle gebildet, die sich wieder auf einen über abschüssigem Terrain vorspringenden Altan öffnet. Ähnlich weiträumige Vorhöfe finden sich am Tempel zu Sbeitla und den Haupttempeln von Timgad und Lambaesis. Das Amphitheater in El Djem, dem alten Thysdrus, rangiert an Größe gleich hinter dem römischen Kolosseum und dem Amphitheater in Pozzuoli, dem Ursprungsgebiete dieser Schaugebäude. Offenbar bot das neue, reiche, mit prächtigstem Baumaterial ausgestattete Kolonistenland den Architekten die erwünschte Möglichkeit, sich in der Ausdehnung und Ausstattung ihrer Bauten keine Schranken aufzuerlegen. Und so gibt das „afrikanische Pompeji“, Timgad, das alte Thamugadi,<sup>1)</sup> wie es heute vom Wüsten-

<sup>1)</sup> H. Holtzinger, Timgad und die römische Provinzialarchitektur in Nordafrika. (Die Baukunst. III. 1.)

sande befreit fast seiner ganzen Ausdehnung nach wieder freigelegt ist, ein überraschendes Bild einer Stadtanlage aus trajanischer Zeit, das an Regelmäßigkeit, Großartigkeit und Schönheit kaum hinter Priene und anderen hellenistischen Städten (vgl. S. 201) zurückbleibt. Nach der Weise eines römischen Militärlagers von den sich rechtwinklig kreuzenden Hauptstraßen, dem ost-westlichen Decumanus und dem nord-südlichen Cardo durchschnitten, enthält es innerhalb des ursprünglichen Mauerquadrats ein stattliches Forum, Theater, Bäder, Wasserleitungen und Abzugskanäle, denen sich bei der bald nötigen Stadterweiterung andere, noch umfangreichere Anlagen, ein Capitolium mit Tempel, eine Markthalle (Macellum), ein Tempel des Genius Coloniae, ein südlicher und ein nördlicher Thermenbau u. a. anschlossen. Cardo und Decumanus sind fast durchweg von fortlaufenden Säulengängen begleitet. Das Forum (Abb. 527) wird von Hallen mit Verkaufsläden umgeben; Basilika (B), Curie (C) und ein kleinerer Tempel (D) schließen sich daran, auch fehlt nicht eine splendid ausgestattete Latrinenanlage (E). Den Privathäusern, von denen ein besonders reiches (F) sich unmittelbar neben dem Forum erhebt, liegt zumeist der griechische Plan mit dem mittleren Peristyl zugrunde. Aquädukte, Nymphäen, Zisternen und Wasserreservoirs aller Art ergänzen dieses Bild der reichen Bautätigkeit in Nordafrika, die so manchen Keim künftiger Entwicklung in sich trägt.

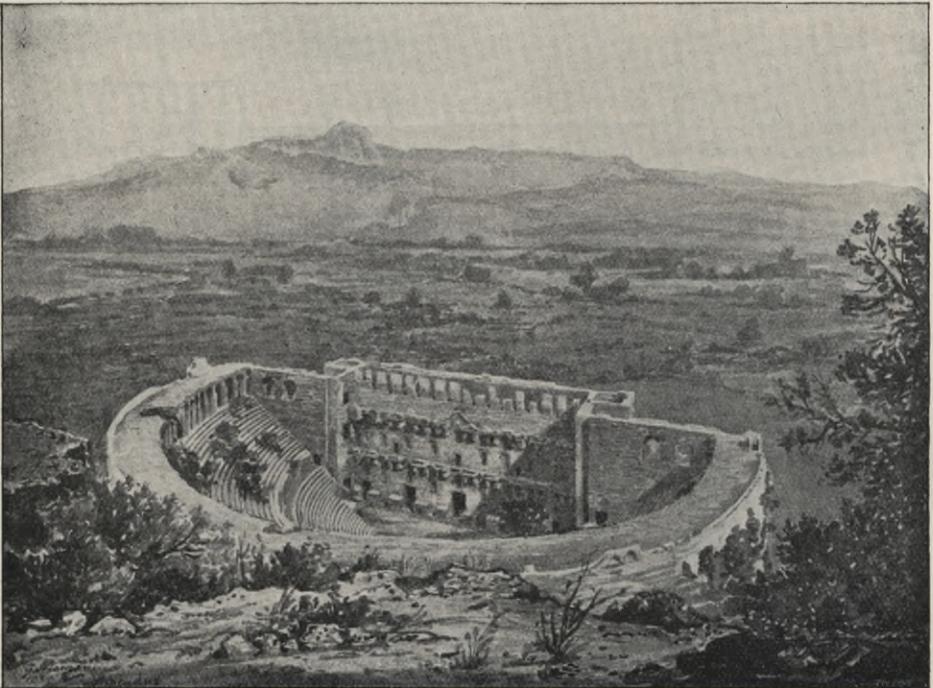


Abb. 528 Theater in Aspendos

In noch höherem Maße gilt dies letztere von den Bauten Vorderasiens, die, auf hellenistischer Grundlage erwachsen, vielleicht überhaupt als Ausgangspunkt dieser ganzen Schlußepoche der römischen Architektur betrachtet werden müssen. Es ist kaum ein Zufall, daß mit der Wirksamkeit des Syrers *Apollodoros* (vgl. S. 395) in Rom jener Aufschwung der Baukunst unter Trajan zusammenfällt, der die Ent-

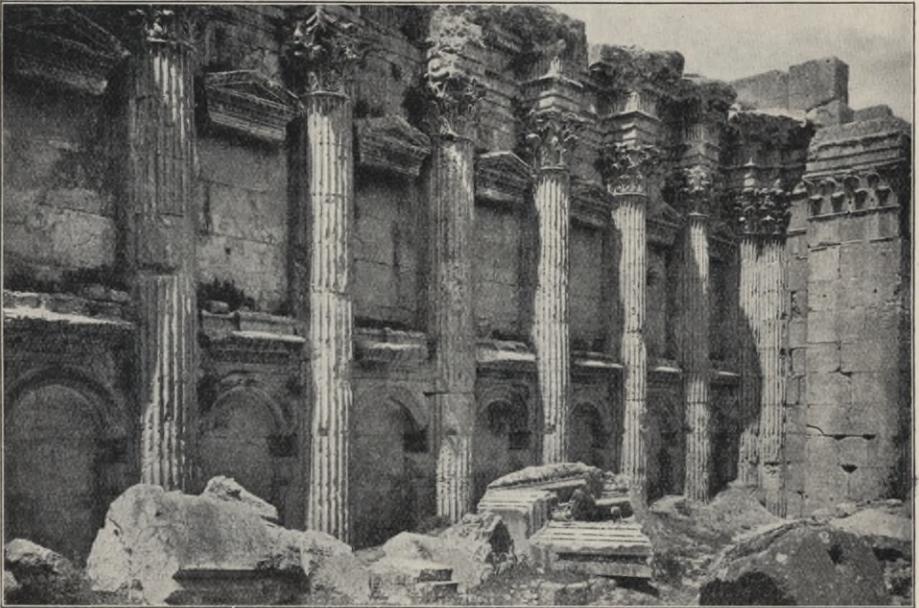


Abb. 529 Innenwand aus dem sog. Jupitertempel in Baalbeck

wicklung einleitet. Kleinasien zunächst erfreute sich seit Augustus dauernden Friedens, und die Reste von Stadtanlagen aus dieser Zeit, wie sie allmählich in größerem Umfange durchforscht worden sind — Assos, Perge, Termessos, Aspendos (Abb. 528), Milet müssen vor allem genannt werden — zeugen von einer hochentwickelten Bautätigkeit. Basiliken, Gymnasien, Theater, Nymphäen (vgl. S. 404) von stattlichster Anlage sind zahlreich erhalten und zeigen jene Vorliebe für die Einführung der Rundform und des Gewölbebogens in Grundriß und Aufriß, die schon für die hellenistische Architektur des Landes als charakteristisch gelten darf (vgl. S. 210). Der Wechsel zwischen geradlinigen und gebogenen Formen, wie in der Bekrönung der Nischendekoration an der Bühnenwand von Aspendos, kann fast als typisch gelten. In einer Tempelfront zu Termessos findet sich sogar schon die Unterbrechung des geraden Gebälks durch einen mittleren Bogen, der in das Giebfeld hineinragt. — In Syrien sind es vor allem die großen Tempelstätten von Heliopolis (Baalbek) am Fuße des Libanon<sup>1)</sup> und Palmyra (Tadmor) in der syrischen Wüste, die uns einen imponierenden Eindruck von der Architektur des Landes geben. Syrien erreichte im 2. und 3. Jahrhundert seine Kulturblüte; der Einfluß, den es auf die Literatur dieser Zeiten ausübte, kann ihm auch in der Kunst nicht gefehlt haben. Die Architektur zeigt neben einer bewundernswürdig hochentwickelten Technik — die Tempel zu Baalbek enthalten die gewaltigsten Steinquadern, die jemals in der Baukunst verarbeitet worden sind — ein unruhiges Suchen nach neuen Formen und Gestaltungen und eine schwülstige Überfülle an Dekoration und Ornamentik. Dem großen sog. Heliostempel in Baalbek ist außer einem riesigen quadratischen Altarhof ein kleiner sechseckiger Vorhof vorgelegt, beide mit Säulenhallen und außerdem mit tiefen Nischenbauten

<sup>1)</sup> H. Frauberger. Die Akropolis von Baalbek. Frankfurt a. M. 1892. Über neuere Ausgrabungen daselbst vgl. O. Puchstein im Jahrb. d. Archäol. Instituts 1901. 1902.

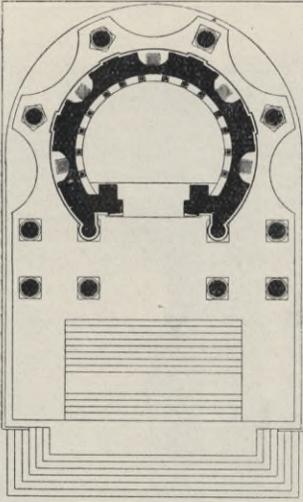


Abb. 530 Grundriß des Rundtempels in Baalbeck (Nach Puchstein)

teils von rechteckiger, teils von halbrunder Grundform umgeben. Die Innenwände der Cella des sog. Jupitertempels (Abb. 529) zeigen zwischen gewaltigen korinthischen Halbsäulen eine zwei-stöckige Nischendekoration, unten mit Rundbögen, oben mit Dreieckgiebeln, die auf Säulchen ruhten. An einem kleinen Rundtempel daselbst (Abb. 530) ist das Gebälk in konkaven Schwingungen über den Grundriß hinausgezogen und ruht auf vorgestellten Säulen, deren Stylobat diesen Schwingungen folgt; zwischen je zwei Säulen tieft sich die Wand des Rundbaus zu einer Nische ein, in der eine Figur stand. Eine geradlinige Vorhalle mit Säulenstellung und hohem Treppenpodest war vorgelegt: es ist ein phantastisches Durcheinanderwogen von Formen, das in der Tat unmittelbar an die Kompositionsweise des Barockstils des 17. Jahrhunderts erinnert! Der ursprüngliche Sinn der Bauglieder wird mißachtet um des größeren Reichtums der Dekoration willen. So tragen die inneren Säulen der großen vierreihigen Halle, die einst auf den Eingang des Sonnentempels in Palmyra zu-

führte (Abb. 531), in etwa zwei Drittel ihrer Höhe Kragsteine, die jedenfalls bestimmt waren, Standbilder aufzunehmen, und ähnliches findet sich auch anderwärts. — Besonders charakteristisch für den barocken Überschwang dieser Zeit sind die Felsfassaden von Petra zwischen dem Toten Meere und dem Golf von Akkabah. Hier, wo nicht wirkliche Bauwerke aufgeführt, sondern nur Schein-



Abb. 531 Säulen mit Kragsteinen und Tempelfront in Palmyra (Nach Phot.)

dekorationen aus dem Felsen gehauen sind, ist gewissermaßen die letzte Fessel abgestreift. An dem berühmtesten dieser Felsengräber (Abb. 532) steigt über einer in ziemlich reinen Formen gehaltenen Tempelfassade, die den Grabeingang umschließt, ein Rundtempelchen zwischen scheinbar in die Tiefe zurückgebogenen



Abb. 532 Grabfassade zu Petra

Giebelbauten auf: ein perspektivisch-dekorativ empfundenes Capriccio, das wohl eher auf malerische Vorbilder zurückweist, als daß es solchen zum Vorbild gedient hat. Man versetzt es in die letzte Zeit römischer Herrschaft über diese Gegenden, unter die Regierung Hadrians.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> A. v. Domaszewski u. R. Brünnow, Die Provincia Arabia. Straßburg 1907.

Aber mit solchen Gebilden der Phantasie hat die antike Architektur ihr letztes Wort nicht gesprochen. So gut wie in Rom selbst die gewaltigen konstruktiven Leistungen des Pantheons, der Caracallathermen und der Konstantinsbasilika in alle Zeiten fortwirkten, so hat auch der Osten eine wichtige, vielleicht die wichtigste konstruktive Aufgabe dieser Jahrhunderte ihrer Lösung wenigstens nahe gebracht: den Kuppelbau über quadratischem Grundriß. Es ist das Gebiet des heutigen Haurân, der südliche Teil des inneren Syrien, der in seinen Ruinen aus dem 2. und 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung merkwürdig weit vorgeschrittene Versuche zur Ausbildung sphärischer Wölbungsflächen (Zwickel, Pendentifs) hinterlassen hat, die die Kuppel freischwebend über dem Mauerviereck tragen. In dem an Bauholz armen Lande war der Steinschnitt von alters her zu besonderer Kunstfertigkeit herausgebildet worden. So wurde hier zuerst in kleinen Verhältnissen und bei untergeordneten Bauten der Weg gefunden, auf dem zu monumentalen Werken fortzuschreiten der Architektur des christlichen Ostens vorbehalten blieb.

### 3. Die Bildnerei bei den Römern

Mit der Unterjochung Griechenlands durch die Römer hörte zwar ein selbständiges nationales Leben der Griechen auf und erlosch auch der letzte Funken jener Begeisterung, welche allein den Ansporn zu höchstem künstlerischem Schaffen zu geben pflegt, nicht aber vermochte diese Umwälzung das angeborene bildnerische Talent des hellenischen Stammes zu vernichten. Vielmehr weckte die beginnende Kunstliebe der Römer die Plastik der Griechen zu neuem Leben und gab ihr Aufträge und Aufgaben in Fülle. Freilich beruhte der Kunstsinn der Römer im letzten Grunde auf einer vornehmen Prunksucht, sie verlangten nach den Leistungen der Kunst zum Genusse und zum Schmuck eines verfeinerten Lebens; aber niemals ist auch ein großartigerer und gediegenerer Luxus geübt worden.

Diesem äußeren Verhältnis entsprach fortan die Richtung der Plastik. Neue Anschauungen und neue Ideen brachte der erschöpfte Boden der Kunst nicht mehr hervor, wesentlich neue Schöpfungen konnten nicht mehr entstehen; aber ein freies Reproduzieren der älteren berühmten Werke der Glanzepoche, ein Wiederaufnehmen des abgerissenen Fadens war möglich. Dieser Art von Arbeiten gehören fast alle in römischer Zeit entstandenen plastischen Werke an, und sie machen bekanntlich den Hauptbestandteil unserer Antikensammlungen aus. Seit der Mitte des 2. Jahrhunderts, wo die Römer nach der Unterwerfung Griechenlands zuerst dem Eindruck hellenischer Kultur und Kunst unterlagen, sind unzählige Statuenkopien nach Originalen aus guter griechischer Zeit geschaffen worden, deren größtes Verdienst für uns in ihrer absoluten Treue liegen würde. Leider haben die Bildhauer — Bronzwerke gehören nur in geringer Zahl hierher — selten genau kopiert, sondern teils nach eigener Wahl, teils nach dem Wunsch der Besteller zahlreiche Änderungen vorgenommen. Da die Arbeiten meist für dekorative Zwecke bestimmt waren, so ist auch die Ausführung oft eine flüchtige und handwerksmäßige. In bezug auf Proportionen, Kopftypen, Gewandmotive usw. herrschte ein weitgehender Eklektizismus, so daß etwa eine myronische Figur einen polykletischen Kopf erhielt. Bevorzugt wurden um ihrer gefälligen Wirkung willen natürlich die Schöpfungen der zweiten griechischen Kunstblüte und unter diesen wieder die Gestalten aus dem Kreise des Bacchus und der Aphrodite, woher es denn kommt, daß solche Figuren auch unter den uns erhaltenen fast die Majorität bilden.

Daß es sich bei dieser Produktion nicht um eine Betätigung des römischen Kunstgeistes handelt, geht schon daraus hervor, daß die meisten Bildhauer der Zeit, welche wir überhaupt mit Namen kennen, Griechen oder Kleinasiaten sind. Sie werden auch nur zum kleinsten Teil in Rom oder Italien tätig gewesen sein, sondern in ihrer Heimat, an den altberühmten Heimstätten der Marmor-kunst, für den Export gearbeitet haben. Insbesondere war Athen, das nach dem Untergange seiner politischen Größe und seines Handels als Gelehrten- und

Fremdenstadt neuen Ruf gewann, ein Mittelpunkt dieser Kopistenschulen. Wir kennen manche ihrer Mitglieder mit Namen, da sie diesen auf hervorragenderen Arbeiten genannt haben. So kopierte der Athener *Antiochos* die Parthenos des Phidias (Statue in Villa Ludovisi), *Apollonios*, Sohn des Nestor, das im Torso von Belvedere erhaltene Werk der Lysippischen Schule, *Apol-*

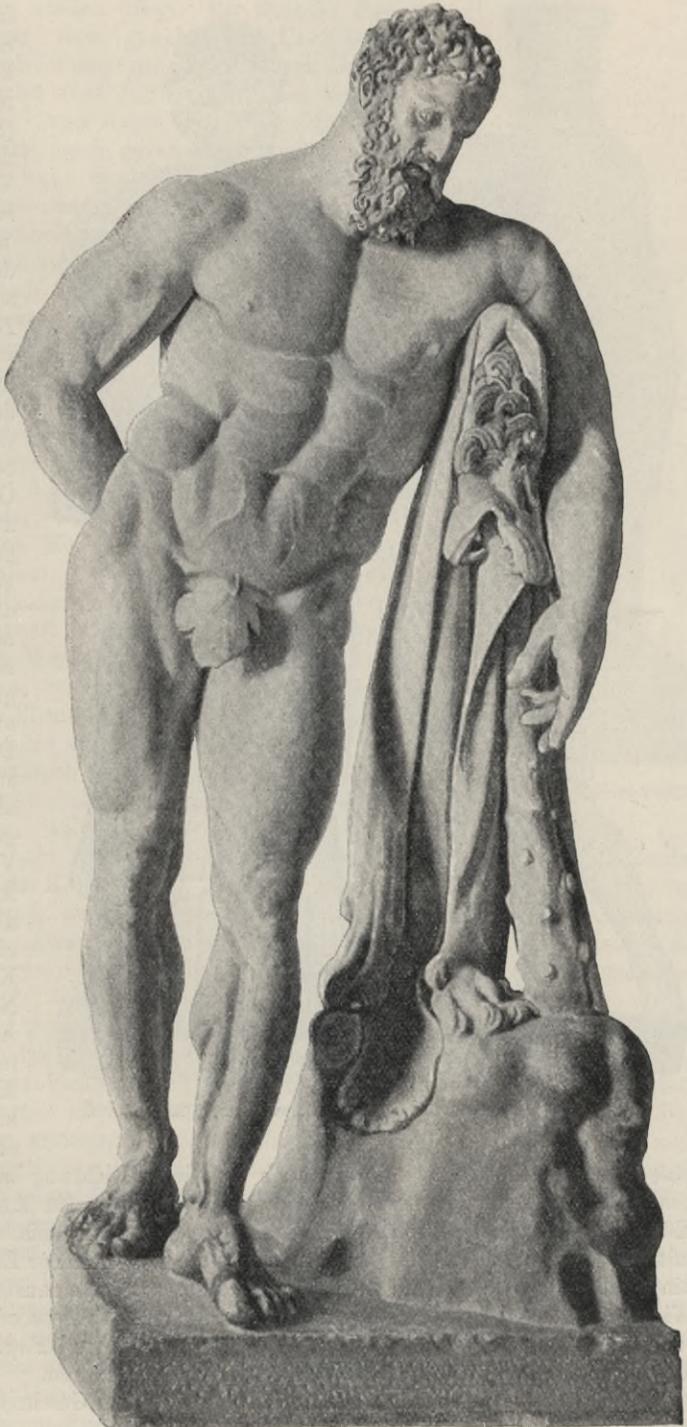


Abb. 533 Herakles Farnese Kopie des Glykon nach Lysipp



Abb. 534 Gruppe des Künstlers Menelaos Rom, Villa Ludovisi

*Ionios*, des Archias Sohn, die Büste des Polykletischen Doryphoros in Bronze (Neapel), *Kleomenes* die jetzt so genannte Venus Medici, *Glykon* in übertreibender Weise den ausruhenden Herakles von Lykkippos (Abb. 533) usw. *Damophon* von Messene, dessen Zeit allerdings sehr verschieden angesetzt wird, restaurierte das Goldelfenbeinbild des Zeus in Olympia und schuf aus Marmor und vergoldetem Holz billigere Nachahmungen dieser Technik; die neuerdings gefundenen Fragmente einer großen Göttergruppe aus dem Heiligtum der Despoina zu Lykosura, von Pausanias als sein Werk bezeugt, geben sich bei aller Vortrefflichkeit der Arbeit doch gleichfalls als Erzeugnisse einer rückwärts gewandten Kunst zu erkennen. Neben diesen Ne-Attikern waren namentlich Künstler aus Kleinasien, wo die hellenische Plastik ja noch im 2. Jahrhundert

eine prächtige Nachblüte erlebte, auch in dieser Richtung zur Befriedigung des römischen Massenbedürfnisses nach Bildwerken tätig. Zu ihnen gehört u. a. der Künstler der Aphrodite von Melos, *Alexandros* aus Antiocheia am Mäander, dessen mit höchster Virtuosität der Marmorbehandlung verbundener Eklektizismus immerhin noch eine höhere Stufe einnimmt als die bloße Zurschaustellung anatomischen Wissens im Borghesischen Fechter des *Agasias* von Ephesos oder die saubere Abrundung der Technik in den Kentauren des *Aristeas* und *Papias* aus Aphrodisias, die allerdings wohl erst der hadrianischen Zeit angehören.

Mit dem weitaus größten Maß von künstlerischem Geschmack und Verständnis verbindet sich diese vom Erbe einer großen Vergangenheit zehrende Tätigkeit in den Arbeiten einer Gruppe von Bildhauern, die als Schule des Pasiteles

zusammengefaßt zu werden pflegt. Ihr Gründer *Pasiteles* stammte aus dem griechischen Unteritalien und war zur Zeit des Pompejus tätig. Durch Gelehrsamkeit — er schrieb fünf Bücher über die Meisterwerke der Kunst — und durch sorgfältiges Studium — so soll er zuerst nach genauen Tonmodellen gearbeitet haben — legte er jedenfalls einen besseren Grund für sein künstlerisches Schaffen, als viele andere; auch durch Wiederbelebung vergessener Techniken, wie der Goldelfenbeinkunst, erwarb er großes Ansehen. Mit Stolz nennt sich *Stephanos* seinen Schüler, von dem eine in mehreren Exemplaren erhaltene, auch zu Gruppenkompositionen verwendete Jünglingsfigur offenbar nach einem Vorbilde aus der altpeloponnesischen Kunst (vgl. S. 237) gearbeitet wurde. Die bekannte Gruppe des *Menelaos*, der sich wiederum als Schüler des *Stephanos* bekennt, in Villa Ludovisi (Abb. 534) verdankt das Interesse, das sie erregt, doch wohl zunächst der Schwierigkeit ihrer Deutung. Orestes und Elektra, Merope und Aipyros (nach dem Euripideischen Drama), Mutter und Sohn, Begegnung oder Abschied — keine dieser Deutungen scheint unmittelbar einleuchtend. Vielleicht ist dieser rätselhafte Charakter des Werkes auch hier — wie bei der Aphrodite von Melos — aus dem Zusammenverarbeiten von künstlerischen Elementen zu verstehen, die innerlich nichts miteinander zu tun hatten. Vereint sich doch auch eine fast noch archaische Strenge im Kopfe der Frau mit hellenistischer Kompliziertheit in ihrer reichen Gewandung, während die Tracht des Jünglings wieder die römische Toga zur Voraussetzung hat. So hält auch der stille Zauber der Stimmung, den der Künstler unlegbar über seine adelig bewegten Gestalten ausgoß, doch nicht stand, wenn wir über den ersten Eindruck hinaus nach tieferem Verständnis suchen. Dem sorgfältig studierten Werke fehlt das innere Leben, das sich in jedem naiven Schaffen mit unmittelbarer Deutlichkeit auszusprechen pflegt.



Abb. 535 Karyatide im Vatikan

Verschwindend gering wie die Zahl der Bildhauer von römischer Nationalität (*Coponius, Decius?*) ist die Zahl der künstlerischen Erfindungen, welche aus dem nationalen Gedankenkreise des römischen Volkes zu dem ungeheuren Schatz plastischer Gestaltungen hinzukamen, den die Griechen angesammelt hatten. Und auch dabei leisteten griechische Künstler hilfreiche Hand: das Bild der *Venus genetrix*, der göttlichen Ahnmutter des Julischen Geschlechts, für ihren Tempel gab Cäsar dem zu seiner Zeit hochgeschätzten *Archelaos* in Auftrag; der Kopf der *Roma* (im Louvre) wurde nach dem Atheneideal geschaffen, und der anmutigen Verkörperung des *Camillus*, des römischen Opfardiener, der stets ein Sproß aus vornehmem Hause sein mußte (Bronzestatue im Kapitolinischen Museum), liegen gleichfalls ausgesprochene Reminiszenzen an griechische Werke zugrunde. Das gleiche gilt von dekorativen Figuren, deren Entstehung mit Sicherheit oder vermutungsweise in römische Zeit gesetzt werden kann. So ist eine bekannte *Karyatide* im Vatikan (Abb. 535), eine ziemlich trockene Nachbildung der *Koren* vom athenischen *Erechtheion* (Abb. 252). Die Gestalt der *schlafenden Ariadne* im Vatikan (Abb. 536), die ihrer ganzen Anordnung nach gleichfalls

nur als Dekoration einer Wand oder Nische gedacht ist, verrät in der unverstandenen Art, wie das linke Bein durch das Gewand hindurchgesteckt ist und Ober- und Untergewand ineinander übergehen, deutlich die Flüchtigkeit, mit der hier ein Original aus hellenistischer Zeit — vielleicht ein Gemälde — nachgebildet ist.

Wirklich schöpferisch sind die Römer nur auf den Gebieten der Kunst tätig gewesen, welche den Grundzügen ihres nationalen Charakters entsprachen. Dies gilt zunächst von der Porträtbildnererei.<sup>1)</sup> Sie hängt mit der Bedeutung zusammen, welche bei den Römern dem einzelnen Individuum nach seiner gesamten Eigentümlichkeit zugestanden wurde. Schon in der althergebrachten Sitte der Ahnenbilder (*imagines*), welche jede vornehme Familie in einem besonderen Ge-



Abb. 536 Schlafende Ariadne, Vatikan

mache des Hauses aufstellte — ein Vorrecht, das den Patrizier vor dem Plebejer auszeichnete — war ein Anlaß zu porträtthafter Darstellung gegeben. An Stelle dieser simplen Wachsbilder trat mit dem Aufblühen der hellenischen Plastik in Rom die Sitte, in edlem Material die Bildnisse auszuführen. Aber während die hellenische Kunst das Individuum idealisierte, selbst in der Gewandung, ging der Römer auf die volle Genauigkeit der Erscheinung aus und wollte sich in der ganzen Lebenswirklichkeit, entweder im faltenreichen Gewande des Friedens, der Toga, oder in der kriegerischen Rüstung dargestellt sehen. Die Richtung auf realistische Auffassung ergab sich dabei von selbst. Man unterschied *statuae togatae* und *thoracatae*; nur bei hochgestellten Personen, namentlich Mitgliedern des Kaiserhauses, war auch eine gräzisierungende Darstellung (*statue Achilleae*) — nackt oder in idealer Gewandung — beliebt. — Das schönste Beispiel einer echt römischen

<sup>1)</sup> Vgl. *Brunn* und *Arndt*, Griechische und römische Porträts. München, Bruckmann, 1897 ff. (Lichtdrucktafeln).



Juno Ludovisi  
Rom, Thermenmuseum



Bildnisfigur ist die Marmorstatue des Augustus im Vatikan (Abb. 537), die 1863 in der Villa der Livia bei Primaporta gefunden wurde. Im prächtig verzierten Harnisch, das Zepter im linken Arm, steht er hochaufgerichtet da, den rechten Arm in rednerischer Gebärde erhoben wie bei einer Anrede an das Heer. Der bedeutende Kopf blickt ebenso klug wie entschlossen; es ist das Bild eines geborenen Herrschers, bei aller Pracht der äußeren Erscheinung — die einst durch Bemalung noch gesteigert war — doch von überwiegender geistiger Vornehmheit. Der kleine Amor auf dem Delphin, der sich ebenso an der Seite der Mediceischen Venus findet (Abb. 393), erinnert in höfischer Weise an die Abstammung des Julischen Geschlechts. — Andere Kaiserstatuen erscheinen in der sorgfältig nach der wechselnden Mode drapierten Toga (z. B. Tiberius im Louvre); ist dieselbe schleierartig über den Kopf gezogen (Augustus aus Otricoli im Vatikan), so wird damit die priesterliche Funktion des Staatsoberhauptes angedeutet.



Abb. 537 Marmorstatue des Augustus aus Primaporta Vatikan

Bei den Bildnisfiguren vornehmer Damen kam es hauptsächlich auf die geschmackvolle Behandlung der reichen Gewandung an, welche in der ersten Zeit des Kaiserreichs wenigstens sich noch immer an griechische Muster anschloß. So unterscheiden sich diese oft sehr anmutig und edel aufgefaßten Statuen (Abb. 538 sog. Herkulanerin im Museum zu Dresden) nur durch die etwas studierte Drapierung und die modische Haartracht von ihren griechischen Vorbildern, deren köstliche Gewandmotive unmittelbar auf Praxiteles und seinen Kreis zurückgingen (vgl. S. 285). Besonders vornehm wirken sitzende Frauenstatuen, wie die bekannten Bildnisfiguren der sog. Agrippina in Neapel und im Kapitolinischen Museum (Abb. 539), die (vgl. S. 306) nach hellenistischen Mustern gearbeitet sind. Hier vereint sich zwanglose Intimität der Auffassung mit einer ungesuchten Würde der Haltung. Das Verdienst des römischen Künstlers besteht allerdings nur darin, daß er den vornehm ruhigen oder ernst sinnenden Ausdruck des Kopfes mit der königlichen Gestalt in guten Einklang zu bringen wußte. Oft griff das Repräsentationsbedürfnis auch zu den Göttertypen der älteren Kunst und stellte unter ihrem Bilde die fürstlichen Personen dar. So ist selbst der als Hera Ludovisi

mann verpflichtet, ein Bild des regierenden Kaisers in seinem Hause aufzustellen. Manche geschmacklose Neuerungen kamen im Laufe der Zeit dabei auf, so die



Abb. 541/542 Ägyptisierende Büste Cäsars Sammlung Barracco

Verwendung besonders kostbarer, bunter Marmorarten, oder an den weiblichen Bildnissen das Hinzufügen eines beweglichen Haarputzes, der mit der veränderlichen Mode stets gegen einen andern vertauscht wurde.



Abb. 543 Pompeius  
Glyptothek Ny-Carlsberg

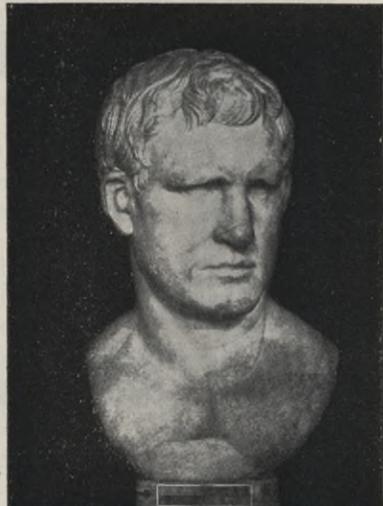


Abb. 544 M. Vipsanius Agrippa  
Paris Louvre

Aus solchen handwerksmäßigen Arbeiten aber ragen zahlreiche Meisterwerke hervor, anziehend nicht bloß durch das Interesse an der dargestellten Persön-

lichkeit, sondern auch durch künstlerische Auffassung und Ausführung. Ein authentisches Porträt Cäsars besitzen wir leider nicht; immerhin darf die in ägyptisierendem Stil ausgeführte, im Nildelta gefundene Dioritbüste der Sammlung Barracco (Abb. 541/542) Anspruch darauf erheben, den genialen Diktator darzustellen, wenn auch nicht zu seinen Lebzeiten. Denn der Stern am Kopfbande bezeichnet ihn als Vergöttlichten, als „Divus Julius“. Es ist besonders lehrreich, wie trotz der feierlichen Fremdartigkeit des Stils das Porträtmäßige durchaus gewahrt blieb. Cäsars Gegner Pompejus lehren uns auch seine Porträtbüsten (Abb. 543) als eitlen, in seinen Entschlüssen schwankenden Mann kennen. Von Augustus besitzen wir in der Münchener Büste (Abb. 546) ein feines und lebendiges Bildnis, das künstlerisch der berühmten Jugendbüste im Vatikan nahezu gleichkommt; er ist hier mit der ihm 27 v. Chr. verliehenen Bürgerkrone dargestellt. Als authentisches Porträt sei-



Abb. 546 Augustus  
München



Abb. 545 Livia  
Kopenhagen Glyptothek Ny-Carlsberg

ner ebenso schönen und klugen als ränkesüchtigen Gemahlin Livia darf die hervorragende Marmorbüste der Glyptothek Ny-Carlsberg (Abb. 545) betrachtet werden, während das Bildnis des Agrippa in der charaktervollen Büste des Louvre (Abb. 544) erkannt wird. Aber auch ohne einen bekannten und bedeutenden Namen vermögen solche Werke unser höchstes Interesse zu erregen einzig durch die energische Darstellung einer ausgesprochenen Persönlichkeit. Dies gilt selbst für Typen aus den Kreisen des Geschäfts- und Erwerbslebens, denen z. B. das brave Ehepaar offensichtlich entstammt, welches die schöne Doppelbüste im Vatikan (Abb. 547) so getreu nach dem Leben uns zugleich mit so anziehendem Ausdruck treuer Zusammengehörigkeit wiedergibt.

Dem Gebiete der Porträtkunst gehört auch die letzte einigermaßen schöpferische Leistung der römischen Plastik an: die Darstellung des Antinous, jenes schönen Jünglings aus Bithynien, der ein Liebling Kaiser Hadrians war und wahrscheinlich in abergläubisch-mystischer Schwärmerei für diesen einen geheimnisvollen Opfertod in den Fluten des Nils fand. Hadrian ehrte sein Andenken durch die Gründung einer Stadt Antinoë,

durch die Einrichtung göttlicher Verehrung und die Aufstellung zahlloser Bildnisse des Lieblings; auch auf Reliefs, Münzen und Gemmen ist er unzählige Male abgebildet worden.<sup>1)</sup> Trotz mannigfaltigster Idealisierung in den Formen griechischer und ägyptischer Gottheiten kehren die Porträtzüge des Antinous immer wieder: der schwermütige Kopf mit den schwärmerisch düsteren Augen, den vollen, sinnlichen Lippen, dem dichten Lockenhaar, in das Wein- oder Efeulaub geflochten ist (Abb. 548). Doch lassen auch diese oft sehr anziehenden Darstellungen (die besten die Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre, der Kopf in Sammlung Somzée in Brüssel, die Statue im Kapitolinischen und im Neapler Museum) deutlich merken, daß sie aus einer Zeit des Eklektizismus und des beginnenden Verfalls stammen: die Erfindung lehnt sich an ältere Werke an, und die Ausführung ist meist von empfindungsloser Glätte.



Abb. 547 Doppelbüste eines römischen Ehepaars  
Vatikan

Das zweite Gebiet, auf dem die Römer wirklich Neues und Eigenartiges leisteten, ist das der historischen Reliefplastik. Während die hellenische Kunst auch geschichtliche Vorgänge doch zumeist nur in idealisierter Form darstellte, kam es den Römern auf die möglichst genaue Schilderung der Wirklichkeit an, auf das scharfe Hervorheben der Taten, der kriegerischen Unternehmungen, der Schlachten, Siege, Triumphe des Imperators. Die römische Plastik erzählt so ausführlich und wortreich wie die orientalische, aber ein Hauch griechischer Schönheit schwebt darüber und gibt Leben und Mannigfaltigkeit. Es galt auch hier meist die Persönlichkeit des Herrschers zu verherrlichen, und dieser Gesichtspunkt beherrscht Anlage und Auffassung des Ganzen. Das Bedürfnis, auf engem Raume eine große Anzahl von Gestalten, möglichst der Wirklichkeit gemäß, zusammenzudrängen, führte zu einer Anordnung des Reliefs, die in höherem Maße, als es jemals die griechische Kunst gewagt hatte, der Darstellung eines r ä u m -

<sup>1)</sup> *L. Dietrichson*, Antinous, eine kunstarchäolog. Untersuchung. Christiania 1884.



Abb. 548 Kopf des Antinous  
Brüssel, Sammlung Somzé (Nach Furtwängler)

lichen Zusammenhanges gerecht zu werden sucht. Die Plastik greift in das Gebiet der Malerei hinüber, indem sie vertiefte Hintergründe annimmt und ihre Gestalten durch Abstufung der Modellierung in verschiedene Pläne rückt. Die vorderen lösen sich oft fast in voller Rundung aus der Fläche, während die übrigen sich, all-

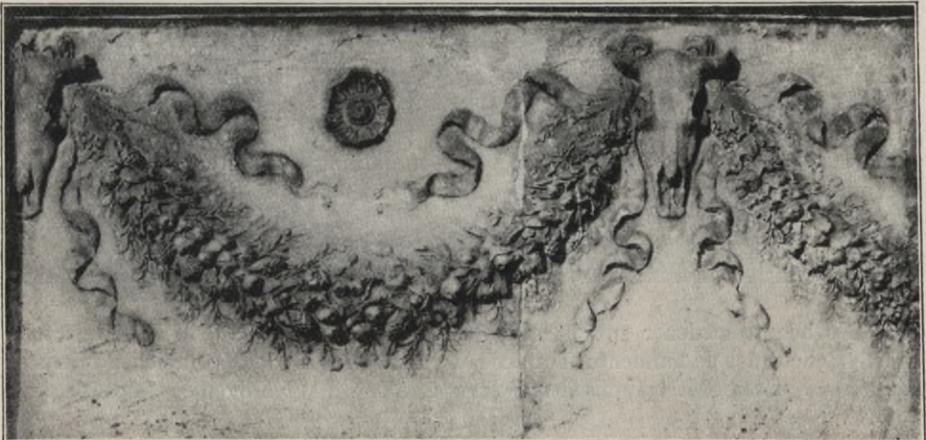


Abb. 549 Kranzgehänge von der Ara Pacis in Rom (Nach Petersen)

mählich zurücktretend, in den Hintergrund hineinziehen. Dadurch ist das strenge Gesetz des griechischen Reliefstils bedeutend gelockert und in eine freiere malerische Kunst umgewandelt.

Das erste bedeutende Denkmal dieser Art war die *Ara Pacis*,<sup>1)</sup> der im Jahre 9 v. Chr. von Augustus geweihte Altar der Friedensgöttin an der Flaminischen Straße. Er lag innerhalb eines Säulenhofes und war von hohen Marmorwänden umgeben; die Innenseiten derselben und den unteren Teil der Außenwände schmückten zwischen Stierschädeln aufgehängte Kranzgewinde und Rankenwerk, namentlich die ersteren von großer naturalistischer Frische und duftigster Weichheit der Behandlung (Abb. 549). An den oberen Wandflächen war in Relief die feierliche Pro-

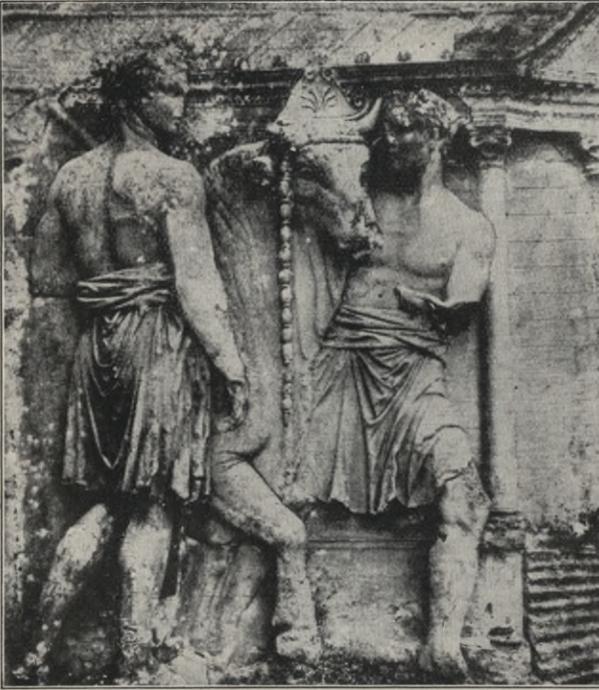


Abb. 550 Teil des Opferzuges an der Ara Pacis in Rom  
(Nach Petersen)

zession des Friedensfestes, darunter die ganze kaiserliche Familie, dargestellt, sich auf die Eingangswand zu bewegend, wo auf der einen Seite der Tür der Opferzug beim Heiligtum der Pax anlangt, auf der anderen zuschauende Götter versammelt sind. Der Anordnung lag offenbar das Vorbild des Parthenonfrieses zugrunde, doch war die Behandlung des Reliefs weit malerischer, zum Teil mit perspektivisch dargestellten Heiligtümern im Hintergrunde (Abb. 550). Zur Ausführung war zum erstenmal bei einem großen öffentlichen Skulpturwerk der einheimische Marmor von Luna (Carrara) verwendet. Ähnlichen Charakter haben auch andere Reliefs mit Opferhandlungen (im Louvre) und

mit der Familie des Augustus (in Ravenna): es ist offenbar eine Art offizieller Staatsstil, der in diesen Arbeiten zur Ausbildung gelangte. Er setzt sich im ersten Jahrhundert fort und gewinnt sogar noch an Schwung und Größe in den Reliefs des Titusbogens, die den Triumphzug des Kaisers und die Einbringung der Beutestücke aus dem zerstörten Jerusalem schildern. Ein frisches, kräftiges Leben, freie Bewegung und edle Würde charakterisieren diese Arbeit.

Noch entschiedener spricht sich der eigentlich römische Stil in den historischen Reliefs der Monumente Trajans aus; zunächst in den zahlreichen Werken, die sich als Reste des trajanischen Bogens am *Triumphbogen des Kon-*

<sup>1)</sup> E. Petersen, *Ara Pacis Augustae*. Mit Zeichnungen von G. Niemann. Wien 1902. (Sonderschr. des österr. archäol. Instituts II.)

stantin finden: den Reliefs der Attika zwischen den Statuen gefangener Daker auf den Postamenten über den Säulen, den Medaillons über den Seiteneingängen und den Reliefs der beiden äußeren Schmalseiten und der inneren Portalwände.

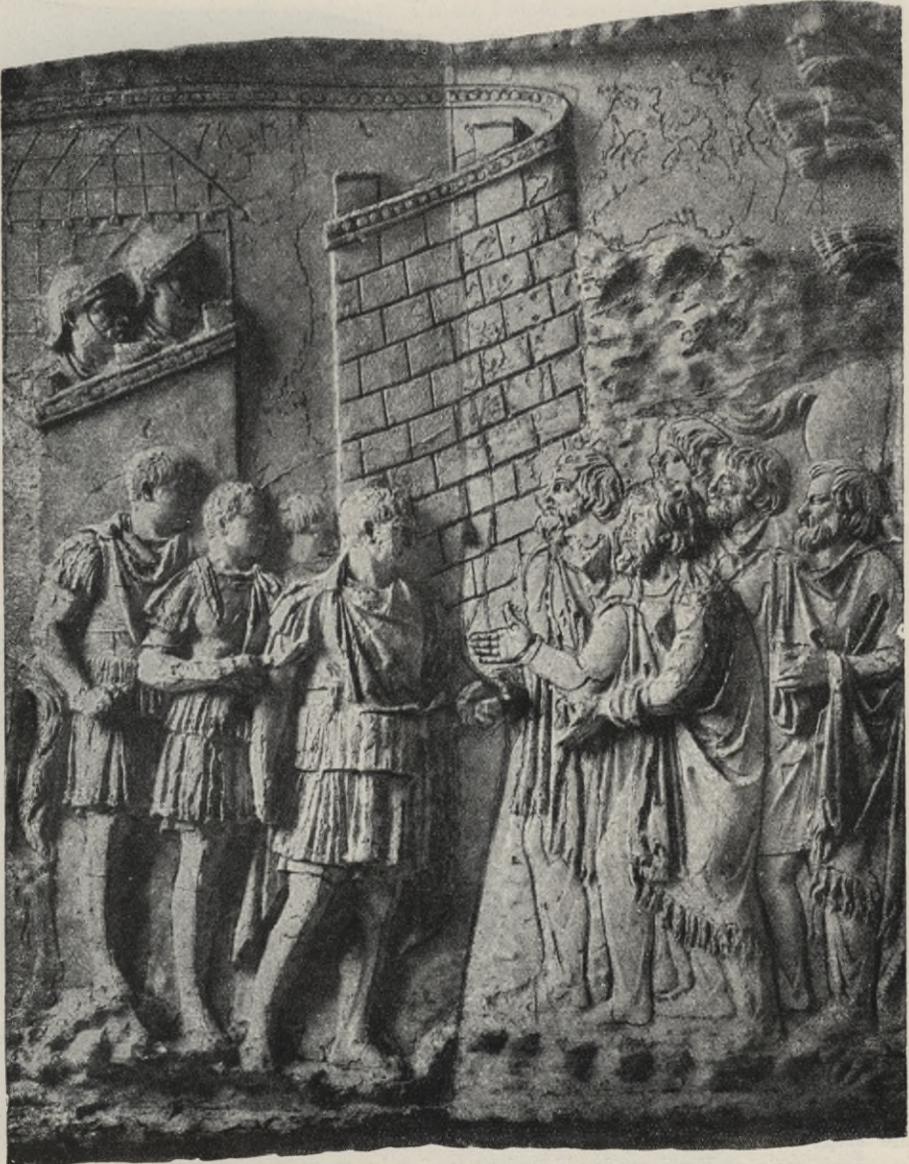


Abb. 551 Empfang einer dazischen Gesandtschaft  
Aus den Reliefs der Trajanssäule in Rom (Nach Cichorius)

Letztere schildern in lebendiger Weise die Schlachten des Kaisers gegen die Daker und Parther, erstere den Triumphzug über die besiegten Völker und andere öffentliche Handlungen, während die Medaillons das Privatleben des Kaisers, namentlich Jagd- und Opferszenen darstellen. Zwei Marmorschranken auf dem

Forum Romanum, die einst die Rednerbühne schmückten, mit Darstellungen von Regierungsakten Trajans und die Reliefs am Triumphbogen dieses Kaisers in B e n e - v e n t sind ebenfalls gute Leistungen dieses Stils. Das interessanteste Werk sind

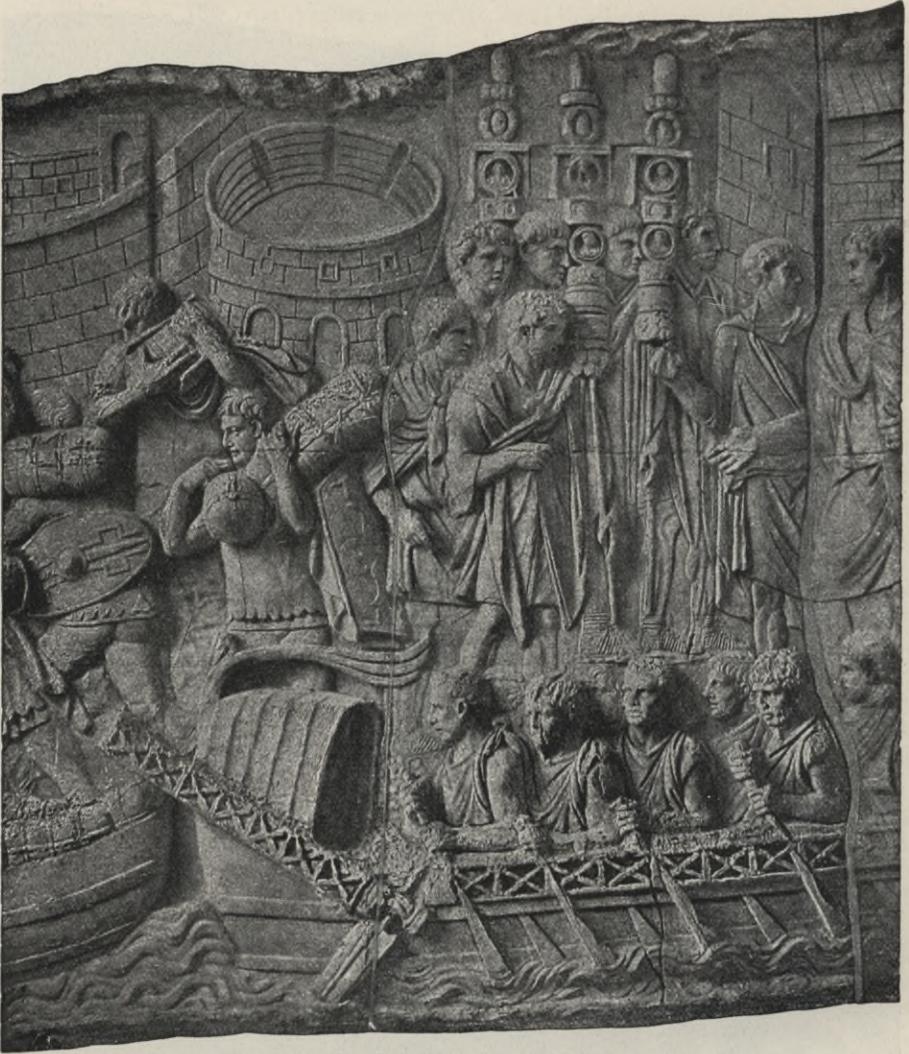


Abb. 552 Einschiffung Trajans in Siscia  
 \* Aus den Reliefs der Trajanssäule in Rom (Nach Cichorius)

die ausgedehnten Reliefs, welche sich, sehr ungünstig freilich für die Betrachtung, in spiralförmigem Band an der T r a j a n s s ä u l e emporwinden und in unerschöpflich reicher Schilderung die Kriegstaten des Kaisers gegen die Daker vorführen (Abb. 551, 552). Hier sind überall mit wirklich großer Lebendigkeit und Klarheit die verschiedenen Vorgänge eines Feldzuges veranschaulicht, Kampf und Abwehr, Märsche und Flußübergänge, die ruhige Wacht an der Donau in wohlgebauten, mit Tempeln und Theatern ausgestatteten Hafenstädten und das bewegte Leben im Feldlager mit Vorposten, Gesandtschaften, Überfall, Sieg und Ergebung — alles

erhält seinen einfach bestimmten, charakteristischen Ausdruck, und bei aller Trockenheit der chronikartigen Aneinanderreihung fesselt doch die treue, schlichte Kraft der geschichtlich realen Darstellung.<sup>1)</sup> Es ist eine schon durch ihre Ausdehnung und Sorgfalt imponierende Leistung, die im einzelnen zu würdigen jetzt die Gipsabgüsse (z. B. im Lateran) uns ermöglichen. Unsere Abbildungen geben zwei charakteristische Proben: den Empfang einer dakischen Gesandtschaft durch Trajan (Abb. 551) und die Einschiffung Trajans mit einem Teil seines Heeres in der Stadt Siscia am Savus (Abb. 552).

⌒ Aus der Zeit des Antoninus Pius oder auch erst des Mark Aurel haben sich zwei Reliefs von einem Triumphbogen, gegenwärtig im Konservatorenpalast des Kapitols, erhalten, welche die Einweihung des der Kaiserin Faustina gewidmeten Tempels sowie die Apotheose der Kaiserin schildern, die aus den Flammen des Scheiterhaufens durch eine Siegesgöttin emporgetragen wird. Verwandter Art sind die Reliefs an dem im Garten des Vatikans (Giardino della Pigna) aufgestellten Postament einer ehemaligen Säule des Antoninus Pius, welche dem verstorbenen Kaiser im Jahre 161 errichtet wurde. Die Vorderseite (Abb. 553) zeigt die Apotheose des Kaisers und seiner Gemahlin kalt und steif, wie die meisten

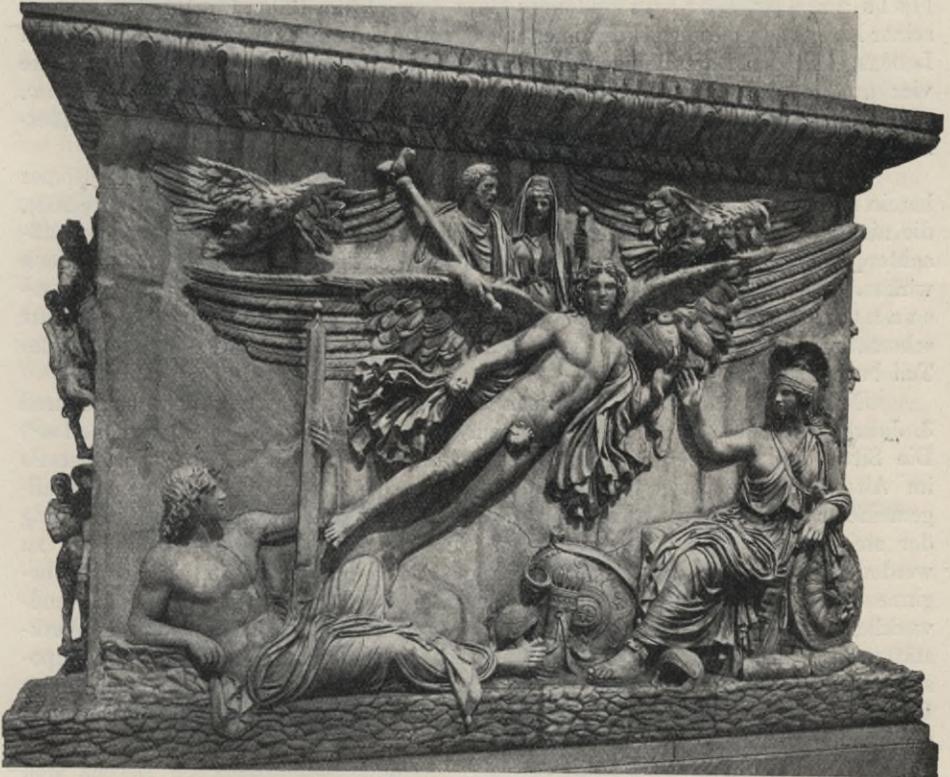


Abb. 553 Von der Basis der Säule des Antoninus Pius

dieser allegorisierenden Werke. Auf zwei anderen Seiten sieht man die Reiterzüge der Leichenfeier ohne jede Rücksicht auf architektonische Anordnung in trockenem

<sup>1)</sup> Vgl. *C. Cichorius*, Die Reliefs der Trajanssäule. Berlin 1896 f., mit Atlas.



Abb. 554 Sarkophagrelief der Amazonenschlacht

Realismus dargestellt, ein bedenkliches Symptom beginnenden Verfalles. Die Reliefs an der Ehrensäule des Mark Aurel<sup>1)</sup> (um 190 n. Chr.), Schilderungen seiner Kriege gegen die Markomannen und Quaden, kommen an Energie und frischem Lebensgehalt den Darstellungen der Trajanssäule nicht gleich. Ebenso bleiben die vier großen Reliefs im Treppenhaus des Konservatorenpalastes in Rom, welche gleichfalls einem Ehrendenkmale dieses Kaisers angehören, in einem äußerlichen und glatten Formalismus befangen.

Der entschiedene Verfall aber bricht über die historische Plastik der Römer herein in den Reliefs am Bogen des Septimus Severus (vom Jahre 203), die nicht allein in wirrer, regelloser Verteilung die architektonischen Gesetze mißachten, sondern auch in der ganzen trockenen, geistlosen Behandlung unerfreulich wirken. Ein völliger Bankrott proklamiert sich in den Reliefs am Konstantinsbogen, die, soweit sie in die Zeit des Konstantin gehören, starr schematisch, ohne Leben und Empfindung, ohne Verständnis des Körpers, ja zum Teil barbarisch roh erscheinen.

Ein letztes Nachleben der griechischen Kunst bedeuten die aus dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. äußerst zahlreich erhaltenen Sarkophagreliefs.<sup>2)</sup> Die Sitte des Begrabens anstatt des Verbrennens der Toten ist zwar niemals im Altertum ganz ausgestorben, kommt aber erst seit den Antoninen zu allgemeinerer Herrschaft. Damit hing die Anwendung und künstlerische Ausbildung der steinernen Särge zusammen, deren Außenwände mit Reliefs geschmückt zu werden pflegten. Sie gehören also fast ohne Ausnahme bereits der Epoche des beginnenden Verfalles an, überdies haben wir in ihnen größtenteils Arbeiten handwerklicher, fabrikartiger Produktion zu erkennen, da sie offenbar in den Werkstätten auf Vorrat gearbeitet wurden und häufige Wiederholungen derselben Komposition zeigen. Dennoch erregt die ungeheure Masse dieser Denkmäler ein hohes Interesse, weil in ihnen eine Fülle antiker Kompositionen aus früheren Epochen, wenn auch vielfach verändert und verroht, uns erhalten sind. Neben den verhältnismäßig seltenen Darstellungen von Vorgängen des wirklichen Lebens sind vor allem Gegenstände aus der griechischen Götter- und Heroensage behandelt. Bisweilen mag das bloße stoffliche Interesse an vorzüglich beliebten Gegenständen

<sup>1)</sup> E. Petersen, A. v. Domaszewski, G. Calderini, Die Marcussäule auf Piazza Colonna in Rom. Mit 128 Tafeln. Folio. München 1896.

<sup>2)</sup> Vgl. die im Auftrag des Kaiserl. deutschen Archäol. Instituts von C. Robert herausgegebene Sammlung: Die antiken Sarkophagreliefs. Berlin 1890 ff.



Abb. 555 Sarkophag mit dem Mythos der Alkestis im Vatikan

dieser Art dabei maßgebend gewesen sein, wie die Szenen aus dem Leben des Achill an dem prachtvollen großen Sarkophage im Museum des Kapitols, oder die oft wiederholten Amazonenkämpfe (Abb. 554) vermuten lassen. Häufig sind auch solche Sagen verwendet, die eine tiefere Gedankenbeziehung auf Tod, Trennung und Wiedersehen enthalten oder zulassen. In einer oft sinnig und schön empfundenen Weise spricht sich hier jene tiefe Sehnsucht nach einem anderen, besseren Leben aus, die der hinsinkenden antiken Welt das Gepräge melancholischen Ernstes gibt und aus dem unbefriedigten Zustand des damaligen Daseins auf die Notwendigkeit einer neuen tröstlichen Offenbarung hinweist. So finden wir z. B. den Raub der Persephone dargestellt, so Alkestis (Abb. 555) oder Protesilaos, welche aus dem Hades wiederkehrten und also zu Symbolen der Hoffnung auf Wiedervereinigung der durch den Tod Geschiedenen wurden; so ferner Prometheus, Selene und Endymion, Amor und Psyche oder Szenen aus dem bacchischen Kreise, die eine mannigfache symbolische Deutung zuließen, und manches andere. Der künstlerische Wert dieser Werke ist meistens untergeordnet, die Anordnung oft wirr und gedrängt, die Zeichnung ungeschickt, das Körperliche wenig verstanden, die Ausführung oft nüchtern, scharf und hart. Aber es finden sich in ihnen eine Fülle überraschend schöner und



Abb. 556 Silberbecher aus Boscoreale

geistreicher Motive, die auf Vorbilder der besten Zeit, namentlich auf berühmte Gemälde, hinweisen und uns Rückschlüsse auf manches verlorene Werk edelster Kunst ermöglichen. Außerdem aber gehört eine kleine Anzahl dieser Arbeiten auch hinsichtlich der Ausführung zu den sorgfältigeren Leistungen der Spätzeit.

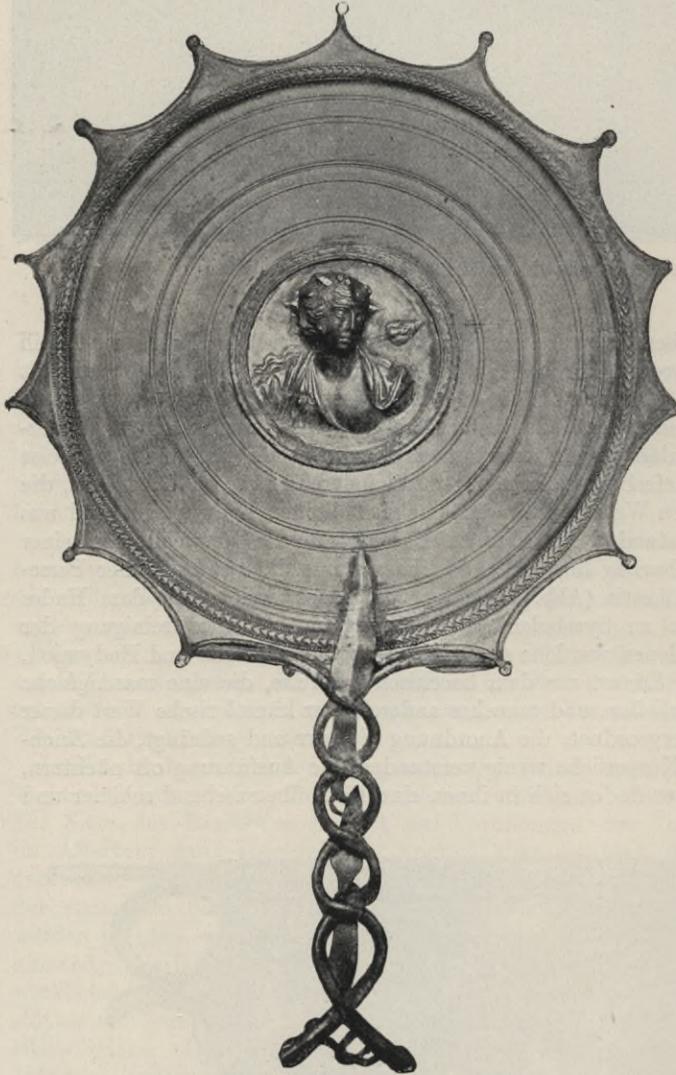


Abb. 557 Handspiegel aus dem Fund von Boscoreale

Wie die Sarkophagplastik bereits in das Gebiet des Kunsthandwerks hinübergreift, so muß an dieser Stelle auch der hochentwickelten Luxuskünste der Römer gedacht werden, welche die von der hellenistischen Epoche ausgebildeten Techniken (vgl. S. 302) fortsetzten und durch Verwendung neuer, kostbarer Stoffe bereicherten. Den Prachtgefäßen aus Gold und Silber gesellten sich solche aus Glas, Onyx und Achat sowie aus geschnittenen, in Gold gefaßten Edelsteinen. Die berühmten „Murhinschen“ Vasen wurden wahrscheinlich aus Flußspat (Fluorit) hergestellt. Die römische Toreutik besonders arbeitete auf der in Alexandria gelegten Grundlage weiter. Fast jeder der größeren Silberfunde von Hildesheim, Bernay und Boscoreale zeigt neben Arbeiten hellenistischen Gepräges (vgl. Abb. 404) auch solche zweifellos römischen Ursprungs.

So ist auf zwei Silberbechern von Boscoreale ein Versuch zu selbständiger Behandlung zeitgenössischer Themata gemacht; wir sehen die Huldigung unterworfenen Barbaren vor Augustus (Abb. 556) und auf einem Silberteller Germanicus als neuen Triptolemos in ägyptischer Umgebung dargestellt. Die Künstlerinschrift eines M. Domitius Polygnos auf einem eleganten Handspiegel (Abb. 557) weist auf römische Erzeugung und das erste Jahrhundert n. Chr.; ja das mit Olivenzweigen umrankte Gefäß aus diesem Schatze (im Louvre) gehört

seinem Stil nach ganz in die Richtung jener köstlichen Rankenornamentik, wie sie an der Ara Pacis (vgl. S. 424) und am Grabe der Haterier (vgl. S. 396) auch in der plastisch-architektonischen Dekoration hervortritt.

Von künstlerisch gestalteten Marmor- und Bronzwerken hat uns Rom und Pompeji die reichsten Schätze hinterlassen. Marmorne Vasen (Abb. 558), Tische, Sessel, Dreifußuntersätze, Kandelaber (Abb. 559) wurden mit der Zeit in immer schwereren und üppigeren Formen gebildet. Im ganzen edler, feiner und geistvoller gestaltet erscheinen meist die ehernen Geräte dieser Art. Neben einfacheren, tektonisch strengen Arbeiten (Abb. 560) erscheinen namentlich unter den Dreifüßen und Räucherbecken oft Kompositionen von eigenartiger Phantastik (Abb. 561), deren elegante Linienführung auch die heterogensten Elemente zu einem anmutigen Gesamtbilde vereinigt.

Unter den plastischen Kleinkünsten behielt die Glyptik für die Römer ihre besondere Bedeutung. In der republikanischen Zeit machte der Brauch des Siegelrings im staatlichen wie privaten Leben sie unentbehrlich. Allerdings beeinflußt der praktische Zweck den künstlerischen Charakter der geschnittenen Steine: die Darstellungen sind nicht mehr Selbstzweck, sondern dienen nur als Siegelzeichen, denen häufig der Name des Be-



Abb. 558 Antike Marmorvase

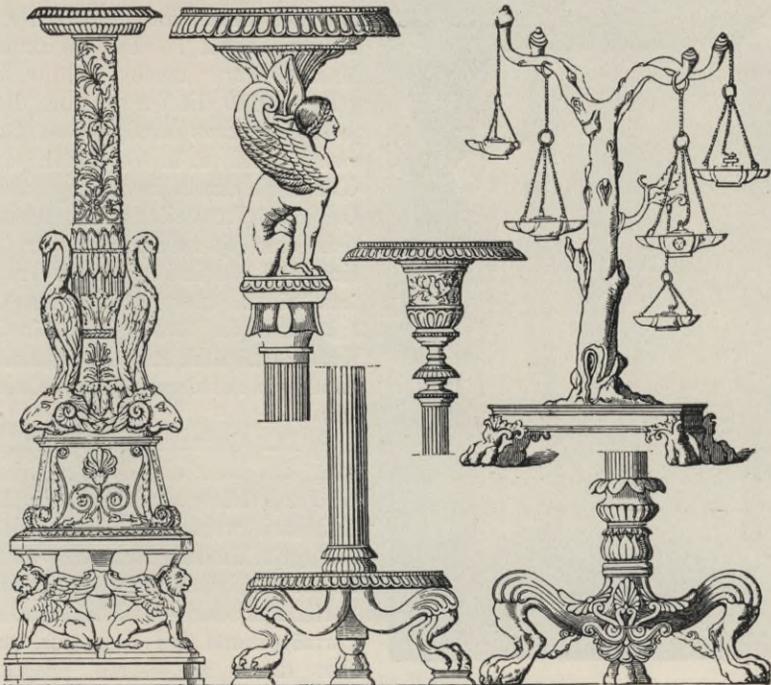


Abb. 559 Antike Kandelaber in Erz und Marmor aus Pompeji

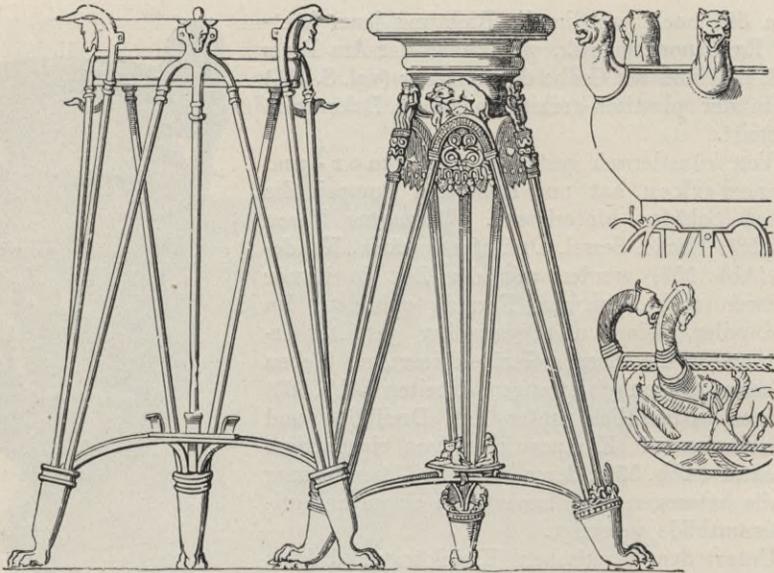


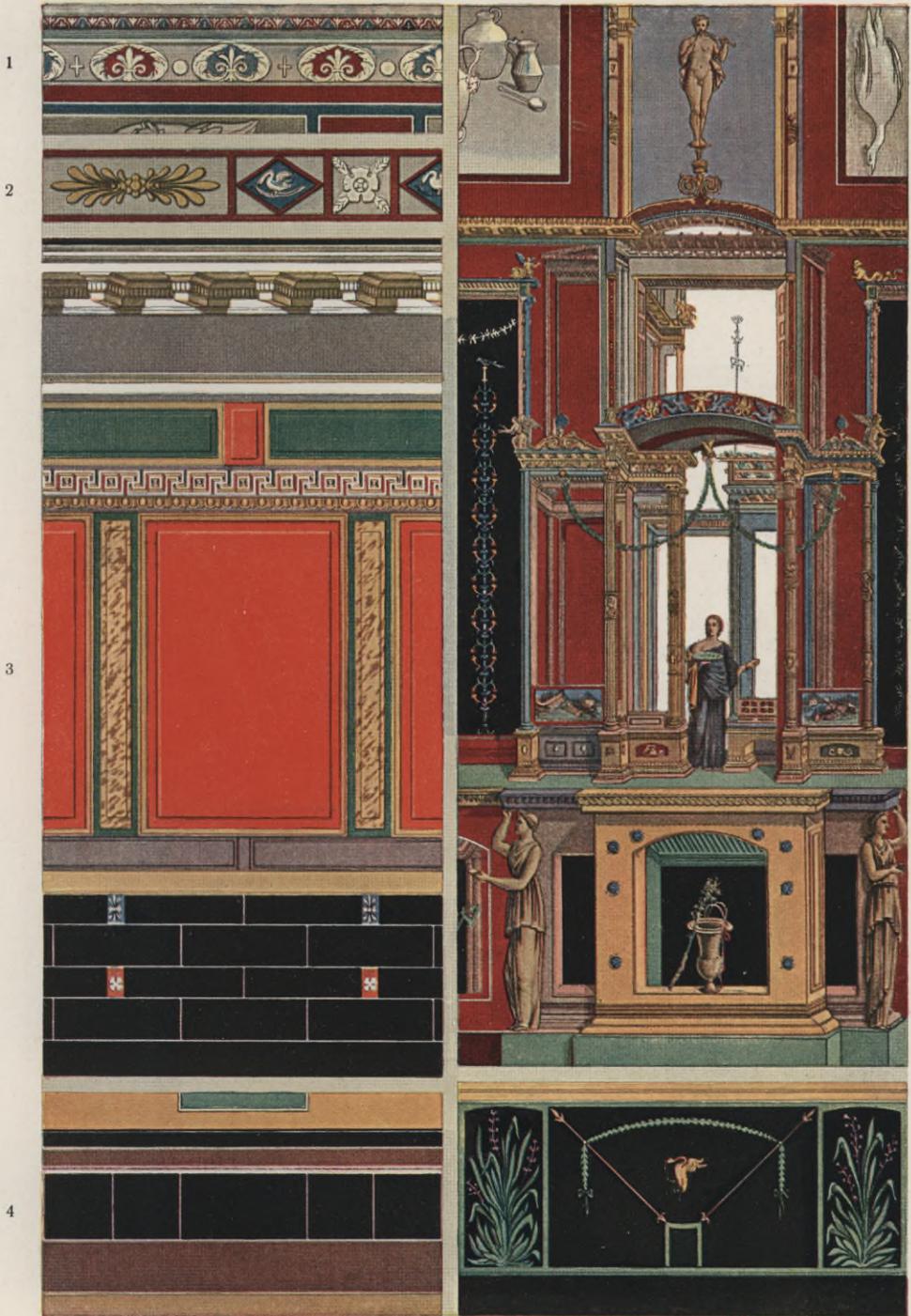
Abb. 560 Antike DreifüÙe und Räucherbecken aus Pompeji und Vulci



Abb. 561 Bronzener DreifüÙ aus Pompeji

sitzers, niemals eine auf den Inhalt bezügliche Inschrift beigefügt ist. Daher fehlt es ihnen durchaus „an feinem Sinn, an wirklicher Liebe zur künstlerischen Form, an gestaltender eigener innerer Kraft“. Die Wirkung des Massenbedarfs macht sich auch darin geltend, daß die Verwendung der Steine jetzt besonders häufig durch Glasflüsse ersetzt wird, d. h. Vervielfältigungen in Glas nach einem in Stein geschnittenen Original. Im Stil der Gemmen lassen sich eine etruskisierende und eine hellenisierende Gruppe unterscheiden, entsprechend den Quellen, aus denen die Römer ihre künstlerische Kultur schöpfen; selbständige Leistungen haben sie auf diesem Gebiete nicht aufzuweisen.

Die Gemmenkunst, deren Schätzung das zunehmende Prachtbedürfnis erhöhte, blieb auch in der früheren Kaiserzeit wohl ausschließlich den Händen griechischer Künstler überlassen. Historisch bekannt ist *Dioskurides* als Verfertiger der — nicht erhaltenen — Porträtgemme des Augustus, mit welcher dieser zu siegeln pflegte. Von demselben Künstler besitzen wir sig-



Proben pompejanischer Wanddekoration

1, 2 Bemalte Stuckdekoration vom Gebälk des Apollontempels — 3 Wanddekoration „ersten Stils“ —  
 5 Wanddekoration „vierten Stils“ — 4, 6 Wandsokkel

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

nierte Gemmen und Kameen von ausgezeichneter, weicher Technik, aber ohne selbständige Erfindung; Vorbilder der klassischen griechischen Kunst bis zu Phidias hinauf sind darin nachgeahmt. Auch die Söhne des Dioskurides, *Eutyches*, *Xyllos* und *Herophilos* sind durch Künstlerinschriften bekannt, ferner *Apollonios*, *Gnaios Aspasio*, der Kopist des Abb. 324 abgebildeten Parthenoskopfes, u. a. Die späteste signierte Gemme ist die des *Euodos* mit dem Kopfe der Julia, Tochter des Titus.



Abb. 562 Apotheose des Germanikus  
Prachtkamee aus der römischen Kaiserzeit, Paris

In der Zeit der klaudischen Kaiser scheint die Kunst sich noch auf achtenswerter Höhe gehalten zu haben, gegen Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. war sie offenbar im Niedergange begriffen.

Auch die Kunst des Kameenschnittes blühte in der Kaiserzeit. Die größten überhaupt bekannten Kameen sind damals entstanden, so die „*Gemma Augusta*“ der Wiener Sammlung mit der Apotheose des Augustus und seiner Familie, wahrscheinlich ein Werk des *Dioskurides*, und der große *Pariser Kameo* (Abb. 562) mit der „Apotheose des Germanikus“, richtiger die Darstellung des Hauses des Julier in seinen lebenden und verstorbenen Mitgliedern, wie es im Jahre 19 n. Chr.

bestand. Auch von der Herstellung reichgezierter Prachtgefäße in Sardonyx, die aber so wenig wie die Kameen den Erzeugnissen der hellenistischen Zeit an die Seite gesetzt werden dürfen, geben der Aryballos der Berliner Sammlung und das sog. „Mantuaner Gefäß“ im Braunschweiger Museum Zeugnis.

#### 4. Die Malerei bei den Römern

Auch die Malerei empfangen die Römer von den Griechen, und wir haben bei der Betrachtung der hellenistischen Kunst schon die Meister genannt, welche bis in die Zeit des Hadrian eine glänzende Nachblüte auch dieses Zweiges der antiken Kunst bezeugen. Während wir aber unter den Bildhauern dieser Epoche nur wenige römische Namen antreffen, fehlt es nicht an Römern, die sich als Maler hervorgetan haben. Noch zu den Zeiten der Republik malte *Fabius Pictor* um 300 v. Chr. den Tempel der Salus; der Dichter *Pacuvius* um 200 v. Chr. soll in ähnlicher Weise tätig gewesen sein; zu Augustus' Zeiten war *Ludius* besonders berühmt, manch anderer römischer Namen nicht zu gedenken. Allein diese Arbeiten mögen größtenteils, wie wir es von dem letztgenannten Maler bestimmt wissen, rein dekorativer Natur gewesen sein. Besonders beliebt scheint die Bildnismalerei gewesen zu sein,

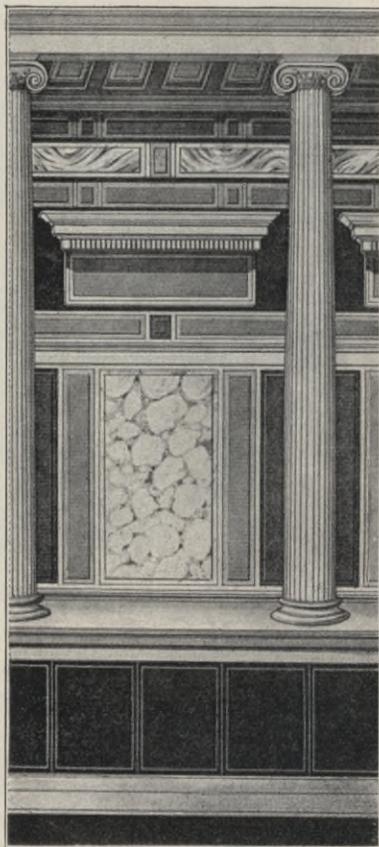


Abb. 563/564 Pompejanische Wanddekorationen des „zweiten“ Stils  
(Nach Bühlmann, Die Architektur des klass. Altertums)

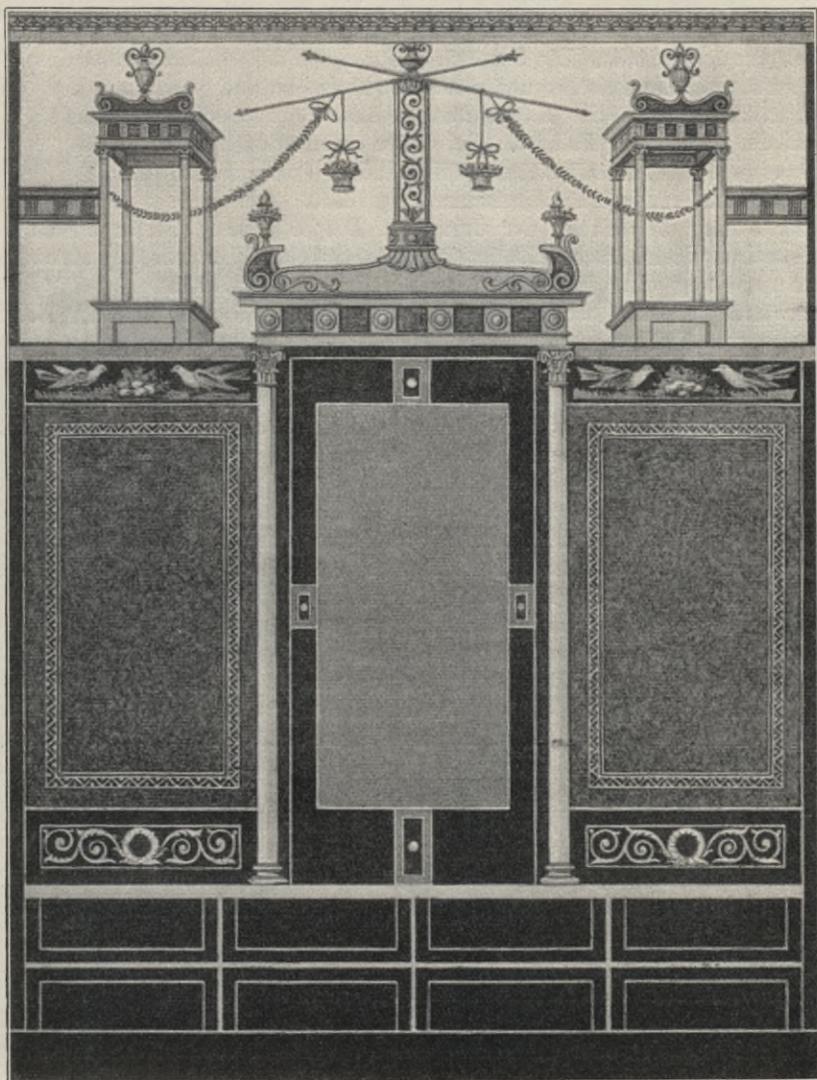


Abb. 565 Pompejanische Wanddekoration des „zweiten“ Stils  
(Nach Bühlmann, Die Architektur des klass. Altertums)

und schon gegen das Ende der Republik war eine hochberühmte Künstlerin *Laia* aus Kyzikos in diesem Fache tätig.

Von den Werken der römischen Maler sind uns Tafelgemälde so gut wie gar nicht erhalten, dagegen haben bekanntlich die Aufdeckung von Pompeji und Herculaneum, die Untersuchung der Thermen, der Kaiserpaläste auf dem Palatin und mancher unterirdischer Gräber in der Nähe Roms uns von der römischen Wandmalerei reichliche Anschauung gebracht. Von diesen Überresten dürfen die Wandgemälde von Pompeji und Herculaneum<sup>1)</sup> deshalb ein

<sup>1)</sup> *W. Zahn*, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde von Herculaneum und Pompeji. Berlin 1828—59 (300 Taf. fol.). — *Ternite*, Wandgemälde aus Pompeji und

vorwiegendes Interesse in Anspruch nehmen, weil uns hier der Zusammenhang der Kunst mit der gesamten Gestaltung und Dekoration des antiken Hauses besonders deutlich vor Augen tritt. Die Gemälde gehören wie die Gebäude selbst dem Übergange zwischen hellenistischer und römischer Kunst an und geben in manchen ihrer Werke in ähnlicher Weise Nachbildungen älterer griechischer Meisterwerke, wie dies bei der Plastik der Fall ist. Auf einem außerordentlich feinen, glatten Stuck sind sie entweder *al fresco* (auf nassem Kalk) oder — und zwar in selteneren Fällen — auf trockenem Grunde mit Leimfarben ausgeführt. Auch in der Wanddekoration sind die Römer die Schüler der Griechen. Die Bekleidung der Innenwände des hellenistischen Steinhauses mit farbigen Marmorplatten wurde in Stuck nachgeahmt (*erster* oder *Inkrustationsstil*). Einfache Felderteilung mit Betonung der horizontalen Linien herrscht vor; die Einteilung in Sockel, mittleres Wandfeld und Fries ergab sich von selbst (vgl. Beispiel 1—3 der farbigen Tafel). Nachdem in Pompeji, wo wir den Entwicklungsgang am besten verfolgen können, der ältere Stein(Tuff-)bau allmählich ganz durch den Ziegelbau verdrängt worden war, trat an Stelle der schweren und durch die Notwendigkeit sorgfältiger Ausführung kostspieligen Reliefinkrustation eine bloß gemalte Nachahmung derselben auf glatter Stuckfläche, die beim Ziegelbau natürlich durchgängig die inneren Wandflächen überkleidete. Was vorher in plastischer Wirklichkeit vorhanden war, Quadern, Pilaster, Gesimse u. dgl., wurde nun in perspektivischer Malerei dargestellt. Dabei ergab sich bald eine spielende Behandlungsweise: die Pilaster werden scheinbar der Wand frei vorgestellt (Abb. 563) oder stehen auf einem bankartigen Sockel (Abb. 564); Kropfgesimse springen dazwischen vor; scheinbare Zufälligkeiten, wie stehengebliebene Bossen, aufgehängte Girlanden an den Pfeilern werden nachgeahmt u. dgl. mehr (*weiter* oder *perspektivischer Architekturstil*). Das treibende ästhetische Motiv hierbei war die scheinbare Erweiterung der engen Räume. In diesem Sinne hört oft die Wand schon ein ganzes Stück unterhalb der Decke auf und läßt hier scheinbar den Ausblick ins Freie oder auf andere Räume frei, indem nur leichte, nippesähnliche Gegenstände, scheinbar auf dem oberen Wandabschluß stehend, angebracht werden (Abb. 565). Das Prinzip des perspektivischen Durchblicks wird aber auch auf die untere Wandfläche übertragen; es bildet sich eine vertikale Dreiteilung der Wand heraus, indem das mittlere Feld durch architektonische Umrahmung tabernakelartig herausgehoben und zu einem Ausblick ins Freie, auf eine Landschaft, eine Genreszene, einen Vorgang aus Fabel oder Mythos scheinbar geöffnet wird: das Wandgemälde zieht in die Dekoration ein. Größere Kompositionen finden sich zumeist nur in dem mittleren Felde, während die Seitenfelder mit Einzelgestalten oder mit Nachahmungen kleiner Tafelbilder geschmückt sind, die auf Konsolen oder Gesimsen stehend dargestellt werden. Diesem Stile gehören z. B. die Wanddekorationen in dem sog. Hause der Livia (wahrscheinlich zum palatinischen Palaste des Germanicus gehörig) und aus einem im Garten der Farnesina aufgedeckten Hause<sup>1)</sup> (jetzt im Thermenmuseum) an. Auch die dekorative Umrahmung der Odysseelandschaften vom Esquilin (vgl. S. 357) beruht auf dem Gedanken, die Wand in eine Reihe von Ausblicken aufzulösen, ja, in der „Villa der Livia“ bei Primaporta ist ein ganzer blühender Garten mit Bäumen, Springbrunnen und Vögeln an die Wand gemalt, in einer Villa

Herkulanum. Berlin 1845—60, mit 48 Taf. fol. — *W. Helbig*, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens. Leipzig 1868, mit Atlas von 23 Taf., fortgesetzt von *Sogliano*, Le pitture murali scoperte negli anni 1867—79. Neapel 1879. — *E. Cerillo*, Dipinti murali di Pompei. Neapel 1890. — *A. Mau*, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin 1882.

<sup>1)</sup> *A. Mau* u. *J. Lessing*, Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus. Berlin 1891.

in Boscoreale bei Pompeji mehrfach ein Ausblick auf parkartige Gartenlandschaften mit Felspartien, Brunnen, Laubengängen und Landhäusern geben.

Von diesen oft sehr reich und phantasievoll entwickelten perspektivischen Scheinkonstruktionen kehrt nun aber die Wandmalerei in einer dritten Stil-epoche, die bisher hauptsächlich in Campanien nachgewiesen ist, wieder zum Prinzip der Flächendekoration zurück (Abb. 566). Zwar wird die Dreiteilung des zweiten Stils im ganzen beibehalten, aber man beschränkt sich darauf, die Wand als festen

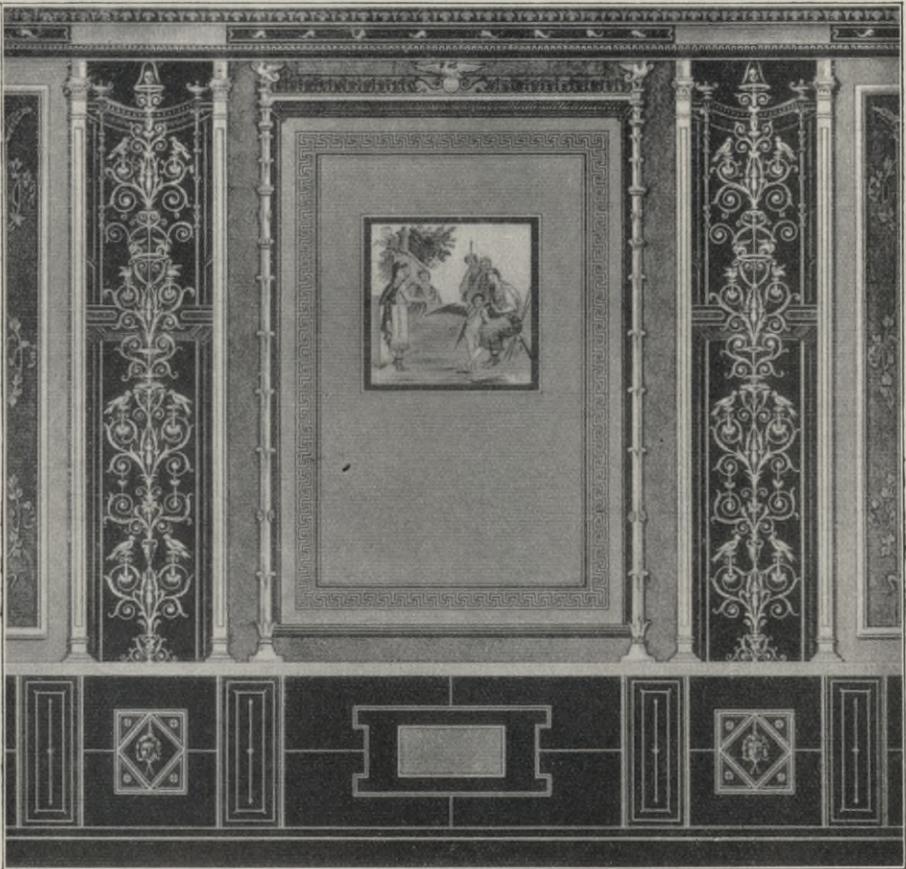


Abb. 566 Pompejanische Wanddekoration des „dritten“ Stils  
(Nach Bühlmann, Die Architektur des klass. Altertums)

Raumabschluß zu behandeln und scheinbar mit umrahmten Tafelbildern zu schmücken, die häufig sorgfältige Nachbildungen älterer berühmter Originale sind. Diesem Stile verdanken wir die interessantesten unter den pompejanischen Wandgemälden. Die Darstellungen der Bilder beziehen sich in selteneren Fällen auf Vorgänge des wirklichen Lebens; wo indes solche vorkommen, sind sie oft von hoher Schönheit und würdevoller Anmut. Häufiger sind die Gestalten der Fabelwelt, der bacchischen und anderer Mythen, Kentaurern und Kentaurinnen, Bacchantinnen, Satyrn u. dgl., am bedeutendsten diejenigen Werke, welche Szenen der Heroensage (Abb. 461—464) oder des Mythus, oft nach berühmten griechischen

Meisterwerken, darstellen. Die ganze heitere, schöne Welt der antiken Sagen und Mythen lebt vor unseren Augen auf in diesen Bildern, deren Gesamtheit eine Art Museum der hellenistischen Malerei darstellt. Man bringt deshalb wohl mit Recht die Entwicklung des Stils, der zu Anfang der christlichen Zeitrechnung herrscht,



Abb. 567 Pompejanische Wanddekoration des „vierten“ Stils

mit der klassizistischen Richtung der Kunst in der augusteischen Epoche (vgl. S. 424) in Zusammenhang. In den ornamentalen Formen herrscht ein sehr feiner, reiner, etwas kühler Geschmack; die Säulchen werden zu dünnen Randleisten, welche die Flächen umgrenzen. In der Verteilung der Farben bildet sich ein bestimmtes Gesetz aus, indem der Sockel meist schwarz, der oberste Wandstreifen weiß oder hell gefärbt werden, entsprechend der umgekehrten Abstufung der Helligkeit, welche

das durch die Tür einfallende Licht der Wand gab: zwischen den besser beleuchteten unteren und den oberen Teilen wurde durch die Färbung ein Ausgleich geschaffen.

Eine spätere Phase (vierter Stil) in der Entwicklung dieser Wandmalereien — es ist diejenige der letzten Zeit Pompejis und sie fällt daher durch die größere Zahl und bessere Erhaltung der Malereien am meisten in die Augen — knüpft wieder an die Architekturmalerei des zweiten Stils an, als dessen unmittelbare Fortsetzung sie gelten darf. Manche Teile der Wände sind ganz in ein System von kunstvollen Scheinbauten auf dünnen, überschlanken Säulen aufgelöst, die mit bewunderungswürdiger Erfindungskraft immer neue perspektivische Durch-

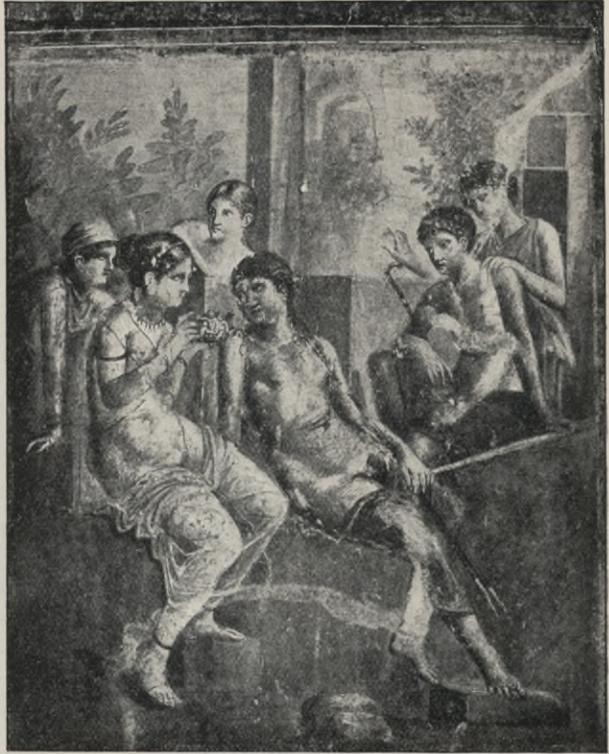


Abb. 568 Das Erotenfest  
Pompejanisches Wandgemälde

blicke gewähren und so dem Auge des Bewohners in den engen Zimmern der pompejanischen Häuser die angenehme Illusion weiterer und luftigerer Raumbildungen erregten. Mannigfaltige ornamentale Einzelgestalten, Täfelchen mit kleinen Veduten, Genreszenen, Stilleben usw. beleben auch diese reichen und komplizierten Scheinarchitekturen. — Hand in Hand mit der größeren Unruhe der Dekorationsweise geht eine lebhaftere, prunkende Farbengebung; helle Töne, wie Gelb, Blau, Rot werden bevorzugt, die Bordüren in Gold ausgeführt, Stuck tritt zur Erhöhung der Farbenwirkung hinzu. In den Anfängen des Stils bleibt wohl die ruhige mittlere Wandfläche noch gewahrt, und die spielerischen Architekturmotive beschränken sich hauptsächlich auf die Seitenfelder (Abb. 567; vgl. auch Beispiel 5 der farbigen Tafel). Aber in den eingefügten Wandbildern treten die klassischen Muster zurück; freiere Darstellungen, oft von großer Schönheit, Tänzerinnen, Bacchantinnen, Liebeszenen (Abb. 568) mit Bevorzugung des Nackten werden beliebt. Später wird die ganze Wand in Scheinarchitektur aufgelöst, so daß für größere Gemälde überhaupt wenig Platz bleibt. Da es nur auf den effektvollen Gesamteindruck ankommt, wird auch die Ausführung immer flüchtiger, und die Motive wiederholen sich. Den immerhin noch großen dekorativen Reiz dieser Stilweise veranschaulicht am besten das in seinem alten Bestande gut erhaltene Haus der Vettier in Pompeji. Die extremste Ausbildung des Stils wird etwa in die Zeit Neros fallen.

Mit der zunehmenden Größe der Räume und der Ausführung gewölbter Decken

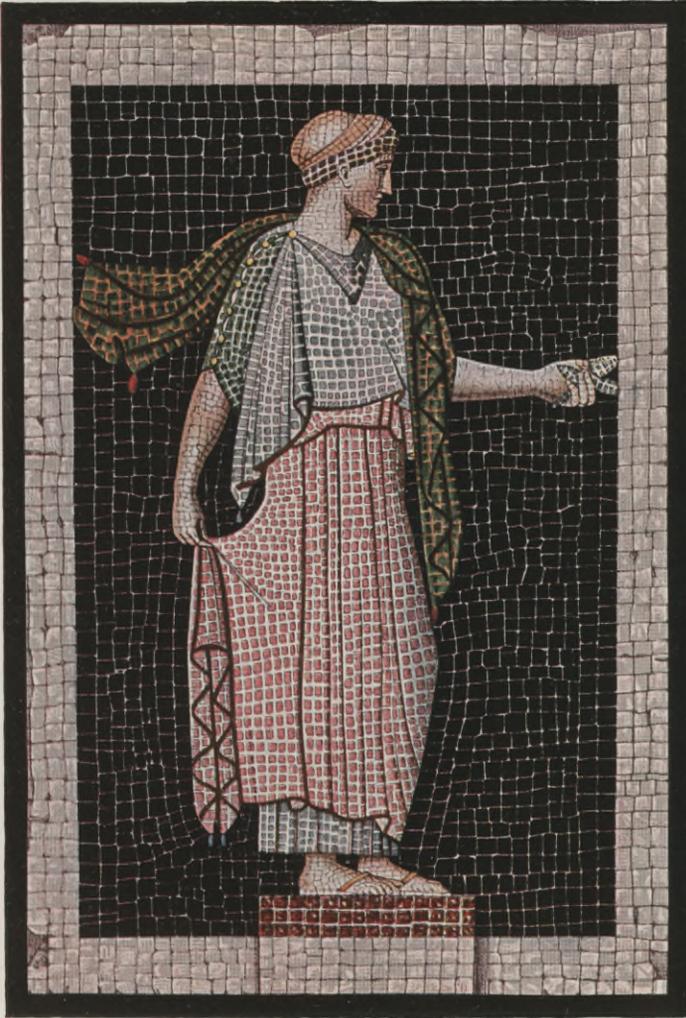
gewann auch die Deckendekoration an Bedeutung. Das gebräuchlichste Material hierfür war der Stuck, zumeist natürlich in Verbindung mit Malerei. Aus dem Hause der Farnesina (vgl. S. 436) sind Bruchstücke einer in große Felder geteilten Decke mit ungemein feinen und graziösen Reliefs (Abb. 569) erhalten, die mythologische Szenen bacchischen und anderen Inhalts darstellen. Größere Reste



Abb. 569 Stuckdekoration der Decke aus dem Hause der Farnesina

von Deckendekorationen, in denen Stuckreliefs und Malereien abwechseln, haben sich in jenen früher den Titusthermen zugeteilten „Grotten“ erhalten, die man heute als Überbleibsel vom „Goldenen Hause“ Neros ansieht. Auch ihnen liegt eine bei allem Reichtum an Einzelheiten im ganzen noch ruhige und einfache Felderteilung zugrunde. Und dieser Stil hat sich offenbar in Rom lange lebendig erhalten, denn noch im 2. Jahrhundert n. Chr. geben die Decken zweier Gräber an der Via Latina einen ziemlich reinen Nachklang. Das „weiße Grab“ (Abb. 570) zeigt eine freilich schon recht hart wirkende Gliederung in runden und quadratisch umrahmten Feldern, denen schwebende Gruppen von Satyrn und Bacchantinnen, Tritonen und Nereiden eingefügt sind, alles in weißem Stuck ausgeführt. In dem „bunten Grab“ (Abb. 571) ist ein etwas mannigfaltiger gestaltetes Rahmensystem auch auf den oberen Teil der Wand übertragen und durch farbige Zutatzen belebt. Wenn die Dekoration an Schönheit und Eleganz der Ausführung hinter dem Farnesinahause weit zurücksteht, so durchweht sie doch immer noch ein Hauch griechischen Kunstgeistes; es sind Gestalten der Heldensage, wie Achilleus, Diomedes, Admetos, Herakles u. a., die — mit sinnreicher Auswahl in Bezug auf Tod und Nachruhm — die Hauptfelder einnehmen.

Zur Ergänzung des farbigen Innenschmucks waren Mosaiken in der römischen Kunst durchaus üblich. Die zahlreichsten Beispiele bietet Pompeji, nicht bloß für Mosaikfußböden, sondern auch für Versuche, nach alexandrinischem Vorbilde Säulen und Wände musivisch zu verzieren; einige Brunnennischen sind —



Griechisch-römisches Wandmosaik

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

in wirksamer Verbindung mit plastischem Schmuck aus Marmor (Abb. 572) — vollständig mit ornamentalen Mosaiken inkrustiert. Aus Rom selbst sind uns zufällig Mosaiken von größerer Bedeutung nicht erhalten; doch stammen aus der Villa Hadrians bei Tivoli die besten Stücke dieser Art, die schon oben (S. 359) auf alexandrinische Muster zurückgeführt sind. Dahin weist auch das große Mosaik mit einer Nilandschaft in Palestrina. Das rohe Gladiatorenmosaik aus den Caracallathermen und die meisten Werke aus den Provinzen, wie sie namentlich in den Rheinlanden und in Nordafrika sich erhalten haben, gehören bereits der Verfallzeit an.

Die Dekorationskunst der Römer hat den Untergang des Reiches überlebt. Sie beherrscht in ihren Motiven und in ihrer Kompositionsweise noch einen großen Teil des Mittelalters und ist seit der Renaissancezeit wieder zum Gemeingut der europäischen Kunst geworden. Ein ungeheurer Schatz von ererbtem Kunstbesitz ist gerade auf diesem Gebiete von den Römern für alle späteren Zeiten gerettet worden.

Aber auch in sonstiger Hinsicht ist die Weltstellung, welche sich die römische Kunst eroberte, von größter Bedeutung. In den Barbarenländern des Westens und des Nordens haben zahlreiche Beispiele und Denkmäler ihres Schaffens sich in den Stürmen der Völkerwanderung erhalten und sind still wirkende Faktoren der geschichtlichen Entwicklung geworden. Beim Wiedererwachen des Triebes



Abb. 570 Stuckdekoration der Decke im „weißen Grabe“ an der Via Latina

zu künstlerischem Schaffen in diesen Ländern gaben sie auf Jahrhunderte hinaus die maßgebenden Vorbilder, an denen das ungeschulte Auge sehen, die plumpe Hand den Anforderungen mannigfachster künstlerischer Technik sich fügen lernte. Und diesen Beruf, die Lehrmeisterin der Völker zu sein, hat die römische Kunst ausgeübt, solange die Trümmer der griechischen ungekannt im Boden ruhten.

Mögen uns also die Römer, gemessen an den Griechen, auch als ein Volk erscheinen, in dessen Hand die Kunst veräußert worden und schließlich der Verrohung anheimgefallen ist, ihre hohe Bedeutung für die Kunstgeschichte wird dadurch nicht erschüttert. Und auch, wenn wir ihre eigenen künstlerischen Leistungen rückblickend überschauen, fehlt es nicht an solchen, die an sich groß und bedeutsam die Jahrhunderte überdauern. Sie gehören zunächst der Architektur an, in welcher die Römer, allerdings auf der Konstruktion und den großartigen Vorbildern des Hellenismus fußend, neue eigenartige Probleme aufgestellt



Abb. 571 Dekoration in Malerei und Stuck im „bunten Grabe“ an der Via Latina

und den Bedürfnissen der Zeit entsprechend gelöst haben. Künstlerische Schöpfungen wie das Pantheon und die Konstantinsbasilika übertreffen den Parthenon und die Prachtbauten der Diadochenzeit an allgemeiner baugeschichtlicher Bedeutung. Der römische Gewölbebau hat der Kunst Aufgaben gestellt, mit deren Bearbeitung sich die Architektur des gesamten Mittelalters beschäftigte und deren endgültige Erledigung erst der Renaissance in erneutem Anschluß an die römische Antike gelungen ist.<sup>1)</sup> Die römische Plastik schuf eine neue Porträtkunst und einen neuen Stil des erzählenden Reliefs von lebendiger Wirklichkeitstreue, wie ihn die griechische Kunst nicht gekannt hatte. Sie setzte an Stelle des Typus die In-

<sup>1)</sup> Vgl. hierüber und über den Charakter der römischen Kunst im allgemeinen die geistvollen, wenn auch im einzelnen nicht immer stichhaltigen Ausführungen von *Fr. Wickhoff* in seiner Einleitung zur Ausgabe der Wiener Genesis (Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrb. der kunsthistor. Samml. des allerb. Kaiserhauses. Wien 1895).

dividualistik und wußte wenigstens nach dieser Richtung hin auch die Ausdrucksmittel des Plastikers beträchtlich zu erweitern. Und sowenig wir schließlich imstande sind, die römische *Malerei* mit der griechischen zu vergleichen, so scheint doch so viel sicher, daß sie letztere an Illusionskraft bedeutend übertroffen hat.

Demnach wäre es historisch nicht berechtigt, wollte man die römische Kunst in Bausch und Bogen als eine Epoche des Verfalls beurteilen. Neben dem unverkennbaren Niedergange enthält sie auch eine aufsteigende Entwicklung, deren Resultate kunstgeschichtliche Bedeutung in Anspruch nehmen. Aber freilich fehlte der römischen Kunst das wesentlichste Lebenselement der griechischen: der innige Zusammenhang mit dem Fühlen und Denken einer künstlerisch begabten Nation. Sie war von allem Anfang vorwiegend ein Prunkstück für die Kreise der Gebildeten und Mächtigen, und die fortschreitende Auflösung des alten Glaubens, der Einbruch aller möglichen fremdartigen Kulte und Ideenkreise entrückte sie auch inhaltlich immer mehr dem allgemeinen Verständnis. Gerade diejenigen Gebiete des römischen Kunstschaffens aber, in denen man eine wirkliche Offenbarung des Volksgeistes erblicken darf, die historische Relief- und Porträtplastik, hingen so eng mit der Größe und Macht des Reiches zusammen, daß sie zugleich mit dieser dem unaufhaltsamen Ruin anheimfielen. Während also die hellenische Kunst den politischen Untergang Griechenlands um Jahrhunderte überdauerte, war die römische — ungeachtet einiger glänzender Leistungen der Spätzeit — innerlich bereits lebensunfähig, als die Anstürme der germanischen Völker den letzten Rest des Weltreiches zertrümmerten.



Abb. 572 Marmormaske von einem Mosaikbrunnen in Pompeji



# Register

Sämtliche Ziffern beziehen sich auf die Seiten, \* bedeutet Abbildung

Tafeln: Polychromie eines dorischen Tempels (Titelbild) — Wandgemälde aus einem Grabe in Theben S. 41 — Proben ägyptischer Kleinkunst S. 49 — Tor vom Palast des Sargon zu Khorsabad S. 56/57 — Bemalte Marmorstatue von der Akropolis zu Athen S. 227 — Kopf des Hermes von Praxiteles S. 273 — Tonfigur aus Tanagra S. 287 — Achilles und Memnon S. 329 — Männliches und weibliches Porträt aus dem Fayum S. 359 — Wandgemälde der Tomba dei Tori in Corneto-Tarquiniä S. 369 — Juno Ludovisi S. 417 — Proben pompejanischer Wanddekoration S. 433 — Griechisch-römisches Wandmosaik S. 441.

- Abakus, 19, 163, 165  
 Abd-el-Qurna  
   Wandbild 40—42 \*  
 Absaloms Grab 89 \*  
 Abu  
   Tempel 107  
 Abury  
   Steindenkmal 4 \*, 5  
 Abu Scharein (Eridu)  
   Tempelruinen 50  
 Abu Simbel  
   Tempel Ramses II. 26, 44  
   Fassade 45 \*  
 Abusir  
   Pyramidenfeld 18 — Wandreliefs 35  
 Abydos  
   Totenfelder 26 — Grabtempel 44  
 Achilleische Statuen 416  
 Achilles und Penthesileia  
   Von einer Schale im Stile Polygnots 341 \*  
 Achilleus entläßt Briséis 358 \*  
 Achtfirst-(Yatanmune-)Stil 131  
 Adalia (Attaleia)  
   Stadttor 399  
 Adler im Eichenkranz 395, 396 \*  
 Adschantâ  
   Wandgemälde 110, 111 \*  
 Ätion 351  
 Affen an hängenden Zweigen von Mori-Sosen 136 \*  
 Agade  
   Geierstele 53 — Siegelzylinder des Sargon 55 \* — Siegestele des Naramsin 54 \*  
 Ägae  
   Hallenbau 210 \*  
 Agasias von Ephesos 414  
 Agatharchos von Samos 344  
 Ageladas von Argos 229, 238, 245  
 Agesandros 314  
 Ägina  
   Athenetempel 183, 184 — Giebel 232, 233 \* — Sterbender Krieger 233 \* — Mittelgruppe 232 \* — Münzen 317  
 Agorakritos von Paros 261, 262  
 Agrippa, Büste 420 \*, 421  
 Agrippina 417, 418 \*  
 Ägypter aus dem alten Reiche 34 \*  
 Ägyptische Dekorationsmalerei 148 \*  
 Ägyptische Parfümlöffel 43 \*  
 Ägyptische Stele der 12. Dynastie 33 \*  
 Ägyptischer Tempel, restauriert 22 \*  
 Ägyptisches Ehepaar, Gruppe 36 \*, 37 \*  
 Ägyptisches Wandgemälde 156 \*  
 Ägyptisches Wohnhaus, Grundriß 26 \*  
 Ahnenbilder 416  
 Ainos  
   Münzen 317, 319  
 Aithusa 142  
 Akanthos  
   Münzen 317  
 Akrolith 214  
 Akropolis von Athen, Rekonstruierte Ansicht 194 \* — Heutige Ansicht 195 \* — Giebelfigur eines Giganten 235 \* — Plan 185 \* — Weibliche Statuen 225 \*, 226 \*  
 Akroterien 161  
 Aladscha  
   Ruinen 96  
 Alae 366  
 Alambra  
   Tonvasen 84 \*  
 Alatri  
   Tempelrest 365  
 Alcantara  
   Brücke 396  
 Aldobrandinische Hochzeit 354 \*  
 Alexander d. Gr., Kopf auf einer Münze des Lysimachos 294 \*  
 Alexandersarkophag 295 \*  
 Alexanderschlacht 353 \*  
 Alexandria  
   Anlage 203 — Glyptik, Reliefbilder, Toreutik 302  
 Alexandros 414  
 Alexandros von Antiocheia 316  
 Al fresco 324, 436  
 Alkamenes 243, 262, 265 \*  
 Allahabad  
   Denksäulen 101  
 Altbabylon, Siegelzylinder 55 \*  
 Altis von Olympia, Ansicht 179 \* — Grundriß 178 \*  
 Alt-Volsinii (Orvieto), Felsengräber 368  
 Alxenor von Naxos 227  
 Amaravati  
   Reliefs 109  
 Amasis 332 \*, 334  
 Amazone des Phidias (?) 274 \*  
   — des Polyklet 274 \*

- Amazone, sterbende 309 \*  
 Amazonenfries von Halikarnaß 280 \*  
 Amazonenschlacht 428 \*  
 Amenophis III. Kopf 40 \*  
 Amphiaros' Auszug, Vasenbild 329 \*  
 Amphipolis  
   Münzen 319  
 Amphiprostylos 160 \*  
 Amphitheater Cäsars 384  
 Amphitheater in Nîmes 404  
 Amphora 331 — Des Andokides 334 \*  
   — bacchische 337 \*  
   — rotfigurige 337 \*  
   — schwarzfigurige 332 \*  
 Amrit (Marathus)  
   Grabmäler 80, 81 \* — Tabernakel 81, 82 \*  
 Amyklæ  
   Thron des Apollon 216  
 Anakreon 266 \*  
 Andokides, Amphora 334 \*  
 Angelnde Venus 361 \*  
 Angkor-Vaht  
   Ruinenstätte 114  
 Anlauf 166  
 Anten 159  
 Antenor 225  
 Antentempel 160  
 Antinous 421, 422, 423 \*  
 Antiochia  
   Stadtanlage 206  
 Antiochos von Athen 413  
 Antiphellos  
   Felsgräber 92, 94  
 Antiphilos 359  
 Antisthenesbüste 307 \*  
 Antoninus-Pius-Säule 427 \*  
 Anuli 163  
 Anurâdhapura  
   Stüpa von Thuparâmaya 102  
 Äolisches Kapitell 172 \*  
 Aosta  
   Triumphpforte 387  
 Apelles von Ephesos 350  
 Aphrodite von Capua 316 \*  
   — „in den Gärten“ 265 \*  
   — knidische 282, 283  
   — von Melos 314 \*, 414  
   — sandalenlös, 299 \*  
 Apollodoros (Skiagraphos) von Athen 344  
 Apollodoros von Damaskus 395, 396, 408  
 Apollon vom Belvedere 290 \*  
   — in Kassel 237 \*  
   — Kitharodos 265 \*  
   — vom heiligen Weg bei Milet 221 \*  
   — von Sauroktonos 281 \*  
   — von Tenea 223 \*  
   — vom Zeustempel in Olympia 245 \*  
 Apollongrotte auf dem Kynthosberge auf Delos 170 \*  
 Apollonios 313  
   — von Dralles 273  
   — Sohn des Archias 414  
   — Sohn des Nestor 413  
   — 433  
 Apollon und Artemis 327 \*  
 Apollontempel in Bassä 196 \*  
   — Aus dem Südfriese 270 \*  
 Apoxyomenos des Lysipp 293 \*  
 Apsis 379  
 Aqua Claudia 387  
 Arados, s. Arvad  
 Ara Pacis 423 \*, 424 \*  
 Archaisch 172  
 Archelaos 307  
 Archemos 219, 225  
 Archesiلاس 415  
 Architekturmalerei 439  
 Architekturstil 436  
 Architrav 18, 161  
 Archivolte 381  
 Ares Ludovisi 278 \*  
 Arezzo  
   Chimära 370  
 Argos  
   Doryphorosrelief 272 — Herastatue 273  
 Ariadne, schlafende 415, 416 \*  
 Aristeas von Aphrodisias 414  
 Aristeides von Athen (der Jüngere) 350  
   — von Theben 350  
 Aristons Grabstele 234 \*  
 Aristion von Paros 225  
 Aristokles 234, Grabstele 234 \*  
 Aristonidas 312  
 Arles  
   Aphrodite des Praxiteles 282, röm. Theater 404  
 Arsameia s. Gerger  
 Artemis aus Gabii 285 \*  
   — Laphria 229 \*  
 Artemon 354  
 Arvad (Arados)  
   Mauerreste 80 \* — Uferbauten 80  
 Aryballos in Berlin 434  
 Aschenbehälter in Hausform 366 \*  
 Aschenkiste, etruskische 372 \*  
 Äschinesstatue 292 \*  
 Aspasios 433  
 Aspendos  
   Theater 408, 409 \*  
 Assos, Architravrelief 217 \* — Röm. Ruinen 409 — Tempel 181 \*, 218  
 Assur  
   Ausgrabungen 50, 54, 58, 59 — Privathäuser 61  
 Assurnasirpal, Statue 61 \*  
 Assyrische Göttergestalt 62 \*  
   — Paläste (Details) 56, 57 \*  
 Assyrische Wandbekleidung 66 \*  
 Assyr. Relief, Flußübergang 63 \* — Priester 63 \*  
 Astartetempel von Pavos 88 \*  
 Astragalus 166  
 Athanodoros 314  
 Athen 413  
   Akropolis 185—195 \*, 196 — Aphrodite „in den Gärten“ 262, 265 \* — Apollon auf dem Omphalos 237 — Athene-  
   statuen des Phidias 246, 247, 248 \*, 249 \*, 250 \* — Athene-  
   tempel auf der Akropolis 176, 185 — Giebelgruppe 234 —  
   Balustrade vom Niketempel 266 — Bauten Hadrians 399  
   — Diadumenos 272, 273 \*  
   — Dionysostheater 198 —  
   Dioskurentempel 339 —  
   Eirenestatue 277 \* — Erech-  
   theion 190, 191 \*, 192 \*, 193\*  
   — Frauenkopf des Skopas 277 \*, 278 — Frauenstatuen 225 \*, 226 \* — Friese vom  
   Niketempel 265, 266, 267 \*  
   — Friesrelief vom Erech-  
   theion 265 — Hallenbauten  
   197 — Hekate des Alkamenos  
   263 — Hephaistostempel 184  
   — Hera im Metroon 261 —  
   Kalbträger 224 \* — Kalk-  
   steingiebelfiguren 224 \* —  
   Lysikratesdenkmal 197,  
   199 \*, 290 — Monument des  
   Thrasyllos 198 — Münzen  
   251 \*, 317, 318 \* — Nike-  
   tempel 189, 190 \* — Nikias-  
   denkmal 198 — Odeion 192  
   — Olympieion 209 \*, 210 —  
   Parthenon 185, 186 \*, 187 \*,  
   188 \*, 251—260 \* (Skulp-  
   turen) — Plan der Akropolis  
   185 \* — Poikile 339 — Pro-  
   pyläen 188, 189 \*, 339 —  
   Relief eines wagenbesteigen-  
   den Jünglings 226 \* — Sta-  
   dion 198 — Theseion 184 \*,  
   264, 267 \*, 339 — Thrasyllos-  
   denkmal 198 — Turm der  
   Winde 198 — Vasen 331 \*  
   — Zeustempel 176, 209 \*,  
   399  
 Athena Lemnia 249 \*  
   — Medici 248 \*  
   — Niketempel 190 \*  
   — Parthenos 250 \*  
   — — (Gemme) 250 \*  
 Atheneschale 304 \*  
 Athenetempel zu Ägina, Skulp-  
 turen 232 \*  
 Athenis 219, 225  
 Athieno  
   Kalksteifiguren 83 — Kapi-  
   telle 83 — Pfeilerkapitell 83 \*

- Silbergeschirr 86 — Statuen 83 \*
- Atrium 366, 390  
— tuscanicum 367, 390
- Attika 380
- Attische Basis 168
- Attisch-ionisches Eckkapitell 167 \*
- Attisch-ionische Ordnung 168 \*
- Auge 166
- Augustus, Büste in München 421 \*
- Augustus (Porträtgemme) 432
- Augustusstatue 417 \*
- Augustus- u. Romatempel 386
- Ausziehende Krieger 155 \*
- Autun  
Porte d'Arroux 404 \*
- Avantipur  
Tempel 114
- Baalbek (Heliopolis)**  
Spätromische Bauten, Heliosstempel 409 \*, 410 \*
- Babylon, Ausgrabungen 50, 67, 152 — Karte von Babylon 69 \* — Der „Löwe von Babylon“ 68 \* — Siegelzylinder 54, 55 \*, 319 — Tor und Festungsmauer der Südburg 67 \* — Ziegelreliefs 68 \*
- Badenweiler  
Thermenanlage 405
- Baghistan (Bisutun), Felsrelief 77, 78 \*
- Balawat  
Reliefbronzeplatten 66
- Balbus  
Reiterfiguren 418
- Bambuslandschaft von Yuhkien 121 \*
- Bâmiyan  
Buddhastatue 108
- Barahat s. Bharhut
- Bärtiger Kopf 234 \*
- Basel  
Apollonkopf 289
- Basilika 382 \*  
— Julia 384  
— des Konstantin 401  
— Neptuni 399  
— Porcia 383
- Basis (der Säulen) 19, 166
- Bassä, Apollontempel 162, 193, 196 \*, 209
- Bathykles von Magnesia 216
- Bauernhaus, altitalisches 367 \*
- Baug  
Grottentempel 104
- Baumstamm mit Blüten von Korin 135 \*
- Benevent  
Reliefs 426
- Beni-Hassan, Gräber 12, 18 — Grabfassade 18 \* — Kapitell 18 \* — Wandbild 36, 38 \*, 41 \*
- Berlin  
Äginet. Porträtkopf 234 \* — Aphroditekopf 282, 283 \* — Aryballos 434 — Etruskischer Spiegel 374, 375 \* — Friese von Pergamon 309, 310 \*, 311 \* — Herakles- u. Mänadenschale 303 — Hethitischer Löwe 97 — Hildesheimer Silberfund 303, 304 \* — Jünglingsfigur aus Argos 230 — Meten 31 — Relief aus Chrysapha 219 — Verwundete Amazone 273
- Bernay  
Silberfund 303, 430
- Berscheh  
Felsengräber 18
- Bharhut  
Denksäule 103 — Relief 108 \*, 109 — Säulenkapitell 101 \*
- Bhilsâ  
Stûpas 102 \*
- Biban el Moluk  
Grabanlagen 26, 38
- Biban el Sultanât  
Grabanlagen 26
- Bidri 113
- Bisutun (Baghistan)  
Felsenreliefs 77, 78 \*
- Blauporzellan 123
- Blende 392
- Boëdas 298
- Boëthos 301 — Knabe mit Gans 300 \*
- Bogen der Goldschmiede 400
- Bogendreieck 379
- Boghaz-Koi  
Ruinen 96
- Bologna  
Athenekopf 247
- Böotien  
Münzen 317, 318 \*
- Boro Budor  
Tempel 115
- Boscoreale  
Silberfunde 303 \*, 429 \*, 430 \* — Villa 437
- Bos-öjûk  
Grabhügel 90
- Braunschweig  
„Mantuaner Gefäß“ 434
- Brocklesbypark  
Niobekopf 287
- Bronzezeit 6
- Brüssel  
Antinouskopf 421, 422, 423 \*  
Bryaxis 279  
Brygos 336  
Buccherosvasen 370
- Buddha Gaya  
Denksäule 103 — Reliefs 109
- Buddhastatue (indische) 112 \*  
— (japanische) 127 \*
- Buddhistische Tempelanlage in Ikegami 128 \*
- Bündelsäule 19
- „Buntes Grab“ 440, 442 \*
- Bupalos 219, 225
- Butades von Korinth 220
- Byblos s. Dschebeil
- Byzes von Naxos 220
- Caere (Cervetri)**  
Grabmale 368 — Vasenbild 330 \*
- Caligula 418
- Camillus  
Bronzestatue 415
- Canosa  
Prachtgefäß 355
- Capua  
Aphrodite 316 \*
- Caracallathermen 400 \*, 401 \*
- Carcer Mamertinus 364
- Cäretaner Hydrien 331
- Carnac  
Steindenkmal 6
- Cäsar, Portät 420 \*, 421
- Castel d'Asso  
Grabfassade 368 \*
- Cella 23, 160
- Certosa, Funde 362
- Cervetri (Caere)  
Grabmale 368 — Tonsarkophag 370 \* — Wandgemälde 373
- Ceylon  
Mahastûpa 102
- Chalkidischer Krater 330 \*
- Chalkis  
Vasen 330
- Chandravati  
Tempel 107
- Chares von Rhodos 298, 312
- Charon, den Verstorbenen abholend, Bild von attischer Grabvase 347 \*
- Chefen mit den Falken 31 \*
- Chillambrom  
Pagode 106
- Chimära 370
- Chinesische Bronzevase 116 \*
- Chinesischer Bronzespiegel 116 \*  
— Pâ-lü 118 \*
- Chinesisches Wassergefäß 117 \*  
— Weingefäß 117 \*
- Chiton 212
- Chitoniskos 226
- Chiusi (Clusium), Aschenkiste 366 \* — Felsengräber 368 — Wandmalerei 373
- Chlamiis 236
- Chrysapha, Grabrelief 219 \*
- Chryselephantin 214
- Chuen'aten  
Totenmaske 44 \*

- Cipollin 399  
 Circus Maximus 384  
 Cisten 374  
 Civita Castellana  
   Tempelrest 365  
 Clusium s. Chiusi  
 Compluvium 366  
 Coponius 415  
 Corneto (Tarquinii), Felsengräber 368 — Grabkammer 367\* — Grotta dell' Orco 373 — Grotta Querciola 373 — Tomba dei tori 373 (s. d. Tafel) — Wandmalerei 372\*  
 Cortona  
   Mauerwerk 364  
 Cosa  
   Mauerwerk 364  
 Cossutius 210  
 Craquelé 122  
 Cromlechs 5  
 Cubicula 366  
 Cucumella bei Vulci, Säule 365  
 Cyklopisches Mauerwerk 145  
 Cypern  
   Mischstil 82 — Tempelreste 80 — Vasen 84\*, 85\* — Ausgrabungen 140  
 Cyprische Silberschale aus Pa-lestrina 86\*  
**Dagop** 102  
 Daidalos (Daidaliden) 215  
 Daktylen 215  
 Dali  
   Vasen 84, 85\*  
 Dämon, Dreileibiger 224\*  
 Damophon von Messene 414  
 Darmstadt  
   Apollonkopf 289  
 Daschur  
   Knickpyramide 14  
 Decius 415  
 Deckendekoration, römische 440\*  
 Deinokrates 182, 203, 209  
 Delhi  
   Denksäulen 101  
 Delos  
   Apollongrotte auf dem Knythosberge 170\*, 171 — Fliegende Nike 225\* — Marmorfiguren 220 — Statue der Nikandre 220\*  
 Delphi  
   Apollontempel 180 — Dreifuß 230\* — Gruppe des Ly-sippos 291 — Lesche der Knidier 339 — Münzen 317 — Plan 180\* — Säule 182, 183\* — Schatzhäuser 339 — Skulpturen des Phidias 246 — Skulpturen 235, 248\*, 249\*, 250\* — Wagenlenker, Bronzestatue 237  
 Demeter von Knidos 284\*  
 Demetrios von Alopeke 271  
 Demosthenesstatue 232\*  
 Dendera  
   Tempelruinen 25, 47  
 Der-el-Bahri  
   Terrasentempel 26, 28\*  
 Dexamenes von Chios 320  
 Dhätugarbha 102  
 Diadumenos Farnese 252\*  
 Diokletiansthermen 401, 402\*  
 Dionysos, jugendlicher 299\*  
   — mit Semele 375\*  
   — nach Praxiteles 284\*  
 Dionysosfeier, Attisches Vasen-bild 344\*  
 Dioskurentempel 386\*, 387  
 Dioskurides aus Samos 432, 433  
 Dioskurides aus Samos 432, 433, 359, 361\*  
 Dipoinos von Kreta 219  
 Dipteros 160  
 Dipylonstil 157  
 Dipylonvasen 157\*  
 Diskobol nach Myron 241\*  
 Doganlu  
   Grab des Midas 91\* — Küt-schük-jasili-kaja 91  
 Dolmen 5  
   — bei Anglesey 3\*  
 Doppellantempel, Grundriß 160\*  
 Doppelbüste eines römischen Ehepaars 421, 422\*  
 Dorfschulze, Holzskulptur zu Gizeh 29\*  
 Dorische Ordnung, Schema 162\*  
   — Varianten 163\* — bei den Römern 380\*  
 Dorischer Stil 162  
 Dorisches Antenskapitell 165\*  
   — Kapitell 163\*, 177\*  
   — Kymation 165\*  
 Dornauszieher, Erzstatue 238\*  
 Doryphorus (Polyklet) 273\*  
 Dreifuß 198  
 Dreileibiger Dämon 224\*  
 Dreischlitz 164  
 Dresden  
   Athena Lemnia 247 — Herkulanerin 417, 418\*  
 Dschainatempel vom Berge Abu 107\*  
 Dschebeil (Byblos)  
   Felsgräber 81  
 Dugga  
   Saturnustempel 406\*  
 Dur-Sarrukin (Khorsabad)  
   Sargonsburg 55 — Stadt-anlage 61  
 Duchschnitt der Pyramide von Chufu 14\*  
 Duris 336, 339  
 Düver  
   Arslan-Kaja 91  
**Echinus** 163  
 Edfu, Kapitell 21\* — Tempel 25, 48 — Tempelfassade 22\*  
 Eflatun  
   Reliefs 97  
 Ehrensäule des Mark Aurel 428  
 Eierschalenporzellan 123  
 Eierstab 166  
 Eirene und Plutos (Kephisodo-tos) 275\*  
 Eisenzeit 8  
   „Eisernes Tor“ 396  
 Ekbatana (älteres)  
   Königsburg 69  
 Ekbatana (jüngeres)  
   Palast 70  
 Eklektizismus 78, 89  
 Ekphantos von Korinth 325  
 Elassar s. Senkereh  
 El-Bersche  
   Wandbilder 36, 39\*  
 El Djem (Thysdrus)  
   Amphitheater 407  
 Elephanta  
   Grottentempel 104\*  
 Elephantine  
   Tempel 26, 27\*  
 Eleusis  
   Marmorrelief 259, 261\* — Weihetempel 193, 196\*  
 Elis  
   Aphrodite Pandemos 276\*, 277 — Münzbilder 250, 251\*, 318\*, 319  
 Ellora (Ilurâ)  
   Grottentempel 104\*, 105\*, 106\* — Kailasgrotte 104, 105, 106\* — Pagode 106\*  
 Endoios 225  
 Enkaustische Malerei 324  
 Enkleides 318  
 Entasis 162  
 Ephesos  
   Artemistempel 182, 203 — Ruinen 200 — Säule vom Artemistempel 182\* — Säulenreliefs 221, 279, 285  
 Epidauros  
   Rundbau 197\* — Tempel 196 — Theater 199, 200\*  
 Epiktetos 335, Schale 335\*  
 Episkopi (Kurion)  
   Metallarbeiten 85, 86  
 Epistyl 161, 163  
 Erechtheion, Ansicht 192, 193\*  
   — Grundriß 191\* — Quer-schnitt 191\* — Säulenord-nung 168\*  
 Eretria  
   Theater 199  
 Ergotimos 333

- Eridu s. Abu Scharein  
 Erinys, schlafende (Medusa Ludovisi) 312 \*  
 Erotentfest 439 \*  
 Erzgießerei 336 \*  
 Esneh  
 Tempelruinen 25  
 Esquilin  
 Odysseelandschaften 357  
 Etruskische Aschenkisten 366, 371, 372 \*  
 Etruskische Grabstätten 366  
 Etruskische Tonsarkophage 369  
 Etruskischer Tempel 365 \*  
 Etruskisches Grabrelief 371 \*  
 Euainetos 318  
 Eumares von Athen 325  
 Euodos 433  
 Euphranor 350  
 Euphronios 336, 338 — Krater 338 \* — Schale 339 \*  
 Eupompos 350  
 Euthykrates 298  
 Euthymides 336  
 Eutyches Xyllos 433  
 Eutychedes 298, 336  
 Exedra 210, 315  
 Exekias 334 — Schale 333 \*  
 Expedition der Königin Hatschepsowet nach Punt 41 \*  
**Fabius Pictor** 434  
**Falerii**  
 Tempelrest 365  
 Familienmahl 372 \*  
 Familie verte 123  
 Fäsulä (Fiesole)  
 Mauerwerk 364  
 Faustkämpfer 301 \*  
**Fayum**  
 Gräber 12 — Mumienporträts (Tafel) 358  
 Felsgrab des Darius 75 \*  
 Felsgräber zu Myra 92, 93 \*  
 Ferroher 77, 78  
 Festmahl, Tanz und Jagd 374 \*  
 Ficoronische Cista 374  
 Fiesole (Fäsulä)  
 Mauerwerk 364  
 Flavischer Kaiserpalast 391  
 Flechtarbeiten aus Schweizer Pfahlbauten 9 \*  
 Fliegende Nike aus Delos 225 \*  
 Fließen  
 Römische Villenanlage 404  
**Florenz**  
 Ägyptische Frauenstatue 38 — Aschenkiste aus Chiusi 366 \* — Chimäre 370 — Gewandstatue 370, 371 \* — Herakles des Lysippos 294 — Mediceische Venus 297 \*, 300 — Niobidengruppe 286, 288 \*, 289 \* — Prachtkrater 302, 303 \* — Ringerguppe 291, 293 \* — Schleifer 309  
 Flußübergang, Assyrisches Relief 63 \*  
 Fortuna virilis (Mater Matuta) 382 \* 383  
 Forum des Augustus 385  
 — — Cäsar 384  
 — — Nerva 393  
 — — Romanum 393  
 — — Trajanum 394, 395 \*, 396 \*, 403  
 Françoisvase 332  
 Frauenstatue vom Palazzo Giustiniani 243, 247 \*  
 Freiemord des Odysseus, Vasenbild 342 \*  
 — Relief 272 \*  
 Fries 161, 168  
 Fries vom Niketempel zu Athen 267 \*  
 — vom Theseion 267 \*  
 Frühlingschwalbe 337 \*  
**Gabii**  
 Artemisstatue 283, 285 \*  
 Gaggera  
 Tempel der Demeter 171  
 Gallier, sterbender 308 \*  
 Gånhdhåra  
 Skulpturen 109  
 Ganggräber 5  
 Ganku 137  
 Gebäck des dorischen Stils 164 \*  
 Geburt der Aphrodite 227 \*  
 Gedenksäulen 101  
 Gefäß der Villanovakunst 362 \*  
 Gefäße aus der Bronzezeit 8 \*  
 Geison 161, 164  
**Gela**  
 Attische Pelike 343 \* — Schatzhaus 173  
 Gelage des Königs auf einem Relief aus Kujundschiik 64 \*  
 Gemma Augustea 433  
 Gemme des Aspasios 250 \*  
 Gemmen 153  
 — etruskisierende 432  
 — hellenisierende 432  
 Gemmenabdrücke 319 \*  
 Genremalerei 358  
 Geometrischer Stil 325  
 Gerger (Arsameia)  
 Felsrelief 98  
 Gewandstatue in Florenz 370, 371 \*  
 Gewölbekappen 379  
 Giallo antico 398  
 Giaur-Kalesi  
 Ruinenstätte 97  
 Giebfeld 161, 164  
 Gitiades 216  
 Gizeh  
 Pyramiden 14, 15 \*  
 Gjölbåschii  
 Felsgräber 92 — Heroon 270, 271 \* — Relief 272 \*  
 Glaukos von Chios 220  
 Glykon von Athen 413 \*, 414  
 Glyptik 319, 431  
 Gnaios 433  
 „Goldenes Haus“ 388, 440  
 „Goldener Turm“ in Kinkaku 129 \*  
 Golgoi s. Athieno  
 Gopura 106  
 Gordion  
 Königsgräber 90  
 Gorgoneion (Neapel) 323 \*  
 Gortyn  
 Ausgrabungen 148 — Tempel des Apollon Pythios 171  
 Goshun 137  
 Göttergestalt von einem assyrischen Relief 62 \*  
 Göttergruppe aus dem Heiligtum der Despoina 414  
 Gozzo  
 Tempelreste 80  
 Grab Absaloms 89 \*  
 — der Haterier 395  
 — des Kyros 70 \*  
 — des Menes 16 \*  
 — des Mydas 91 \*  
 — des Tantalos 90 \*  
 — zu Kyaneö-Jaghu 94 \*  
 Grabbeigaben 42  
 Grabfassade von Beni-Hassan 18 \*  
 Grabfiguren 29  
 Grabkammer bei Corneto 367 \*  
 — Campana bei Cerveteri 368 \*  
 Grablekythoi 345  
 Grabmal der Cäcilia Metella 384  
 — des Eurysaces 386  
 — der Konstantia 404  
 — bei Mylasa 387  
 — bei St. Remy 387  
 Grabmalerei aus Pästum 352 \*  
 Grabpyramide des Cestius 386  
 Grabstatue von Alxenor 228 \*  
 Grabstele 83, des Aristion 234 \*  
 — der Hegeso 263 \*  
 — Bemalte, des Lyseas 335 \*  
 Grabvasen, Attische 345, 346, 347 \*  
 Grotta dell' Orco, Höllenszene 375 \*  
 — Querciola bei Corneto 373 \*, 374 \*  
 Grotte von Elephanta 104 \*  
 — von Karli 103 \*  
 Grottengemälde zu Adschantâ 111 \*  
 Grottentempel 26  
 Gruppe eines ägyptischen Ehepaares 36 \*, 37 \*

- Gruppe des Künstlers Menelaos 414 \*, 415  
 Gudea, Sitzfigur aus Tello 53 \*  
 Guzerat  
 Pagode 107
- H**agelaidas von Argos 229  
 Hagia Triada  
 Ausgrabungen 148 — Wandmalereien 151  
 Hairan-veli  
 Grab 91, 92  
 Halikarnaß  
 Mausoleum 202 — Skulpturen 279  
 Hallstatt  
 Bronzefunde 9  
 Hallstattzeit 9, 10  
 Halsband (der Säulen) 19  
 Hamadan  
 Palast 70  
 Hambarkaya  
 Wappenlöwen 94  
 Hanabusa Ichō 137  
 Hanaïke 125  
 Har-Mer, Relieftafel 35 \*  
 Harmodios 236 \*  
 Harpyienmonument bei Xanthos 222 \*  
 Hathorkapitell 20, 21 \*  
 Hathortempel zu Dendera 27 \*  
 Haurân, Ruinen 412  
 Haus der Farnesina 440 \*  
 — der Livia 390  
 — der Vettier 439  
 Häusergruppe im prähistorischen Troja 141 \*  
 Hegias 245  
 Heiliger Baum 57  
 Hekatompedos 186 \*  
 Hektor und Menelaos 328 \*  
 Heliopolis  
 Obelisk 36 — Tempel 409 \*, 410 \*  
 Hellenistisches Reliefbild (München) 305 \*  
 Herakleia  
 Münzen 318 \*  
 Herakles, ausrunder 294 \*  
 — bestraft den König Busiris 330 \*  
 — Farnese 413 \*  
 — im Myronischen Typus 242 \*  
 — den Nessos tödend 332 \*, 356 \*  
 — schmausend mit Athene 334 \*  
 — und Antaios 338 \*  
 — und Geryones 339 \*  
 — und der Stier 243 \*  
 Herakopf aus Olympia 223 \*  
 Hera Ludovisi 417, 418 (Tafel)  
 Heratempel in Olympia, Grundriß 173 \*
- Herkulanerin 417, 418 \*  
 Herkulaneum  
 Balbus 418, Wandmalerei 358, 435  
 Hermes des Praxiteles 284 \*  
 Hermione  
 Standfigur eines Bronzespielers 230, 231 \*  
 Hermogenes 208, 209  
 Hermopolis  
 Silberschalen 303  
 Heroon von Gjölbaschi 271 \* — Fries 272 \*  
 Herophilos 433  
 Hethitisches Felsrelief 96 \*  
 Hidara Zengoro 134  
 Hieron 336  
 Hildesheimer Silberfund, Atheneschale 304 \*, 430  
 Himation 212  
 Hippodamos von Milet 193, 202  
 Hiram von Tyrus 88  
 Hiroshima, Torij 131 \*  
 Hishikawa Moronobu 135, 137  
 Hissarlik-Troja  
 Ausgrabungen 140  
 Hoiran  
 Felsgräber 92  
 Hokusai 138  
 Höllenszene, Wandgemälde 375 \*  
 Holzschnitzerei aus dem Yasutempel in Nikko 134 \*  
 Homerbüste 307 \*  
 Hui-Asung 120  
 Hünenbetten 5  
 Hydria 331 — Attische Hydria 349 \*  
 Hykossosphinx, sog. 38 \*  
 Hypäthraltempel 162  
 Hypotrachelion 163
- I**briz  
 Felsreliefs 96 \*, 97  
 Idol 2 \*, 3  
 Igel, Grabmal 404  
 Ikegami, Buddhistische Tempelanlage 128 \*  
 Iktinos 187, 193, 268  
 Ilurâ s. Ellora  
 Images 416  
 Imari 19  
 Impluvium 367  
 Inkrustationsstil 436  
 Inselsteine 153  
 Intaglios 321  
 in tempera 324  
 Interpensiva 367  
 Ionische Kapitelle 167 \*, 169 \*  
 — Ordnung 166 \*  
 Ionischer Stil 165  
 Ionisches Kymation 165 \*  
 Irimoya 130  
 Ise  
 Shintotempel 131
- I-söng 119  
 Ithome  
 Zeusstatue 230  
 Izumo, Shintotempel 130 \*, 131
- J**aggernaut  
 Pagode 106  
 Janusbogen (Janus quadrifrons) 403  
 Japanischer Farbenholzschnitt 137 \*, 138 \*  
 Jasili-Kaïa  
 Felsrelief 91  
 Jerusalem  
 Gräber 88 — Königsschloß 88 — Tempel 84, 87, 88 — Jupitertempel 399  
 Jüngling, wagenbesteigender 226 \*  
 Juro 135
- K**achrylion 335  
 Kadschurao  
 Pagode 107  
 Kailasagrotte zu Ellora, Ansicht 105 \* — Grundriß 104 \*  
 — Pagode 106 \* Relief 110 \*  
 — Säulen 105 \*  
 Kairo  
 Ameniritis 47 — Chefreden mit dem Falken 31 \* — Dienerstatuen 31 — Ranofer 31 — Sphinx Thutmosis' III. 38 — Statue Usertesens I. 36  
 Kakemono 125  
 Kalaba  
 Relief 97  
 Kalamis von Athen 236  
 Kalates 359  
 Kalbträger, Marmorfigur 224 \*  
 Kale  
 Felsgräber 94  
 Kallikles 359  
 Kallikrates 187  
 Kallimachos 170, 271  
 Kalon 230  
 Kalydon  
 Artemis Laphria 228, 229 \*  
 Kalymmata 161  
 Kamakura  
 Buddhastatue 127 \*, 128  
 Kamdresvasen 153  
 Kameen 321  
 Cameo mit der Apotheose des Germanikus 433 \*  
 Cameo mit dem Doppelporträt Alexanders d. Gr. u. Olympias 321 \*  
 Kampf des Königs mit dem Einhorn 78 \*  
 Kanachos von Sykion 229  
 Kannelüren 18, 74, 162  
 Kano Motonobu 133  
 Kano Sanraku 134  
 Kanoschule 133

- Kano Tanyus 136  
 Kanon 272  
 Kantharos 219  
 Karabeli (Nymphi)  
   Relief 97  
 Kara-Kusch  
   Grabmal des Isias 97  
 Karli, Grotte 103\*, 104  
 Karnak, Kapitell 20\* — Reliefs 46\* — Großer Säulensaal 24\* — Tempel des Chons 23\* — Tempel 24\* — Wandbilder 37  
 Karneadesbüste 306\*  
 Karnies 168  
 Karthago  
   Byrsa 86 — Hafengebauten 86  
 Karyatide im Vatikan 415\*  
 Karyatiden 191, 415  
 Karyatidenhalle des Erechtheion 193\*  
 Kassel  
   Apollonstatue 237\*  
 Kassetten  
 Kastamuni  
   Grabmal 95  
 Katana  
   Münzen 317  
 Kathmandu  
   Tempel 114  
 Katsukawa Shunsho 137  
 Kefti, von einem ägyptischen Wandgemälde 156\*  
 Keilschnittbogen 364  
 Keilschrift 50  
 Kentauern mit Leoparden kämpfend 348\*  
 Kenzan 136  
 Kephala  
   Ausgrabungen 148  
 Kephisodotos der Ältere von Athen 275\*, 276  
 Kephisodotos der Jüngere 298  
 Kesselwagen aus Kypros 86\*  
 Khorsabad, Palast des Sargon 55, 59, 60\*, 143 — Grundriß 59\* — Portalstier 58\* — Wandgemälde 66  
 Kimon 318  
 Kimon von Kleonai 325, 334  
 Kinkaku  
   Goldener Turm 129\*  
 Kioto  
   Goldener Turm 130 — Nishi-Hongwanjikloster 134\*  
 Kiozo 130  
 Kiyonaga 138  
 Kleantes von Korinth 325  
 Kleinkunst 40, 47  
 Kleomenes 414  
 Klitias 332  
 Knabe mit der Gans 300\*, 370  
 Knickpyramide 14  
 Knidische Aphrodite 282\*, 283\*  
 Knidos  
   Aphrodite des Praxiteles 281, 282\*, 283\* — Demeterstatue 283, 284\*  
 Knochenschnitzerei aus der Diluvialzeit 2\*  
 Knossos  
   Ausgrabungen 148 — Palasttreppe 149, 150\* — Wandmalereien 149, 151\*  
 Ko-do 129  
 Koilanaglyphen 32  
 Kolosseum 391, 392\*, 393\*  
 Kolotes aus Paros 261  
 Kom-el-achmar  
   Bronzefiguren 35  
 Kommodu  
   Tempel 114  
 Komödienszene 361\*  
 Kon-do 129  
 Konkordiatempel 387\*  
 Konservatorenpalast, Reliefs 428  
 Konstantinopel  
   Alexandersarkophag 295\* — Dreifuß aus Delphi 230  
 Konstantinsbogen 403\*, 424, 425, 428  
 Kopenhagen  
   Büste des Pompejus 420\*, 421 — Kopf der Livia 421\* — Relief aus Nemi 228 — Statue des Anakreon in der Glyptothek Ny-Carlsberg 263, 266\*  
 Kopf der Roma 415  
 Kopf von der Akropolis (Skopas) 277\*  
   — aus Tegea (Skopas) 276\*  
   — — Tello 52\*  
   — des Phiops 37\*  
 Kopfband 164  
 Koptos  
   Wandreliefs 35  
 Koren 191  
 Korenhalle am Erechtheion 193\*  
 Korin 135  
 Korinth  
   Tempelreste 177\* — Vasen 328  
 Korinthische Bauweise 170  
   — Ordnung 169\*  
   — Säule (Vestatempel) 383\*  
 Kos  
   Aphrodite Anadyomene 351  
   — Aphrodite des Praxiteles 282\*, 283\*  
 Kose-no-Kanaoka 129  
 Koshiro 136  
 Krammalerei (Rhopographie) 359  
 Kranich von Kano Motonobu 133\*  
 Kranzgesims 164  
   — römisches 380, 381\*  
 Krater, attischer 342\*  
   — des Euphronios 338\*  
   — aus Kyrene 328\*  
 Kratesippos 318  
 Kremna  
   Stadtanlage 202  
 Krepidoma 160  
 Kresilas 263, 273  
 Kreta  
   Kleinkunst 151  
 Kreuzgewölbe 379\*  
 Krieger, heimkehrende 352\*  
 Kritias 235  
 Kroton  
   Münzen 318  
 Kuan-Yin 120\*  
 Kujundschik, Bodenornament 58\* — Bogenportal 57\* — Löwenrelief 65\* — Palastrelief 56\* — Reliefs 59, 60, 64\*, 65\* — Ruinen 55  
 Kuppel 379  
 Kuppelgräber 146  
 Kurion, Silberne Schale 87\*  
 Kurnah  
   Tempelbauten 25  
 Kvanos 145  
 Kwo-Ki 120  
 Kyaneö-Jaghu  
   Felsgräber 94, 94\*  
 Kyklopische Bauweise 145  
 Kyma 164  
 Kyme (Cumae)  
   Tempelbauten 363  
 Kypros, Bronzener Kesselwagen 86\*  
 Kyrene  
   Schalen 330 — Vasen 328  
 Kyros' Reliefbild zu Murghab 71\*  
 Laia von Kyzikos 435  
 Lambaesis, Tempel 407  
 Landschaftsmalerei 356  
 Laokoongruppe 313\*  
 Larnaka  
   Tonvasen 84, 85\*  
 La-Tène-Periode 9  
 Lâts 101  
 Laxarchaisch 173  
 Lekythen 325  
 Leochares 279, 287  
 Lesbisches Kymation 165\*  
 Leyden  
   Knabe mit der Gans 300\*, 301, 370  
 Liang-ki 120  
 Libon von Elis 180  
 Lilienkapitell 20  
 Li Lung-yen 120  
 Limes 405

- Limyra  
   Felsgräber 92, 94  
 Li Ssi-sün 119  
 Livia, Kopf 421 \*  
 London  
   Aphrodite von Ostia 282 —  
   Apollonstatue 237 — Assur-  
   nasirpal 61 \* — Bronze-  
   statuette des milesischen  
   Apollon 230 — Caligula-  
   statue 418 — Demeter von  
   Knidos 283, 284 \* — Diadu-  
   menos Farnese 251, 252 \* —  
   Diadumenos von Polyklet  
   272 — Figuren der Parthe-  
   nongiebel 251, 252, 257 \* —  
   Fries aus Bassä 228 — Her-  
   mes Farnese 283 — Kopf  
   des Amenophis III. 38 —  
   Sammlung Lansdowne 278  
   — Sandalenlösende Aphro-  
   dite 299 \*, 300 — Seneka 306  
   — Skulpturen von Hali-  
   karnaß 279, 280 \* — Statue  
   vom heiligen Weg des didy-  
   mäischen Apollon 220, 221 \*  
 Lotussäule 19 \*, 20  
 Löwe von Babylon 68 \*  
   — verwundeter, Relief von  
   Kujundschik 65 \*  
 Löwenjagdauf einer Dolchklinge  
   aus Mykenae 152 \*  
   — von einer Vase der  
   Sammlung Chigi in  
   Rom 326 \*  
 Löwentor von Mykenae 144 \*,  
 217 \*  
 Ludius 434  
 Luksor  
   Tempelbauten 25 \* — Wand-  
   bilder 37  
 Lykische Felsgrabkammer zu  
   Myra 92 \*  
 Lykosura  
   Göttergruppe 414  
 Lyseas, Grabstele 335 \*  
 Lysikratesdenkmal zu Athen  
 199 \*  
 Lysipp 291, 293 \*, 298
- M**  
 Mäander 165  
 Madrid  
   Diadumenos 272  
 Madura  
   Pagode 106 \* — Pfeiler aus  
   dem Tschultri 109 \*  
 Magna Mater 383  
 Magnesia  
   Bauten 208  
 Mahamalaipur  
   Pagode 106 — Statuette 111 \*  
 Maison carrée in Nîmes 385 \*,  
 386  
 Makimono 131, 132 \*
- Malta  
   Giganteia 80  
 Mantinea  
 Basisreliefs 285, 286 \*  
 Mantinea  
   Theater 199  
 Mantua  
   Apollonstatue 237  
   „Mantuaner Gefäß“ 434  
 Marasch  
   Relief 97  
 Marathus s. Amrit  
 Mark Aurel 399, 418, 419 \*,  
 428  
 Marmorkopf des Cheiron 358  
 Mars von Todi 370  
 Mars Ultor 385  
 Marsyas nach Myron 241 \*  
 Martand  
   Tempel 114  
 Marzabotto  
   Funde 362  
 Maschnaka  
   Felsgräber 81  
 Massalia (Marseille) 405  
 Mastaba 16, 17 \*  
 Mataheï 135  
 Mater Matuta (Fortuna virilis)  
 382 \*, 383  
 Mathura  
   Denksäule 103  
 Mausoleum des Augustus 386  
   — des Hadrian 398  
   — zu Halikarnaß 202 \*  
   — Vom Amazo-  
   nenfries 280 \*  
 Mausolos, Statue 280 \*  
 Ma Yuën 120  
 Medea 351 \*  
 Mediceische Venus 297 \*  
 Medinet Habu  
   Tempelbauten 25  
 Medon von Sparta 223  
 Medusa Ludovisi 312 \*  
 Meerdämon, Kolossalherme  
 298 \*  
 Megalopolis  
   Theater 199  
 Megara  
   Knabengruppe von Skopas  
   278  
 Megaron 142, 159  
 Meidias 348, 349 \*  
 Melanthios 350  
 Meleager nach Skopas 279 \*  
 Melos  
   Aphrodite 314 \*, 315 —  
   Vasen 327 \*  
 Memnonkolosse zu Theben 39 \*  
 Menächmos von Naupaktos  
 228  
 Menelaos 414 \*, 415  
 Menhirs 5  
 Menidi  
   Kuppelgräber 146
- Merdascht  
   Königsgräber 75 — Palast-  
   ruinen 70  
 Metapont  
   Münzen 318  
 Metopen 164, 218 \*, 243 \*,  
 252 \*, 253 \*  
 Midasgrab 91 \*  
 Mikkiades 249  
 Mikon 339  
 Milet  
   Apollonstatue 229 — Apol-  
   lontempel 208 — Didymaion  
   162 — Sitzende Statuen 220,  
   221 \* — Stadtanlage 200 —  
   Statue vom heiligen Weg  
   221 \*  
 Minerva Medica 404  
 Miniaturmalerei 110  
 Mishimura Shigenaga 138  
 Mitsunobu 133  
 Mitsushiga 133  
 Mnesikles 188  
 Monumentalkunst 44  
 Morikaghe 136  
 Mosaikbild aus der Villa Had-  
 rians 348 \*  
 Mosaikmalerei 324, 359  
 Mosul  
   Trümmerberge 50  
 Motomitsu 131  
 Mugher (Muqajjar)  
   Stufenpyramide 50  
 Mumienkästen 42  
 Mumienporträts aus dem  
 Fayum 358  
 München  
   Ägineten 230, 232 \*, 233 \* —  
   Ägyptisches Ehepaar 31, 34,  
   36 \*, 37 \*, 58 — Apollon  
   Kitharodos 262, 265 \* —  
   Apollon von Tenea 223 \* —  
   Barberinischer Faun 301 —  
   Bronzekopf eines Priesters 47  
   — Büste des Augustus 421 \*  
   — Eirene von Kephisodot  
   275 \*, 277 — Hermes von  
   Lysippos 294 — Niobide 286  
   — Prachtgefäß aus Canosa  
   355 — Trauernde Sklavin  
   287 \*  
 Münze mit Astartetempel 88 \*  
 Münzen, griechische 318 \*  
   — von Elis 251 \*  
 Murghab  
   Palast 70 — Grab des Kyros  
   70 \*, 71  
 Murrhinische Vasen 430  
 Musivisch 390  
 Mutuli 164  
 Mykenä  
   Burgmauern 145 — Geräte 7  
   Grabbauten 145, 146 —  
   Kleinkunst 152 \*, 153, 154 \*  
   — Löwentor 144 \*, 145, 217 \*

- Schachtgräben 145 \* —  
 Schatzhaus des Atreus 146 \*  
 — Vase (Fragment) 155 \* —  
 Waffen 7, 152 \*  
 Mykenische Säule 143 \*  
 Mylasa  
 Grabmäler 387  
 Myo Cho (Cho Densu) 133  
 Myra  
 Felsgräber 92, 93 \*, 94  
 Myron 229, 238, 241 \*  
 Mysore  
 Pagode 107  
 Nagada  
 Grab des Königs Menes 16  
 Naht 165  
 Nanking  
 Porzellanturm 118, 119 \*  
 Naonobu 135  
 Naos 160  
 Nara  
 Buddha-statue 128 — Horiujikloster 129  
 Naramsin von Agade, Siegesteile 54 \*  
 Naukratis  
 Vasen 328  
 Naukydes 274  
 Neandria  
 Kapitell 172 \* — Tempel 172  
 Neapel  
 Agrippinastatue 417, 418 \*  
 — Antinousstatue 422 —  
 Aphrodite von Capua 316 \*  
 — Apollonstatue 237 —  
 Artemis Laphria 228, 229 \*  
 Äschinesstatue 290, 292 \*  
 — Dionysos 299 \*, 301 —  
 Doryphoros 272, 273 \* —  
 Euripidesstatue 290 —  
 Farnesische Hera 274 —  
 Farnesischer Stier 313 —  
 Gruppe der Tyrannenmörder 236 —  
 Hera Ludovisi 417 (s. die Tafel) —  
 Herakles Farnese 413 \*, 414 —  
 Hermesstatue 294 —  
 Homerbüste 306 —  
 Orpheusrelief 259, 262 \* —  
 Satyr 299, 301 —  
 Seleukos I. Nikator 306 \* —  
 Seneka 306 —  
 Tazza Farnese 321, 322 \*, 323 \* —  
 Wandfries aus Pästum 352 \*  
 Nearchos 334  
 Nemea  
 Zeustempel 197 —  
 Säulen 198 \*  
 Nemi  
 Relief 228  
 Nemrud Dagh  
 Grabmal Antiochos' I. 98  
 Nennig  
 Römische Villa 404  
 Nereidenmonument 203 \*  
 Nesioten 235  
 Netzkes 135  
 Neu-Attiker 414  
 Nikaea  
 Stadtanlage 202  
 Nike aus Delos 225 \*  
 — des Paionios 269 \*  
 — von Samothrake 297 \*  
 Niketempel  
 Von der Brüstung 268 \* —  
 Vom Westfries 267 \*  
 Nikias von Athen 350  
 Nikko  
 Tempel 134 \*  
 Nikomachos von Theben 350, 352  
 Nil, Marmorgruppe 302 \*  
 Nîmes  
 Amphitheater 404 —  
 Maison carrée 385 \*, 386 —  
 Pont du Gard 404  
 Nimrud  
 Ruinen 54 —  
 Wandgemälde 66  
 Ninive  
 Ruinen 55  
 Ninsei 136  
 Niobe mit der jüngsten Tochter 288 \*  
 Niobide, fliehender 289 \*  
 Nishi-Hongwanji-Kloster in Kioto 134 \*  
 Nofret, Porträtkopf 32 \*  
 Norchia  
 Grabdenkmal 368  
 Novios Plautios 375  
 Nuffar  
 Trümmerstätte 50 —  
 Heiligtum des Bel 52 —  
 Abzugskanal 51  
 Numi incusi 317  
 Nuraghen 363  
 Nymphi s. Karabeli  
 Obelisk 18  
 Odysseelandschaften vom Esquilin 357 \*, 436  
 Odysseus und Penelope 357 \*  
 Oeyük s. Üjük  
 Okimono 125  
 Okyo 137  
 Olympia  
 Altis 177, 178 \*, 179 \*, —  
 Apollonstatue 245 \* —  
 Bronzekopf 300 \*, 301 —  
 Bronzeplatte 216 \* —  
 Buleuterion 180 —  
 Herakopf 223 \* —  
 Heratempel 172, 173 \* —  
 Hermes des Praxiteles 282, 284 \* (und die Tafel) —  
 Giebel 240, 243, 247 \* —  
 Lade des Kypselos 216 —  
 Metope 243 \* —  
 Nike des Paionios 268, 269 \* —  
 Philippeon 197 —  
 Schatzhäuser 173, 177 —  
 Schatzhaus der Megarer 223 —  
 Schatzhaus der Geloer 174 \* —  
 Zeuskopf 229 \* —  
 Zeustempel 180 (Metopen 239, 243 \*) —  
 Skulpturen 239, 243, 247 \*) —  
 Zeusstatue des Phidias 249  
 Olympieion in Athen 209 \*  
 Olympios 319  
 Olynth  
 Münzen 319  
 Onatas 230  
 Opfer der Iphigenia 355 \*  
 Opisthodomos 160  
 Orange  
 Theater 404 —  
 Triumphbogen 404  
 Orchestra 198  
 Orchomenos  
 Grabstatue 228 \* —  
 Grabstein 227 —  
 Kuppelgräber 146, 147 \* —  
 Schatzhaus des Minyas 147  
 Oropus  
 Theater 199  
 Orpheus, Eurydike und Hermes, Relief 262 \*  
 Orsova, Felsenstraße 396  
 Orvieto (Alt-Volsinii), Felsengräber 368  
 Ostia  
 Aphrodite des Praxiteles 282 \*, 283 \*  
 Otricoli  
 Augustusstatue 417 \* —  
 Zeusmaske 296 \*  
 Pacuvius 434  
 Päl-lü, chinesischer 118 \*  
 Pagoden 106  
 Pagode zu Ellora 106 \*  
 Paionios von Mende 243, 268, 269 \*  
 Palast Orsini 385  
 Palast des Sargon zu Khorsabad 60 \*  
 Palästriden 337 \*  
 Palermo  
 Heraklesstatue 294 —  
 Metopen von Selinunt 238, 240 \*  
 Palestrina (Präneste)  
 Mauerwerk 364 —  
 Mosaiken 441 —  
 Cyprische Silberschale 86 \*  
 Palmensäule 20, 21 \*  
 Palmyra (Tadmor)  
 Spättrömische Bauten 409, 410 \*  
 Pamphaios 335  
 Pamphilos von Amphipolis 350  
 Panainos 250, 339  
 Pantheon 396, 397 \*  
 Paphos  
 Aphroditetempel 83 —  
 Münzen 88 \*

- Papias von Aphrodisias 414  
 Papyrussäule 20  
 Paraskenion 199  
 Parfümlöffel, ägyptische 43 \*  
 Paris  
 Alexanderherme 295 — Antinousbüste 422 — Aphrodite von Arles 282 — Aphrodite „in den Gärten“ 262 — Aphrodite Pandemos 276 \*, 277 — Apollon aus Piombino 230 — Artemisstatue 283, 285 \* — Borghesischer Fechter 315 — Büste des Agrippa 420 \* — Jünglingsfigur aus Argos 230 — Kameo 433 \* — Kopf der Roma 415 — Nike von Samothrake 297 \*, 298 — Römische Reliefs 424 — Schatz von Bernay 303 — Schatz von Boscoreale 303 \* — Der Schreiber 30 \* — Sepa und Nesa 31 — Siegestele Naramsins 54 \* — Tiberiuskamee 433 \* — Tiberiusstatue 417 — Venus von Milo 314 \*, 315 — Weihgeschenk des Cheramyses 220 \*  
 Parisurteil 349 \*  
 Parrhasios von Ephesos 347  
 Parthenon 186 — Ansicht 187 \*, 188 \* — Fries 257, 260 \* — Grundriß 186 \* — Metopen 252, 253 \* — Ostgiebel 253, 255 \* — Westgiebel 256, 257 \*  
 Papyrus- und Lotusblüten 20 \*  
 Papyruskapitell 20 \*  
 Papyrussäulen 19, 20 \*  
 Pasargadä  
 Ruinenstätte 62  
 Pasiteles 414  
 Pästum  
 Basilika 171 \* — Demetertempel 175, 176 \* — Grabmalerei 352 \* — Poseidontempel 159 \*, 176 \* — Wandfries 352  
 Pausias von Sikyon 350  
 Payach  
 Tempel 113 \*  
 Pegu  
 Tempel 114  
 Peiraikos 359  
 Pelike, attische 343 \*  
 Peperin 383  
 Peplos 212  
 Pergamon  
 Akropolis 206 — Gallier, sterbender 308 \* — Ionischer Tempel 206 \* — Königsburg 204 \* — Markt 206 — Mosaikmalerei des Sosos 359 — Plan 205 \* — Reliefs vom Zeusaltar 309, 310 \*, 311 \* — Säulenordnung der Markthallen 207 \* — Säulenordnung des Markttempels 208 \* — Tempel der Athene Polias Nikephoros 207 — Theater 207 — Trajaneum 399 — Zeusaltar 207, 310 \*  
 Perge  
 Röm. Ruinen 409  
 Perikles 266 \*  
 Peripteros 160  
 Peristyl 160, 390  
 Perlenschnur 166  
 Persepolis  
 Palastruinen, Takht-i Dschemschid, Tschihilminar 72 \*, 73 \* — Reliefs 76—78 \* — Säule 74 \*  
 Perser, sterbender 309 \*  
 Persische Architekturdetails 74 \*  
 Perspektivischer Architekturstil 436  
 Perusia  
 Mauerwerk 364 — Torbauten 364  
 Petra  
 Felsfassaden 410, 411 \*  
 Petworth  
 Sammlung Leaconfield 282  
 Pfahlbauten 6, 10, 362  
 Pfeiler mit dem Reliefbild des Kyros 71 \*  
 Pfeiler aus dem Tschultri von Madura 109 \*  
 Pflanzensäulen 2  
 Phaistos  
 Ausgrabungen 148 — Palast 149 \* — Treppe zum Megaron 150 \* — Wandmalerei 151 \*  
 Phatnomata 161  
 Phellos  
 Felsgräber 92  
 Phidias 229, 245, 248 \*, 249 \*, 250 \*, 264, 273  
 Phigalia (Bassä)  
 Apollontempel 193, 268 — Fries 270 \*  
 Phikelluravasen 327  
 Philä  
 Tempelbauten 25, 26, 46  
 Philiskos 312, 359  
 Philokles 190  
 Pilon 193, 198  
 Philoxenos 352  
 Phiops, Kopf 37 \*  
 Phradmon 273  
 Pilaster 380  
 Pinakes 329  
 Pinakothek 189  
 Pithoi 150  
 Platäa  
 Athenetempel 339 — Gemälde 339 — Statue der Athene 246  
 Platonherme 291 \*  
 Plautios 375  
 Plinthus 166  
 Podiumtempel 208  
 Poikile 339  
 Pola  
 Tempel des Augustus und der Roma 386  
 Polychromie 165 (s. das Titelbild)  
 Polydoros 314  
 Polyuktos 290  
 Polygnotos aus Thasos 339, 340 \*, 342 \*  
 Polygonos 430 \*  
 Polyklet (Polykleitos) von Argos 229, 272, 273 \*, 274 \*  
 Polyklet der Jüngere 275  
 Pompeji 388 — Alexander-schlacht 352, 353 \* — Casa del Fauno 352 — Haus der Livia 436 — Haus der Vettier 439 — Marmor- und Bronzewerke 431 \*, 432 \* — Mosaiken 440, 443 \* — Opfer der Iphigenia 354, 355 \* — Theater 389 \* — Wandmalerei 353, 354, 358 \*, 361 \*, 434 \*, 435 \*, 436, 437 \*, 438 \*, 439 \* — Wohnhaus 367 \*, 389, 390 \*, 391 \*  
 Pompejus, Porträt 420 \*, 421  
 Pont du Gard 404  
 Populonia  
 Mauerwerk  
 Porcigliano  
 Poseidonkopf 296  
 Portalstier von Khorsabad 58 \*  
 Porta Maggiore in Rom 387, 388 \*  
 Porta Nigra 404, 405 \*  
 Porte d'Arroux 404 \*  
 Porticus der Octavia 386  
 Porträtbilderei 416  
 Porträtmalerei 358  
 Porzellanturm in Nanking 119 \*  
 Poseidontempel zu Pästum 159 \*, 161 \*  
 Pozzuoli, Amphitheater 407  
 Prachtamphora 359 \*, 360 \*  
 Prachtkrater, alexandrischer 303 \*  
 Präneste (Palestrina)  
 Mauerwerk 364  
 Praxiteles 206, 276, 279, 281 \*, 282, 283 \*, 284 \*, 298  
 Priene  
 Athenetempel 166 \* — Plan 201 \* — Stadtanlage 201  
 Priester, von assyrischem Relief 63 \*  
 Primaporta  
 Statue des Augustus 417 \* — Villa der Livia 436  
 Prodomos 142

- Pronaos 160  
 Propyläen 188, 189 \*  
 Proskenion 199  
 Prostylos 160  
 Protodisch 18  
 Protogenes von Rhodos 351, 357  
 Protokorinthisch 325  
 Psehent 82  
 Pseudodipteros 160  
 Pseudoperipteros 160  
 Pteria 96  
 Pteroma 161  
 Pylonen 22  
 Pyramiden 13  
 Pyramide von Chufu 14 \*  
 Pyramide von Gizeh 15 \*  
 Pyrgos 189  
 Pyrgoteles 320  
 Pythagoras von Rhegion 237  
 Pythis 201, 209, 279
- Quadratum incusum** 317
- Rahotep**, Porträtkopf 32 \*  
**Ramses II.**, Statue 47 \*  
**Rangun**  
 Tempel 114  
**Ravenna**  
 Römische Reliefs 424  
**Regulae** 163  
**Reichenhall**  
 Schmucksachen 10  
**Relief en creux** 32  
**Relief von der Basis zu Mantinea** 286 \*  
**Relief eines Goldbeckers aus Vafió** 152 \*  
**Relief des Kyros zu Murghab** 71 \*  
 — hellenistisches 305 \*  
**Relief vom Verträge zwischen Athen und Korkyra** 264 \*  
**Reliefs von der Basilika Neptuni** 400  
**Reliefs vom Zeusaltar zu Pergamon** 310, 311 \*  
**Relieftafel des Königs Har-Mer** 35 \*  
**Renntier, weidendes** 1 \*  
**Rhamnus**  
 Apollon Kitharodos 278  
 Nemesisstatue 261  
 Nemesistempel 193  
**Rhodos**  
 Kolossalstatuen 312 — Teller 328 \* — Vasen 327  
**Rhoikos** 182, 219  
**Rhopographie (Krammalerei)** 359  
**Rhyparographie (Schmutzmalerei)** 359  
**Riemchen** 163  
**Riesenstuben** 3 \*, 5  
**Rimini, Triumphpforte** 387
- Ringergruppe in Florenz** 293 \*  
**Rom**  
 Agrippina 417, 418 \* — Aido-brandinische Hochzeit 354 \*  
 Amazonenschlacht 428 \* — Amphitheater Cäsars 384 — Antinousstatue 422 — Antonius-Piussäule 427 \* — Ara Pacis 423 \*, 424 \* — Ariadne, schlafende 415, 416 \* — Augustusstatue 417 \* — Basilika Julia 384 — Basilika des Konstantin 401 — Basilika Neptuni 399 — Basilika Porcia 383 — Bogen der Goldschmiede 400 \* — Camillusstatue 415 — Caracallathermen 400 \*, 401 \* — Circus Maximus 384 — Diokletiansthermen 401, 402 \* — Dioskurentempel 386 \*, 387 — Doppelbüste eines röm. Ehepaares 421, 422 \* — Ehrensäule des Mark-Aurel 428 — Erinnyis, schlafende 312 \* — Ficoronische Cista 374 — Flavischer Kaiserpalast 391 — Fortuna virilis (Mater Matuta) 382 \*, 383 — Forum des Augustus 385 — Forum des Cäsar 384 — Forum des Nerva 393 — Forum Romanum 393 — Forum Trajanum 394, 395 \*, 396 \*, 403 — „Goldenes Haus“ 388, 440 — Grab der Haterier 395 — Grabmal der Cäcilia Metella 384 — Grabmal des Eurysaces 386 — Grabmal der Konstantina 404 — Grabpyramide des Cestius 386 — Gruppe des Künstlers Menelaos 415 — Haus der Livia 390 — Hera Ludovisi 417, 418 (Tafel) — Herakles Farnese 413 \* — Janusbogen (Janus quadri-frons) 403 — Karyatide im Vatikan 415 \* — Kolosseum 391, 392 \*, 393 \* — Konkordiatempel 387 \* — Konservatorenpalast 428 — Konstantinsbogen 403 \*, 424, 425, 428 — Kopf der Roma 415 — Magna Mater 383 — Mark Aurel 399, 418, 419 \*, 428 — Mars Ultor 385 — Mars von Todi 370 — Mater Matuta (Fortuna virilis) 382 \*, 383 — Mausoleum des Augustus 386 — Mausoleum des Hadrian 398 — Medusa Ludovisi 312 \* — Minerva Medica 404 — Palast Orsini 385 — Pantheon 396, 397 \* —
- Porticus der Octavia** 386 — Reliefs von der Basilika Neptuni 400 — Sarkophag mit dem Mythos der Alkestis 429 \* — Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus 383 — Sarkophag im Museum des Kapitols 428 \*, 429 — Sarkophag im Vatikan 429 \* — Septimus Severusbogen 400, 428 — S. S. Apostoli 395, 396 \* — Tabularium 383 — Taubenmosaik 359 — Tempel des Antoninus und der Faustina 399 — Theater des Marcellus 385 — Theater des Pompejus 384 — Theater des M. Scaurus 384 — Thermen Trajans 395 — Titusbogen 392, 393, 424 — Trajanssäule 395, 425, 426 \* — Triumphbogen des Septimus Severus 400 — Triumphbogenreliefs 427 — Tullianum 364 — Venus Genetrix 415 — Venus- und Romatempel 398 — Vespasian-tempel 392, 395 \* — Vestatempel 399 \*, 400 — Wölfin, kapitolinische 370 — Zentralbau 403  
**Römisches Barock** 407  
**Römisches Kompositakapitell** 379 \*, 380  
**Römisches Kranzgesims** 380, 381 \*  
**Römisch-korinthisches Kapitell** 379 \*, 380  
**Rückführung des Hephaisto** 343 \*  
**Rundbau in Epidauros** 197 \*
- Sadree**  
 Tempel 107
- Sakkara**  
 Scheich el beled 30 — Stufenpyramide 13 \*, 14 — Wandreliefs 35
- Salarköi**  
 Reliefs 94
- Salisbury**  
 Stonehenge 5
- Salsette**  
 Grottentempel 104
- Samos**  
 Heraion 182, 219 — Statue (Weihgeschenk des Cheramyses) 220 \*  
**Samothrake**  
 Mysterienstätte 208 — Nike 297 \*, 298
- St. Petersburg**  
 Kameo Alexanders d. Gr. und Olympias 321 \*

- St. Remy  
 Grabmäler 387  
 SS. Apostoli 395, 396 \* (Detail)  
 Sanssouci  
 Homerbüste 306, 307 \*  
 Säntschî  
 Reliefs 109 — Stûpas 103  
 Sardes  
 Königsgräber 90  
 Sardinien  
 Nurhagen 363  
 Sarkophag 16, 42, 295 \*  
 Sarkophag des L. Cornelius  
 Scipio Barbatus 383  
 — im Museum des Kapitols 428 \*, 429  
 — mit dem Mythus der Alkestis 429 \*  
 — im Vatikan 429 \*  
 Sarkophagreliefs, römische 428  
 Satsumafayence 136  
 Sattelholz 169  
 Saturnustempel in Dugga 406 \*, 407  
 Satyr des Praxiteles 281 \*  
 — tanzender 299 \*  
 Säule vom Artemistempel zu Ephesos 182 \*  
 — mykenische 143 \*  
 — der Naxier aus Delphi 183 \*  
 — von Vulci 366 \*  
 Säulenkapitell zu Bharhut 101 \*  
 Saum 165  
 Sbeitla, Tempel 407  
 Schachtgräber 145 \*, 362  
 Schale des Brygos 336 \*  
 — des Epiktetos 335 \*  
 — des Euphronios 339 \*  
 — aus Kurion 87 \*  
 — im Stile Polygnots 341 \*  
 Schatzhaus des Atreus 146 \*, 147 \*  
 — der Geloer in Olympia 174 \*  
 Schema der dorischen Ordnung 162 \*  
 Schildkrötendach 366  
 Schlachtendarstellung 326 \*  
 Schmucksachen der Bronzezeit 9 \*  
 Schmutzmalerei (Rhyparographie) 359 \*  
 Schreiber, ägypt. Kalksteinfigur 30 \*  
 Schrötling 317  
 Schub 379  
 Schusch (Susa)  
 Königspalast 70, 75 — Triumphpforte 387  
 Segesta, Theater 384 \*  
 Seladon 122  
 Seleukos I. Nikator 306 \*  
 Selik  
 Relief 98  
 Selinunt  
 Burgtempel 175 \* — Heraion 238 — Metopen 218 \*, 237, 238 — Peripteraltempel 174 — Relief, 240\* — Skulpturen 218  
 Sendschirli  
 Reliefs 97  
 Senkereh (Larsam, Elassar)  
 Tempelruinen 50  
 Septimus Severusbogen 400, 428  
 Septizonium 400  
 Serdâb 16  
 Sesönk  
 Grabmal 98  
 Sesshiu 133  
 Sethos I. auf dem Streitwagen 46 \*  
 Shimmeistil 131  
 Shintotempel in Izumo 130 \*  
 Shishi-do-Garan 129  
 Shogun tshikaga Yoshimitsu 130  
 Shyoschule 137  
 Sidon  
 Alexandersarkophag, Grabstätte 285, 295 \*  
 Siegelzylinder 54, 55 \*, 319  
 Sieger aus Olympia 300 \*  
 Sikyon  
 Stadtanlage 202 — Theater 199  
 Silanion 289  
 Silberbecher aus Boscoreale 303 \*  
 Silberfund aus Hildesheim 304 \*  
 Silbervase aus Tello 53 \*  
 Sima 164, 168  
 Simos 359  
 Sipylos  
 Relief 97  
 Siringam  
 Pagode 106  
 Sistrum 20  
 Situationsplan der Sphinx 15 \*  
 Siut  
 Felsengräber 18  
 Skarabäen 41, 320 (siehe auch die Tafel: Ägypt. Klein-kunst)  
 Skarabäoid 320  
 Skene 199  
 Skopas von Paros 196, 206, 276 \*, 277 \*, 278 \*, 279 \*, 298  
 Skyllis von Kreta 219  
 Skyphos 343  
 Smyrna  
 Gräber 91  
 Soghanlysu  
 Felsgräber 94  
 Soidas von Naupaktos 228  
 Sophoklesstatue 292 \*  
 Sosen 137  
 Sosos 359  
 Spalato s. Salona  
 Sparrenmotiv 57  
 Sparta  
 Athenetempel 216  
 Spata  
 Kuppelgräber 146  
 Sphinx 16  
 — und Pyramide von Gizah 15 \*  
 Spiegel, chinesischer 116 \*  
 Spiegelkapsel mit Aphrodite Pandemos 276 \*  
 Spina 369  
 Stadion 198  
 Stampha 101  
 Standspiegel aus Hermione 231 \*  
 Statuae Achillae 416  
 — thoracatae 416  
 — togatae 416  
 Statue der Nikandre aus Delos 220 \*  
 Statuette aus Mahamalaipur 111 \*  
 Steindenkmal bei Abury 4 \*  
 Steinkreise 5  
 Steinschneidekunst 41, 321  
 Steinzeiger 319  
 Steinzeit 6  
 Stele (ägypt.) der 12. Dynastie 33 \*  
 Stephanos 415  
 Stonehenge 5  
 Stonehenge bei Salisbury 4 \*  
 Stuckdekoration 440 \*, 441 \*  
 Stufenpyramide 13 \*, 14  
 Stufentempel 51  
 Stûpa 101  
 Stûpa von Thuparâmaya 102 \*  
 Stylobat 160  
 Suleimanköi  
 Grabfassade 95  
 Sunion (Kap)  
 Athenetempel 193  
 Susa s. Schusch  
 Suzuki Haronobu 138  
 Syrakus  
 Münzen 317  
 Tablinum 367, 390  
 Tabularium 383  
 Tadmor (Palmyra)  
 Tempel 409, 410 \*  
 Tai 118  
 Takt-i-Suleiman  
 Königsburg 69  
 Takuschit 48 \*  
 Talayots 363  
 Talysos, Tongefäß 155 \*  
 Tanagra  
 Terrakotten 286 (siehe auch die Tafel)  
 Tandschur  
 Pagode 106

- Taenien 289  
 Tanis  
   Sphinxbilder 36  
 Tantalos' Grab 90 \*  
 Tanyu 135  
 Tanz, Wandgemälde 373 \*  
 Tarent  
   Münzen 318  
 Tarquinii, s. auch Corneto  
   Felsengräber 368 — Tumulus 369 \*  
 Taubenmosaik 359  
 Tauriskos 313  
 Tauschanly  
   Delikli-Tasch (Felsfassade) 91  
 Tazza Farnese 322, 323 \*  
 Tegea  
   Tempel der Athene Alea 196, 277  
 Telchinen 215  
 Telephanes von Sikyon 325  
 Tell el Amarna, Bodenmalerei 44 \* — Palastbauten 29, 44 — Relief 44 \* — Totenmaske 44 \*  
 Tell Loh (Tello) Dioritstatuen 52 — Kopf 52 \* — Palast des Gudea 51 \* — Silbervase 53 \* — Sitzfigur des Gudea 53 \* — Trümmerstätte 50  
 Telmessos  
   Felsgräber 92, 94  
 Temenos 407  
 Tempel des Antoninus und der Faustina 399  
 Tempelanlage, Buddhistische in Ikegami 128 \*  
 Tenea  
   Apollonstatue 223 \*  
 Teos  
   Tempel des Dionysos 208  
 Termessos, röm. Ruinen 409  
 Terramare 362  
 Terrassentempel der Königin Hatschepsowet in Der-el-Bahri 28 \*  
 Thalamos 143  
 Thasos  
   Reliefs 228 \*  
 Theater in Arles 404  
   — des Marcellus 385  
   — des Pompejus 384  
   — des M. Scavrus 384  
   — zu Segesta 384 \*  
 Theben (Ägypten)  
   Grabanlagen 26 — Memnon-säulen 37, 39 \* — Tempelruinen 23 — Wandbilder 43 \*  
 Theodoros 61, 182, 219  
 Theon von Samos 351  
 Thera  
   Ausgrabungen 140 — Vasen 327  
 Thermenanlage in Badenweiler 405  
 Thermen Trajans 395  
 Theseion zu Athen  
   Ansicht 184 \* — Fries 267 \* — Grundriß 160 \*  
 Thespieae  
   Eros 296  
 Tholos 196  
 Thoracatae (statuae) 416  
 Thorikos  
   Theater 199  
   Thronlehne mit Relief der Geburt der Aphrodite 227 \*  
 Thukydidesstatue 291 \*  
 Thûpa 101  
 Thuparâmaya, Stûpa 102 \*  
 Thurii  
   Münzen 318  
 Thuriol  
   Kolonie 193  
 Thutmosis III. Sitzbild 40 \*  
 Tibur s. Tivoli  
 Tierfabel von Toba-Sogo 132 \*  
 Timanthes von Kythnos 348  
 Timarchos 298  
 Timgad  
   Bauten 408 — Tempel 407 — Trajansbogen 406 \*, 407 \*  
 Timomachos von Byzanz 351 \*, 352  
 Timotheos 279  
 Tiruvatiyur  
   Pagode 106  
 Tiryns  
   Akropolis 142, 159 — Alabasterfries 143 \* — Ausgrabungen 140, 142 — Burgmauern 87, 144 \*, 145 — Grundriß 142 \*  
 Titusbogen 392, 393 \*, 424  
 Tivoli  
   Vestatempel 383 \* — Villa Hadrians 398, 441  
 Tobaschule 132  
 Toba-Sojo 132  
 Tod der Niobiden 342 \*  
 Togatae (statuae) 416  
 Tokonoma 125  
 Tokugawa-Shogun  
   Yemitsu 134  
 Tomba dei tori in Corneto 373  
 Tombe a camera 362  
   — a fossa 362  
   — a pozzo 363  
 Tongefäß aus Talysos 155 \*  
 Tongefäße, attische 331 \*  
 Tonnengewölbe 378  
 Tonsarkophag aus Cerveteri 370 \*  
 Tope 101  
 Tor von Volterra 364 \*  
   — und Festungsmauer der Südburg in Babylon 67 \*  
 Torâna 102, 118  
 Toreutik 302, 430  
 Torij 129, 131  
 Torij im Binnensee bei Hiroshima 131 \*  
 Torus 166  
 Tosaschule 131  
 Totenmaske des Königs Chuen 'aten 44 \*  
 Trajanum zu Pergamon 399  
 Trajanssäule 395, 425, 426 \*  
 Tralles  
   Aphroditekopf 282, 283 \*  
 Trapeza  
   Kapitell 82 \*, 83  
 Trauernde Sklavin 287 \*  
 Travertin 383  
 Treppe zum Megaron im Palaste zu Phaistos 150 \*  
 Triclinium 390  
 Trier  
   Amphitheater, Basilika, Kaiserpalast, Porta Nigra 404, 405 \*  
 Triglyphen 164  
 Triglyphenfries 164  
 Triptolemos' Weihe, Relief 261 \*  
 Triumphbogen (Reliefs) 427  
   — in Orange 404  
   — des Septimus Severus 400  
 Triumphpforte zu Rimini-Susa-Aosta 387  
 Troas  
   Grabhügel 90  
 Trochilus 166  
 Troja  
   Geräte, Waffen 7 — Prähistorische Häusergruppe 141 \*  
 Truddhu 363  
 Trysa s. Gjölbaschi  
 Tsao-Fuh-king 119  
 Tschaityas 103, 114  
 Tschultris 106  
 Tsunenobu 135  
 Tsunetaka 131  
 Tullianum 364  
 Tumulus von Corneto 5, 90, 369 \*  
 Turin  
   Ramses II. 45, 47 \*  
 Tyche 316  
 Tympanon 161, 164  
 Tyrannenmörder 235 \*  
 Uejük  
   Ruinen 96  
 Uji  
   Phönixtempel 130  
 Ukiyo-ye 137  
   — Schule 135  
 Unterweltdarstellung auf einer unteritalischen Prachtampora 360 \*  
 Utagawa Toyoharu 137  
 Utamaro Kitagawa 138

## Vafió

Goldbecher 152 \* — Kuppelgräber 146  
Vase der Sammlung Chigi 326 \*  
Vase aus Speckstein 151 \*  
Vasen aus Alambra 84 \*  
Vasen, chinesische 116 \*, 122 \*, 123 \*, 124 \*  
— aus Dali 85 \*  
— aus Larnaka 85 \*  
Vasenbild, attisches 332 \*, 334 \*, 347 \*  
— von Brygos 336 \*  
— nach dem Parthenonfries 347 \*  
— rotfiguriges (nach Polygnot) 342 \*  
Vasenmalerei 354  
Veji, etruskische Wandmalerei 373  
Venus, angelnde 361 \*  
— Genetrix 415  
— mediceische 297 \*  
— von Milo 314 \*  
Venus- und Romatempel 398  
Verkröpfung 381 \*  
Vespasiantempel 392, 395 \*  
Vestatempel 383 \*, 399 \*, 400  
Vestibulum 366  
Vetulonia, Mauerwerk 364  
Via Appia 382  
Viadukt 378  
Vihâra 103  
Villa Albani  
— Leukotheare Relief 228  
— Hadrians 398, 441  
— der Livia 436  
— Wolkonsky 387  
Villanovakunst 362  
Vimina 106  
Volo  
— Kuppelgräber 146

Volterra, Mauerwerk 364 — Torbauten 364 \*  
Voluten 56, 166  
Votivrelief an Apollon, Artemis und Leto 264 \*  
Vulci, Felsengräber 368 — Grabmal 369 \* — Säule 366 \*  
Waffen aus der Bronzezeit 7 \*  
Wagenbesteigender Jüngling 226 \*  
Wagenlenker 239 \*  
Wandbekleidung, assyrische 66 \*  
Wandgemälde der Einnahme Ilios nach Polygnot 340 \*  
Wandmalerei aus Corneto 372 \*  
— aus Pästum 352 \*  
— im Palaste zu Knossos 151 \*  
Wandmalereien in Pompeji 354  
Wang-Wei 119  
Warka  
— Tempelreste, Wandbekleidungen 50, 52 \*  
Wassergefäß, chinesisches 117 \*  
Wasserleitung des Anio novus 387  
Weidendes Rentier 1 \*  
Weihe des Triptolemos, Relief 261 \*  
Weihetempel zu Eleusis 196 \*  
Weingefäß, chinesisches 117 \*  
„Weißes Grab“ 440, 441 \*  
Werkzeuge und Waffen aus der Steinzeit 5 \*  
Wichulla  
— Silberfund 362  
Widerlager 379  
Wien  
— Busirivase 330 — Gemma

Augustea 433 — Kameen 321 — Korenstatue 283 — Reliefs aus Gjölbaschi 271, 272 \*  
Wohnhaus (alt-italisches) 366  
Wölfen, kapitolinische 370  
Wu Tao-tse 119, 129

## Xanthos

Felsgräber 92 — Hahnenfries 229 — Harpyiendenkmal 221, 222 \* — Nereidenmonument 203 \*, 269  
Xylos 433

## Yamatoschule 131

Zeitoku 134  
Yeyasutempel in Nikko, Holzschnitzerei 134 \*  
Yosai 137  
Yuh kien 120

## Zahnschnitt 168

Zakro  
— Ausgrabungen 148  
Zeltlager, Relief aus Kujundschik 65 \*  
Zentralbau 403  
Zeusaltar zu Pergamon 310 \*  
Zeuskopf aus Olympia 229 \*  
Zeusmaske aus Otricoli 296 \*  
Zeusstatue in Dresden 251 \*  
Zeustempel in Olympia 180, 239  
— Ostgiebel 246, 247 \* — Westgiebel 244, 245 \*  
Zeus und Hera, Relief 240 \*  
Zeuxis (Zeuxippos) 345  
Ziegelreliefs am Turm des Istar-toren in Babylon 68 \*  
Zikkurat 59  
Zophoros 168







WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306959

Druk. U. J. Zam, 356, 10.000.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000300231