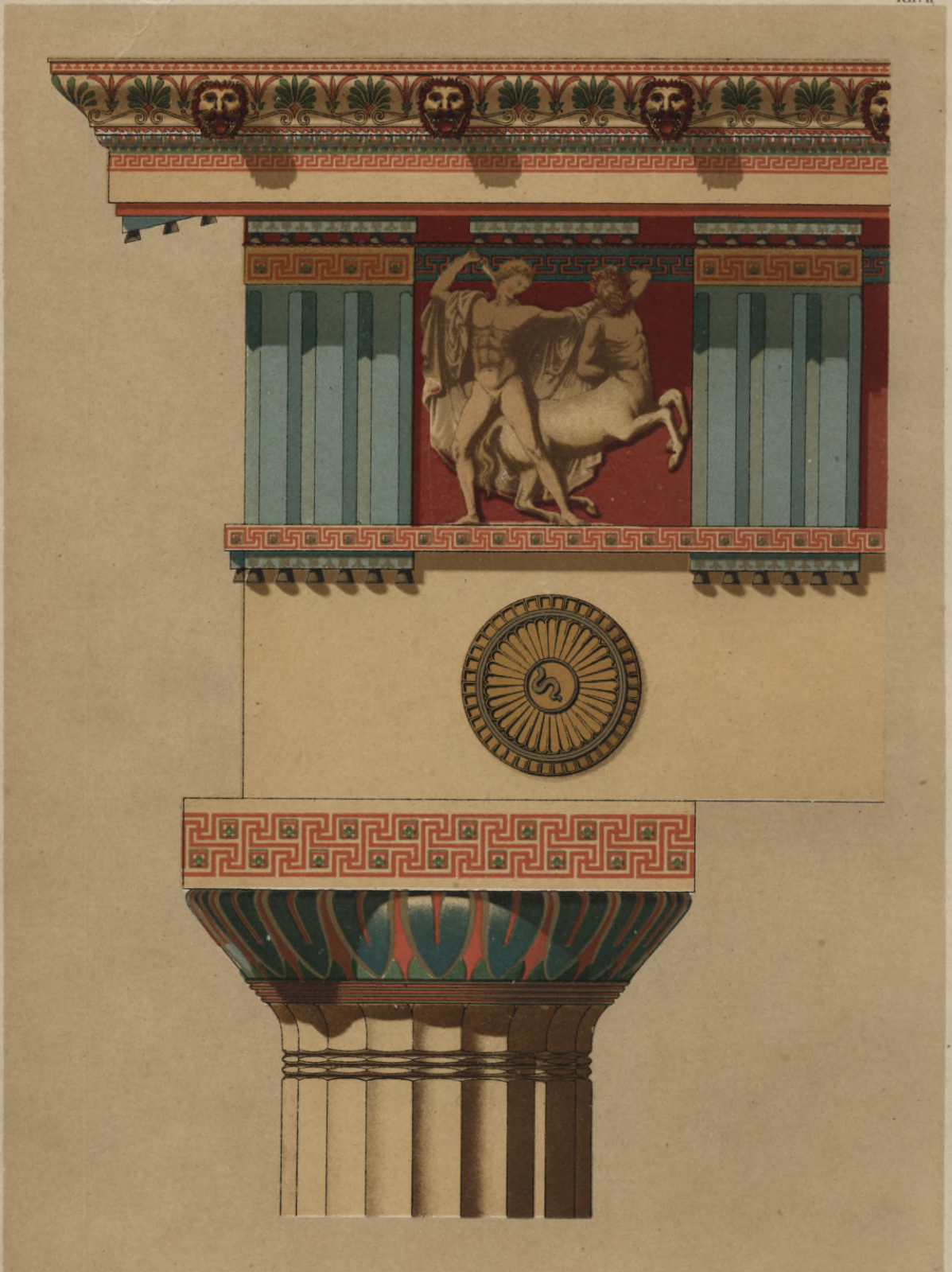


Biblioteka Politechniki Krakowskiej

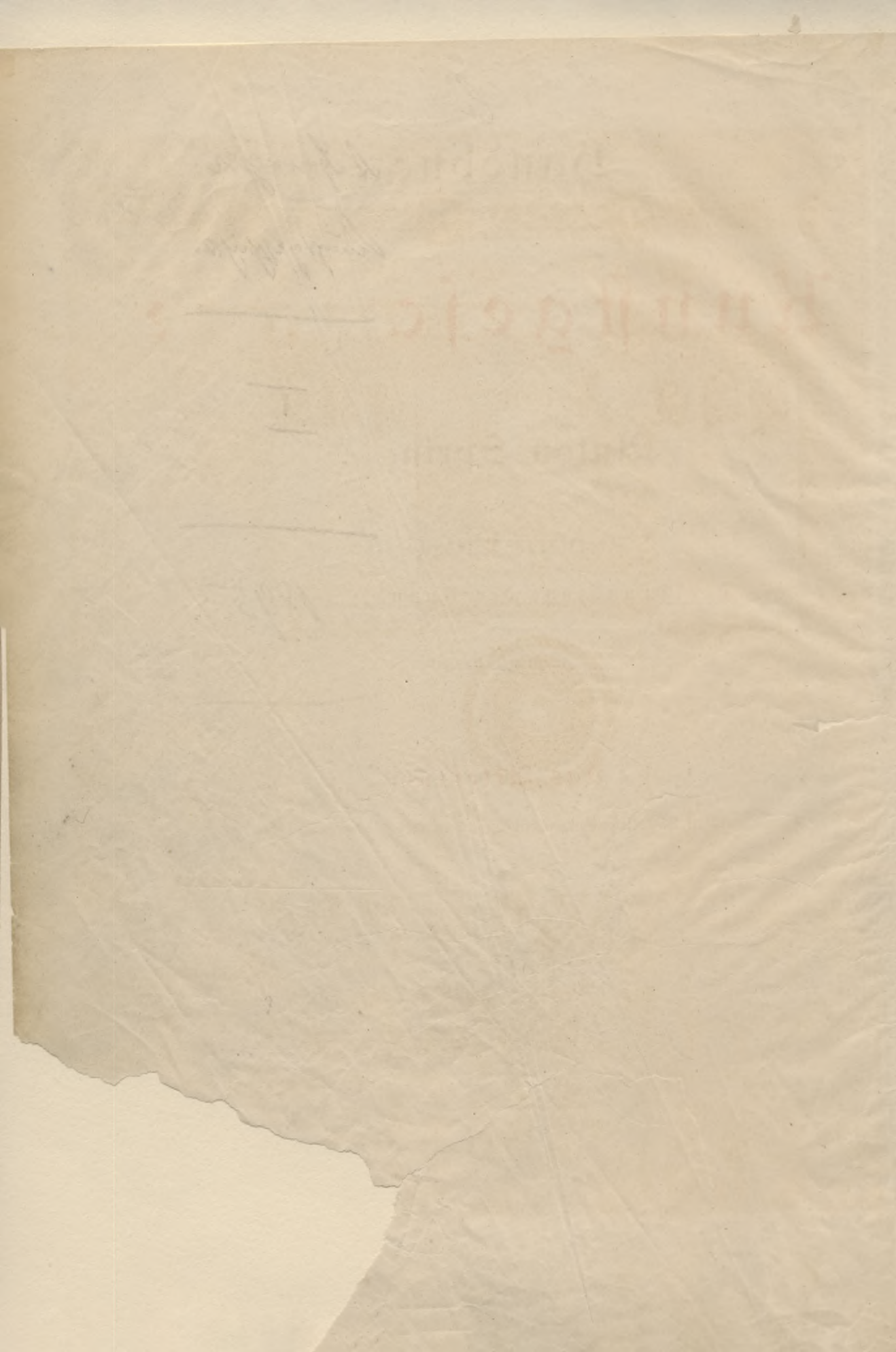


10000300145

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW



DORISCHES GEBÄLK.



he.

Handbuch

der

Kunstgeschichte

von

Anton Springer

Vierte Auflage

der Grundzüge der Kunstgeschichte

Illustrierte Ausgabe

I.

Das Altertum

Mit 359 Abbildungen im Text und vier Farbendrucke

F. Nr. 20 009



Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1895.

1. B. 1.

17

636/A

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

Adolf Michaelis

in alter treuer freundschaft

gewidmet.



III - 306 039

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

III 15366

Akc. Nr. ~~3944~~ / 49

BPK- B-277/2017

V o r w o r t.

Den Grundzügen der Kunstgeschichte, die in den drei ersten Auflagen als Textbuch zu den kunsthistorischen Bilderbogen erschienen waren, ist in dieser vierten Auflage eine neue Gestalt gegeben worden. Die Abbildungen der Bilderbogen wurden dem Text als Illustrationen beigelegt. Bilderbogen und Textbuch wurden ineinander gearbeitet und aus dieser Vereinigung entstand das vorliegende illustrierte Handbuch der Kunstgeschichte. Um auch die größeren Holzschnitte abdrucken zu können, mußte für das Buch ein anderes Format gewählt werden. Nicht alle Abbildungen der Bilderbogen konnten aufgenommen werden, auch wurden vielfach ältere Holzschnitte, die nicht mehr zu genügen schienen, durch neue Reproduktionen ersetzt.

Die Durchsicht des vorliegenden ersten Teils hat Professor Adolf Michaelis in Straßburg, der schon in der dritten Auflage der Grundzüge auf Wunsch des ihm befreundeten Verfassers diesen Teil geprüft hat, wiederum übernommen. Mit pietätvollster Wahrung der Arbeit seines verstorbenen Freundes hat er durch zahlreiche kurze Ergänzungen, kleine Aenderungen und Einschaltungen alles das dem Buche hinzugefügt, was mit dem letzten Erscheinen der Grundzüge als sichere Resultate der wissenschaftlichen Forschung gewonnen wurde oder was davon dem Verfasser früher entgangen sein mochte. Ueberall, wo sich eine besondere Anschauung Anton Springers zu erkennen gab, wurde sie treu bewahrt. Die dankenswerten Nachträge sollten das Buch nur um das vermehren, was als sicherer Erwerb der Wissenschaft gelten muß.

Jaro Springer.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Die Anfänge der Kunstentwicklung	1
Pfeilbautenfunde S. 2. — Die ältesten Ornamentgattungen S. 3.	
A. Der Orient	7
1. Aegypten: Perioden der ägyptischen Kunst S. 7. — Der Pyramidenbau S. 11. — Die Mastabas S. 12. — Statuarische Werke S. 14. — Der Tempelbau S. 15. — Die Säulen S. 19. — Der Gräberbau S. 21. — Die spätere Skulptur und Malerei S. 21. — Die Ausgänge der ägyptischen Kunst S. 25.	
2. Chaldäa und Assyrien: Altchaldäische Kunst S. 26. — Assyrische Kunst S. 28. — Assyrische Architektur und Flächenverzierung S. 29. — Plastischer und malerischer Schmuck S. 32.	
3. Persien: Charakter der persischen Kunst S. 37. — Aeltere Bauwerke S. 38. — Denkmäler der jüngeren Dynastie S. 40. — Susa und Persepolis S. 41. — Felsengräber S. 43. — Säulenformen S. 44.	
4. Phönizien und Kleinasien: Kunstgeschichtliche Bedeutung S. 45. — Kunstcharakter S. 46. — Cypern S. 47. — Kleinasien S. 50. — Einfluß auf die hellenische Kunst S. 51.	
B. Griechenland	52
1. Vorhistorische Zeit: Natürliche Vorbedingungen S. 52. — Bauten in Mykenae S. 53. — Troja S. 54. — Tiryns S. 54. — Mykenische Plastik und Kleinkunst S. 57. — Die Inselsteine S. 58.	
2. Architektur: Entwicklung des Tempels aus dem Wohnhaus S. 58. — Anordnung des Tempels S. 59. — Dorischer Stil S. 61. — Ionischer Stil S. 65. — Korinthische Ordnung S. 69. — Die innere Decke S. 72. — Polychromie S. 74. — Geschichtliche Folge der Denkmäler S. 75. — Sicilien und Unteritalien S. 77. — Die Akropolis in Olympia S. 80. — Attischer Stil S. 81. — Die Akropolis S. 81. — Ionische Bauten S. 87. — Denkmäler in Kleinasien S. 89. — Alexandrinische Epoche S. 89.	
3. Skulptur: Allgemeiner Charakter S. 91. — Archaische Werke S. 93. — Kleinasien und Sizilien S. 94. — Dorische und ionische Skulptur S. 95. — Die Grabreliefs S. 96. — Peloponnesische Skulpturen S. 99. — Attatische Kunst S. 100. — Die Gruppe der Tyrannenmörder S. 101. — Die Aegineten S. 102. — Archaisirender Stil. — Die Dresdener Dreifußbasis S. 105.	
Beginn der Blüteperiode S. 105. — Plastischer Schmuck des Zeustempels in Olympia S. 106. — Die Nike des Paionios S. 108. — Der Diskobol S. 110. —	

Phidias S. 111. — Athena Parthenos und Zeus von Olympia S. 113. — Theseustempel S. 115. — Die Skulpturen des Parthenon S. 115. — Attische Reliefs aus der Schule des Phidias S. 118. — Die Reliefs vom Apollontempel in Phigalia S. 120. — Polyklet (Diadumenos, Doryphoros, Hera Jarneje und Ludovisi, Amazonen.) S. 125. — Jüngere Attiker S. 128. — Kephisodot d. ä. S. 131. — Das Heroon von Gölbaschi S. 132.

Skopas und Praxiteles (Apollon Kitharodos, Aphrodite von Knidos, Hermes, Apollon Sauroktonos) S. 133. — Die Niobiden S. 140. — Das Lysikratesdenkmal S. 141. — Mausoleum zu Halikarnas S. 143.

Lysippos S. 146. — Porträt- und Genreplastik S. 150. — Terracotten aus Tanagra S. 151.

Die Hellenistische Periode S. 155. — Apollo vom Belvedere und Diana von Versailles S. 157. — Aphrodite von Melos S. 160. — Nilgruppe S. 161. — Alexandrinische Porträtmalerei. Mumienbildnisse. S. 163. — Die Schulen von Pergamon und Rhodos. Der Jarnejsche Stier. Laokoon. Menelaos und Patroklos. S. 163. — Das Weihgeschenk des Attalos. S. 167. — Der Altar zu Pergamon S. 169. — Der borghesische Fechter S. 172.

Skulpturen der griechischen Spätzeit S. 173. — Die mediceische Venus. Herakles Jarneje. Drest und Elektra. Antinous. S. 174. — Der Ausgang der griechischen Plastik. S. 179.

C. Altitalisch - römische Kunst 180

Etruskische Grabbauten S. 180. — Etruskische Tempel S. 182.

Merkmale der römischen Architektur S. 185. — Die Säule in der römischen Architektur S. 186. — Triumphbogen und Tempel S. 188. — Das Pantheon S. 189. — Das Kolosseum S. 189. — Thermen S. 193. — Kaiserpaläste S. 195. — Grabmäler S. 197.

Etruskische Porträtskulptur S. 201. — Römische Porträtbildnerei S. 203. — Römische Relieffskulptur S. 205. — Titusbogen und Trajan Säule S. 210. — Sarkophag S. 211.

D. Das antike Kunsthandwerk 213

Allgemeines S. 213. — Der Goldschmuck S. 214. — Erz- und Bronzegeräte S. 217. — Die Kunsttöpferei S. 218.

Die malerische Wanddecoration S. 222. — Etruskische Grabbilder S. 223. — Aldobrandinische Hochzeit S. 224. — Römische Wandgemälde S. 225. — Das antike Haus und sein malerischer Schmuck S. 227. — Mosaikmalerei S. 231.

Das Nachleben der Antike S. 232.





Die Anfänge der Kunstentwicklung.



uf die Fragen: Wie weit reicht unser unmittelbares Kunstverständnis zurück und welche vergangene Kunststufe bietet uns zuerst reinen Genuß und volle Freude? lautet die Antwort: Mit den Griechen beginnt unsere Kunstwelt, in den Werken der hellenischen Künstler empfangen unsere Ideale der Schönheit am frühesten Leben und Gestalt. Mit der klassischen Kunst, so nennen wir die Kunst der Griechen und Römer, verhält es sich wie mit den klassischen Sprachen und insbesondere wie mit der griechischen Poesie und Philosophie. Sprachgelehrte beschäftigen sich mit den altorientalischen Sprachen; Einfluß auf die allgemeine Bildung üben nur die Schriften der Griechen und Römer. Die Namen Homer, Plato, Aristoteles klingen vernehmlich an unser Ohr, altägyptische und altindische Dichter dagegen, die Weisen des Orients bleiben uns meist fremd und werden nur mühsam verstanden. Doch darf man nicht glauben, als ob das griechische Volk von allem Anfang her eine vollendete Kunst, gleichsam als Naturgeschenk, besessen hätte und für seine künstlerische Entwicklung nichts der älteren orientalischen Kultur verdankte. Es gab eine Zeit, in der die Griechen über kein größeres Kunstvermögen verfügten, als die vielgescholtenen Barbaren. Viele Menschenalter vergingen, ehe das hellenische Volk für seine Gedanken und Empfindungen einen klaren, durchsichtigen Ausdruck gewann und sein eigentümliches inneres Leben auch nach außen feste, abgeschlossene Formen fand.

Je näher ein Volk dem Anfange seines Daseins steht, eine desto geringere Kraft übt die Eigentümlichkeit seiner Natur. Auf den elementaren Stufen der Bildung rücken die einzelnen Stämme in ihren Zuständen, Äußerungen und Bestrebungen eng aneinander und zeigen noch nicht die scharfen Unterschiede, die sie in den Zeiten reicherer Kultur trennen. Eine Schilderung, wie sich menschlicher Kunstfönn allmählich entfaltet hat, würde zunächst die Versuche erwähnen, durch mannigfache Erfindungen die Befriedigung der Lebensbedürfnisse zu erleichtern und zu vermitteln. Die Not schärfte das Auge und ließ in Naturkörpern, selbst in Gliedern des eigenen Leibes, z. B. in der geballten oder hohlen Hand, dafür taugliche Gegenstände entdecken.

Diese Urgeräte, zuerst so hingenommen, wie sie die Natur darbot, wurden sodann durch andere Naturkörper, die als Werkzeuge verwendet wurden — Steinspizzen, Steinbeile, Knochen- nadeln u. s. w. — für ihren Zweck noch tauglicher gestaltet. Formgedanken begannen sich zu regen. Noch immer erschien aber die Form wie zufällig an dem Stoffe haftend. Da ist es nun ein riesiger Fortschritt gewesen, als Stoff und Form getrennt wurden und jener (z. B. Pflanzenfasern, in Streifen geschnittene Tierfelle, Thonerde, Metalle) durch bewusste menschliche Arbeit in die zweckmäßige Form gebracht ward, wobei die Erinnerung an Naturvorbilder die Hand

leitete. Im Handwerk offenbarte sich zuerst die menschliche Kunstfertigkeit; die Lust, das Gerät zu schmücken, weckte am frühesten den Formensinn. Die Weberei und Töpferei müssen wir als Mutterkünste begrüßen; im Kreise des Ornaments spielt sich die älteste Entwicklung unserer Kunst ab. Beinahe unwillkürlich entstanden einzelne Ornamente. Der Vorgang bei der textilen Arbeit selbst führte zum Verflechten, Reihen, Binden, Säumen und gab dem Bande, dem Kreuze, dem Saume den Ursprung. Das Treiben der Metalle, die älteste Weise der Metallverwendung im menschlichen Dienste, ließ unwillkürlich Buckel entstehen, die in Reihen zusammengestellt gleichzeitig einen Schmuck bildeten und weiterhin zu Kreis- und Spiralornamenten Anlaß gaben.

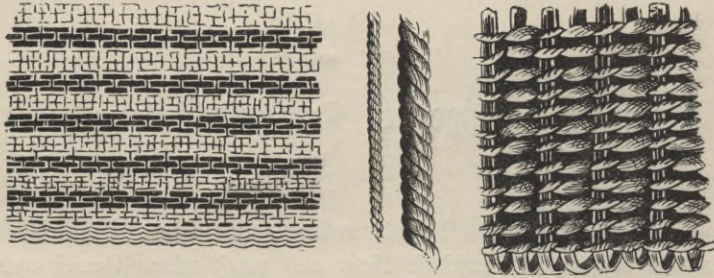


Fig. 1. Flechtarbeiten aus den Schweizer Pfahlbauten.

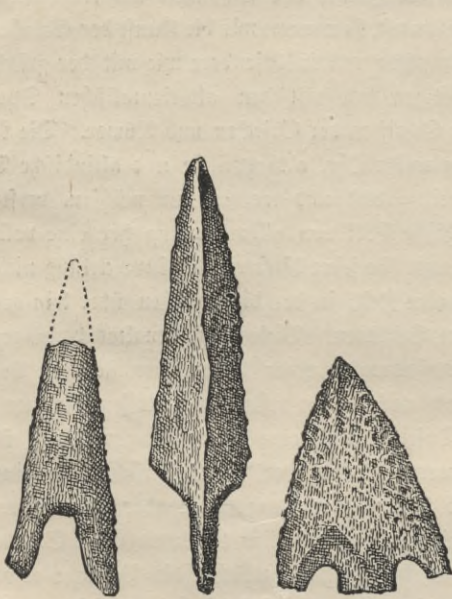


Fig. 2. Lanzen- und Pfeilspitzen von Feuerstein aus Dänemark.



Fig. 3. Bronzewaffen aus den Schweizer Pfahlbauten.

Die Bewohner der Schweizer Pfahlbauten haben allerdings nicht in Urzeiten gelebt, stehen an Alter gegen die Ahnen orientalischer Stämme und des Griechenvolkes weit zurück. Sie befanden sich aber noch auf der primitiven Kulturstufe, die auch die Orientalen und Griechen am Anfange ihres Daseins eingenommen hatten, und dürfen, da nach einem historischen Grundgesetze verwandten Kulturstufen verwandte Lebensäußerungen entsprechen, zur Vergleichung herangezogen werden, wenn es sich um die anschauliche Schilderung des ursprünglichen Kunstlebens der Menschheit handelt. Die Reste von Flechtwerken, die in den Pfahlbauten gefunden wurden (Fig. 1), zeigen

deutlich die natürliche Entstehung von Mustern, welche bereits vollständig den Reiz eines Ornaments besitzen und als Schmuckform seitdem die mannigfachste Verwendung gefunden haben. In ähnlicher Weise lehrt die Zusammenstellung von Bronze-Geräten und Waffen mit den als Geräte und Waffen verwendeten Naturkörpern (Fig. 2 u. 3) die unmittelbare Anlehnung der ersteren an die letzteren kennen.

Das Ornament als Produkt des technischen Vorganges bildet das erste Glied in der Entwicklungsreihe dekorativer Formen. Auf dem weiteren Wege werden sodann die Ornamente, die ursprünglich nur einem Stoffe und einem bestimmten technischen Vorgange entsprossen sind, ausgetauscht und gemischt. Dieses Schicksal trifft namentlich die Ornamente der textilen Kunst (Saum, Band, Tau). Sie begegnen uns in sehr früher Zeit bereits auch auf Thongefäßen und Metallgeräten. In einzelnen Fällen kann man auch die Ursachen der Mischung erraten. Vertikale, von Querstreichen durchkreuzte Linien auf Thongefäßen deuten darauf hin, daß die Gefäße zu größerer Sicherheit mit Weiden oder Binsen umflochten wurden.

Es kann darüber kein Zweifel herrschen, daß selbst bei den einfachsten und ältesten Ornamenten, mochten diese auch Gründen technischer Zweckmäßigkeit ihr Dasein verdanken, die Freude am Schmucke mitwirkte. Ohne eine angeborene Formfreude, die mehr thut, als das bloße materielle Bedürfnis erheischt, könnten wir uns die Entwicklung des Kunstsinnes gar nicht erklären. Zu dem Kampfe um das Dasein tritt die Freude am Dasein als gleich kräftiger Trieb menschlicher Entwicklung hinzu. Allmählich öffnet sich das Auge auch für die Eindrücke der äußeren Natur und nimmt deren lebendige Formen in sich auf. In ihrer Uebertragung auf den Geräteschmuck waltet das rein künstlerische Interesse vor. Das Ornament bedeckt mehr oder weniger die ganze Fläche und erhebt den Anspruch auf selbständige Geltung. Wir sind nicht im Stande, die Zeit anzugeben, wann bei den verschiedenen Stämmen diese Dekorationsweise zuerst aufkam. Auch sie fällt noch der prähistorischen Zeit anheim. Ebensovienig können wir bis jetzt mit Sicherheit angeben, welcher der verschiedenen Klassen von Ornamenten ein höheres Alter unbedingt zugeschrieben werden muß.



Fig. 4. Thongefäß aus Klios.

Drei Ornamentgattungen treten uns entgegen: das geometrische oder lineare Ornament, aus mannigfachen rechteckig gebrochenen, im Zickzack geführten, im Kreise geschwungenen Linien und kleinen Feldern gebildet; das Pflanzenornament oder die florenale Dekoration, und das Tierornament, das sich wieder in zwei Unterarten scheidet, je nachdem Seetiere, wie Tintenfische, Mollusken, Medusen u. s. w., oder größere Landtiere, wie Pferde, Ziegenarten, Löwen u. s. w. das natürliche Vorbild boten. Im geometrischen Ornament klingt vielfach noch die Erinnerung an die älteste, den technischen Vorgängen entlehnte Dekorationsweise an. Es hat auch von allen Gattungen die weiteste Verbreitung gefunden. Aus der Tiefe des Bodens wurde es in Hissarlik, wo Schliemann das alte Klios entdeckte, ausgegraben (Fig. 4); es wurde in Mykenä, auf Cypern und in altitalischen Gräbern bei Bologna (Fig. 5) gefunden und in Schweizer Pfahlbauten (Fig. 6) wie im skandinavischen Norden (Fig. 7) nachgewiesen. Wäre es nicht möglich, daß die indogermanischen Völker diese Ornamente, ähnlich wie einen Teil ihres Sprachschatzes aus ihrer arischen Heimat mitgebracht hätten, als sie sich in den verschiedenen Landschaften Europas niederließen?

Pflichtet man dieser Ansicht bei, so empfängt die Frage nach dem Ursprunge der Kunst eine bequemere Lösung und findet das weite Herrschaftsgebiet der linearen Ornamente die einfachste Erklärung. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß z. B. in Griechenland der Pflanzenwelt entlehnte, vom Streben nach Naturwahrheit eingegebene Ornamente berechtigten Anspruch auf höheres Alter erheben. Und in der That, wenn man in der Naturfreude eine der stärksten Wurzeln des menschlichen Kunstsinnes begrüßt, so muß man auch der organisierten Natur die Kraft, anzuregen und den Kunstsin zu wecken, zuerkennen. Richtig ist nur, daß lineare Ornamente allgemein verbreitet sind, dagegen die einem bestimmten Pflanzen- oder Tierkreise



Fig. 5. Gefäße und Gewandnadeln aus Villanova bei Bologna.



Fig. 6. Thongefäße aus den Schweizer Pfahlbauten.

abgelauichten Ornamente ursprünglich stets auf einem eng begrenzten Schauplatze vorkommen. Nur nordische Stämme konnten auf den Gedanken kommen, Renntierbilder in Knochen mit einem scharfen Werkzeuge einzugraben, nur Anwohner des Meeres an den Formen der Seetiere sich ergözen. Thatsächlich sind Nachahmungen der Meereschöpfe nur den Völkern, die sich um das Becken des ägäischen Meeres gesammelt hatten, eigentümlich, ähnlich wie Löwenbilder auf den Orient weisen. Daß diese später nicht auf die ursprüngliche Heimat beschränkt blieben, hängt mit dem steigenden Wechselverkehr der Völker zusammen.

Hier stoßen wir auf ein weiteres Element der Kunstentwicklung von durchgreifender Wichtigkeit. Wie Stammmischung erst die rechte Energie für eine erfolgreiche politische Thätigkeit darbietet, so erweitert die Kultur Mischung die künstlerischen Fähigkeiten. Die Berührung mit einer fremden Kunstwelt lockt nicht allein zur Aneignung ihrer mannigfachen Formen, sondern treibt auch die in der eigenen Natur wurzelnden Keime zu rascherer Blüte.

Im Laufe der Entwicklung verwischten sich die Spuren der früheren Stufen und wurde die Erinnerung an den Ursprung der Kunst verdunkelt. Erfreut sich ein Volk einer lebendigen Kunst, so besitzt es nicht mehr die Lust und die Muße, den mühsamen, steinigen Weg, den es hat erklimmen müssen, zu pflegen. Selbst auf der Höhe angelangt, fesseln es bei dem Rückblick in die Vergangenheit nur ähnliche Höhepunkte. Jahrtausende vergingen erst, ehe man auf die elementaren Anfänge der Kunst, auf die Schichten längst verklungener Kulturperioden aufmerksam wurde und ihre Bedeutung für die spätere Entwicklung erfaßte.

Die in den letzten Jahrzehnten mit großem Eifer betriebene Forschung stößt noch auf gewaltige Lücken und hat für die Erkenntnis des Ursprungs der bestimmten nationalen Kunstweisen bis jetzt kaum mehr als einzelne Bausteine geliefert. Immerhin ist es aber schon möglich, ein



Fig. 7. Nordische Schalen und Urnen von Bronzeblech.

beiläufiges und allgemeines Bild von dem Aufsteigen der Kunst aus dem Kreise des Handwerkes zu entwerfen. Dies Bild offenbart das Ornament als ältesten Ausdruck des Kunstsinnes, zeigt, wie die lineare Ornamentik sich rascher entwickelte als die figürlichen Darstellungen, die meistens im Verhältnis zur gleichzeitigen geometrischen und Pflanzen-Decoration eine entsetzliche Rohheit aufweisen (Fig. 8), und hebt hervor, daß selbst als der Natursinn erweitert war, Pflanzen- und Tierbilder besser gelangen als die Wiedergabe menschlicher Gestalten.

Hier heftet sich der Fortschritt nicht an die Götteridole, zu denen anfangs, wie zu Geräten, Naturkörper verwendet wurden, sondern an Flachbilder, Teppicharbeiten, den Thongefäßen aufgemalte Figuren, gefärbte Steinreliefs und endlich Rundfiguren. Die älteste ägyptische und assyrische Kunst hat uns keine Götterbilder hinterlassen; auf dem Schilde des Achilles fehlen die mythischen Gestalten, und auch die Bronzefunde in Olympia bekunden, daß zwar schon frühzeitig Figuren von Menschen und Tieren als Weihgeschenke für die Götter geformt und gegossen, diese selbst aber noch nicht künstlerisch dargestellt wurden. Der Natur wurden die einfachen Bewegungen und Stellungen abgeschaut, in der Kunst die elementaren Zustände des Lebens wiedergegeben.

Auch in der monumentalen Kunst spielt zunächst das Ornament eine große Rolle. Der gleichmäßigen Gliederung eines architektonischen Werkes geht die Ausschmückung einzelner Teile des Baugerüsts, der plastischen Nachbildung der menschlichen Gestalt eine reiche Ausschmückung mit mannigfchem Zierrat voran. Erst nachdem der Naturalismus, diese unbedingt älteste Kunstrichtung, einen höheren Grad von Vollkommenheit erreicht hat, gewinnt er die Fähigkeit und die Kraft, aus den symbolischen Typen, die bis dahin die religiöse Phantasie erfüllt hatten, ideale Charaktere zu schaffen. Dem alten Orient ist die Lösung dieser Aufgabe nicht gelungen. Der Naturalismus und die symbolische Auffassung gingen unvermittelt nebeneinander her und beide dadurch einer langsamen Erstarrung entgegen. Im Verhältnis zur griechischen Kunst bewahrt die altorientalische für unser Auge stets den Schein des Unvollendeten, in seiner Entwicklung Abgebrochenen.

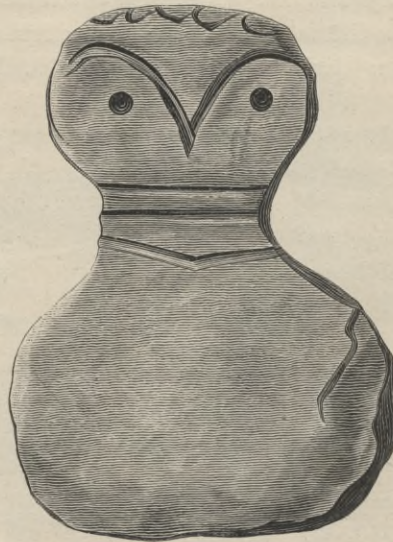


Fig. 8. Terracotta-Idol aus Ilios.



A. Der Orient.

1. Aegypten.



Der alte Glaube, ein wahrer Aberglaube, von der absoluten Unveränderlichkeit der ägyptischen Kunst hat durch die genaueren Forschungen in unseren Tagen seine Gültigkeit vollständig eingebüßt. Die ägyptische Kunst hat nicht allein während ihres vieltausendjährigen Daseins wiederholt einen Wechsel des Schauplatzes und mehrere Perioden der Blüte und des Verfalls erlebt, deren Spuren an den Denkmälern deutlich sichtbar sind, sondern auch eine innere Entwicklung erfahren. Nicht in dem gleichen Maße freilich, wie die Kunst späterer Kulturvölker. Das ganze Dasein der Aegypter empfing Ziel und Regel vom Nilstrom. Auch die Kunst konnte das feste Gepräge, das dadurch gewohnheitsmäßig allen Lebens-

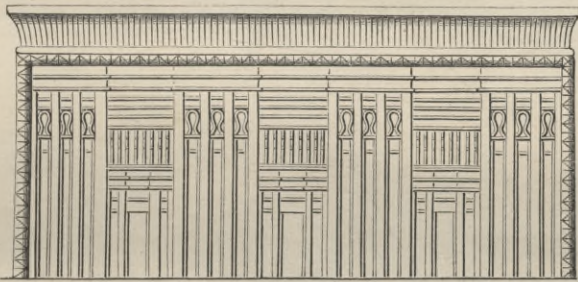


Fig. 9. Sarkophag des Königs Mencheres,
gefunden in dessen Pyramide bei Gizeh.

äußerungen aufgedrückt wurde, nicht verwischen. Immerhin gelten im Großen auch für die ägyptische Kunst die gleichen Gesetze, welche die Kunstübung aller anderen Zeiten und Völker beherrschen.

Von den Veränderungen und Entwicklungsstufen der ägyptischen Kunst haben sich deutliche Spuren erhalten. Daß ursprünglich auch Holz als Baumaterial verwendet wurde, beweist der Wandschmuck der ältesten Grabkammern in der Nähe der Pyramiden und die Dekoration des Basaltsarkophags des Mykerinos (Fig. 9) oder Mencheres, des Erbauers der dritten großen Pyramide bei Gizeh, aus der IV. Dynastie (3000 v. Chr.). Vertikale Stäbe, durch horizontale Bänder verknüpft, teilweise abgerundet, dünnen Stämmen der Sykomore oder Palme ähnlich, bilden die Gliederung der Fassade.

Einen weiteren Beleg der mannigfachen Wandlungen, welche die ägyptische Kunst erfahren hat, bietet der Pyramidenbau, der in Aegypten nur auf das Totenfeld von Memphis sich einschränkt und nach der XII. Dynastie (2300—2100 v. Chr.) nicht mehr geübt wird. Auch

Munkara

die Tempel hatten ursprünglich nicht die gleiche Ausdehnung und wahrscheinlich auch nicht dieselbe Gestalt, die sie nach wiederholten Zerstörungen und Restaurationen empfangen.

In den ältesten Werken der Skulptur und Malerei beobachtet man endlich eine frische Naturwahrheit, eine unmittelbare naive Wiedergabe der äußeren Erscheinungen. Die Statuen und Statuetten sind so charakteristisch aufgefaßt, daß sie als Figuren aus dem Volksleben gelten können. Außer dem kleinen Schreiber (Fig. 10) im Louvre, der mit untergeschlagenen Beinen dasitzt und durch die Bemalung des Körpers und die künstlich eingesetzten Augen (weißer Quarz mit einem durchsichtigen Bergkrytall als Augapfel auf einem Bronzeplättchen) einen so

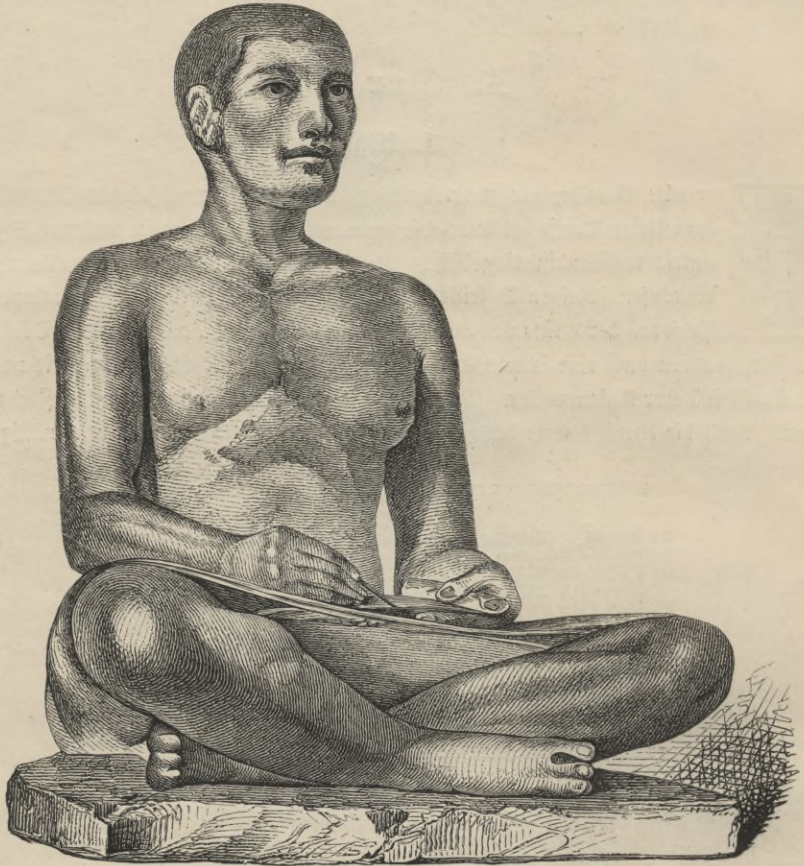


Fig. 10. Der Schreiber. Paris, Louvre.

lebendigen Eindruck macht, sind besonders die Holzstatuen des „Dorfschulzen“ und seiner Frau (Fig. 11 u. 12), von Mariette in einem Grabe zu Sakkarah gefunden und in dem Museum zu Giseh*) bei Kairo aufbewahrt, berühmt. Sie stammen aus der Zeit der V. Dynastie (Anfang des 3. Jahrtausends v. Chr.). Derselbe naiv naturwahre Stil wiederholt sich an zahlreichen anderen gleichzeitigen Werken und beweist die hohe Ausbildung der Porträtkunst bereits in den ältesten Zeiten. Man erkennt die einzelnen Persönlichkeiten in wiederholten Abbildungen selbst dann wieder, wenn sie vom Künstler verschieden im Alter geschildert werden. Auch noch in späteren Zeiten bleiben die Porträtbilder der Glanzpunkt der ägyptischen Kunst.

*) Der Bau eines neuen Museums in Kairo selbst ist im Werke.

Endlich müssen noch die flachen bemalten Reliefs an den Wänden der Pyramidengräber erwähnt werden. Sie unterscheiden sich sowohl durch die Technik, wie durch den Inhalt und die formelle Auffassung wesentlich und zwar zu ihrem Vorteil von den mit inhaltreichen Anspielungen vollgepfropften Darstellungen der folgenden Perioden. Mit einem Worte: die starre Einförmigkeit und Unveränderlichkeit, die früher als das unverbrüchliche Gesetz der ganzen ägyptischen Kunst ausgegeben wurde, ist in Wahrheit nur der Ausdruck späteren Verfalles oder der allmählichen Verknöcherung, die allerdings in Aegypten dem zähen Charakter des Orients gemäß in scheinbar ungebrochener Macht länger andauert als bei den beweglicheren Völkern Europas.



Fig. 11. Holzstatue des „Dorfschulzen“. (Nach Solbi.)



Fig. 12. Die Frau des Dorfschulzen.

Wir unterscheiden mehrere Perioden der ägyptischen Kunstgeschichte, die sich an die allgemeine Gliederung der ägyptischen Geschichte eng anschließen, und sondern die Kunst des alten Reiches (I—XII. Dyn. 3800—2100 v. Chr.) von der des neuen Reiches (XVII—XXVI. Dyn. 1700—525 v. Chr.), das nach der vierhundertjährigen Zwischenherrschaft des aus Asien eingedrungenen Hyksosstammes sich rasch zur Weltmacht erhob. Innerhalb dieser großen Perioden heben sich wieder die Zeiten der IV. Dynastie (mit der Residenz in Memphis) und der XII. (politische Vereinigung des ganzen Landes), weiter der XVIII. und XIX. Dynastie (Hauptstadt des Reiches Theben), sowie der letzten nationalen Dynastie, der XXVI. in Sais, als Glanzpunkte der Kunstthätigkeit ab.

Auch die erste Periode der ägyptischen Kunst führt uns keineswegs zu deren Anfängen zurück; sie setzt vielmehr eine lange Entwicklung, den Bestand einer schon völlig eingebürgerten Ordnung und einer hoch über ihre Wurzeln emporragenden Bildung voraus. Die Denkmäler dieser Periode danken fast ausschließlich dem Totenkultus den Ursprung. Als Ausnahmen werden nur

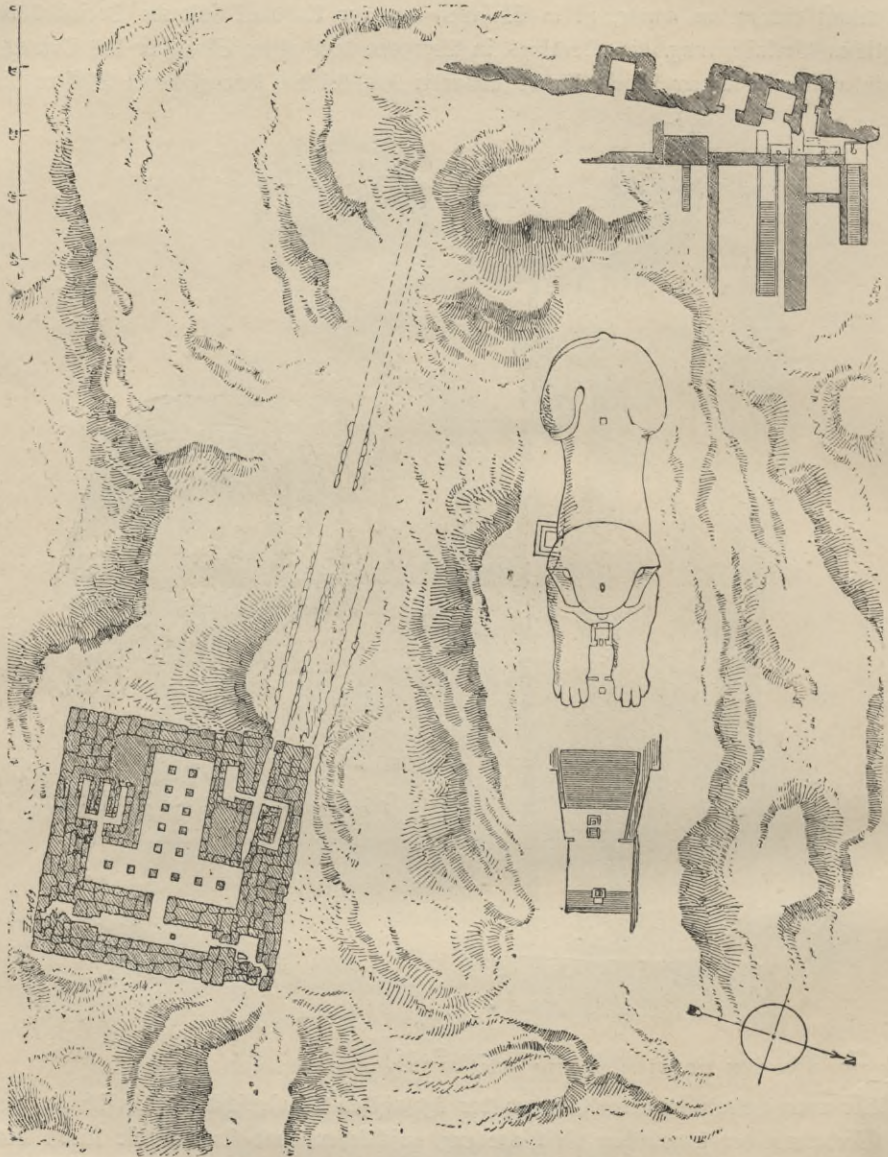


Fig. 13. Plan des Sphinx und des Sphinxtempels. (Gizeh.)

ein schwerer Steinbau in der Nähe des riesigen Sphinxbildes und dieses selbst angesehen (Fig. 13). Jener gilt als Tempel, der große Sphinx als die Verkörperung des Harmachis, d. h. der aufsteigenden, das Dunkel besiegenden Sonne. Wie dürftig prägt sich in dem aus dem lebendigen Felsen gehauenen Löwen mit dem Männerkopfe, der wahrscheinlich inmitten eines gleichfalls künstlich dem Felsengrunde abgewonnenen Amphitheaters ruhte, die Persönlichkeit des Gottes aus!

Konnten doch später Reihen solcher Sphingbilder zu beiden Seiten der Tempelstraßen als Wächter aufgestellt, also in dekorativem Sinne verwendet werden. Auch der sogenannte Sphingtempel, falls er nicht zu einem Grabdenkmale gehört, weicht noch von der nachmals herrschenden Tempelform ab. Von Nebenkammern und Verbindungsgängen abgesehen, bilden zwei durch einfache Granitpfeiler gestützte Räume, der eine quer vor den anderen gelegt, die wesentlichen Teile des Baues. Immerhin bleibt die Totenstadt von Memphis der Hauptschauplatz der künstlerischen Thätigkeit der ältesten Dynastien, ihre erhaltenen Denkmäler erscheinen im Gräberbaue eingeschlossen.

Die alten Ägypter glaubten an die körperliche Fortdauer nach dem Tode. Nur war dieser Körper aus feinerem Stoffe gebildet, daher auch seine Bedürfnisse minder grob sind. Sein Fortleben ist an den Bestand des alten Leibes, an die Befriedigung seiner Bedürfnisse, mögen diese sich auch beinahe zum Schein verflüchtigen, gebunden. Die Kunst hatte die Aufgabe, den Leichnam vor der Zerstörung zu bewahren und auf diese Weise auch das ungetrübte Dasein des



Fig. 14. Die Pyramide des Cheops und der große Sphinx.

abgeschiedenen Körpers im Totenreiche zu schützen. In tief verborgener Kammer oder unterirdischer Gruft ruht die Mumie; der Eingang wird versteckt gehalten; ein fester Oberbau sperrt das Grab von der Außenwelt und deren zerstörenden Einflüssen ab.

Die berühmtesten Grabbauten sind die Pyramiden auf den Totenfeldern von Memphis, die Königsgräber von der III. Dynastie an. Nach einer weit verbreiteten, auch durch Herodots Bericht gestützten Annahme wurde der Bau in folgender Weise aufgeführt.

Ein Stufenbau erhob sich über dem unterirdisch angelegten Felsgrabe, so lange der König lebte, zu immer größerer Höhe; war er gestorben, so wurden die Stufen von oben nach unten mit Quadern verkleidet und dem Werke die Gestalt der abgeschragten zugespitzten Pyramide gegeben. Die Höhe der in fünf Gruppen errichteten Pyramiden wechselt, weil sie sich nach der jeweiligen Regierungsdauer des Königs richtete, ebenso das Material und die Pracht der Ausstattung. Von den drei größten Pyramiden der IV. Dynastie ist die des Chufu oder Cheops (Fig. 14), deren innere Einrichtung teilweise leicht zugänglich ist, weitaus die bekannteste. Die Vorsorge für die Entlastung der Königskammer (durch Ausparung hohler Räume über ihr) und die voll-

kommene Fügung und Politur der Steinblöcke im Inneren beweisen am besten, wie hoch schon dreitausend Jahre vor unserer Zeitrechnung die technische Bildung der Aegypter gestiegen war.

Bereinzelt kommt auch eine Pyramide von verschiedenem Neigungswinkel der unteren und oberen Bekleidungsflächen (die Knickpyramide von Dschur) und eine Stufenpyramide (bei Sakkarah) vor. Typisch bleibt doch nur die Form der Pyramiden von Giseh, sie wiederholt sich in allen Größen und ist die gleiche an der riesigen, beinahe die Höhe des Straßburger Münsterturmes erreichenden Cheopspyramide, wie an den tragbaren Zwergpyramiden, die so häufig in ägyptischen Gräbern gefunden werden.

Von den Pyramiden, über deren Zweck nicht so abenteuerliche Meinungen wären verbreitet worden, wenn sich die ihnen regelmäßig vorliegenden Kapellen, Sammelplätze für die betenden u. d. opfernden Angehörigen des Verstorbenen, erhalten hätten, unterscheiden sich die Privatgräber von Memphis wohl durch die äußere Gestalt, nicht durch die Anordnung der inneren Räume. Die Privatgräber, mit einem arabischen Worte Mastaba genannt, bilden einen niedrigen rechteckigen Ziegel- oder Steinbau mit schrägen Außenmauern, den oben eine Plattform abschließt.

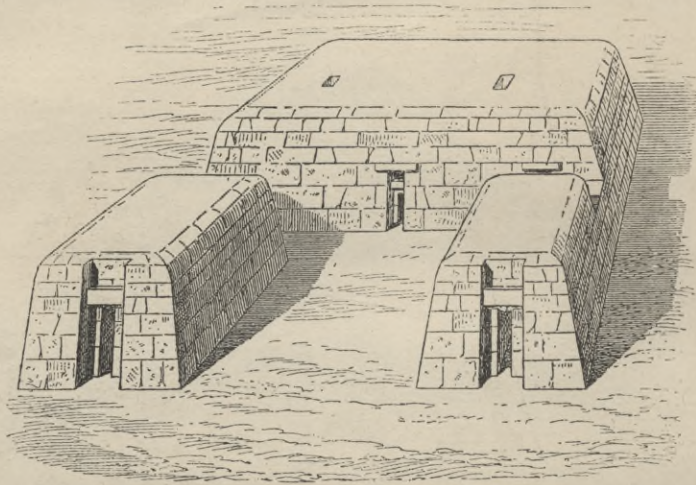


Fig. 15. Mastaba auf dem Grabsfelde von Memphis. (Chipiez).

Das Innere birgt zunächst, der Pyramidenkapelle entsprechend, ein helles, dem Verkehre der nachgelassenen Familie mit dem Verstorbenen dienendes Gemach, sodann außer einem vermauerten nischenartigen Raume (Serdab) einen engen Schacht, den versteckten Zugang zu dem Grabe, wo der Tote in unzerstörbarem Sarkophage ruht. Mangelt auch den Mastaba (Fig. 15) architektonische Bedeutung, so hat dagegen der plastische Schmuck an den Wänden im Innern einen großen Wert. Das ganze Leben des Verstorbenen zieht in diesen Reliefs an unsern Augen vorüber. Wir sehen ihn seinen Beschäftigungen nachgehen, wir beobachten seine Diener bei der Feldarbeit und lernen seinen Besitzstand, die Herden auf den Wiesen, das Wild im Walde, die Fische in den Teichen kennen. So erfreut sich der abgeschiedene Körper noch an dem Scheine des Lebens. In flachem Relief ausgeführt und gefärbt, überraschen diese Bilder durch die vollkommene Wahrheit der Schilderung. Namentlich gilt dies von den Tierfiguren. Eine scharfe Beobachtung der Natur, eine gute Kenntnis der Formen und Bewegungen, eine große technische Gewandtheit spricht aus den Darstellungen. Noch unmittelbarer als diese Reliefs erscheinen die Rundfiguren (aus Holz, Kalkstein) mit dem Totenkultus verknüpft. Sie waren keineswegs für öffentliche Schauausstellung berechnet, sondern wurden, sobald sie des Künstlers Hand vollendet, in die heimlichen Nischen

(Serdab) der Mastaba eingebettet und sollten für immer profanen Augen entzogen bleiben. Bilder des Verstorbenen darstellend, ergänzen sie gleichsam die im Sarkophage bewahrte Mumie und dienen, dem abgeschiedenen Wesen, das selbst körperlich an die Fortdauer des materiellen



Fig. 16. Portraitstatue des Königs Sepses.



Fig. 17. Prinzessin Nefer in Bulak. (Maspero.)
(Bemalter Kalkstein.)

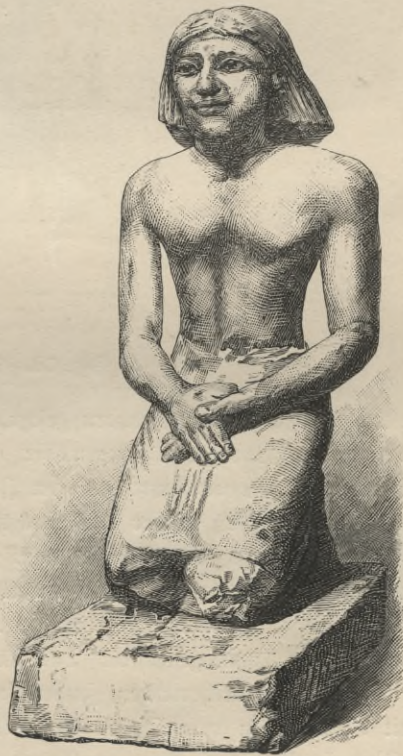


Fig. 18. Der knieende Schreiber.

Leichnams oder seines Vertreters im Bilde gebunden ist, den Verkehr mit dem wirklichen Leben stetig zu unterhalten. Diese Grabstatuen — oft in mehreren Exemplaren gemeißelt — würden ihren Zweck nicht erfüllt haben, wenn sie keine Treue in der Wiedergabe der Gestalt des Ver-

storbenen gezeigt hätten. So kam die Porträtrichtung nicht durch den innern Drang des Künstlers, sondern durch äußere zwingende Gründe in die alte ägyptische Kunst.

Die ersten, gewiß mühsamen Versuche naturwahrer Schilderung haben sich nicht erhalten. Die ältesten statuarischen Werke, von denen wir eine anschauliche Kunde besitzen, zeigen bereits das Maß äußerer Naturtreue vollauf gefüllt. Mannigfache Mittel standen bereit, diese zu erhöhen. Die Statuen werden gefärbt, die Holzstatuen mit feiner Leinwand überklebt und mit einer dünnen Gypsschicht überzogen, wodurch alle Flächen eine größere Rundung gewinnen. Den bekannten Beispielen dieses ältesten plastischen Stiles, dem schon erwähnten Dorfschulzen (Fig. 11) und dem Schreiber, stellen sich zahlreiche Grabstatuen im Museum zu Giseh, König Chephren (Fig. 16), Prinz Rahotep und dessen Schwester (?), die schöne Mesert (Fig. 17), der knieende Schreiber (Fig. 18), der Teignetzer (Fig. 19), ebenbürtig zur Seite. Nicht nur die Köpfe offenbaren entschieden individuelle Züge, auch in der Behandlung des Rumpfes und der Glieder entdeckt man das Streben nach lebendiger Auffassung. Bei sitzenden Figuren werden die Beine auseinander gehalten,



Fig. 19. Der Teignetzer.

bei stehenden ein Fuß vor den andern gesetzt, die Arme hängen nicht am Leibe herab, sondern zeigen mannigfache Bewegung. Gegen die nackten, höchstens mit einem Schurze bekleideten Gestalten treten die Gewandfiguren wie an Zahl so auch an künstlerischer Durchbildung zurück. Der scharf naturtreue Zug in der ältesten ägyptischen Kunst befremdet nur, weil uns ihre ohne Zweifel unendlich lange Vorgeschichte nicht mehr bekannt ist. Rätselhafter erscheint, daß diese Richtung nicht weitergebildet und ausgebaut wird; in der späteren Kunst wird weder der Naturalismus bis zur feinsten Einzelheit durchgeführt, noch auf seiner Grundlage wie bei den Hellenen ein idealer Typus geschaffen. Das Rätsel löst die Erinnerung, daß die Statuen denn doch nicht ein frisches Leben verherrlichen, sondern nur Abgestorbene wiedergeben. Sie lassen sich am besten mit Totenmasken vergleichen. Gemeinhin fehlt ihnen die Beseelung, die tiefere Stimmung. Sind sie bewegt, so liegt der Grund dazu nicht in innerer Leidenschaft, in einem energischen Wollen; sie äußern eine Thätigkeit, zu der Muskelkraft genügt, bei deren Vollbringen die Empfindung sich kaum regt. In der Regel beharren sie in vollkommener Ruhe. Daher drohte die Gefahr der Erstarrung. Diese wurde durch äußere Gründe beschleunigt. An die Stelle des gefügigen Holzes und Kalksteines traten spröde und harte Stoffe, wie Basalt und

Granit (Marmor besaßen die Ägypter nicht), die sich mit den zu Gebote stehenden einfachen Werkzeugen schwer bearbeiten ließen; die Königsbilder überwucherten die anderen Darstellungen. Mit der Eintönigkeit des Gegenstandes verbindet sich die Vorliebe für das Riesenhafte; die Skulptur tritt häufig in unmittelbare Beziehung zur Architektur.

Das alles brachte die freie und selbständige Entwicklung der Plastik zum Stillstande. Zur Zeit der XII. Dynastie und während der Hyksos Herrschaft ist noch keine wesentliche Abweichung vom alten Stile bemerkbar; nur sind die Gestalten gestreckter, hagerer, die Köpfe strenger, fast finster im Ausdrucke. Erst im neuen (thebischen) Reiche, seit der XVIII. Dynastie machen sich starke Aenderungen geltend. Ägypten war eine Weltmonarchie geworden, drang wiederholt siegreich in Asien vor. Aehnliche Zustände wie in Assyrien verliehen auch der Kunst einen verwandten Charakter; wahrscheinlich entlehnte sie sogar den assyrischen Werken einzelne Motive (Rosette, Volute, geflügelte Gestalten u. a.). Die Kunst wird höfisch, die Bilder erscheinen vorwiegend der Verherrlichung der mit den Göttern eng verbundenen Könige geweiht, deren Großthaten geben den Künstlern unerschöpflichen Stoff. Neu sind die zahlreichen Schlachtenbeschreibungen, überhaupt die historischen und mythologischen Reliefs, während die ältere Kunst beinahe ausschließlich das harmlose Privatleben schilderte. Die Architektur empfängt jetzt ihren Abschluß und strahlt im üppigsten, durch Polychromie verstärkten Glanze. Haben sich auch aus der älteren Periode keine Tempel erhalten, so ist es doch nicht zweifelhaft, daß solche schon längst bestanden und das neue Reich die Formen beibehielt, die die Natur des Landes und die religiöse Sitte unauslöschlich der Architektur aufgeprägt hatten.



Fig. 20. Sog. geflügelte Sonnenscheibe.

An den Dämmen aus getrocknetem Milchsclamme, die ausgeführt werden mußten, um den Segen des Stromes zu regeln und dauernd zu machen, übten die Ägypter zuerst den Baufinn. Von diesen Werken entlehnten sie das Material, aus dem sie (außer dem Holze) die ältesten Bauten ausführten; die Böschungen der Dämme gaben ihnen die Richtschnur für die Art, wie die Mauern zu errichten waren. Sie gaben ihnen durchgängig eine abgeschrägte Gestalt. Wären Steinquadern das ursprüngliche Baumaterial gewesen, so hätten die Ägypter die Wände senkrecht gestellt und nicht auch bei monumentalen Werken an der Böschung festgehalten. Bei fortschreitender Kunstbildung bemühte man sich den wenig ansehnlichen Baustoff zu verbergen, die Außenflächen mit großen Platten zu belegen und so den ärmlichen Kern zu verkleiden. Dieses System der Verkleidung blieb auch dann in Kraft, als durchgängig Quadern zum Baue verwendet wurden. An den Tempelfassaden zeigen sich diese Grundzüge deutlich verkörpert.

Die Fassade (Pylon, d. h. Thorbau) besteht aus zwei turmhohen Flügeln, zwischen die sich ein niedriger, in der Hohlkehle mit der geflügelten Sonnenscheibe (Fig. 20) geschmückter Eingang schiebt. Die Mauern jedes Flügels sind abgeschragt, oben durch ein in Ägypten regelmäßig wiederkehrendes Gesims, aus Hohlkehle und Platte bestehend, geschlossen, an beiden Seiten durch Rundstäbe gesäumt, die vielleicht an die alte Holzarchitektur mahnen. Die Wand, vollständig mit Schriftzeichen (Hieroglyphen) und flachen bemalten Reliefs bedeckt, erinnert an einen ausgespannten Bildteppich und erscheint als die schmuckreiche Verkleidung der dahinter befindlichen Mauer. Auf diese Anordnung und Dekoration der Tempelfassaden übte die Einrichtung des Gottesdienstes großen Einfluß. Der ägyptische Tempel ist kein festgeschlossener, hausartiger Bau, sondern umfaßt einen ganzen Bezirk von offenen und geschlossenen Räumen. Er läßt

sich mit einer geschmückten Straße vergleichen, die durch eine Reihe von Höfen bis zu dem innersten, für die Augen des Nichteingeweihten verborgenen Heiligtume führt. Den Zugang zum Tempelbezirke säumen zu beiden Seiten Sphinge, mit männlichen oder Widder-Köpfen auf Löwenleibern. Die Prozession gelangt auf diesem Wege zu der Tempelfassade, vor der Obelisken oder Kolosse stehen, und die bei festlichen Anlässen mit farbigen Wimpeln auf hohen Masten geschmückt war (Fig. 21), sodann durch das Thor in einen ersten offenen Hof. Ein Pylon schließt den

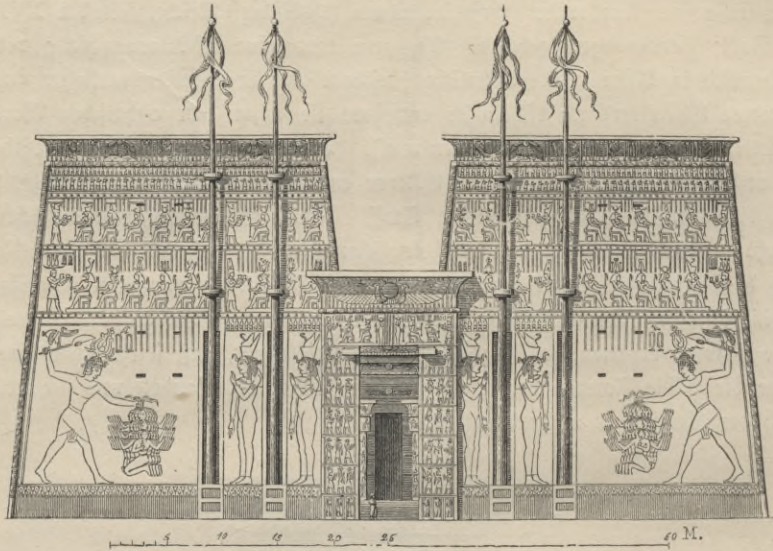


Fig. 21. Tempel zu Edfu. Vorderansicht. (Teilweise ergänzt.)



Fig. 22. Amuntempel zu Karnak. Durchschnitt des Säulensaals.

Hof ab und leitet in eine zweite bedeckte Säulenhalle, in der die mittlere höhere Säulenreihe (Fig. 22) wieder die Straße markiert. Es folgen noch weitere Säulenhallen mit kleineren Räumen zur Seite, bis endlich das kleine, dunkle, nur dem Könige oder Oberpriester zugängliche Heiligtum (Sekos) erreicht wird, in dem hinter Vorhängen das geheimnisvolle Götterbild ruhte. Der Grundriß (Fig. 23) des großen Tempels von Karnak in Theben, dessen Anfänge in die Zeit der XII. Dynastie fallen, und der nachmals von den Pharaonen der XVIII. und XIX. Dynastie erweitert wurde, gibt ein Bild der vielverzweigten, ausgedehnten Anlage eines

ägyptischen Tempels, die sich, wenn auch in beschränktem Maße, in dem kleinen Tempel des Chunsu oder Chons in Karnak (Fig. 24), sowie an dem später errichteten Tempel von Edfu (Fig. 25) wiederholt. Selbst wo die Beschaffenheit des Bodens, das Vordringen der Felsen bis an die Nilufer den Plan des Tempels bestimmte, wurde doch gern der übliche Grundriß festgehalten, wie dieses die Tempel von Girscheh (Fig. 26) und Gherf Hussain in Nubien zeigen. Der hintere Teil des Tempels ist in den Felsen gehauen, der Grotte aber ein freier Hof vorgebaut.

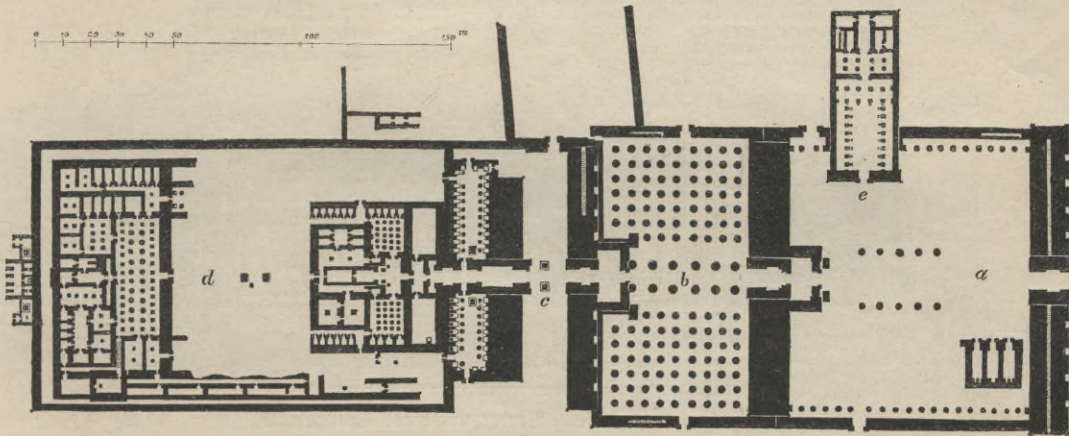


Fig. 23. Amuntempel zu Karnak. Grundriß. (Lepsius.)

a. Vorhof. b. Säulensaal. c. Hof mit zwei Obelisten. d. späterer Anbau. e. kleiner Tempel.

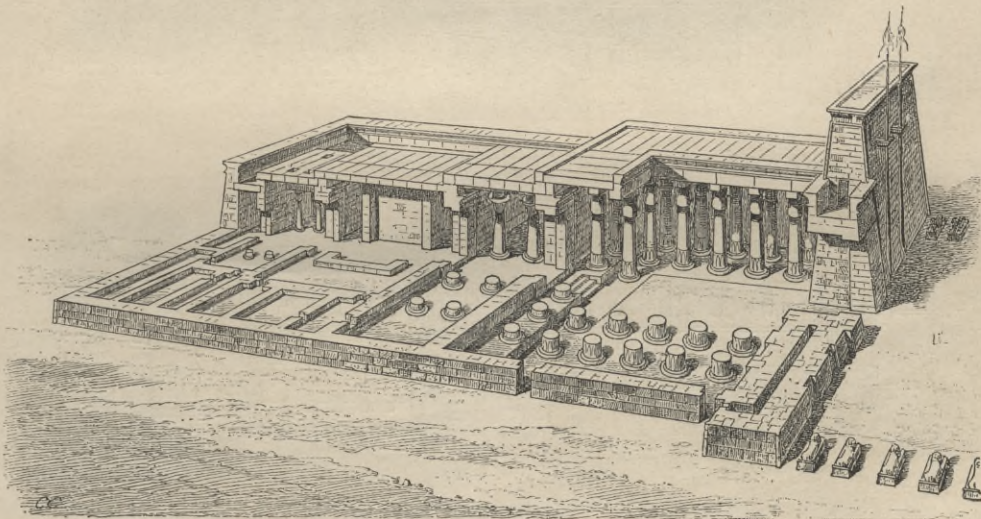


Fig. 24. Kleiner Tempel des Chunsu zu Karnak. Längs- und Querschnitt. (Ferrot & Chipiez.)

Völlig abweichend von den großen Tempelanlagen in Luxor und Karnak, überhaupt von der herrschenden Weise, erscheinen mehrere kleinere, kapellenartige Bauten, rechteckige Gemächer, von einer schmalen offenen Halle (Porticus) umgeben. Der erst in unserem Jahrhundert zerstörte späte Tempel auf der Insel Elephantine (Fig. 27) versinnlicht am besten diese Baugattung. Auf hoher Sockelmauer erhebt sich die Halle; nur den Eingang schmückten Säulen, sonst wird das Gesims von einfachen Pfeilern getragen. Der leise Anklang an griechische Tempel

darf nicht zu dem Glauben an einen Zusammenhang verleiten. Jene kleinen Tempel danken offenbar einem bestimmten Lokalkultus den Ursprung und zeigen in den einzelnen Gliedern den reinen ägyptischen Charakter.

Die Könige durften mit Recht ihre oft maßlose Baulust zu den unerläßlichen Regentenspflichten zählen. Die Tempel verbreiteten ihren Ruhm, besiegelten die Freundschaft mit den

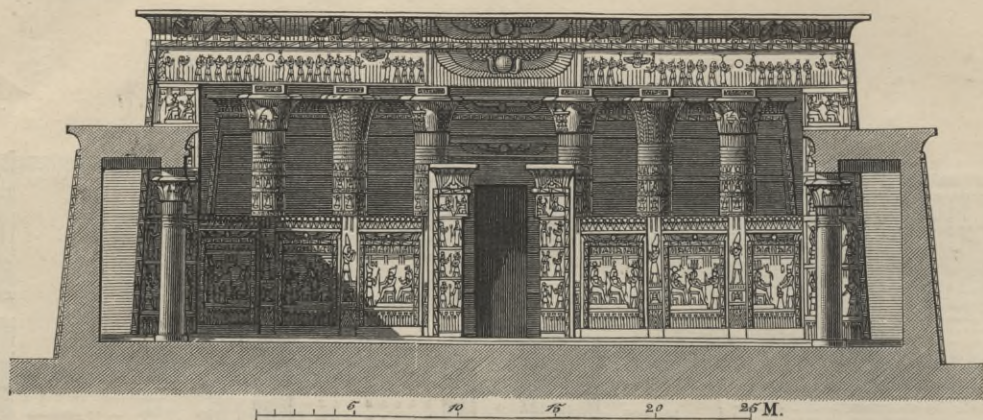


Fig. 25. Tempel zu Edfu. Vorderansicht des Säulensaals.

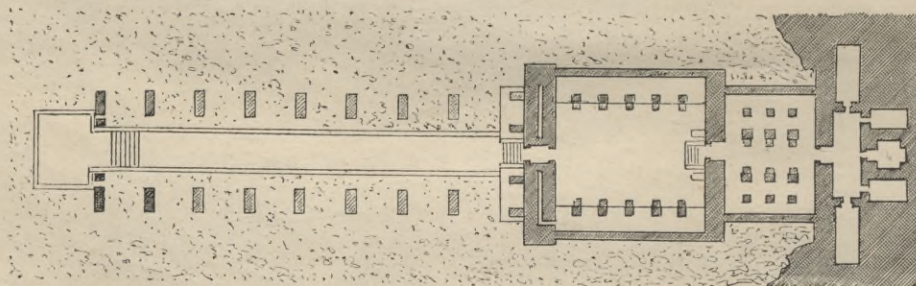
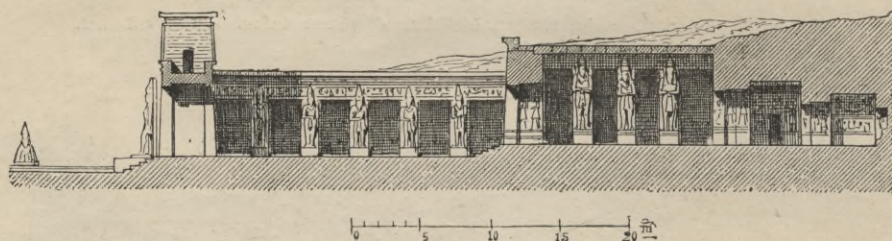


Fig. 26. Grotte zu Birshah. (Perrot.)

Göttern, sicherten so lange sie lebten und nach ihrem Tode ihr Heil. Die Bethäuser der Könige hat man sie genannt, da sie in der That zunächst nur deren persönlichen Bedürfnissen dienen. Wir begreifen nicht nur den Stolz der Könige, sondern auch das hohe Ansehen der Baumeister, die so gewaltige Werke schufen. Während Malernamen gar nicht, Bildhauernamen nur äußerst selten überliefert sind, begegnen wir lobpreisenden Inschriften der Architekten sehr häufig. Wir erfahren ihre hohe Stellung in der Gesellschaft und lernen die Vererbung des Amtes vom Vater

auf den Sohn und Enkel als dauernde Sitte kennen. Eine reiche schöpferische Phantasie konnten die Baumeister nicht entfalten, da die Tempel, aus lose aneinander gereihten Teilen bestehend, dem Sinne für harmonische Verhältnisse keine Nahrung boten. Dagegen verstanden sie die Werkleute technisch zu schulen. Im härtesten Stoffe, mit einfachen Werkzeugen bildeten sie schmuckreiche Bauglieder. Unter diesen ragen Säulen und Pfeiler durch Größe und Schönheit der Arbeit hervor.

Gar mannigfach erscheinen die Säulen in der ägyptischen Architektur gestaltet. Wir unterscheiden Nebenformen der Säulen, die nur zeitweilig auftreten, von solchen, die durch Dauer und weite Verbreitung Allgemeingiltigkeit haben. Zu den ersteren rechnen wir die sogenannte protodorische Säule (Fig. 28). Sie kommt an den aus der XII. Dynastie stammenden Felsgräbern von Benihasan vor. Auf einem niedrigen, plattwulstigen Fuße erhebt sich ein sechzehnseitiger, leicht gefurchter Pfeiler, mit einer einfachen viereckigen Deckplatte gekrönt. Der Name dieser Säulenform bringt die Verwandtschaft mit der dorischen Säule der Griechen in

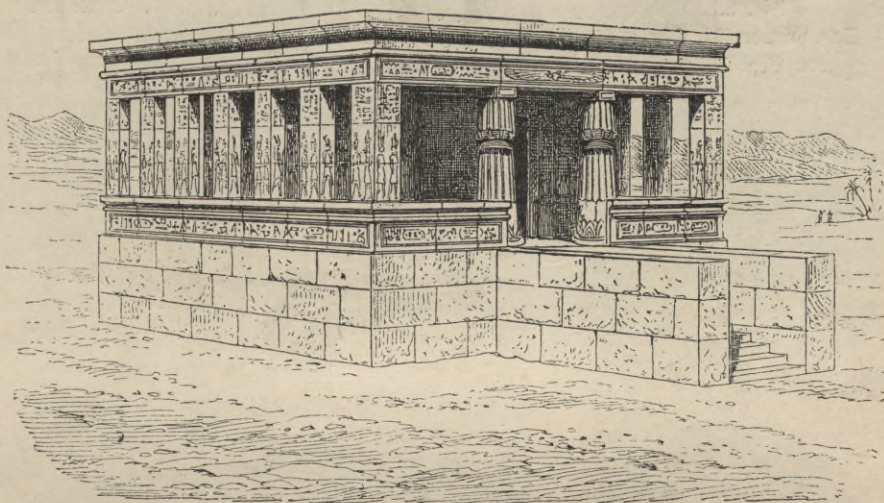


Fig. 27. Tempel von Elephantine. (Perrot.)

Erinnerung; doch ist nur eine äußerliche, nicht einmal vollständig zutreffende Ähnlichkeit vorhanden; keineswegs darf man in ihr ein von den Griechen benutztes Vorbild erkennen. Der jüngsten Periode der ägyptischen Architektur gehört die andere Säulenform an (Fig. 29), die oben an vier Seiten Masken, gewöhnlich die der Göttin Hathor mit Kuhohren, zeigt und darüber noch eine kleine Tempelfronte als Schmuck trägt. Meistens wurden Säulen mit oben eingezogenem (Fig. 30, 31) oder mit kelchförmig ausladendem Kapitäl (Fig. 32) verwendet. Ihr Ursprung reicht weit in das alte Reich zurück. An Reliefs aus der Zeit der V. Dynastie, die Figuren von leichten Säulen eingerahmt zeigen, kommen beide Kapitälformen bereits vor. Diese dekorativ behandelten Säulen weisen auf den Holzbau hin und belehren uns über die Entwicklung der ägyptischen Säulenformen in anschaulicher Weise. Als der Steinbau sich einbürgerte, behielt man für die Säulen die Dicke und Kraft der älteren Steinpfeiler, gab ihnen aber den Schmuck der Holzsäulen. Dieser ist nach der gewöhnlichen Annahme den zwei prächtigsten Pflanzen Ägyptens, der Seerose oder dem Lotos und dem Papyrus entlehnt. Man kann sich in der That den Ursprung des Säulenschmuckes so denken, daß anfangs um einzelne oder zum Bündel vereinigte Rundstäbe Blätter und Blumen gewunden wurden. Ein Blätterkranz schloß sie oben

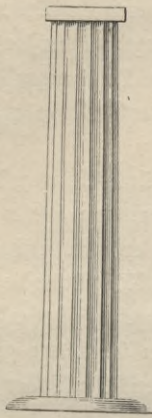


Fig. 28
Sog. protodorische Säule
von Beni-Hassan.

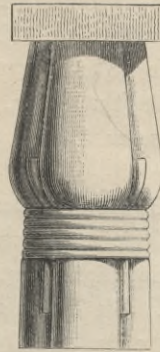


Fig. 30. Säule von
Beni-Hassan.

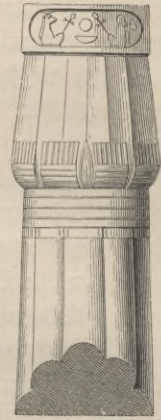


Fig. 31. Säule von
Medinet-Habu.



Fig. 29. Säule von
Denderah.



Fig. 32. Säule von Theben.

ab, Blätter umgaben die Basis. So wie uns aber die Kapitäle an den Säulen im neuen Reiche entgegenreten, zeigt sich die Beziehung auf die Naturvorbilder, die geschlossene Lotosknospe, die geöffnete Blüte des Papyrus, sowohl in der Zeichnung, wie in der Färbung völlig verdunkelt. Bei einzelnen (späteren?) Blätterkapitälern kann man eher noch an Palmenmuster denken. Das eine steht fest, daß der Schmuck bei allen Säulen nur äußerlich angeheftet erscheint.

Neben den Tempelbauten wurde im neuen Reiche auch der Gräberbau eifrig betrieben. Er zeigt andere Formen als im alten Reiche, ein Wechsel, auf den gewiß die verschiedene Beschaffenheit des Bodens in Memphis und Theben Einfluß übte. Doch tritt die Veränderung nicht schroff und plötzlich auf. Auf dem Totenfelde von Abydos (seit der VI. Dynastie) klingt die Pyramidenform aus. Das Grab ist über der Erde angelegt und aus Ziegeln errichtet; über dem viereckigen Unterbau erhebt sich eine kleine hohle Pyramide. Die Felsengräber von Benihasan (XII. Dyn.) mit ihren aus dem lebendigen Felsen gehauenen Fassaden bereiten die



Fig. 33. Felsentempel von Abu Simbel. Vorderansicht.

thebischen, am linken Nilufer in den Kalksteinfelsen des libyschen Gebirgszuges ausgehöhlten Grabanlagen vor. Am berühmtesten sind die Königsgräber (XVIII.—XX. Dyn.) in der Schlucht Biban-el-Moluk. Auch in den Grabbauten des neuen Reiches wird der Sarkophag den Augen der Welt für immer entzogen. Tiefe, stollenartig in den Felsen gehauene, mit farbigen Bildern geschmückte Galerien führen zu der Grabkammer, deren äußerer Zugang versteckt angebracht wird. An die Stelle der Grabkapelle bei den Pyramidengräbern treten selbständige größere Tempel (Memnonien), von den Felsgräbern vollständig abgetrennt, mit den Tempeln in Luxor und Karnak vielfach übereinstimmend, nur in dem Bildschmuck von ihnen verschieden.

Der Mangel an feiner Gliederung und an harmonischen Verhältnissen würde sich in der Architektur viel störender äußern, das Riesige in allen Mäßen die Empfindung des Plumpen wecken, wenn nicht der Bilderschmuck ergänzend, den Eindruck mildernd und die eintönigen Linien unterbrechend hinzuträte. Bemalte Flachreliefs schmückten die Wandflächen, Statuen treten vor die Pylonen, lehnen sich an die Pfeiler an. Durch diese Verbindung mit der Architektur

wird aber auch der Stil der Bildwerke bedingt. Die paarweise Aufstellung, die Anordnung größerer Reihen verleihen den Statuen das Gepräge der Unbeweglichkeit und lassen sie leicht starr aussehen. Sie sind dem Gesetze der Symmetrie unterthan und entbehren, wozu schon die meistens kolossalen Verhältnisse auffordern konnten, des individuellen, persönlichen Ausdruckes. Wie sie da sitzen, die Beine im rechten Winkel geneigt, die Arme eng an den Körper gedrückt, den Kopf gradeaus gerichtet, wie sie vor den Pfeilern stehen, mit gekreuzten Armen und geschlossenen Beinen, erscheinen sie als die Sinnbilder empfindungsloser, ewiger Ruhe. Die die



Fig. 34. Isis-Lunus-Thoth.
Bronzestatuette im Louvre.

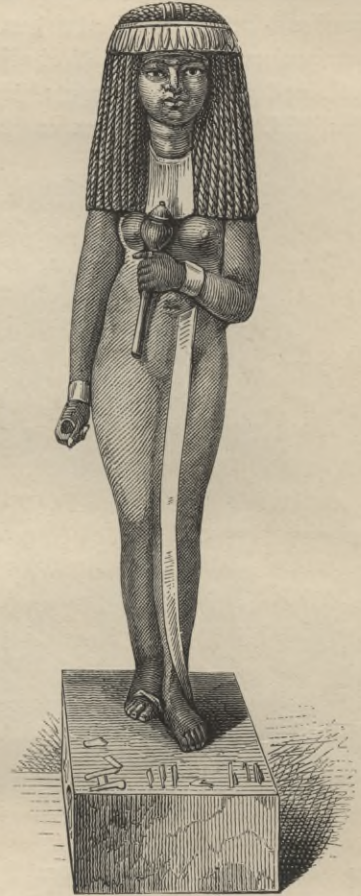


Fig. 35. Prinzessin Nait.
Holzstatuette im Louvre.

Fassade des Felsentempels von Abu Simbel schmückenden Kolosse (Fig. 33) — Ramses II., der baulustigste aller Pharaonen, hatte den Tempel zur Erinnerung an seine Siege über Aethiopen und Syrer errichtet — oder die in der Römerzeit so berühmte Memnonsäule, das Porträtbild Amenophis III., mit einer Zwillingstatue vor dem Grabtempel des Königs aufgestellt, dürfen nicht vom rein plastischen Standpunkte beurteilt werden. Sie würden bei größerer Lebendigkeit in der Auffassung ihren Charakter als ewige Wächter einbüßen. Sie erscheinen mehr gebaut als gemeißelt und konnten daher auch nach feststehenden äußeren Maßen (Kanon) geschaffen werden. Bei den Götterbildern hemmte die gehäufte Symbolik (Fig. 34), bei den Darstellungen der Könige die ceremonielle Tracht die feinere Durchbildung der körperlichen Formen, so

bewunderungswürdig auch die rein technische Steinmetzarbeit erscheint. Am besten gelingen, außer den kleineren Genrefiguren, besonders den in Bronze gearbeiteten, die Porträtbilder von Privatpersonen. Für uns wird, wie dies bei allen Darstellungen von Individuen fernstehender Völker der Fall ist, häufig der persönliche Charakter verwischt durch den gemeinsamen Rassetypus: die schmale Stirn, die geschlitzten Augen, die gebogene Nase, die starken Lippen u. s. w. Der Ueberblick über eine größere Zahl von Bildwerken zeigt aber, daß das Auge der ägyptischen Künstler auch für die feineren porträtartigen Züge keineswegs verschlossen war. Bis in die letzte Zeit ägyptischer Kunstübung bewahren einzelne Köpfe ein individuelles Gepräge (Fig. 35). Vortrefflich verstehen es ferner Bildhauer und Maler, die verschiedenen Stämme zu charakterisieren; lebenswahr sind nicht allein die Tierbilder, sondern auch, bei aller Flüchtigkeit der Wiedergabe, die Schilderungen der einfachen Volksthätigkeit (Fig. 36). Hier durfte sich der Kunstsinne frei und ungehemmt durch Kultusvorschriften und höfische Rücksichten bewegen. Dagegen fesseln die zahllosen Darstellungen aus dem Leben der Götter und Könige in den bemalten Flachreliefs und Gemälden an den Wänden der Tempel und Gräber ungleich mehr durch ihren Inhalt als durch ihre künstlerische Form. Sie sind nicht nach künstlerischen Grundsätzen in schön geschlossenen Gruppen angeordnet, sondern ziehen sich bald in langen Reihen hin, bald bedecken sie in buntem Gewirre die Flächen.

Wie die Schrift der Ägypter, die Hieroglyphen, vielfach bildartig erscheint, so haben die Bilder wieder einen Schriftcharakter. Ein konventioneller Zug drängt die natürliche Wahrheit zurück, Abkürzungen bringen eine breite Schilderung rascher vor das Auge. Es sollte z. B. Ramses, der stets wie alle Könige und Führer die übrigen Gestalten an Größe überragt, als Sieger über das feindliche Heer dargestellt werden. Der Vorgang wurde dem Betrachter in schematischer Weise, fern von natürlicher Wahrheit, verdeutlicht: die Haare eines dicht gedrängten hilflosen Haufens von Feinden werden in einem Schopfe vereinigt, den der König in der Hand hält (Fig. 37). Bezeichnend ist ferner, daß in den Reliefbildern und auf Gemälden regelmäßig Köpfe und Beine im Profil, die Brust in voller Breite dargestellt werden. Das Streben nach möglichstster Deutlichkeit im einzelnen siegt über die Wahrheit des Gesamtbildes und führt zu einem Kompromisse in der Zeichnung. Auf gleiche Art halfen sich die Künstler anderer Völker und

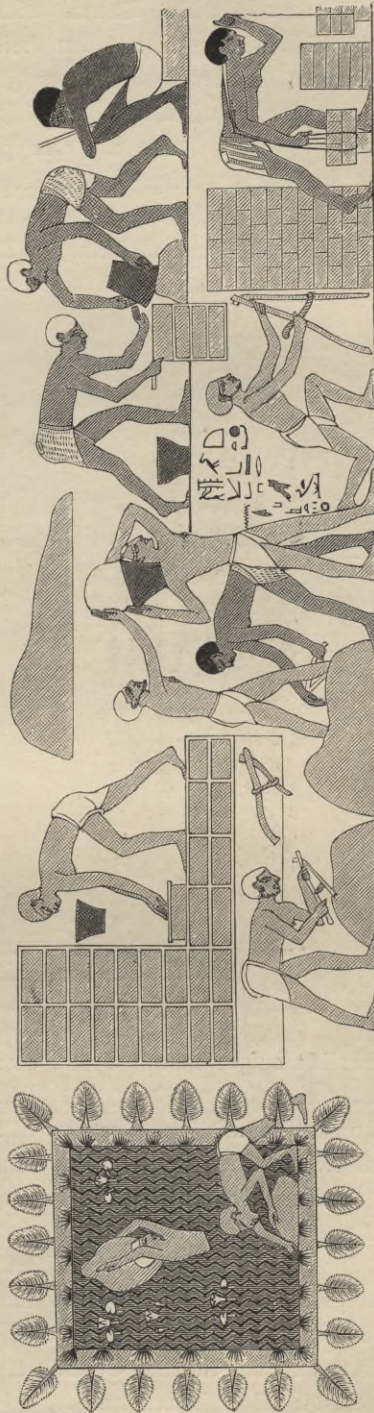


Fig. 36. Aus der Grabkapelle zu Abd-el-Durna. (Lepsius.) Bau des Amuntempels.

späterer Zeiten aus der Not. Bei größeren verwickelten Kompositionen, bei reicheren Gruppen machen sich diese Mängel am stärksten geltend, zumal da auch die perspektivische Anordnung (Fig. 39) vermisst wird. Dadurch wird die Skulptur und Malerei an der Ueberwindung bestimmter Schranken gehindert, ihre freie formale Entwicklung gelähmt. Die scharfen Umrisse der Gestalten, bei denen die inneren Flächen kaum hervortreten, erinnern an gestickte Teppiche. Es scheint überhaupt, als ob die Fähigkeit, frische Natureindrücke in sich aufzunehmen, den Ägyptern im neuen Reiche abhanden gekommen wäre. Die Pferde, erst während der Hyksosperiode in Ägypten eingeführt, entbehren auf den Reliefs der Naturwahrheit, die die Tierbilder des alten Reiches auszeichnet und in diesen seitdem festgehalten wurde. Auch im Kreise der Malerei stobt die Entwicklung. Die Grabgemälde aus der Zeit der XII. Dynastie zeigen zwar die Anfänge eines selbständigen malerischen Stiles; die Gestalten werden z. B. in voller



Fig. 37. Von den Gräbern zu Abu Simbel in Nubien. (Lepsius.)
Der König (Ramses II.) tötet seine Feinde.

Vorderansicht aufgenommen. Später aber bilden wieder die Profilstellungen die Regel und dient die Farbe eigentlich nur dazu, das Relief oder die Zeichnung dem Auge deutlicher vorzuführen. Zwischen Reliefs und Gemälden herrscht kein durchgreifender Unterschied, höchstens daß in den Gemälden die leblosen Dinge, Geräte, Schmuck u. s. w. noch trefflicher dem Leben nachgebildet sind. Wie bei allen orientalischen Völkern liegt auch bei den Ägyptern die Hauptstärke in der ornamentalen Kunst, und an dieser nimmt wieder die Malerei einen hervorragenden Anteil.

Die Entwicklung der ägyptischen Kunst in der letzten, der saittischen Periode stellt sich keineswegs als eine Steigerung des künstlerischen Vermögens dar. Ein Aufschwung im Verhältnis zu der nächstvorangegangenen Periode ist allerdings vorhanden, der Fortschritt knüpft sich aber nur an einzelne Seiten des künstlerischen Wirkens. Die plastischen Figuren sind schlanker, die Körperformen weicher, geschmeidiger geworden. Eine feinere Modellierung zeigen nicht allein die Statuen, bei denen der Stoff eine größere Schmiegsamkeit darbietet (vgl. Fig. 35), sondern auch die in hartem und sprödem Materiale gearbeiteten Werke (Fig 38). Die Vorliebe

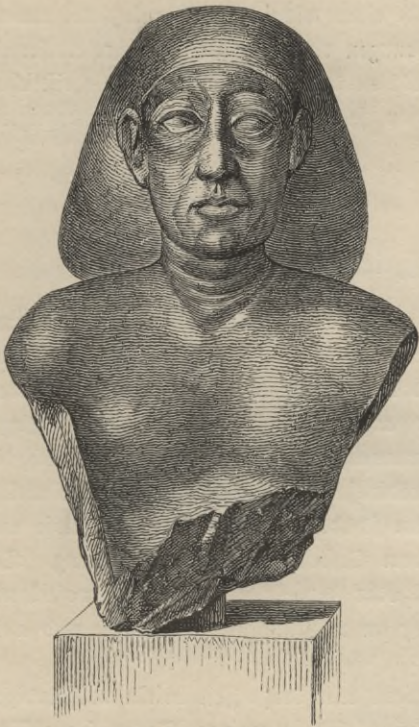


Fig. 38. Basaltbüste aus der ägyptischen Periode. Louvre.

für das Kolossale ist zurückgetreten, die Neigung zum Zierlichen, Reichen, wie namentlich die kleinen Bronzefiguren darthun, gewachsen. Daß aber die Phantasie ihre naive Frische, ihre schöpferische Kraft eingebüßt hat, beweist die häufige Anlehnung an die Kunst des alten Reiches. Stets geht eine altertümliche (archaische) Richtung dem Ausleben einer Kunstperiode voran.

Ägypten war alt geworden, auch seine Kunst schon gealtert, dem Verlöschen nahe, als es in den Gesichtskreis der Griechen trat. Die Hellenen staunten die fremde Welt an; geheimnisvoll, ehrwürdig und tief bedeutsam erschien ihnen alles, was sie hier erblickten. Auf die Entwicklung der hellenischen Kunst übte Ägypten keinen nennenswerten Einfluß. Erst als auch die Antike alterte, spannen sich engere Beziehungen an. Die hellenistische Kunst,

Springer, Kunstgeschichte. I.



Fig. 39. Aus Abu Simbel. Ramfès II. mit seinen Söhnen erobert eine Bergfestung. (Rosellini.)

in der Zeit nach Alexander dem Großen, besaß im Nillande einen wichtigen Schauplatz und atmete mit der ägyptischen Luft auch einzelne ägyptische Anschauungen ein. In der römischen Kaiserzeit fanden sentimentaler Genußsinn und Entfagung, welche Blüten des antiken und Keime christlichen Lebens, hier eine heimische Stätte. So berührt Aegypten seiner abgeschlossenen Fremdartigkeit zum Troste doch auch unsere Welt.

2. Chaldäa und Assyrien.

Wie die ägyptische Kunst vom Nil, so nimmt die Kunst der Völker Mesopotamiens vom Euphrat und Tigris den Ausgangspunkt. Der Doppelstrom lieferte den Anwohnern die wichtigsten Bedingungen und Regeln des Lebens, übte auch auf das Material und die Form der Bauten wesentlichen Einfluß. In dem Tieflande war man auf getrocknete und gebrannte Ziegel angewiesen, Erdwälle traten an die Stelle der Steinmauern, auf Terrassen erhoben sich die architektonischen Werke, Stufenpyramiden wurden bei gottesdienstlichen Anlagen verwendet, vielleicht in der Weise, daß auf der obersten Stufe das Heiligtum stand. Das ärmliche schmucklose und zum Teil nicht wetterbeständige Material führte zu dem System der Wandverkleidung. Die inneren und äußeren Wände wurden entweder mit Gips oder Asphalt überzogen und mosaikartig dekoriert, oder mit Steinplatten belegt. Die Erinnerung an ursprünglich aufgehängte und ausgepannte Teppiche liegt dabei nahe.

Die künstlerische Thätigkeit der Völker Mesopotamiens war lange Zeit in ein vollständiges Dunkel gehüllt und nur aus sagenhaften Berichten bekannt, bis in unseren Tagen französische und englische Forscher (zuerst Botta und Layard) durch Ausgrabungen unter den alten Schutthügeln unsere Kunde erhellt und auf Denkmäler begründet haben. Die Zeit der Entdeckungen auf dem assyrischen und namentlich auf dem viel älteren chaldäischen Kulturboden ist noch lange nicht abgeschlossen. Erst seit wenigen Jahren hat man begonnen, die Schutthügel im unteren Mesopotamien gründlicher zu untersuchen und hören die Namen der chaldäischen Hauptorte: Ur (El Mugheir), Uruk (Warka), Uruk (Senkereh) u. s. w. allmählich auf, bloße Worte zu bedeuten, mit denen kein anschauliches Bild verknüpft werden kann. Die reichsten Ergebnisse lieferten bisher die Nachgrabungen in Telloh (dem alten Sirburla), an einem den Tigris mit dem Euphrat vor der Vereinigung beider Flüsse verbindenden Kanale gelegen. Die Völkerschichten, die im südlichen Mesopotamien über einander lagerten, zuerst die Akkadier und Sumerier, dann die Chaldäer, kunstgeschichtlich zu trennen, ist bisher nicht gelungen. So wenig wie in Aegypten sind wir in Chaldäa bis zu den Kunstanfängen vorgedrungen, obschon die Denkmäler bis hoch in das 3. Jahrtausend v. Chr. reichen. Das Baumaterial, getrocknete und gebrannte Lehmziegel, hat die Zerstörung der architektonischen Werke natürlich beschleunigt; doch lassen die erhaltenen Reste die Gestalt der Tempel und den Grundriß der Paläste erkennen. Für den in Chaldäa heimischen Sternendienst genügten vierseitige abgestufte, in einer Plattform endigende Terrassen, deren Stufen mittelst Treppen zugänglich waren. Die chaldäischen Paläste bestanden, die assyrischen Königsbauten vorbildend, aus einer größeren Zahl von Höfen, um die sich mannigfache gedeckte Räume reiheten. Als architektonischer Schmuck dienten farbige glasierte Ziegel. Das in Warka gefundene Wandstück (Fig. 40), dicht aneinander gereihete Halbcylinder zu beiden Seiten eines vorspringenden Mauerpfeilers, belehrt uns über den technischen Vorgang wie über die künstlerische Wirkung. Beides erinnert an die spätere Mosaikdekoration und ist jedenfalls ihr Vorläufer gewesen.

Wie der Thon das Material für die Bauten Chaldäas lieferte, so bot er auch für die Plastik den am häufigsten benützten Stoff. Erhalten haben sich freilich die Thonarbeiten nur in geringer

Zahl. Dagegen besitzen wir eine stattliche Anzahl von Steinstempeln mit vertieft eingeschnittenen Bildern. In weichen Thon abgedrückt, treten die gravierten Darstellungen als Reliefs hervor. Die Stempel, in vielen Fällen auch als Amulette getragen, zeigen gewöhnlich Cylinderform; sie sind ungleich an künstlerischem Wert und an Alter. Zu den beliebtesten Gegenständen der Schilderungen gehört der Kampf mythischer Heroen (Izdubar), göttlicher Schutzgeister mit Dämonen und wilden Tieren (Fig. 41). Der Inhalt übte nachhaltigen Einfluß auf die Formgebung. In diese kommt natürlich ein derb kräftiger Zug, in die Gestalten eine stärkere Bewegtheit und stramme Festigkeit. Obschon die chaldäische Kunst gerade so wie die ägyptische des alten Reiches Naturwahrheit anstrebt, erhält sie dennoch ein ganz anderes Gepräge. Das

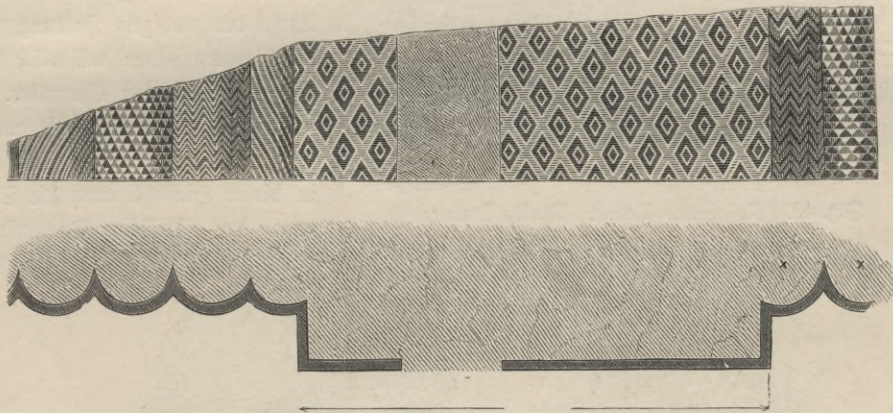


Fig. 40. Bekleidung und Profil der Wand eines Palastes zu Barakha im Euphratthale.



Fig. 41. Chaldaischer Cylinder, abgewickelt.

idyllische, ruhige Element fehlt ihr, so weit wir bisher sehen, vollständig; dagegen gewinnt das phantastische Wesen durch die Verknüpfung von Menschenleibern mit Tierköpfen und durch Beflügelung der Körper, eine reiche Nahrung. Die Richtung der Gedanken auf wilde Kämpfe, auf den finsternen Ernst des Lebens offenbart sich auch in dem sehr primitiven Steinrelief von Telloh, dem Fragmente einer Stele, das eine Reihe von Leichnamen, über- statt hintereinander liegend, und Männer mit Körbenauf den Köpfen (eine Opfer- oder Bestattungsscene?) darstellt (Fig. 42).

Unsere Kenntnisse reichen noch nicht so weit, um die Entwicklung der chaldäischen Kunst verfolgen zu können. Doch lehren uns einzelne kleine Thon- und Bronzefiguren, insbesondere die Funde von Telloh, eine namentlich technisch fortgeschrittene Skulptur kennen. Aus den Köpfen



Fig. 42. Relief aus Telloh. Paris, Louvre.

(Fig. 43 u. 44) und aus den bald sitzenden, bald stehenden Statuen aus hartem Stein (Diorit), z. B. der des Gausfürsten Gudea (Fig. 45), spricht eine scharfe Auffassung der Natur. Die Köpfe streben eine individuelle Bildung an, die Hände, die Finger, die leichte Andeutung von Gewandfalten verraten ein bis in das Einzelne gehendes Studium. Trotz der ruhigen Haltung zeigen die Statuen einen männlich kräftigen, willensstarken Charakter. Sie unterscheiden sich dadurch von den ägyptischen Werken und überragen in dieser Hinsicht auch die Schöpfungen der assyrischen Tochterkunst.



Fig. 43 u. 44. Köpfe aus Telloh. Paris, Louvre.



Fig. 45. Gudea, Statue aus Telloh. Louvre.

Reiche Proben der assyrischen Kunst wurden am linken Ufer des Tigris in der Nähe von Mossul gefunden und zum Teil auf die Bauten von Niniveh bezogen. Sie werden nach den Fundorten: Nimrud (Kalach), Chorsabad (Dur-Sarukin) und Kujundschi (Niniveh) benannt. Es sind eigentlich nur die letzten Wellen eines alten Kulturstromes, von dem sich in den aufgedeckten Denkmälern deutliche Spuren erhalten haben. Das altchaldäische Reich lag längst in Trümmern, die ägyptische Herrschaft war glücklich zurückgedrängt, als sich zuerst unter dem kriegerischen Assurnazirpal (885—860), dem Erbauer des Nordwestpalastes von Nimrud, die assyrische Kunst reicher entwickelte. Einen weit mächtigeren Aufschwung nahm sie während der

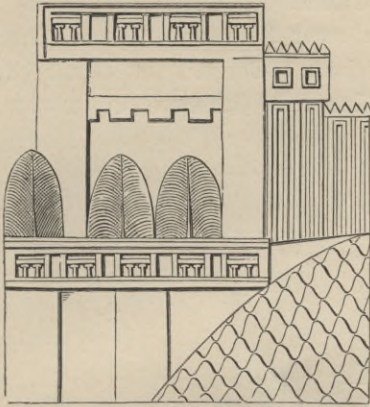


Fig. 46. Assyrischer Palast.
Relief aus Kujundschi.

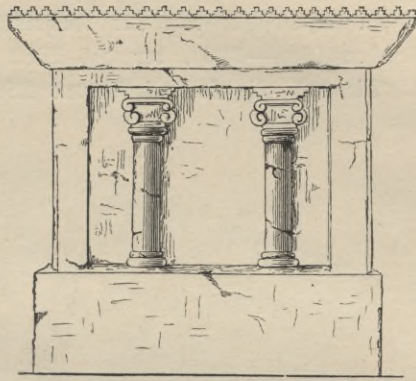


Fig. 47. Pavillon.
Relief aus Chorsabad.

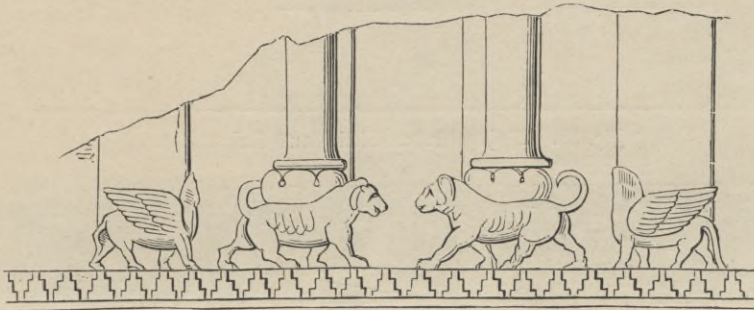


Fig. 48. Säulendarstellungen. Relief aus Kujundschi.

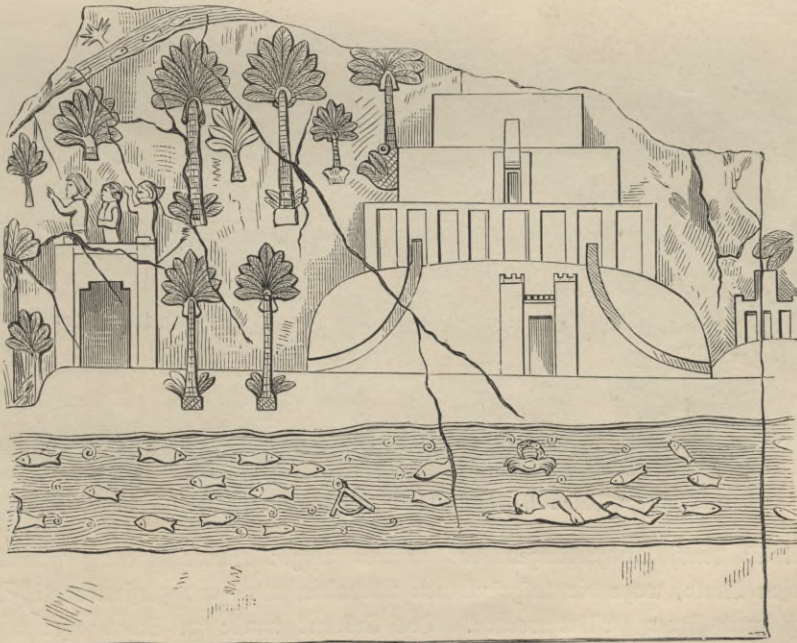


Fig. 49. Stufenpyramide auf einem Relief aus Kujundschi.

Regierung Sargons und Sanheribs (722—681), der Erbauer von Chorsabad und des Nordpalastes in Kujundschi; eine Art Nachblüte genöß sie unter Assurbanipal, dem Sardanapal der Griechen (668—626), der das Werk seines Großvaters Sanherib in Kujundschi vollendete. Die aus Ziegeln aufgeführten Riesenbauten sind vom Erdboden verschwunden, nur

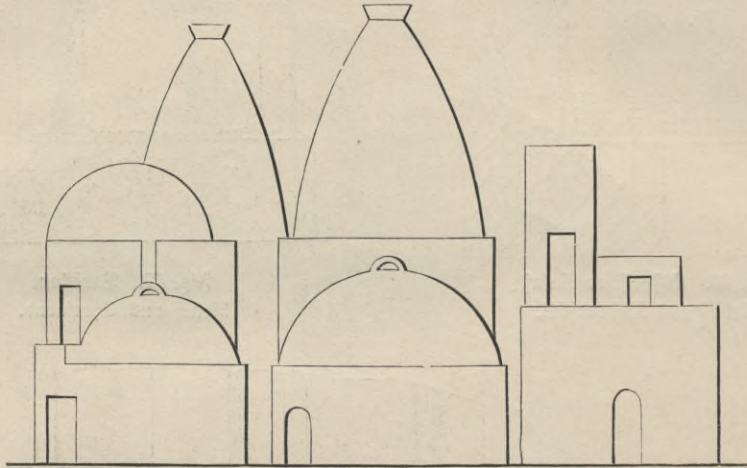


Fig. 50. Wohngebäude. Relief aus Kujundschi.



Fig. 51. Von dem Thore zu Balawat. Bronzeplatte mit getriebener Arbeit. London, Brit. Museum.

ihr Schmuck ist durch Ausgrabungen vor unseren Augen wieder lebendig geworden. Die architektonischen Werke, wozu die aufgefundenen Maafterplatten und glasierten Ziegel gehörten, sind sämtlich durch Feuer zerstört worden. Das Erdwerk wurde zu Staub oder unförmlichem Schutt; die aus Steinplatten bestehende Wandbekleidung aber brach und fiel an derselben

Stelle, wo sie gestanden hatte, und läßt daher den Lauf des Gemäuers ziemlich deutlich verfolgen. Auf diese Art wurde es den Forschern möglich, den Grundriß der assyrischen Palaftbauten zu zeichnen.

Nur die Ausdehnung, nicht die Form und Gliederung unterscheidet die einzelnen Paläste von einander. Sie erhoben sich auf unmauerten Terrassen, die mit einer Brüstungsmauer und einem krönenden, aus Hohlkehle und vorspringender Platte bestehenden Gesimse abschlossen, und hatten als Mittelpunkte eine größere Zahl von Höfen, um die sich Hallen, Galerien von verhältnismäßig geringer Tiefe legten. Nur das unterste Stockwerk wird aus dem Grundrisse kenntlich. Wie es Licht empfang, wie es bedeckt war, welche Gestalt die oberen Stockwerke hatten, darüber geben die ausgegrabenen Reste keine Auskunft. Diese Lücke ergänzen teilweise die Darstellungen von Bauten auf den Reliefs. Wir erblicken auf diesen (Fig. 46) offene, von Säulen getragene Galerien am oberen Ende der einzelnen Stockwerke. Die nähere Beschaffenheit der Holz- oder Metall-Säulen (mit Doppelvoluten im Kapitäl) und die Bekrönung des Baues mit Zinnen lehrt das Relief eines Pavillons oder Tempelchens (Fig. 47) kennen. Daß die Säulen zuweilen auf Tierleibern (Löwen, geflügelten Stieren) ruhten, zeigt ein anderes in Kujundschiß ausgegrabenes Relief (Fig. 48).

Die assyrischen Paläste wiederholen nur ältere chaldäische Anlagen. Ähnliches gilt von den großen Tempeln, die auf Reliefs gleichfalls als Stufenpyramiden dargestellt werden (Fig. 49). Ob den Assyriern auch die Kunst des Wölbens schon überliefert war?

Sie haben sie in ausgedehntem Maße geübt. Die Thore erscheinen in den Reliefsbildern in Rundbogen geschlossen, die kleinen Wohngebäude (Fig. 50) mit Kuppeln bedeckt. Gewölbte Abzugskanäle wurden ebenso wie Reste förmlicher Tonnengewölbe, die teilweise schwierige Formen der Wölbung aufweisen, in Chorabad ausgegraben. So löst sich die Ungewißheit über die Bedeckung der schmaleren Palasträume. Sie waren, wie man schon früher aus der Dicke der



Fig. 52. Wandverkleidung aus bemalten Ziegeln.

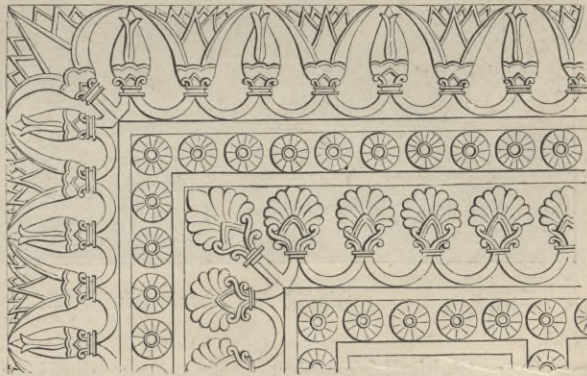


Fig. 53. Ornament aus Kujundschiß.

Mauern, der Last der auf ihnen ruhenden oberen Stockwerke geschlossen hatte, mit Tonnen-
gewölben eingedeckt. Die Häuser des Volkes, wahrscheinlich auch die Sommerwohnungen der
Fürsten, näherten sich dem Zeltbau und gestatteten, wie gleichfalls Reliefbilder lehren, eine
reichere Verwendung der von den syrischen Hittiten übernommenen leichten Säulen
als die Massenbauten der großen Paläste.



Fig. 54. Portalbekleidung aus Chorsabad.



Fig. 55. Sterbende Löwin. Relief aus Kujundschi.

Den künstlerischen Wert verleiht den assyrischen Bauten vorwiegend der plastische
und malerische Schmuck. Von dem Metallschmuck freilich, der eine so große Rolle spielte,
haben sich nur dürftige Reste erhalten, u. a. Palmenbäume aus vergoldetem Erze, die vor
dem Palasteingange aufgestellt waren, und mehrere getriebene Bronzeplatten, die als Belag
einer mächtigen Holzthüre dienten (Fig. 51). Sie wurden in dem Schutthügel von Balawat, östlich
von Mossul, gefunden und schildern die Siegesthaten Salmanassars II. (860—825), u. a. den
Marsch der Streitwagen mitten durch einen Fluß und die Unterwerfung der Gefangenen.

Auch freistehende Statuen sind selten. Als die schönste und wohl auch älteste, wenn man von dem verstümmelten Bilde einer nackten Göttin (Mylitta=Isarpanit) aus dem 10. Jahrhundert im britischen Museum abieht, gilt eine Statue, die den König Assurnazirpal darstellen soll, jetzt im britischen Museum.

Die Skulptur wie die Malerei steht in Assyrien fast ausschließlich im unmittelbaren Dienste der Architektur; sie bildet die Wandverkleidung. An den Portalen häufte sich besonders reicher Schmuck. Ornamente, auf Ziegel gemalt und eingebrannt, umgaben die Thore (Fig. 52); gewaltige geflügelte Gestalten, halb Mann, halb Stier, bewachten sie (Fig. 53); symbolische Figuren, Priester, Löwenbändiger, gleichfalls von riesigen Verhältnissen, schmückten die benachbarten Fassaden. Die Außenmauern und besonders die Wände im Innern der Kammern wurden mit Platten von alabasterartigem Kalkstein belegt, auf welchen Szenen des höfischen Lebens, religiöse Ceremonien, Opfer, Kriege, Jagden in flachem Relief geschildert waren. Ueber den Reliefs zogen sich in den Gemächern noch Frieze von glasierten Thonplatten teils mit figürlichen, teils mit ornamentalen Darstellungen hin. Auch der Fußboden war mit glasierten Thonplatten belegt, deren farbiges Muster (Fig. 54) durch die Regelmäßigkeit und Symmetrie der Anordnung sich auszeichnet. Unbedingtes Lob verdienen die Tierbilder, die besonders in der späteren Kunst von Kujundschi naturwahr und lebendig aufgefaßt erscheinen (Fig. 55.)

Bei den Darstellungen der Männer (Frauen kommen fast nie [Haremszene Fig. 56] vor) bemerken wir dagegen erhebliche Schranken des Kunstsinnes. Die Wahrheit des Ganzen wird noch mehr als in Aegypten der Deutlichkeit des Einzelnen geopfert oder, wie bei den Portalwächtern (Fig. 53), der architektonischen Anordnung unterworfen. Ihr Leib füllt die Tiefe des Portales aus, mit Brust und Kopf treten sie aus dem Thore heraus. Sie sind halb als Relief, halb als Rundbild behandelt und erscheinen gleichsam fünfbeinig, da auch die Seitenansicht alle vier Beine wiedergibt. An den Kolossalfiguren der Fassaden finden wir wieder die Beine im Profil, Kopf und Brust in voller Breite gezeichnet (Fig. 57), an den Schlachtenbildern (Fig. 60) werden alle Bewegungen vermieden, durch welche die Körperflächen für das Auge zerschnitten würden. Ein anderes Hindernis freier Kunstübung bildet das starre Ceremoniell, das sich namentlich auch in der Tracht wieder spiegelt. Der gekünstelte Haar- und Bartputz (Fig. 59) raubt den Köpfen Leben und Ausdruck. In den Schilderungen des religiösen und höfischen Lebens erscheinen die Bewegungen



Fig. 56. Festgelage des Königs Assurbanipal.
Aus Kujundschi. London, Brit. Museum.

auf das strengste geregelt, die Prachtornate starren an den Leibern, die übrigens kräftig und muskulös gebaut sind, gedrungene Verhältnisse zeigen und in den Köpfen den Raffenotypus deutlich ausgeprägt aufweisen. Wenn die Gewänder keine Falten werfen, so sind sie dafür desto reicher verbrämt. Diese Verbrämungen, Besätze und Muster verraten einen hohen Aufschwung der Weberei und Stickerie; auch die zahlreich dargestellten Geräte und Metallarbeiten legen ebenso von der Geschicklichkeit des Steinmetzen, der sie so getreu nachbildete, wie von der Schönheit der Originale Zeugnis ab.

Eine erhöhte Wirkung erhielten die Reliefs durch die den Gewändern und Ornamenten verliehene Färbung. Die Assyrer geboten über keine große Farbenreihe. Die auf Ziegeln gemalten Bilder zeigen in der Regel die Gestalten gelb auf blauem Grunde, das



Fig. 57. Relief aus Chorsabad.



Fig. 58. Relief-Kopf aus Nimrud.

Grün für Nebendinge, das Rot und Weiß nur für die Ornamente benutzt. Doch genügten diese Farben, um namentlich die Gewandmuster wirksam hervorzuheben (Fig. 59). In rein dekorativen Werken erscheint der farbige Eindruck noch glänzender.

Das Fremdartige in der Auffassung, Haltung und Tracht wirkt so übermächtig auf das moderne Auge, daß Stilunterschiede zwischen den Werken verschiedener Epochen zunächst kaum bemerkbar werden. Dennoch sind solche Unterschiede vorhanden. Mit den älteren chaldäischen Werken verglichen zeigt die assyrische Skulptur als Ganzes keinen Fortschritt auf frische Naturwahrheit hin. Das höfische Element in ihr drängte die Lebensfülle zurück und förderte die Eintönigkeit des Ausdruckes. Wir haben es mit Gattungsmenschen zu thun; an die Stelle mannigfacher Individuen treten eigentlich nur zwei Typen: härtige und unbärtige Männer. Nur wo

ein phantastischer Zug mitspielt, also bei den mythischen Persönlichkeiten, und dann wo die Natur des Gegenstandes es erheischt, z. B. bei der Schilderung gewöhnlicher Krieger (Fig. 60), offenbart sich eine größere Lebendigkeit. Jedoch beobachtet man auch innerhalb der assyrischen Kunst eine stilistische Entwicklung. Die Skulpturen von Nimrud zeigen gedrungener Pro-



Fig. 59. Fragment eines assyrischen Ziegelgemäldes. Aus Nimrud.

portionen, stärkere Muskulatur, zum Teil geringeren Aufputz des Gewandes (Fig. 61) als die Werke aus der Sargonidenzeit (Fig. 62). Die Reliefs dieser späteren Periode, besonders die aus Kujundschi, sind reicher an Einzelheiten, schildern breiter und lebendiger (Fig. 63), füllen



Fig. 60. Reitergefecht. Aus Nimrud.

den Hintergrund mit mehr Gegenständen aus, ziehen die Landschaft gern in die Schilderung hinein, und während sie die Gestalten ziemlich flach, fast schematisch behandeln, streben sie in der Wiedergabe des Weiwertes die größte Naturwahrheit an. Die Herrschaft des Bierlichen und Schmuckreichen bezeichnet auch hier das sinkende künstlerische Vermögen.

Die chaldäisch-assyrische Kunst hat in der Weltgeschichte tiefere Spuren hinterlassen als die ägyptische. Allerdings sind die Nachwirkungen besonders der chaldäischen Kunst häufig nur stofflicher Natur. Die semitischen Stämme Kleinasiens und Syriens, selbst die vorgriechische Bevölkerung an der Küste und auf den Inseln, haben mittelbar oder unmittelbar den Einfluß der chaldäischen Kunst erfahren. Die phantastischen, geflügelten Gestalten spielten noch später in den religiösen Anschauungen der Orientalen eine große Rolle. Eine in der assyrischen Kunst



Fig. 61. Libation des Königs Assurnazirpal. Aus Nimrud. Brit. Museum.

beliebte Darstellung: der von zwei Gestalten bewachte heilige Baum (Fig. 64), kehrt nicht allein in der ältesten Kunst auf griechischem Boden, sondern sogar noch im Mittelalter, freilich in ganz abgeschliffener, rein dekorativer Form, als Teppichbild wieder.

3. Persien.

Als Tochter der chaldäisch-assyrischen Kunst wird gewöhnlich die persische Architektur und Skulptur begrüßt. Es liegt der Gedanke so nahe, daß der Stamm, auf den die politische Macht überging, auch die Erbschaft der älteren Kultur antrat. In Wahrheit bestehen zwischen ihnen aber nur vereinzelte Berührungspunkte und eine einfache Ableitung der jüngeren von der

älteren Kunstweise erscheint durchaus nicht zutreffend. Die Abweichungen werden nicht etwa nur durch das geringere Alter erklärt. Seitdem die Perser als Weltoberer auftreten, weit über die Stammesgrenzen hinaus ihre Herrschaft tragen, öffnet sich auch ihre Phantasie in reicherm Maße fremden Einflüssen. Was sie in Aegypten, auf lykisch-ionischem Boden schauten, wirkte auf ihre Kunst zurück. Selbst die Frage darf man nicht unterdrücken, ob die Perser nicht auch fremde Künstler beschäftigten? Die Thätigkeit des Bildhauers Telephanes von Rhodä



Fig. 62. Relieplatte aus der Sargonidenzeit. Aus Chorsabad. Paris, Louvre.

für die persischen Könige Darius und Xerxes ist verbürgt. Jedenfalls hat, der Weltstellung der Perser entsprechend, die persische Kunst nicht einen selbständig schöpferischen Charakter, wie die chaldäische, sondern faßt verschiedenartige Richtungen zusammen.

Noch darf man das letzte Wort über die persische Kunst nicht aussprechen. Seit dem Jahre 1881 haben eifrig betriebene Ausgrabungen unsere Kenntnis ihres Wesens namhaft erweitert und vielfach in ein ganz neues Licht gestellt. Doch sind sie nicht abgeschlossen und bedürfen in einzelnen Fällen einer sorgfältigen Nachprüfung. Nicht die Thatsachen, die Dieulafoy, der jüngste Forscher, mitteilt, wohl aber die Schlüsse, die er aus ihnen zieht, werden vielleicht noch manche Aenderung erfahren.

Wir unterscheiden drei Hauptgruppen von Denkmälern, die teils der älteren Dynastie der

Achämeniden (Cyrus), teils der jüngeren (seit Darius) angehören. Im Thale von Polvar, auf der Straße von Spahan nach Schiras erheben sich Ruinen von Palästen und Grabbauten aus Cyrus' Zeit. Daß an dieser Stelle — Mehed Murgab und Madere Soleiman heißen jetzt die Ansiedelungen — der Königssitz von Pasargadae sich befand, wurde früher fast allge-



Fig. 63. Astyages einen Löwen tötend. Von einem Mabafterrelief aus Susa.
London, Brit. Museum.

mein angenommen, wird aber gegenwärtig von einzelnen Forschern heftig bestritten. Der Streit berührt aber nur die Namen der Denkmäler, nicht ihr Alter. Gewaltige Quadermauern, die einzelnen Blöcke ohne Mörtel, nur durch Eisenklammern verbunden, gestatten die Deutung auf den Unterbau einer Palastanlage. Die Tüchtigkeit der Steinmetzarbeiten verdient hohe Aner-



Fig. 64. Heiliger Baum mit knieenden Figuren. Aus Susa.

kennung, die sich noch steigert bei der Betrachtung der großartigen Terrassen- und Treppentbauten in Persepolis.

In einem Lande, das reich an Gestein, arm an Holz geschildert wird, kann schließlich eine fleißige Verwertung des Steinmaterials nicht überraschen. Um so auffälliger muß es erscheinen, daß die persische Architektur in ihrem Kern doch nicht vorzugsweise auf den Stein-

bau zurückgeht, Holz und Thon vielmehr eine so große Rolle darin spielen. Dem Holzbaue sind die überschlanken Säulen entlehnt, aus Ziegeln werden die Mauern aufgeführt, mit Thonplatten die Wände bekleidet. Ein solcher Widerspruch wäre nicht möglich gewesen, wenn sich die Kunst stetig und selbständig aus dem Volkstume entwickelt hätte. Die persische Kunst ist eben höfischer Natur und huldigt ausschließlich der Macht des Königtumes. Damit hängt der Mangel an religiösen Bauwerken zusammen. Allerdings wird ein in der Nähe des „Thrones



Fig. 65. Ruine im Thal von Polvar. (Grab des älteren Kambyzes?)

der Mutter Salomons“ — so werden die Substruktionen der Terrasse genannt — gelegener rechteckiger Turmbau mit vorspringenden Eckpilastern (Fig. 65) als ein Feueraltar bezeichnet. Doch scheint die Deutung dieses und eines ganz ähnlichen Baues in Nakš-i-Rustam als Grabmal das Richtigere zu treffen. Die Neigung des Daches, die Kammern im Innern schließen die Annahme eines Feueraltars aus. Für die Vermutung, daß hier das Grab des älteren Kambyzes (Cyrus' Vater) zu suchen sei, liegt kein ausreichender Grund vor. Die Zahnschnitte am Kranzgesims des Gebäudes erinnern an die lykisch-ionische Weise.

Einen noch stärkeren Anklang an diese zeigt das sog. Grab des Cyrus, vielleicht das Grab

seiner Mutter oder seiner Gemahlin, Mandane oder Kassandane, von den Anwohnern das Grab der Mutter Salomons gekauft. Inmitten eines auf drei Seiten von einem Säulengange umschlossenen Hofes erhebt sich eine Stufenpyramide, auf deren Plattform ein Siebelhaus steht. Die Stufen wie das Siebelhaus sind aus wuchtigen Quadern errichtet, die Profile der Thüreinfassung gerade so wie in der älteren ionischen Architektur gezeichnet.

Vom Palaste des Cyrus im Thale von Bolvar haben sich nur einige wenige Pfeiler und eine Säule erhalten; ein sprechendes Denkmal ist dagegen der rechteckige Pfeiler mit der Reliefgestalt eines geflügelten schreitenden Mannes, auf dessen Haupt ein symbolischer (Aegypten entlehnter?) Schmuck prangt (Fig. 66). Das Gesicht des Mannes, dem die Inschrift den Namen des Cyrus beilegt, rundlich im Schnitte, mit kurzer Nase, breiter Stirn, trägt nicht die Züge der orientalischen Rasse; das enganliegende Gewand und die Rosetten als Schmuck des Saumes gehen auf chaldäische Vorbilder zurück, die ganze Haltung aber des stramm einherschreitenden Mannes, die Art, wie er die Füße setzt und den einen Arm hebt, hat schon manchen Reisenden an die Grabreliefs altgriechischer Krieger erinnert.



Fig. 66. Perseerkönig. Relief von Murgab.

Die Denkmäler der jüngeren Dynastie müssen wir an zwei weit voneinander entfernten Stellen suchen. In Susa, der medischen Hauptstadt, sind erst 1885 große Trümmerhügel genau untersucht worden. Die architektonischen Reste gestatten kaum mehr als die Wiederherstellung des Palastes, den Artaxerges Mnemon über den Trümmern eines älteren Baues errichtet hatte, im Grundrisse. Der Palast erhob sich auf einer hohen Plattform und war auf drei Seiten von einer festen Wehrmauer umgeben. Eine Riesentreppe führte in den ersten Hof, den vielseitige Portiken mit Tierbildern als Schmuck begrenzten. Der Treppe gegenüber ragte ein Pylonenpaar in die Höhe und leitete in den zweiten Hof, in dem der Thronsaal des Königs (Apadana) stand. Der Grundriß deckt sich nicht mit dem der assyrischen Paläste. Doch darf man nicht vergessen, daß wir bis jetzt in Susa nur Prunkräume, in denen der König die Huldigungen der Unterthanen entgegennahm, kennen, so daß fernere Ausgrabungen mehr Licht in die Gesamtanlage des Palastes bringen dürften. Die architektonische Dekoration wurde durch Emailbilder auf Ziegeln hergestellt. Auch darin offenbart sich ein Unterschied gegenüber der älteren assyrischen, sich zu diesem Zwecke der Reliefplatten bedienenden Kunst. Von den bekannt gewordenen Proben, einem Friesen schreitender Löwen zwischen einem reichen Ornamentbande und einem Friesen gleichfalls im Profil schreitender Krieger, je fünf durch einen Pilaster getrennt, fesselt das letztere Werk besonders unsere Aufmerksamkeit. Der Widerspruch der älteren Kunst, die Gestalten halb im Profil, halb in Vollansicht zu zeichnen, ist glücklich beseitigt, in die Köpfe eine größere Mannigfaltigkeit gelegt; die reich gemusterten Gewänder, straff angezogen, zeigen wenigstens

an den weiten Armen einen freieren Faltenwurf (Fig. 67). Die Lanze mit beiden Händen vor sich haltend, mit Bogen und Köcher bewehrt, schreiten die »Unsterblichen«, treffliche Bilder unererschütterlicher Soldatentreue, fest und sicher einher. Auffällig erscheint ihre dunkle Gesichtsfarbe. Alle diese emaillierten Arbeiten bezeugen eine große technische Fertigkeit und einen trefflichen Farbensinn; die Vorliebe für die blaue Farbe hat sich auf die spätesten Nachkommen der Perser vererbt. Sie offenbaren aber auch einen Fortschritt in der richtigen Wiedergabe des Lebens. Darf man dieses ausschließlich als das Verdienst heimischer Künstler preisen?

Längst bekannt und wiederholt in Bild und Wort beschrieben sind die unter dem Namen Persepolis zusammengefaßten Palasttrümmer von Tacht-i-Djamschid. Sie sind dem Landesbrauche gemäß auf einer künstlichen Plattform errichtet, zu der von der Ebene die weltberühmte Treppe führt, so bequem angelegt, daß viele Reiter nebeneinander die Stufen hinaufspringen können. Auf der gemeinsamen Plattform erhoben sich mehrere durch Treppen miteinander verbundene Terrassen. Nur das feste Steinwerk, die Terrassenmauern, Treppen, Thüren, Pfeiler und Säulen haben sich erhalten, die Ziegelwände, die Holzdecken sind durch Brand zu Grunde gegangen (Fig. 68). Von einzelnen Palästen — man unterscheidet einen Palast des Darius, des Xerxes und des Artaxerxes — erscheint es zweifelhaft, ob sie überhaupt jemals vollendet wurden. Statt die älteren Bauten weiterzuführen, zogen die Könige es offenbar vor, neue Brunnensäle (Apadana) zu schaffen, sich dadurch selbständige Ruhmes titles zu erwerben. Daß neben den Apadana noch andere Werke sich auf der Plattform erhoben, steht außer Zweifel. Die Reste einer Wasserleitung lassen z. B. auf ausgedehnte Parkanlagen schließen. Im Ganzen herrschten hier die gleichen Bauformen wie in Susa. Hatte man die große Treppe erstiegen, so näherte man sich zuerst den Propyläen, deren Eingangspfeiler mit den bekannten Mannstieren geschmückt waren (Fig. 69). Eine zweite Treppe führte zu dem südlich gelegenen Apadana des



Fig. 67. Bogenschütze.
Von einer emaillierten Ziegelwand aus Susa.
(Dieulafoy) Paris, Louvre.

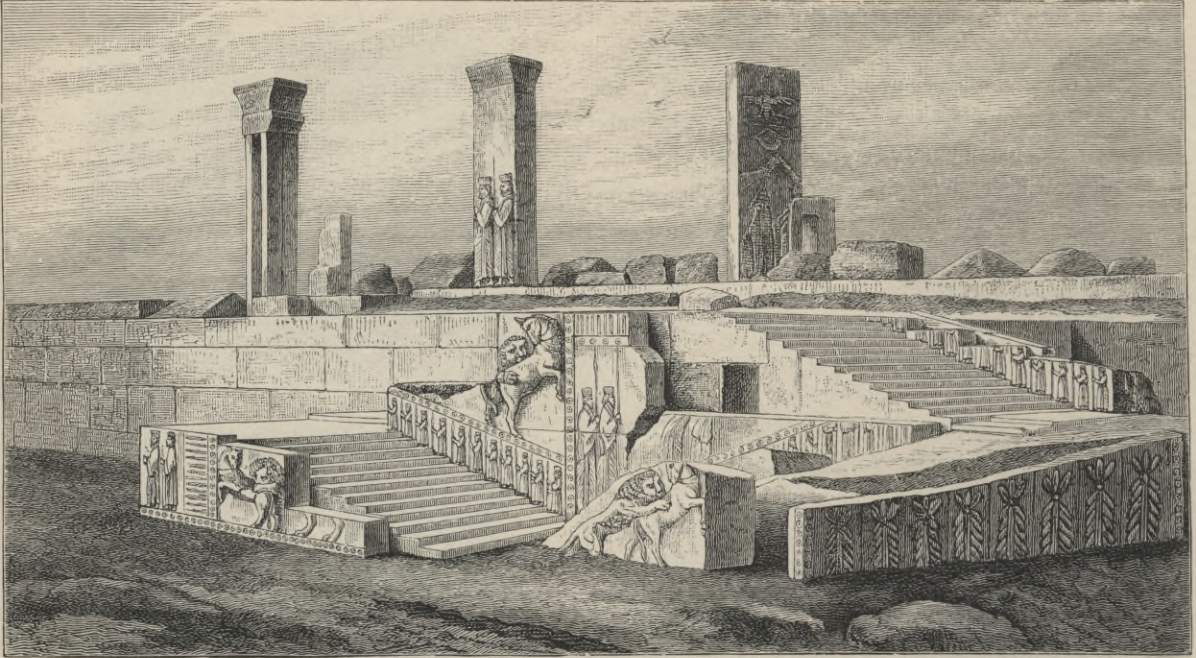


Fig. 68. Palastrümmer von Persepolis. (Palast des Xerxes?)



Fig. 69. Trümmer des Hauptthores zu den Königspalästen von Persepolis.

Kerxes, einem Säulensaale, dem an drei Seiten Säulenhallen vortraten. Weiter gelangte man zu dem von Darius, von Artaxerxes und einem zweiten von Kerxes angelegten Saale. Tiefer auf der Plattform endlich erhob sich die Hundertsäulenhalle, von der noch zahlreiche Säulen aufrecht stehen.

Zu den Palaſtanlagen geſellen ſich die Grabbauten, gegenüber von Taht-i-Djamschid am Fuße der Bergkette, die das Thal von Murgab von der Ebene von Merdach trennt (Naſch-i=

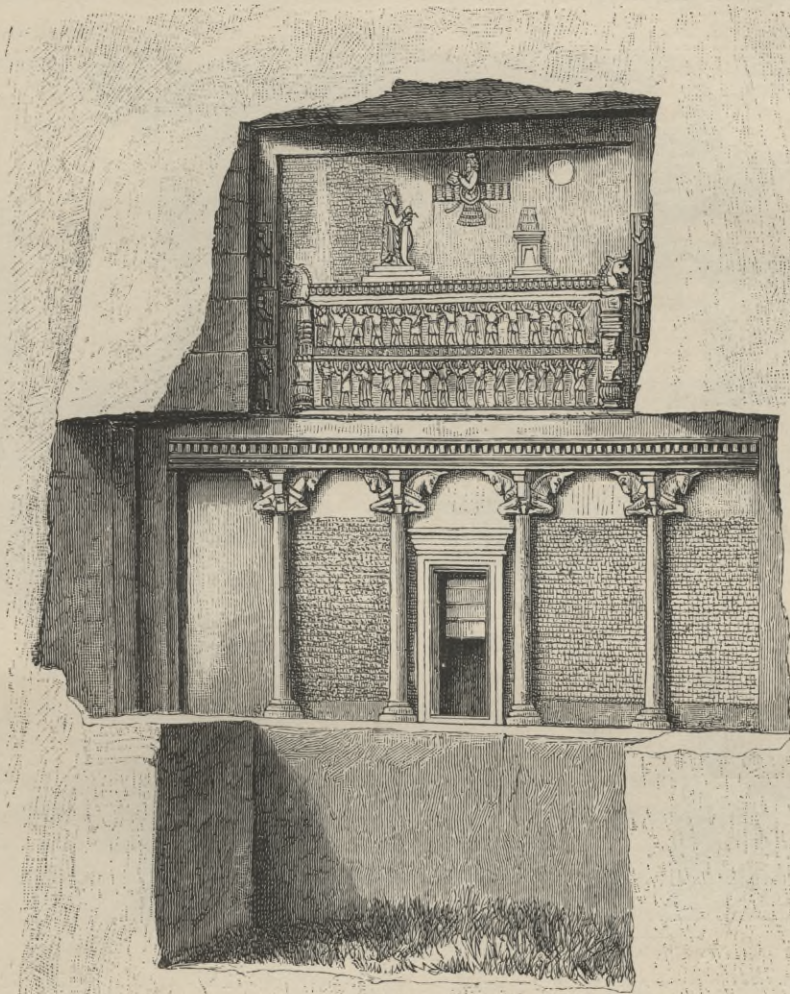
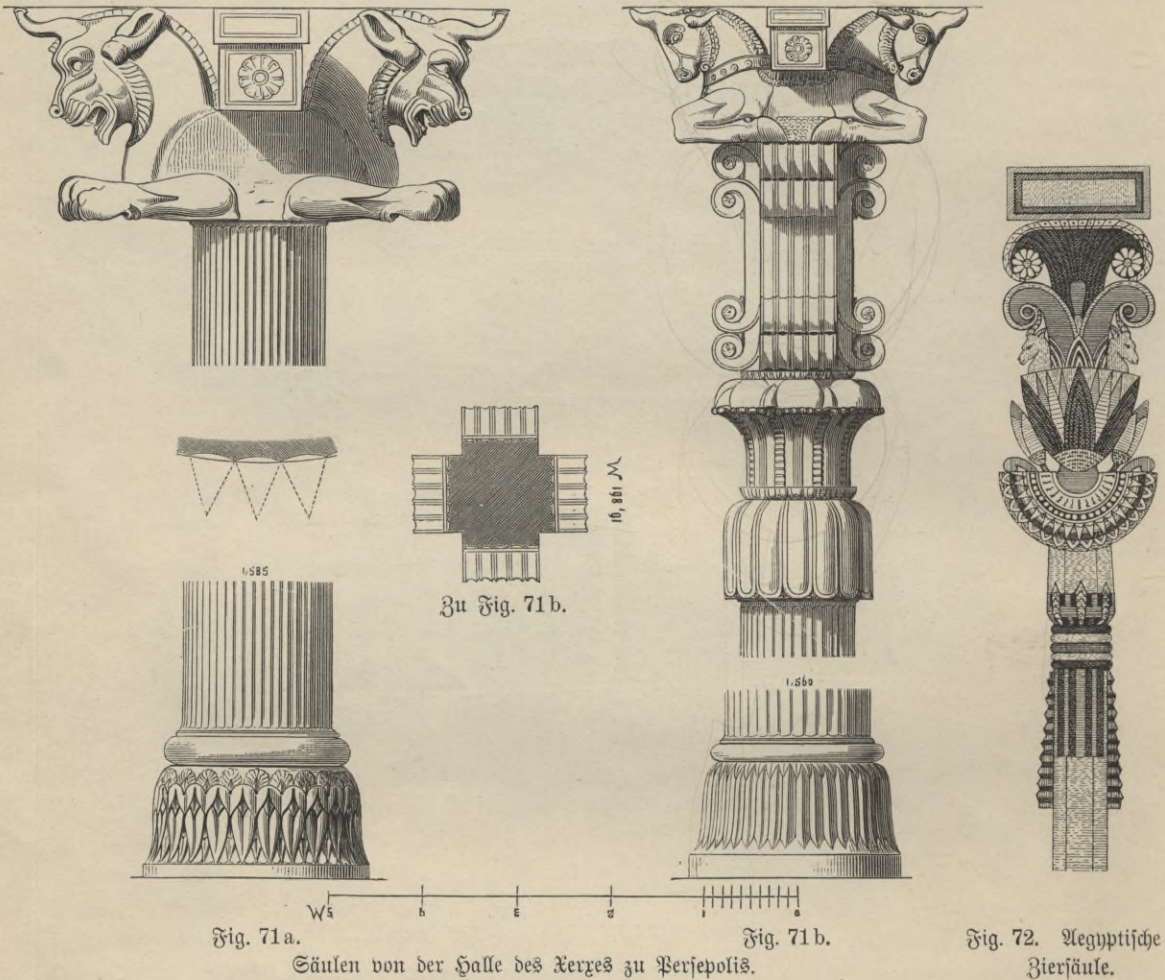


Fig. 70. Felsfassade von Naſch-i-Ruſtam. (Grab des Darius.)

Ruſtam). Dieſe Felsgräber aus der Zeit des Darius weichen von dem älteren heimischen Typus ab und erſcheinen den phrygiſchen Grabdenkmälern verwandt. Die Leiche ruht verborgen in der Felſkammer, die Außenſeite des Felſens wird in eine Schauwand verwandelt (Fig. 70). Vier Halbsäulen tragen ein fein gegliedertes Geſimſe, über dem ſich noch ein thronartiges Gerüſte, von zwei Reihen von Männern getragen, erhebt. An den Ecken wird dieſer Thron von zwei Einhörnern eingefäſt. Die Geſtalt des Königs vor dem Feueraltar mit dem Bilde

seines Schutzgeistes und der Sonne in den Lüften schließen die aus dem Felsen gemeißelte Fassade ab.

Manche Elemente der persischen Architektur und Skulptur können auf die chaldäisch-assyrische Tradition zurückgeführt werden, wie die Portalbauten, die mythischen Tierkämpfe, die zierliche Behandlung des Haares, des Bartes, der Tiermähen. Anderes dagegen erscheint bald der kleinasiatischen, bald der ägyptischen Kunst entlehnt. Die Profile der Thürpfosten an den Königsgräbern, der dreigeteilte Architrav, die Zahnschnitte ebendort entstammen der lykisch-ionischen



Weise. Prüft man den Faltenwurf sowohl der Löwen- und Stierkämpfer wie der Könige mit ihren schirmtragenden Begleitern an den Portalpfeilern, der Krieger und huldigenden Männer, die in langer Prozession an den Treppenwangen der Paläste von Persepolis an uns vorüberziehen, so entdeckt man gleichfalls einen Wechsel des Stiles. Die Falten der langen Gewänder sind dicht gezogen, an den Armen aber bereits weicher geschwungen. Die größte Eigentümlichkeit zeigen die Säulen. Ihre Basen haben die Gestalt umgestülpter Kelche mit überfallenden Spitzblättern, die überaus schlanken Stämme sind kanneliert, als Kapitäl dienen zwei mit dem Rücken aneinander stoßende Vorderkörper von Greifen oder Stieren; so entsteht eine Einsattelung,

in der die Langbalken der Decke lagern (Fig. 71a). Die Abhängigkeit von einer älteren Holzarchitektur liegt klar zu Tage; nicht so sicher, aber doch wahrscheinlich ist, daß die Volutenkapitälé in der assyrischen Baukunst gleichfalls eine Einsattelung zeigten und daß die Tierkörper an die Stelle der einfachen Voluten traten. In den inneren Räumen der Paläste kommt noch eine zweite auffällige Säulenform vor. Auf dem dünnen, einer Metallröhre ähnlichen Stamme sitzt ein Doppelfelch, dessen Teile durch eine Perlschnur verbunden sind, dann folgt ein hohes geriefes Glied mit aufrechtstehenden Voluten oder Windungen zur Seite, als Uebergang zum eigentlichen Kapitäl (Fig. 71b). Das Rätselhafte dieser Form scheint zu schwinden, wenn man die ägyptischen Bierfäulen mit ihrem reichen Blatt- und Volutenschmucke ihr zur Seite stellt (Fig. 72). Alles Leichte, Bewegliche scheint in das Steife und Harte übertragen zu sein. In dessen ist eine noch viel nähere Anknüpfung in eigentümlichen Kapitälén gegeben, die neuerdings auf dem Boden der kleinasiatischen Aeolis (Meandria) gefunden worden sind; sie weisen auf eine besondere äolische Ausbildung des Kapitälés hin, die wesentlich die gleichen Elemente wie das persische Kapitäl enthält und diesem wohl zum Muster gebient hat.

So offenbart die persische Kunst eine starke Fähigkeit, fremde Züge aufzunehmen und mannigfach zu verflechten. Sie verliert dadurch aber nicht ihre Lebenskraft, bildet vielmehr für das spätere Weltalter des Orients einen fruchtbaren Boden.

4. Phönizien und Kleinasien.

Die Stammesherrschaft war allmählich von Westen nach Osten, von Assyriern zu Medern und Persern gewandert. Der Zug der weltgeschichtlichen Bewegung ging aber unverrückt nach Westen, dem Meere entgegen. Dorthin führten die großen Völkerstraßen, auf den Besitz der Küstenlande waren die Absichten der Weltmonarchien gerichtet, dem östlichen Becken des Mittelmeeres strebten die wichtigsten Karawanen und die gewaltigsten Heeresmassen mit gleichem Eifer zu. Hier ist der wahre Schauplatz unserer älteren Weltgeschichte. Der reicheren Bodengliederung entspricht die größere Zahl von Völkerindividuen, die miteinander in mannigfachem Austausch der Gedanken und der Güter leben und, wenn sie sich auch oft bekämpfen, doch aufeinander angewiesen bleiben. Die ursprüngliche Eigentümlichkeit wird allmählich gemildert und abgeschliffen; zur besonderen Stammesbildung gesellen sich fremde Kultureinflüsse. Es kreuzten sich auf syrischem und kleinasiatischem Boden die assyrische und die ägyptische Macht und beide ließen hier auch einzelne Spuren ihrer Kunstthätigkeit zurück.

Von großer Bedeutung erscheint die vermittelnde Wirksamkeit der schiffkundigen, handeltreibenden Phönizier. Sie umfaßte den ganzen damaligen Weltkreis, riß die einzelnen Stämme aus ihrer Vereinzelung, brachte überall neue Elemente der materiellen, oft auch der religiösen und künstlerischen Kultur hin. Die Phönizier, bald mit den Juden im Mittelalter, bald mit den modernen Engländern verglichen, den einen verwandt durch den rastlosen, schmiegsamen Handelsgeist, den anderen beinahe ebenbürtig durch ansehnlichen Kolonialbesitz, waren, was Phantasie betrifft, mäßig begabt. Die Geschichte der großen monumentalen Kunst weiß von ihnen kaum mehr zu rühmen, als ihre wunderbare Geschicklichkeit im Quaderbau. Die von ihnen errichteten Mauerwerke erscheinen wie aus einem Gusse, so trefflich sind sie gefügt. Fundamentmauern, aus riesigen Quadern aufgetürmt (Tempel von Jerusalem? Baalbek), aus dem lebendigen Felsen gehauene Kiesensockel, auf denen sich Tabernakel oder kleine Kapellen, die Behälter göttlicher Symbole, erheben, wie z. B. das Tabernakel von Amrith oder Marathos, die über Felsgräbern errichteten Denkmale, wie das kreisrunde, scheinbar gewölbte zu Amrith (Fig. 73), reicher gegliedert und mit Zahnschnitten und Zinnen verziert, immerhin aber noch massig und schwer,

beweisen ihre tüchtige technische Kraft. Eigentliche künstlerische Begabung kann aber, soweit unsere Kunde reicht, von den Phöniziern nicht behauptet werden. Die Tempelanlagen beschränken sich auf einen geschlossenen Hof mit einem Tabernakel im Hintergrunde. Von dem Heiligtume zu Byblos (Gebal) bietet uns eine römische Denkmünze (Fig. 74) eine beiläufige Anschauung. Der Tempel links ist offenbar eine griechische Schöpfung.echt phönizisch ist der geschlossene Hof auf hohem Unterbaue mit dem eingehegten Spitzfegel im Innern. Also blieb auch die späteste Entwicklung der Architektur auf primitivem Standpunkte stehen und führte zu keiner reicheren Entfaltung des Raumsinnes.

Ähnlich verhält es sich mit der Skulptur im Stammlande, wobei freilich zu bedenken bleibt, daß hier der Boden, durch Völkerströmungen immer wieder aufgewühlt, nur noch eine äußerst geringe Ergiebigkeit an Funden besitzt. Die wenigen größeren von den ausgegrabenen



Fig. 73. Grabmal zu Amritih in Phönizien.



Fig. 74. Münze von Byblos mit einer Darstellung des Tempels und des Baetyls der Aphrodite. (Donaldson.)

Skulpturresten lassen den selbständigen Formensinn vermessen. Deshalb konnten auch die Phönizier auf die monumentale Kunst anderer Völker keinen Einfluß üben. Dagegen wirkten sie auf das Schicksal des alten Kunsthandwerkes in hohem Maße bestimmend ein. Sie machten den Bergbau gewinnreich, entwickelten den Verkehr in Metallen, führten auf ihren Schiffen neue Muster aus und ein und erweiterten namhaft den Umkreis des Kunstsinnes bei den Anwohnern des Mittelmeeres. Selbst erfahren in einzelnen Zweigen des Kunsthandwerkes, z. B. in der Metallarbeit, verschafften sie der heimischen Kunstthätigkeit neue Absatzquellen; ebenso häufig überbrachten sie die Werke älterer Kulturvölker, wie namentlich des ägyptischen und des assyrischen, in die dem Verkehre neu gewonnenen Landschaften. So entstand überall, wo die Phönizier verkehrten, ein Mischstil, der das Interesse des Ethnographen in höherem Grade fesselt, als das des Kunsthistorikers, da ihm die Fruchtbarkeit abgeht. Wir machen die Beobachtung, daß assyrische Kunstmotive, z. B. Tierkämpfe, Jagden, gern in ägyptische Formen gehüllt werden, wie z. B. auf

der Silberchale von Palestrina im Museum Kircherianum in Rom und auf cyprischen Schalen (Fig. 75), während in anderen Fällen die Gestalten in Körperhaltung und Bekleidung altgriechischer Weise folgen (Fig. 76). Die Phönizier erscheinen als empfangender, selten, namentlich in formaler Beziehung, als gebender Teil; sie schmiegen sich den Landesfitten an; sie locken, aber erzwingen nicht die Kundschaft. In Syrien sowohl wie auf Cypem schmücken sie z. B. die Thongefäße mit geometrischen Mustern (Fig. 77), offenbar im Anschluß an eine ältere Kunstweise. Sie suchten aber auch, ungeschickt genug (Fig. 78), assyrische Motive, den heiligen Baum zwischen zwei Tieren, nachzuahmen. Einzelheiten werden verwandelt, neue Typen auf künstlerischem Boden



Fig. 75. Silberne Schale von Curium auf Cypem. (Cesnola.)

nicht geschaffen. Der vielgerühmte phönizische Einfluß auf die Geistesbildung der Küstenvölker ist jedenfalls auf diesem Gebiete nicht bedeutend.

Reicher als im Stammlande erscheint die phönizische Kunst in den Kolonien, so, abgesehen von Karthago, namentlich auf Cypem. Auf dieser Insel, deren Ureinwohner wahrscheinlich mit kleinasiatischen Stämmen in Rasse und Sprache zusammenhängen, folgten phönizische Kolonisten und griechische Ansiedler einander. Die Tributpflichtigkeit unter ägyptischer und assyrischer Herrschaft führte zur Bekanntschaft mit der Kunst Aegyptens und Assyriens. So empfing Cypem eine Reihe von Anregungen, die es in eigentümlicher Kreuzung und Verflechtung auszubilden bemüht war. Dadurch wird aber für den Forscher der Einblick in die Entwick-

lungsgeschichte erschwert. Als phönizisch muß man erachten, was in den Formen mit Funden in anderen phönizischen Kolonien übereinstimmt, wie z. B. die Silberchalen. Als einheimische Werke dagegen dürfen solche Arbeiten gelten, die nur auf cyprischem Boden, sonst aber nicht vorkommen. Zu diesen gehören u. a. eigentümliche Pfeilerkapitäl, wahrscheinlich von Grabbauten

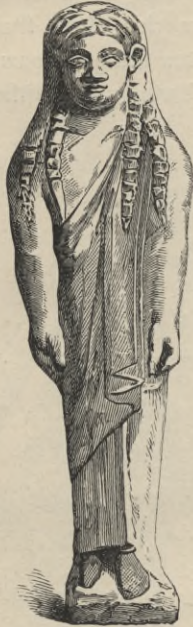


Fig. 76. Phönizische Thonfigur.
Paris, Louvre.

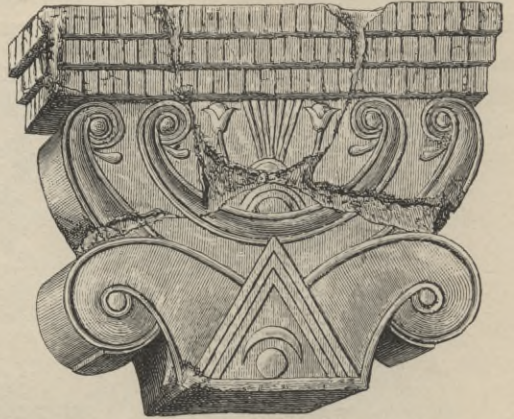


Fig. 79. Cyprißches Kapitäl. Paris, Louvre.



Fig. 77. Phönizisches Thongefäß. Paris, Louvre.



Fig. 78. Thonkrug aus Cypren. (Cesnola.)

herrührend und rein dekorativer Natur (Fig. 79). Voluten bilden den Hauptschmuck; doch entdeckt man in dem oberen Mittelfelde Anklänge an die ägyptische Lotosblume. Auch die zahlreichen Statuen aus Kalkstein, wahrscheinlich Opfernde oder Betende darstellend, tragen eine bestimmte Lokalfarbe. Sie sind in der Regel grob gearbeitet, wegen ihrer rohen Rückseite mehr Stelen als Rundbildern vergleichbar, eintönig in der Haltung, zeigen aber in den Köpfen ein besonderes, von anderen Kunstweisen verschiedenes Gepräge. Das Gewand erinnert zuweilen an



Fig. 80. Statue aus Golgoi auf Cypern.
Newyork.



Fig. 81. Statue aus Golgoi auf Cypern.
(Döll.)

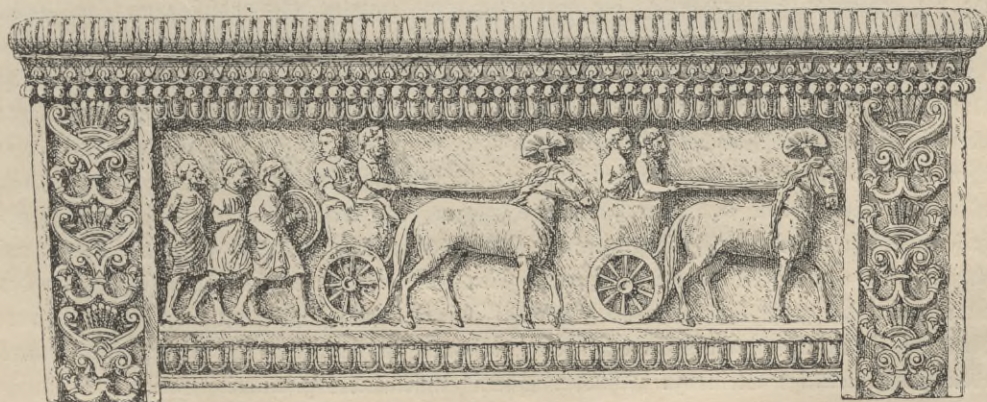


Fig. 82. Marmor-Sarkophag aus Amathus auf Cypern. Newyork.

die ägyptische Tracht (Fig. 80), ebenso wie die dicht neben einander gestellten Füße; es erscheint aber ebenso häufig der heimischen Kleidung (Tunika und Mantel) nachgebildet (Fig. 81). Ueber das Alter dieser cyprischen Werke sind wir nicht genau unterrichtet. Nur vom Sarkophag aus Amathus (Fig. 82) kann man nachweisen, daß er erst gemeißelt wurde, nachdem griechische Kunstfitten auf der Insel sich eingebürgert hatten, was aber den Bildhauer nicht hinderte, an dem krönenden Gesimse dem hellenischen Perlenstabe Lotosblumen anzufügen und an der Nebenseite den Wagenzug des Reliefbildes nach assyrischem Vorbilde zu zeichnen, ferner phönizische Figuren, nackte weibliche Gestalten, die mit den Händen die Brüste drücken, zu schildern. So bleibt die cyprische Kunst, dem lebendigen Strom hellenischer Entwicklung entrückt, noch in späteren Zeiten alten Ueberlieferungen treu und spielt im Altertume eine ähnliche Rolle, wie die sizilische Kunst im Mittelalter. Auch diese dankte einer mannigfachen Kulturkreuzung Ursprung und Glanz, vermochte aber auf die italienische Kunst ebensowenig nachhaltigen Einfluß zu üben, wie die cyprisch-phönizische auf die hellenischen Kunstformen.

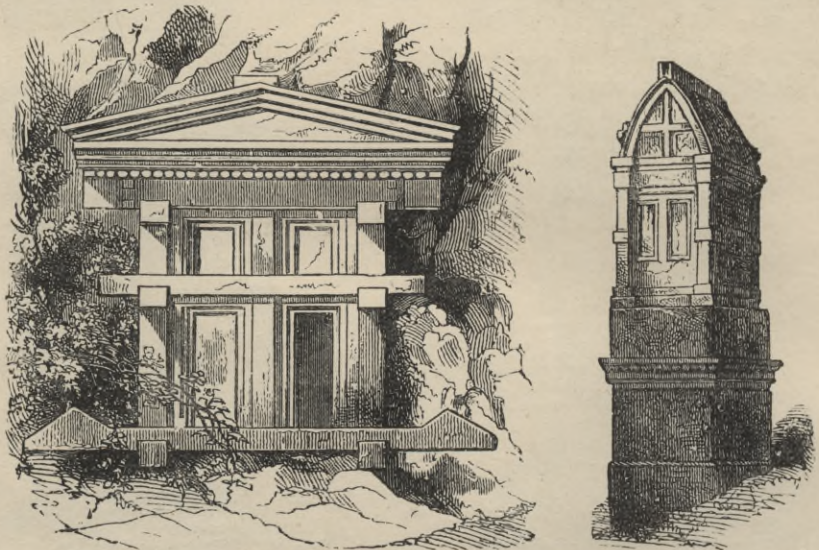


Fig. 83. Lykische Grabfassaden.

Während sich die phönizische Kunst ägyptischen Einwirkungen zugänglicher zeigt, dem Nillande die geflügelte Sonnenscheibe, die Sarkophagform, einzelne Gewandstücke u. s. w., selbst Grundsätze der Komposition und Zeichnung entlehnt, tritt in Kleinasien der Einfluß der mesopotamischen Kunst stärker in den Vordergrund. Die vollkommene Aufschließung des schlecht zugänglichen Landes, die neuerdings von verschiedenen Seiten mit großem Eifer angegriffen worden ist, wird dem Forscher mit der Zeit überaus reiches Material zuführen. Vorläufig müssen wir uns begnügen, auf die mannigfachen Gegenstände in der Kunstweise der einzelnen Landschaften hinzuweisen und den Fäden nachzugehen, die diese einerseits mit der chaldäisch-assyrischen Kunst, andererseits mit griechischer Kunstfitten verknüpfen. Wir stoßen in Lydien auf zahlreiche, sich auf kreisförmigem gemauerten Unterbaue erhebende Grabhügel (sog. Grab des Tantalus und die große Nekropole bei Sardes). Die hier und auch sonst angewandte Mauerkonstruktion, Füllwerk mit äußerem Steinbelag, erinnert an chaldäische Vorgänge. Aunderwärts werden große vieleckige Steine zu „Kyklopenmauern“ aufeinander geschichtet (Karien). Mannigfach sind auch die aus dem Felsen gehauenen Grabfassaden. Bald, wie am sog. Grabe des

Midas in Phrygien, erinnern sie an Teppichwände oder ahmen vielleicht Metallarbeiten nach, bald, wie in Lykien, wird im Steine eine offenbare Holzkonstruktion wiederholt (Fig. 83). Die Uebertragung von Formen, welche einem bestimmten Materiale angehören, in einen fremden Stoff deutet kaum auf ein sehr hohes Alter; primitiv erscheint aber allerdings die Benützung des lebendigen Felsens als Hintergrund der Kunstwerke.

Der mesopotamischen Kunst stehen am nächsten die Bauten und Skulpturen in Kappadozien. In Boghaz-Köi (Pterion) wurden die Reste eines Palastes ausgegraben, dessen Grundriß mit dem assyrischer Pläfte übereinstimmt. Auch die dortigen Felsenreliefs, ebenso jene in Uejük und Giaux-Kaleffi, schreitende Gestalten, vom gewöhnlichen Menschenmaße bis zur Riesengröße sich erhebend, einzelne auf Tieren oder auf den Schultern von Männern stehend (Fig. 84), lassen trotz der Verschiedenheit in der Tracht die Abhängigkeit von babylonischen Werken erkennen.

Der Versuch, alle diese in Kleinasien weitverbreiteten Felskulpturen dem Volke der Hittiten und dem 12. Jahrh. v. Chr. zuzuschreiben, hat vielfachen Widerspruch erfahren. Unbestritten bleibt nur, daß sich einzelne Kulturwellen, namentlich von Phrygien, bis nach Griechenland fortpflanzten. So begegnet man wiederholt über den Eingängen zu phrygischen Gräbern zwei steigenden Löwen zur Seite eines Pfeilers. Es besteht kein Zweifel, daß von hier das Bild nach Mykenae übertragen wurde (s. Seite 56). Ein anderes Beispiel der Langlebigkeit einzelner Darstellungen bietet der doppelköpfige Adler in den Felsenreliefs von Boghaz-Köi (Fig. 84). Durch die Kreuzzüge wurde er im Occident bekannt und hier als Wappenbild verwertet.

In Kleinasien sind wir bereits unmittelbar in den Vorhof unserer Kunst getreten. Die uralten Traditionen werden hier niemals vollständig abgeschüttelt, ein Mischstil bleibt in Geltung, aber gleichzeitig werden auch der jüngeren griechischen Kultur zahlreiche Anregungen zugeführt.



Fig. 84. Felsenrelief von Boghaz-Köi.



B. Griechenland.

1. Vorhistorische Zeit.



eithin offen, allseitig erschlossen lag die griechische Welt; die vorhellenische Kultur stand im engen Zusammenhange mit dem Orient und mit Aegypten, wobei die Inseln eine wichtige vermittelnde Rolle spielten. Es verstand aber das griechische Volk, wie kein anderes, diese Abhängigkeit zu lösen und sich zu einer freien Selbständigkeit zu erheben. Die Wurzeln seines Daseins erscheinen verdeckt, nur die herrlichen Blüten und Früchte sind sichtbar. Diese Beobachtung macht man auf allen Gebieten des geistigen Lebens. In dem Augenblicke, wo in den Hellenen das Bewußtsein erstarrte, menschliche Schönheit und menschliche Tugend seien ein Geschenk der gnädigen Götter* und ihre

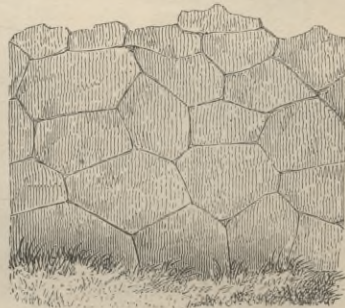
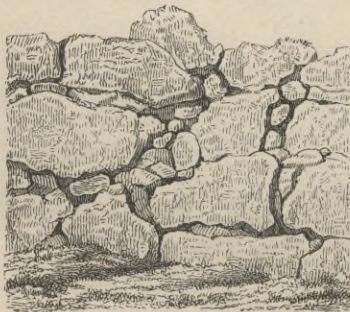


Fig. 85. Kyklopische Mauern.

Pflege ein Gottesdienst, als sie den Göttern wesentlich sittliche Züge aufprägten, da schlossen sie mit der Vergangenheit ab und öffneten der Bildung völlig neue Bahnen. Ihr historischer Glaube stand im Gegensatze zu den natürlichen Anfängen ihres Daseins. Sie erzählten von ihrer Vergangenheit wie von einer fremden, selbst feindlichen Welt. Die hellenische Bildung hat ihren Ursprung mit einer viel stärkeren Schichte bedeckt, als dieses allen anderen Völkern möglich war.

Auch die griechische Kunst hat die Spuren des mühseligen Weges, den sie Jahrhunderte lang gegangen war, verwischt und weckt leicht den Eindruck, als wäre sie vollendet der Phantasie eines Künstlers entsprungen. Erst in unseren Tagen sind wir namentlich durch Schliemanns epochemachende Entdeckungen über die Vorgeschichte der griechischen Kunst genauer unterrichtet worden. Sie reicht bis in das zweite Jahrtausend v. Chr. zurück. Enge, vielleicht in verwandter Abstammung wurzelnde Beziehungen walten zwischen den östlichen Landschaften Griechenlands, den Inseln und dem gegenüberliegenden asiatischen Gestade. Die ältesten Werke weisen

noch keine phönizischen Einflüsse auf; als diese dann eindringen, zerstörten sie keineswegs vollständig die Keime der heimischen Kunstübung. Diese erstarkte vielmehr allmählich, nachdem sie die fremden Elemente sich organisch angeeignet hatte.

Neben dem gewöhnlichen Lehmziegelbau hatte sich schon früh eine tüchtige Mauertechnik entwickelt. Große vieleckige Blöcke wurden aufeinander geschichtet und die Zwischenräume mit

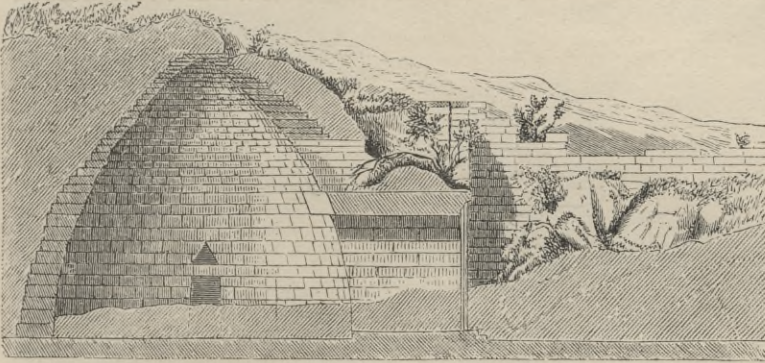


Fig. 86a. Schachhaus des Atreus zu Mykenae. Durchschnitt. (Reber.)

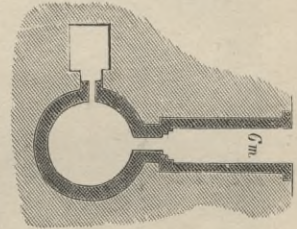


Fig. 86b.

Grundriß vom Schachhaus des Atreus.

Lehm und kleineren Steinen ausgefüllt — die sog. kyklopischen Mauern — später auch die Blöcke genau aneinander gefügt (Fig. 85). Der Palast- und der Gräberbau erscheinen vorwiegend gepflegt. Zu dem als Schachhaus des Atreus längst berühmten Grabbau unter der Burg von Mykenae gesellen sich noch andere unterirdische Gräber in Mykenae, Nauplia und beim Heräon in Argolis, in Menidi und Spata in Attika, Orchomenos in Böotien. Die wichtigste Form des Grabes ist das Kuppelgrab, wie es uns mit großartiger Wirkung in Mykenae vor Augen tritt. Der Mauerring des kreisförmigen Raumes verengt sich allmählich nach oben, indem die nach innen abge- schrägten Steinreihen immer mehr vorkragen, so daß der Schein eines Kuppelgewölbes hervorgerufen wird (Fig. 86 a. b). Durch gespreizte oder vorkragende Steine wurden in den festen Burgen auch Kammern und Vorratsräume überdeckt, Eingänge entlastet. Von dem architektonischen Schmucke haben sich natürlich nur geringe Reste erhalten. Sie weisen auf die Sitte hin, die Wände durch Metallschmuck (Rosetten?) zu beleben und lehren uns den Einfluß der Metalltechnik auf den ornamentalen Sinn der ältesten griechischen Künstler kennen. Ein Kapitäl und andere Fragmente von Halbsäulen (Fig. 87), in Mykenae gefunden, Reste des Fassadenschmuckes am sog. Schachhause, zeigen Zickzacklinien und Spiralen als beliebtes Dekorationsmotiv. Mit Rosetten, die gleichfalls der Metalltechnik entstammen und nach ägyptischem Muster mit Blattfächern verbunden sind, treten uns die Spiralen an der Decke der Grabkammer in Orchomenos entgegen. In noch reicherer Entwicklung erscheint dasselbe Dekorationsmotiv im Palaste von Tiryns. Ein Marmorfries, in dem aufrechtstehende Pfeiler, von Rosetten eingesäumt, mit viereckigen Feldern, ausgefüllt mit aneinanderstoßenden Halbrosetten und im Halbkreis geführten Spiralen, abwechseln, fügt zum plastischen noch malerischen Schmuck. Blaue Glasflüsse sind in die Rosetten



Fig. 87. Restaurierte Säule vom Schachhaus zu Mykenae.

als Augen eingesetzt und beleben auch sonst die Flächen. Die in Tiryns gefundenen Spuren von gemalter Wanddekoration, in blauen, gelben und roten Tönen gehalten, weisen die gleichen Motive von Spiralen, Blattfächern und Rosetten auf.

Faßt man die in den griechischen Burgen und Gräbern gefundenen Proben dekorativer Kunst zusammen, insbesondere die Goldgeräte und vergleicht sie mit den in Hisjarlik (Troja)

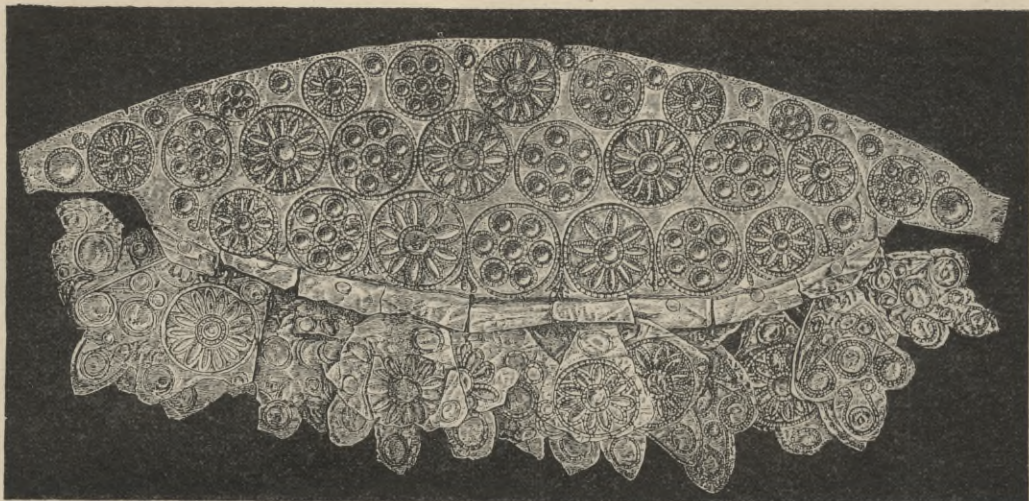


Fig. 88. Stephane aus Mykenae. (Schliemann.)



Fig. 89. Goldene Knöpfe aus Mykenae. Natürliche Größe. (Schliemann.)



Fig. 90. Armband aus Troja. (Schliemann.)

ausgegrabenen Geräten und Schätzen, so erkennt man sofort die große Familienähnlichkeit der künstlerischen Bildung (Fig. 88—90), bemerkt aber gleichzeitig die höhere Entwicklungsstufe der Kunst, namentlich in Mykenae und Tiryns. Der Herrscherpalast in Tiryns, der die südliche Hälfte eines starken Festungswerkes einnimmt, zeigt eine verständige Anordnung der verschiedenen Bauteile und eine klare Gliederung der Räume. In dem großen Hofe (L), der dem Männersaale unmittelbar vorangeht, bemerkt man die Spuren einer Säulenhalle; der Männersaal

(Megaron, M) selbst läßt in der vorn offenen Vorhalle und dem mit vier Säulen geschmückten Hauptsale das Vorbild und den Ausgangspunkt des späteren hellenischen Tempels erkennen.

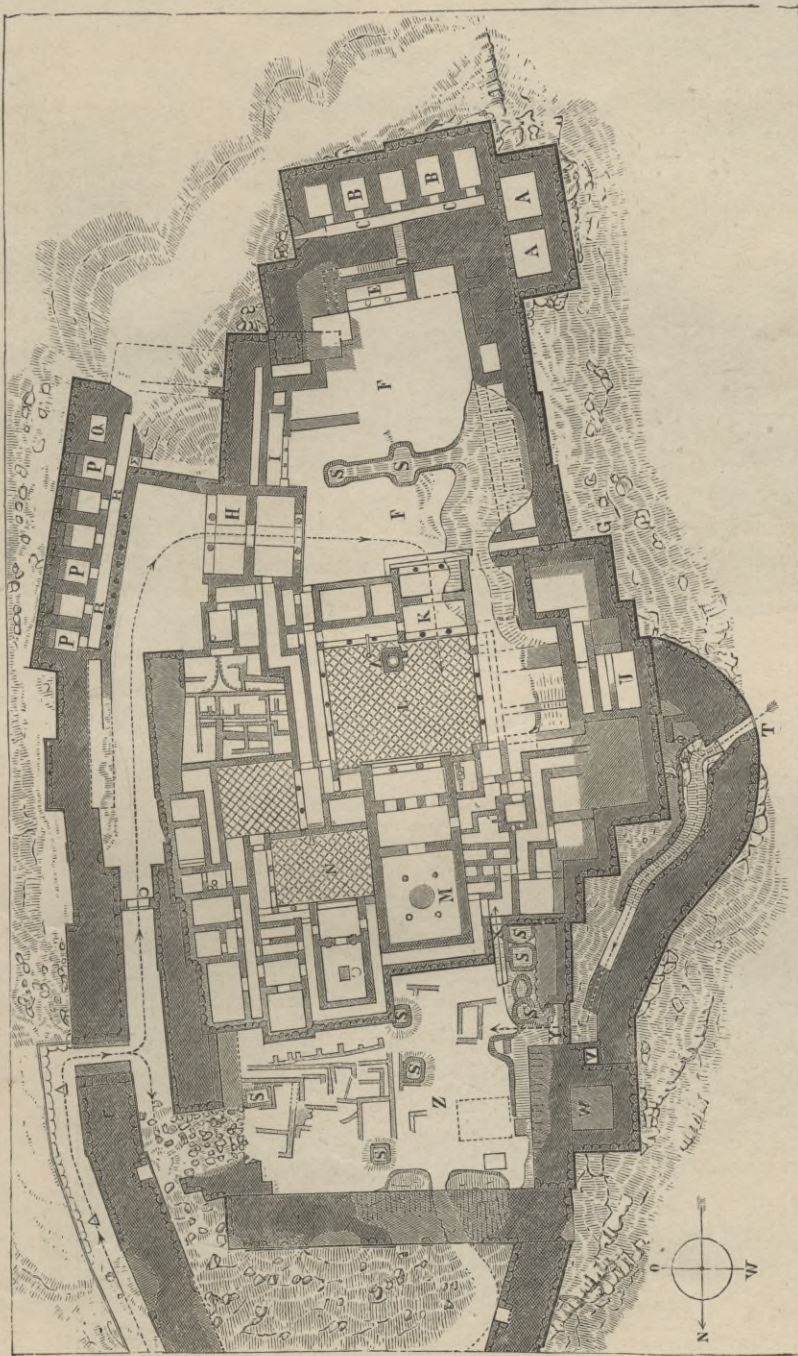


Fig. 91. Oberburg von Tyrnös; aufgenommen 1885 von B. Döppfeld. (Schliemann.)

A. Turm mit 2 Zimmern. B. Nebenöföte kammer. C. Galerie. D. Korridor mit Treppe. E. Säulenhalle. F. Großer Vorhof. G. S-W-Ecke des Palastes. H. Großes Propyläon. I. Säulenhalle. K. Kleines Propyläon. L. Großer Hof. M. Megaron der Männer. N. Kleiner Hof. O. Saal der Frauen. P. Nebenöföte kammer. Q. Kilerie. R. Galerie der Diener. S. Schächte. T. Nebenangang. U. Kellerräume. V. Kilerie. W. Turm im NW. X. Kleine Treppe. Y. Eingang zur Mittelburg. Z. Mittelburg oder Hinterhof. T. Turm im NO. A. Rampe des Hauptaufganges. G. Burgthor. A. Altar im Hofe. E. Fundstelle der Terrakotten. S. Tisur zur Galerie B. P. Mauer auf dem runden Vorhof.

Die Absonderung des Frauengemaches vom Herrenhause erinnert an orientalische Gitten, die Bauformen des Herrenhauses verraten dagegen einen selbständigen Ursprung.

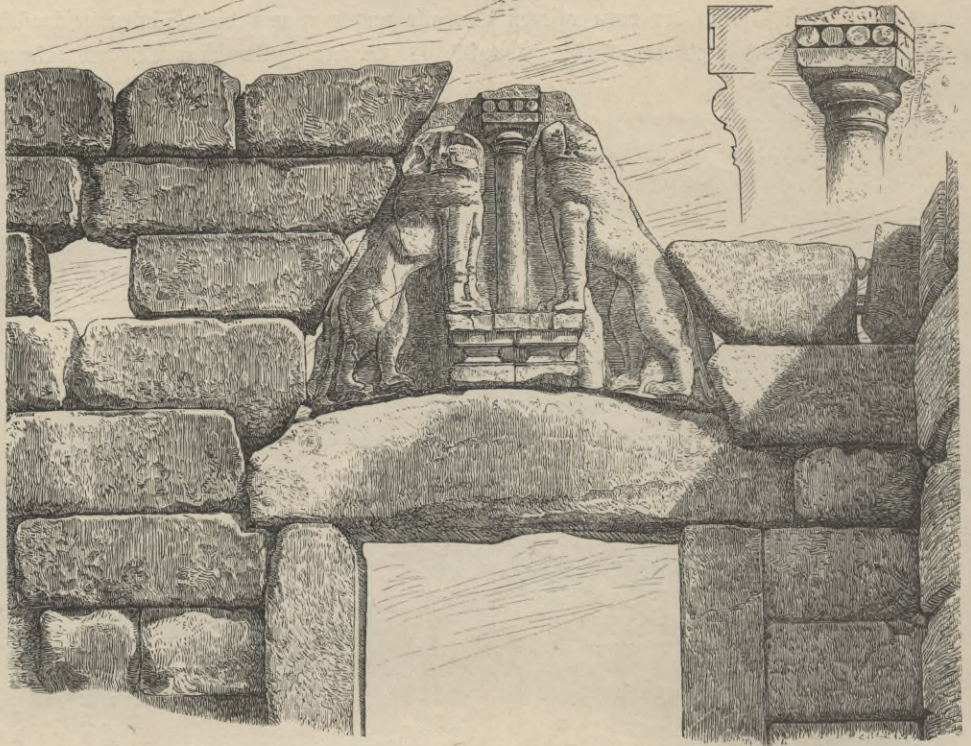
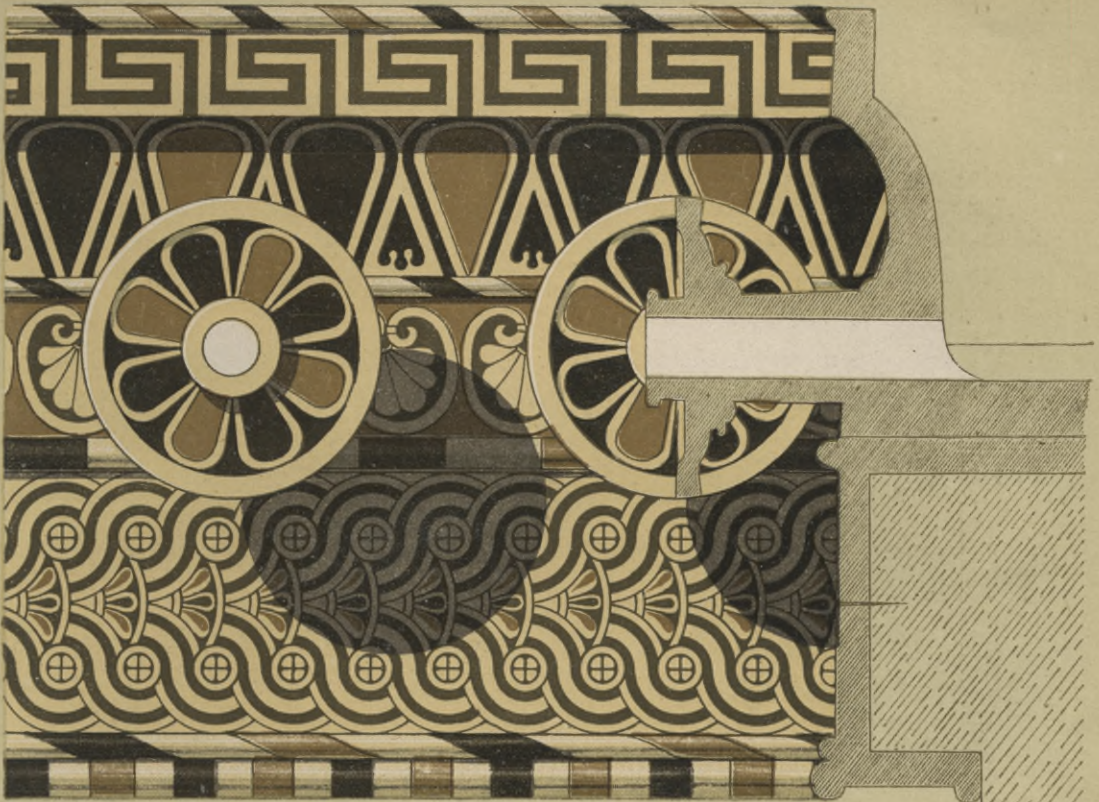


Fig. 92. Löwenthor zu Mykenae. (Durm.)



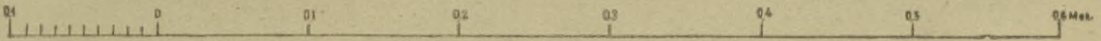
Fig. 93. Teil einer Grabstele aus Mykenae. (Schliemann.)



Sima und Geisonverkleidung der Traufseite.



Unteraufsicht des Verkleidungsstücks.



1:5.

1. Vom Schatthause der Geloer in Olympia.



2. Vom Schatthause der Geloer in Olympia.
Sima der Giebelseite.



3. Sima aus Selinus.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Stärkere Anklänge an die asiatische (phrygische) Kunst weist das älteste größere Skulpturwerk auf griechischem Boden, das Löwenthor zu Mykenae (Fig. 92) auf. In dem ausgesparten Dreieck über der mächtigen Oberschwelle des Thores erheben sich zwei Löwen, einst mit dem Kopfe gegen den Beschauer gewendet, mit den Vorderfüßen auf dem Unterbau der mittleren Säule aufruhend. Aber schon die Wahl der Säule an Stelle des Kegels, Obeliskens oder heiligen Baumes, sodann die Gestalt der Säule, ferner die gute Anpassung des Bildwerkes



Fig. 94. Dolchflinge aus Mykenae.

an den architektonischen Raum, das Durchschimmern der Naturbeobachtung in den Tierkörpern legen Zeugnis ab von dem zugleich auf das Lebensvolle und Maßvolle gerichteten Sinne des Künstlers.

Die Steinwerke stehen weit zurück gegen die Metallarbeiten. Recht primitiv, getriebene Metallbleche nachahmend, erscheint z. B. die Grabstele zu Mykenae (Fig. 93), während der aus Silber und verschieden gefärbtem Gold eingelegte Schmuck an einigen ebendort ausgegrabenen Dolchflingen (Fig. 94) nicht bloß durch die technische Vollendung, sondern auch durch die



Fig. 95. Relieffstück des Bechers von Baphio (Perrot und Chipiez).

frische Naturwahrheit überrascht. Die Bewegungen der Löwen und der sie verfolgenden Jäger sind übertrieben, jedoch immer charakteristisch und halten im Gegensatz zum tieferen Orient alles Konventionelle fern. Das Gleiche gilt von den sehr kräftig durchgebildeten Reliefs zweier goldenen Becher, die in einem Kuppelgrabe bei Baphio (Amyklae?), südlich von Sparta zum Vorschein gekommen sind. In lebendiger Darstellung schildert der eine Becher vier friedlich weidende Rinder mit ihrem Hirten, der andere als Gegenbild das Einfangen wilder Stiere in einem Netz und die damit für die Verfolger verbundenen Gefahren; namentlich der im Netz sich überschlagende Stier zeigt ein sehr kühnes, freilich auch nicht ganz gelungenes Motiv (Fig. 95). Von ähnlicher Naivetät der Auffassung zeugen die Reste einer Wandmalerei in Tiryns; sie stellen einen im wilden Rennen begriffenen Stier dar, über dessen Rücken ein Mann springt; eine kindliche Weise, ihn als im Hintergrund dem Stiere nachsehend zu bezeichnen. Freude an der ge-

nauen Wiedergabe des wirklichen Lebens bekunden auch die goldenen in den Gräbern zu Mykenae gefundenen Gesichtsmasken und ein trefflich gearbeiteter Stierkopf von Bronze. Die Zweifel, ob wir von solchen außerlesenen Werken auf die allgemein verbreitete Kunstbildung schließen dürfen, vermindern die sogenannten Inselsteine. Gemmen, Bilder, in weiche oder härtere, am Strande des Meeres aufgelesene kleine Steine eingegraben, die durchbohrt, also bestimmt sind, aneinander gereiht zu werden, werden auf dem Festlande Griechenlands wie auf den Inseln, insbesondere auf Kreta in großer Zahl gefunden. Sie entlehnen in einzelnen Fällen die Gegenstände ihrer Darstellung dem Orient, sie schildern aber vielfach auch neue, offenbar heimische Objekte, wie außer Seetieren das Pferd; sie versinnlichen, wenn auch in grober Weise, hellenische Mythen, z. B. die Fesselung des Prometheus, und zeigen, was das wichtigste ist, in der Technik, sowie in der Anordnung und Zeichnung eine Verwandtschaft mit den Goldbildern von Mykenae und mit dem Schmuck auf den ältesten Thongefäßen.

Die Inselsteine fallen in den Bereich der volkstümlichen Kunst und beweisen die langdauernde Herrschaft eines einheitlichen Stiles, den wir nach seinen hervorragendsten Proben den mykenischen Stil zu nennen pflegen. Daß daneben auch noch ganz primitive Werke entstanden und mannigfache Beziehungen zur orientalischen Kunst, teilweise vermittelt durch die Verpflanzung orientalischer (semitischer) Mythen, unterhalten wurden, raubt der Wahrnehmung frühesten selbständiger Kunstkeime nichts am Werte. Offenbar haben wir es mit einer Kulturstufe zu thun, auf welcher die Individualität des griechischen Volkes noch schlummerte. Darin liegt aber der weltgeschichtliche Beruf der griechischen Kunst, daß sie, sobald das hellenische Bewußtsein erwacht ist, schöpferisch auch die aus der Fremde entnommenen Formen und Motive so umgestaltet, daß sie erst jetzt das wahre Leben gewinnen. Einmal von der hellenischen Phantasie angehaucht, verlieren sie bald die Spuren ihres äußeren Ursprunges.

2. Architektur.

a. Die Entwicklung der hellenischen Baukunst.

Das Herrenhaus der griechischen Vorzeit, in Vorhalle und Saal gegliedert, mit Säulen geschmückt, die sich an der Vorderseite der Vorhalle zwischen den vorspringenden Seitenmauern erheben, ist die Wurzel des hellenischen Tempels. Indem die Griechen das Gotteshaus aus dem Wohnhaus der Menschen hervorgehen ließen, vollführten sie eine That von großer sittlich-religiöser und künstlerischer Bedeutung. Der Naturdienst sinkt in Dunkel zurück. Der Eintritt in die menschliche Wohnung bringt die Götter dem menschlichen Wesen näher, ihr Charakter und ihr Kultus empfangen menschlich anheimelnde Züge. Die Richtung der künstlerischen Phantasie wurde dadurch dauernd bestimmt. Wie die Götter im schönsten und prächtigsten menschlichen Hause thronen, so hüllen sie auch ihren Körper in die schönsten, kraftvollen menschlichen Formen. Aber auch auf dem engeren Gebiete der Architektur übt die Wahl des Hauses als Ausgangspunkt auf die Entwicklung des Tempels einen entscheidenden Einfluß. Er gewinnt im Gegensatz namentlich zum ägyptischen Tempel eine geschlossene, einheitliche Gestalt. Selbst nachdem er auf die höchste Stufe der Vollendung gehoben worden war, behielt er noch das Gepräge eines allerdings idealen, ohne Rücksicht auf zufällige, gewöhnliche Bedürfnisse geschaffenen Hauses. Gleich einem Weihgeschenke wurden die Tempel den hohen Göttern dargebracht. Die Cella wird ringsum von Säulen umschlossen, die das wie Adlerflügel sich ausbreitende Giebeldach tragen.

Ehe aber die hellenischen Tempel diese vollkommene Gestalt erreichten, vergingen viele Jahrhunderte. Das Ornament der in Mykenae ausgegrabenen Steinsäulen erinnert an Metall-

arbeit, läßt darauf schließen, daß ursprünglich die Säulen mit Metallplatten belegt waren, offenbar nicht allein zum Schmucke, sondern auch zum Schutze. Eines solchen Schirmes bedürfen nur hölzerne Säulen. An dem von der sizilischen Stadt Gela in Olympia gestifteten Schatzhause, an sizilischen und großgriechischen Tempeln waren die obersten vorspringenden Gebälktheile mit farbigen Terrakotten verkleidet (siehe den Farbendruck Taf. I). Die Thonplatten erscheinen hier an Steinbalken angenagelt. Das war aber nicht der ursprüngliche Vorgang. Die Steinbalken waren vielmehr an die Stelle von Holzbalken getreten, die, da sie eines Schutzes und einer größeren Sicherung gegen die Unbilden des Wetters bedurften, mit Thonplatten verkleidet wurden. Gewohnheitmäßig behielt man die bemalten Thonplatten auch dann noch eine Zeitlang bei, als der Steinbau sich bereits eingebürgert hatte.

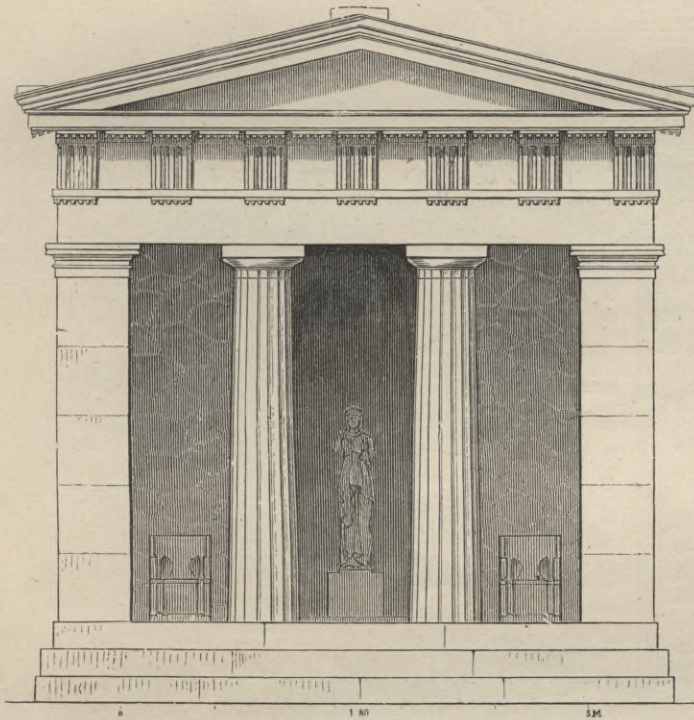


Fig. 96. Vorderansicht eines Antentempels. (Sog. Themistempel zu Rhamnus.)

Für einzelne Landschaften, für den dorischen Stil ist die Ableitung vom Holzbaue und dem Verkleidungssysteme unbestreitbar; wie sich die Tempelarchitektur auf ionischem Boden entwickelt hat, darüber geben uns die

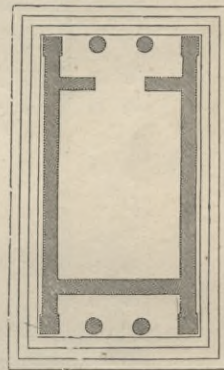


Fig. 97. Templum in antis.

Funde bisher keine sichere Auskunft. Auch in Bezug auf die Tempelform walten zeitliche Unterschiede. Ursprünglich traten gewiß wie am Wohnhause die Seitenmauern der Cella vor und wurden die Säulen zwischen die Stirnen der Mauern eingespannt: templum in antis (Fig. 96, 97). Später ruhte der Giebel, bald der Vordergiebel allein (Prostylos), bald beide Giebel (Amphiprostylos) ausschließlich auf Säulen und diese nahmen die ganze Fassade ein (Fig. 98). Die vollendete, für uns geradezu die ideale Form gewann der Tempel, als die Cella allseitig von Säulen umschlossen wurde (Peripteros), ein Säulenumgang sich um sie zog (Fig. 99). Die Verdoppelung der Säulenreihen (Dipteros), die im ionischen Stil schon sehr früh (Samos, Ephesos), im dorischen erst viel später vorkommt (Fig. 100), reizt bereits den kritischen Sinn, da hierdurch die Maßverhältnisse etwas gestört, Cella und Säulenbau stärker getrennt werden, während namentlich dem Peripteraltempel gegenüber das Urteil unwillkürlich in die Empfindung rückhaltloser Bewunderung übergeht und ein

liebevolles Eingehen in das Wesen der vollendeten Schöpfung zur wichtigsten, zugleich lohnendsten Aufgabe des Forschers macht.

Der hellenische Baustil, am reinsten in Tempelbauten verkörpert, ist keine vereinzelte historische Erscheinung, er starb auch nicht, als Staat und Religion des alten Griechenvolkes aus dem Dasein schwanden; er lebte vielmehr als Ideal in der späteren Kunstwelt weiter und hat eine ewige Mustergültigkeit bewahrt. Auf der Höhe der Entwicklung angelangt, vermischt

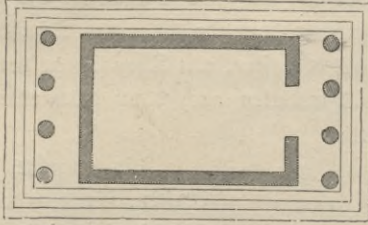


Fig. 98. Amphiprostylos.

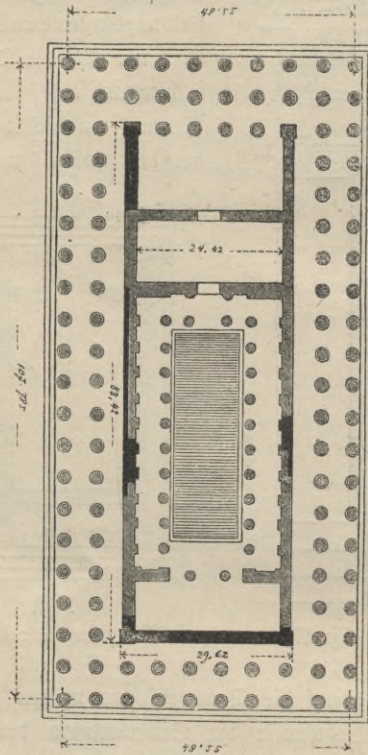


Fig. 100. Dipteros
(Tempel des Apollon Didymäos zu Milet).

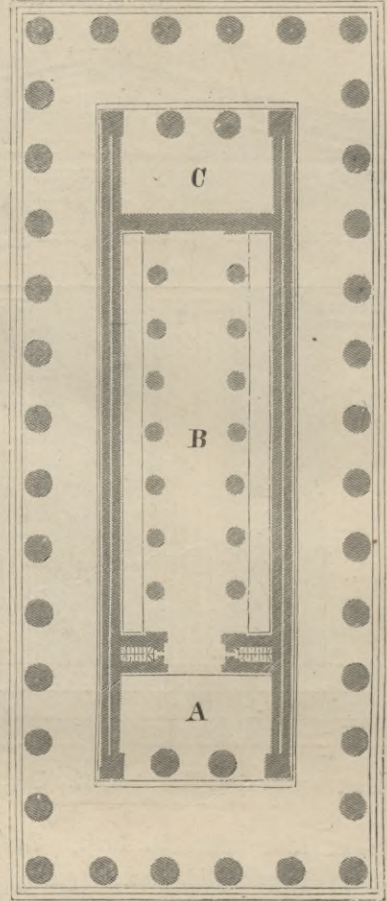


Fig. 99. Peripteros
(Poseidontempel zu Paestum).

er die Spuren seines Ursprunges und langsamen Wachstums; er macht den Eindruck einer persönlichen Schöpfung. Die Bildung der einzelnen Glieder trägt ein streng logisches, notwendiges Gepräge. Darin gleicht er dem gotischen Baustile; er überragt ihn aber durch edles Gleichmaß, Harmonie und innigere Verflechtung der konstruktiven und dekorativen Formen. Wir lesen aus ihm die Gesetze der architektonischen Phantasie heraus. Aus diesem Grunde legen wir auch auf das System ein so großes Gewicht und stellen es wegen seiner univervellen Bedeutung an die Spitze der historischen Erzählung.

Dorischer Stil (Fig. 101). Auf der oberen Fläche (Stylobat) eines mächtigen aus Quadern gefügten Stufenbaues (Krepidoma) erhebt sich die Säulenreihe. Keine Basis vermittelt den einzelnen Säulenstamm mit dem Stylobat, sondern alle steigen unmittelbar aus dem gemeinsamen Säulenboden in die Höhe. Der Säulenstamm ist kanneliert, d. h. mit flachen Furchen, die scharfkantig aneinander stoßen (Fig. 102 u. 103) versehen; er verjüngt sich nach oben und erhält in der Mitte eine leichte Schwellung oder Anspannung (Entasis). Am oberen Ende des meistens aus Trommeln zusammengesetzten Schaftes ist ein Einschnitt (Fig. 102, e) angebracht,



Fig. 101. Aufbau der Nordostecke des Parthenon.
(Niemann in den Wiener Vorlegeblättern.)

der zum Schutze der obersten Trommel dient. Ueber dem Einschnitte beginnt der Hals, mit dem Kapital aus einem Stein gehauen und durch mehrere Riemchen (Fig. 102, d), in denen noch einmal die zusammengehaltene Kraft des Säulenstammes zum Ausdruck kommt, oder durch eine den Kapitältschmuck andeutende Blattrihe (Fig. 105) charakterisiert. Es folgt sodann das Kapital, aus dem weit ausladenden, oben leise eingezogenen Echinus (Fig. 102, b) und der Deckplatte (Plinthe) bestehend (Fig. 106). In der Form, in der der Echinus uns meistens entgegentritt, kesselartig, einfach rundlich geglättet, erscheint er für unsere Phantasie stumm. Erst die aufmerksame Betrachtung aufgemalter Ornamentreste, die hier und da an demselben gefunden wurden (wenn der Fund auch nicht ohne Widerspruch blieb), und die Vergleichung des plastischen

Schmuckes an ähnlich geformten und profilierten Baugliedern lehrte das Wesen und die Bedeutung des dorischen Kapitäls verstehen. Denkt man sich um einen cylindrischen Kern einen Kranz aufgerichteter Blätter gelegt und diese belastet, so werden die Blattspitzen nach unten sich neigen, und zwar um so stärker, je größer der Druck, bis sie schließlich die Wurzel wieder berühren. Eine solche Belastung durch das Gebälk, der Druck des letzteren auf die gegenstrebende Säule

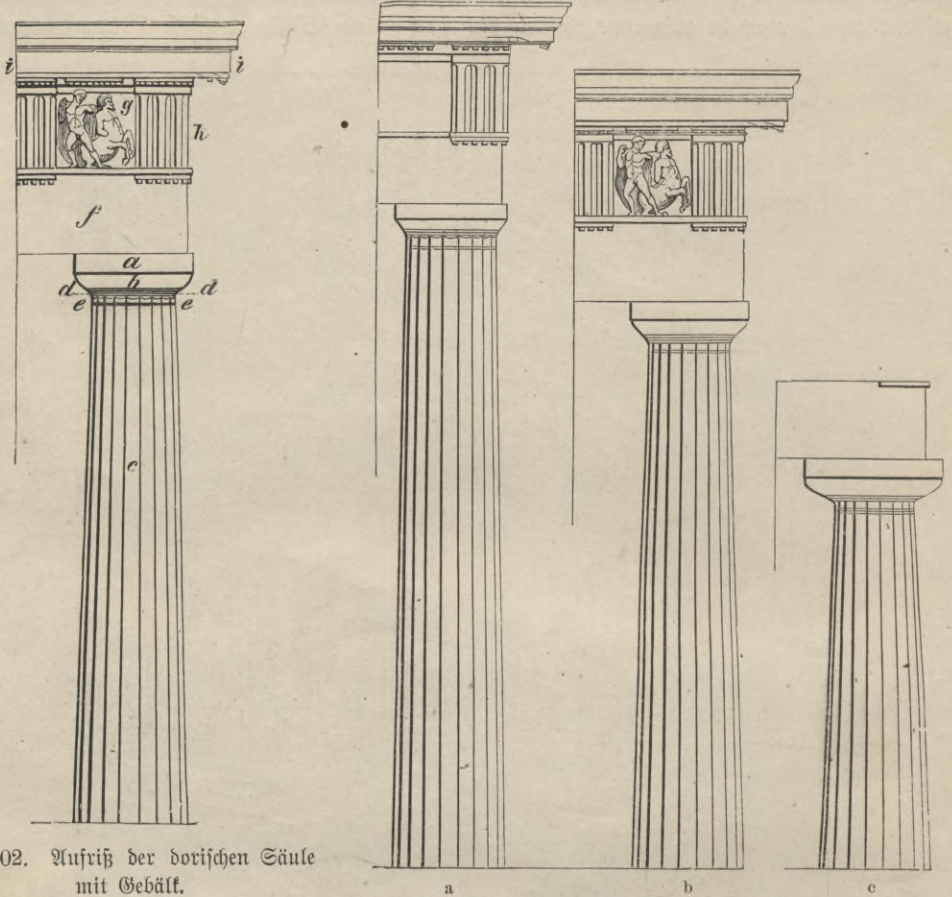


Fig. 102. Aufriß der dorischen Säule mit Gebälk.

a. Plinthus od. Abacus. b. Echinus. c. Kannelierter Säulenschaft. d. Anuli od. Riemchen. e. Einschnitt. Zwischen d. u. e. Hypotrachelion od. Hals. f. Epistylon od. Architrav. g. Metope. h. Triglyphe. i. Geison (Kranzgesims.)

Fig. 104. Vergleich verschiedener dorischer Säulen.

a. von einem Tempel zu Delos aus späterer Zeit (Höhe = fast 6 untere Durchmesser). b. vom Parthenon, um 440 (Höhe = 5,50 untere Durchmesser). c. von einem Tempel zu Corinth aus früherer Zeit (Höhe = reichlich 4 untere Durchmesser).



Fig. 103. Durchschnitt der dorischen Säule.

wird im dorischen Kapitäl wahrnehmbar und scheint eine sinnbildliche Andeutung zu verlangen. Sie wird durch den Kranz der überfallenden Blätter gegeben, der gleichzeitig auch das Profil des Kapitäls bestimmt (Farbendruck Taf. II).

Last und Gegendruck, der Konflikt zweier entgegenwirkender Kräfte, wiederholt sich noch öfter an dem Tempelbaue. Ueberall, wo dieses Verhältnis für das Auge anschaulich gemacht werden soll, wird ein ähnliches Ornament und ein verwandtes Profil angewendet. Die Welle oder das Rymation (so wird das geschilderte Bauglied auch genannt, während der Blatterschmuck, gemeißelt und derber gebildet, den Namen Eierstab führt) hat daher eine viel weiter reichende Aufgabe

als das dorische Kapitäl; nicht dieses hat zur Schöpfung des Kymation geführt, sondern dies Glied wurde auf das Kapitäl übertragen, weil es galt, auch hier den Druck in der Richtung nach unten sinnbildlich anzudeuten. Daher erklärt sich die weite Ausbreitung der Welle und ihres Schmuckes (Fig. 107 u. 108), sowie die Varianten in der Wahl des Profiles und der Blätter (eiförmig mit Echinusprofil, herzförmig mit Karniesprofil = ionisches und lesbisches Kymation), je nachdem die Aufgabe des Baugliedes stärker oder schwächer betont werden soll. Jedenfalls gehört der Blätter-schmuck mit seiner ausdrucksvollen Kraft nicht dem Gebiete der Architektur ausschließlich an, er konnte hier gar nicht zuerst erfunden werden. Aus der Kunst der Weberei und Töpferei wurde er auf den monumentalen Steinbau übertragen. Es finden sich daher die Blattornamente der Architektur auch auf Gefäßen identisch in Bildung und Bedeutung (Fig. 109 b. c.). Auch das Bandornament (Mäander) ist von der textilen Kunst auf die Baukunst übertragen worden (Fig. 109 a). Es schmückt hier ebenfalls solche Glieder, welche einer Gürtung, einer Umfassung mit einem Bande fähig oder bedürftig erscheinen, so z. B. wie es scheint die vier-eckige Plinthe (Abacus) über dem Echinus. (Siehe den Farbendruck Taf. II).

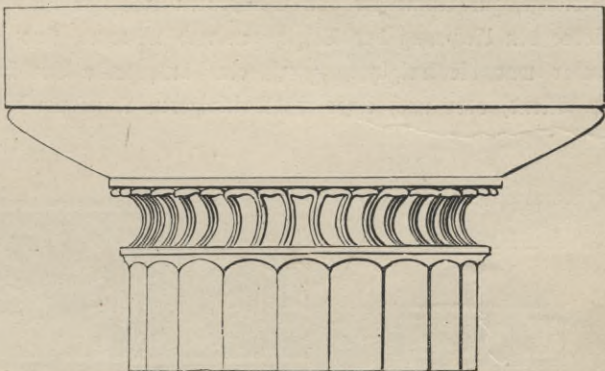


Fig. 105. Dorisches Kapitäl (vom kl. Tempel zu Paestum).

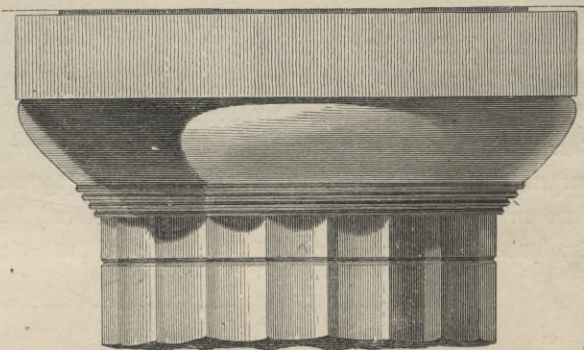


Fig. 106. Dorisches Kapitäl vom sog. Theseion zu Athen.

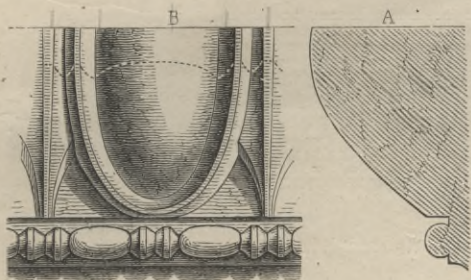


Fig. 107. Ionisches Kymation (Eierstab).

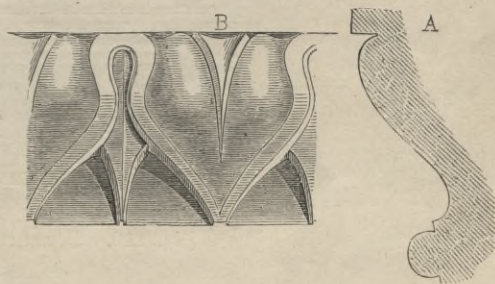


Fig. 108. Lesbisches Kymation (Wasserlaub).

Auch die Stirnseiten der Mauern oder Anten (Fig. 110) endigen mit der Deckplatte über dem Kapitäl, nur daß beides hier eine einfachere Ausbildung (dorisches Kymation) empfängt. Die Anten sind übrigens ursprünglich aus den hölzernen Bohlen hervorgegangen, mit denen die Enden der Lehm-mauern in den alten Häusern und Tempeln bekleidet und befestigt wurden.

Das Gebälk beginnt mit dem Epistylon (Fig. 102, f, modern Architrav), dem Steinbalken, der horizontal auf den Säulen ruht und die feste, einheitliche Grundlage der Decke und des

Daches vorstellt. Das Epistylon (Fig. 101) schließt mit einer kleinen vorspringenden (mäandergeschmückten) Platte ab. Das nächstfolgende Gebälkglied zeigt pfeilerartige Stützen, an der Vorderseite mit prismatisch vertieften Kanälen oder nach anderer Deutung mit abgefaßten Stegen versehen, gleichsam geschlitz — Triglyphen oder Dreischlige (Fig. 102, h) — und zwischen ihnen viereckige, zur Aufnahme von Skulpturen befähigte Felder, Metopen, (Fig. 102, g; Fig. 112). Ueber den Ursprung der Triglyphen und Metopen sind wir auf das Raten angewiesen. Entweder war die Triglyphe zuerst eine ausgezackte Bordüre, die Balkenköpfe der inneren Decke verhüllend, oder nach einer wohl richtigeren Annahme der nach Analogie der Säule kannelierte,



Fig. 109. Griechische Mäander und Blattornamente (Palmetten).

somit als Deckenträger bezeichnete Balkenkopf. In den Monumenten finden sich die Metopen stets geschlossen, die Decke aber höher gelegt, eine Folge der Umbildung des ursprünglichen dorischen Stiles. — Die Furchen der Triglyphe nehmen nicht deren ganze Höhe ein, sondern schließen oben rundlich ab und lassen Raum für einen Streifen, der als Kapital der Triglyphe aufgefaßt werden kann, jedenfalls sie überdeckt, während die sogenannten Tropfen unter dem Architravbande (sechs an einer schmalen Leiste (Megala d. h. Lineal) hängende hommelartige Körperchen) auf die Triglyphe vorbereiten (Fig. 112). Andere erklären die Tropfen als Nagelköpfe.

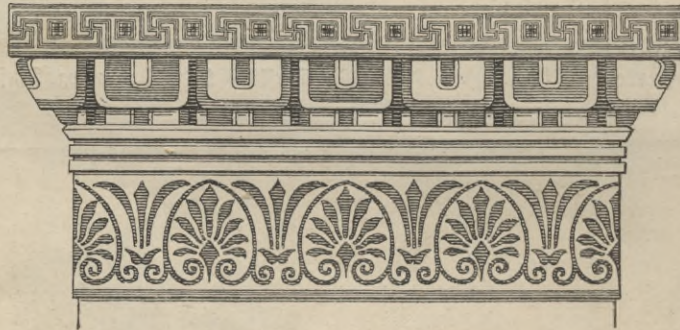


Fig. 110. Bemaltes dorisches Antentkapital.

Ueber den Triglyphen und Metopen springt das Kranzgesims (Geison, Fig. 102, i) mächtig vor. Seine unterschrittene und nach vorn etwas geneigte untere Fläche trägt an viereckigen Platten (Viae, Dielenköpfen) drei Reihen von Tropfen, wodurch das Ueberhängende und Schwebende des Geison angedeutet wird (Fig. 112). Das Kranzgesims wird durch eine fein profilierte Welle gesäumt, der ganze Bau sodann an den Langseiten vielfach, namentlich bei kleineren Tempeln, durch die ausgebogene Rinneleiste (Sima) abgeschlossen. Als Symbol des Abschlusses und freien Endigens ist der Sima meistens ein Kranz aufgerichteter Blätter aufgemalt (vgl. Fig. 109 b, c), an dessen Stelle seit dem vierten Jahrhundert plastisches Rankenwerk tritt.



IONISCHES GEBÄLK.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

Das Giebelfeld (Tympanon) an der Vorder- und Rückenseite des Tempels rahmen ein niedriges Geison (mit dorischem oder lesbischem Kymation als Saum, ohne Dielenköpfe) und darüber eine Sima ein. Firtziegel (Akroterien) schmücken die Spitze und die Ecken des Giebels, Stirnziegel, meistens in der Form einer Palmette, erheben sich an den Langseiten über dem Dachrande (Fig. 113 u. 114). Nicht der Zierde allein, sondern auch einem praktischen Zwecke dienen die wasserspeienden Löwenköpfe an der Rinneleiste der Langseiten (Fig. 111 e).

Ionischer Stil. (Vergl. den Farbendruck Taf. III und Fig. 120). Im Gegensatz zu dem dorischen Stile, wo der Zusammenhang der einzelnen Glieder fester bewahrt und ihre enge Wechselbeziehung auf das deutlichste vor die Augen gestellt wird, offenbart die ionische Architektur, deren ältere Geschichte wir fast gar nicht kennen, eine größere Ungebundenheit und Freiheit. Die Säule ist

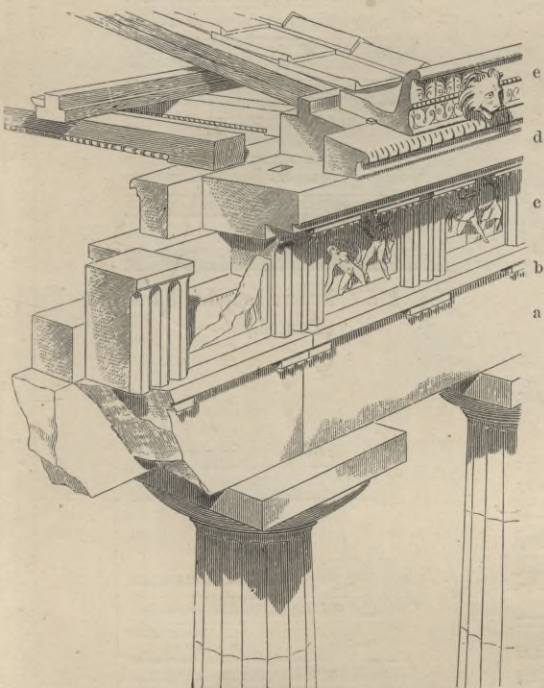


Fig. 111. Gebälk und Dachbildung am dorischen Tempel.

a. Epistyl. b. Regula mit Tropfen. c. Triglyphenfries.
d. Geison. e. Sima (Rinneleiste.)

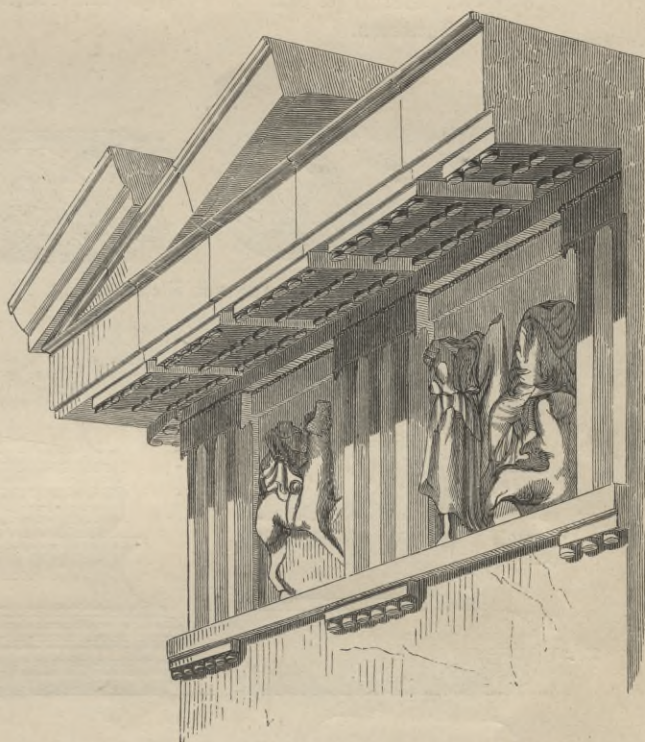


Fig. 112. Dorischer Triglyphenfries mit Kranzgesims (Geison).

durch eine selbständige Basis (Spira) mit dem Stufenbaue verbunden. Das Hauptglied der Basis ist eine nach unten und oben ausgeschweifte, in der Mitte eingezogene, als Hohlkehle profilierte Scheibe (Trochilus), bisweilen gefurcht und so an den kannelierten Säulenstamm anklingend, bald einfach und dann besonders hoch (Fig. 115), bald doppelt (Fig. 116), wo dann die beiden Kehlen durch Rundplättchen (Astragale) getrennt werden. Mit dem Säulenschaft verknüpft den Trochilus ein Pfühl (Torus) von halbkreisförmigem Profil, gefurcht, (Fig. 115) oder mit einem tauförmigen Ornament umflochten (Fig. 117) oder mit einem Laubstrange umzogen. Nach unten schließt die Basis mit einer viereckigen Platte (Plinthe) ab. Neben dieser älteren Form der ionischen Säulenbasis tritt insbesondere an den Denkmälern Athens eine andere auf, wo die Hohlkehle unten und oben von einem Pfühle (ohne Plinthe) begrenzt wird (Fig. 118). Unter dem Namen attische Basis hat sich diese weit über die Zeitgrenzen der hellenischen Kunst bis in



Fig. 113. Stirnziegel vom Parthenon.



Fig. 114. Eckacroterion.

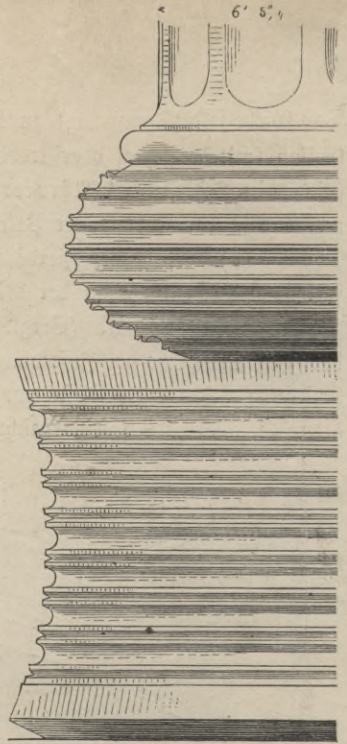


Fig. 115. Ältere ionische Basis (Samos.)



Fig. 117. Torus mit Riemengeflecht.

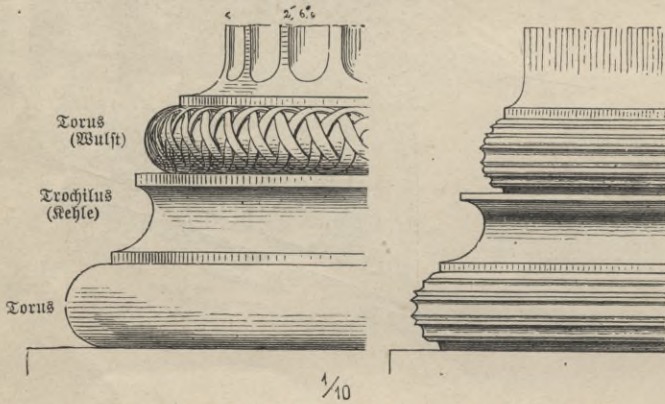


Fig. 118. Attisch-ionische Basen (Erechtheion, Nordhalle).
Säulenbasis. Antenbasis.

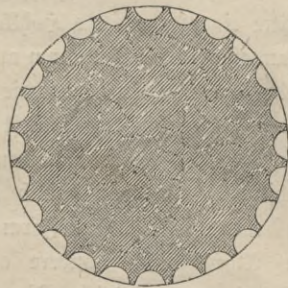


Fig. 119. Durchschnitt des ionischen Säulenschaftes.

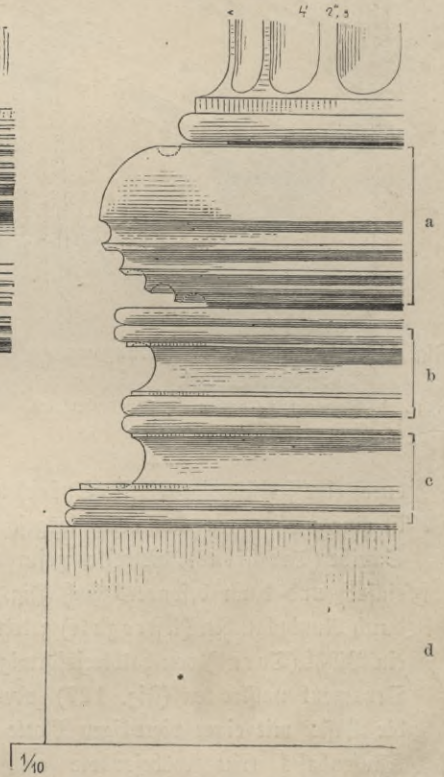


Fig. 116. Jüngere ionische Basis (Priene.)

a. Torus. b. u. c. Trochilus. d. Pinthus.

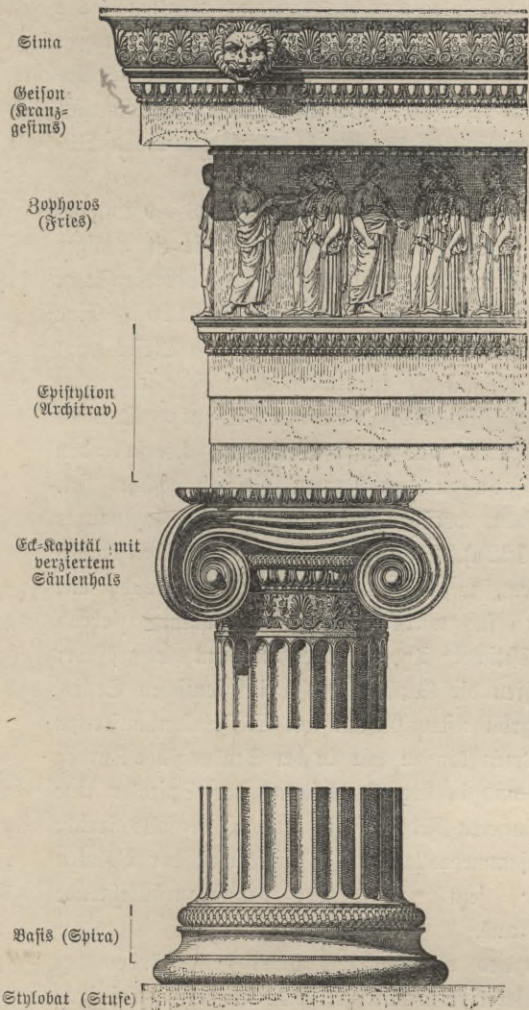


Fig. 120. Attisch-ionische Ordnung. (Nordhalle des Erechtheion.)



Fig. 121. Jonisches Kapital.

Westlicher Typus (Vasfae). Vorderansicht im Aufsriß.

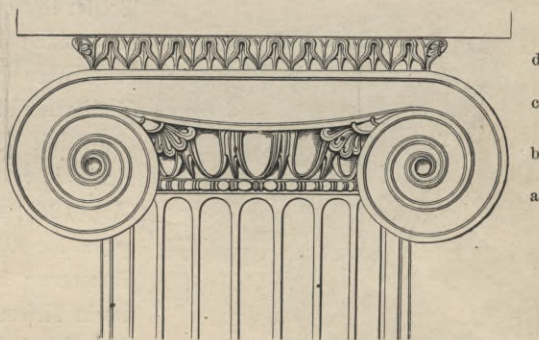


Fig. 122 a. Jonisches Kapital.

Vorderansicht im Aufsriß.

a. Astragal. b. Echinus mit Kymation. c. Fascia mit Voluten. d. Blindus (Abacus) mit Kyma.

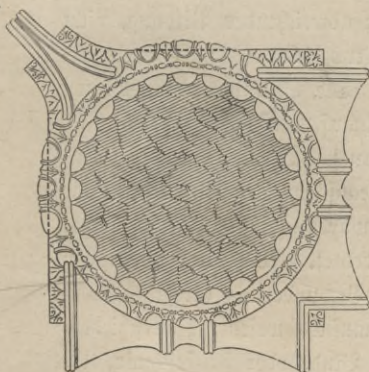


Fig. 124. Jonisches Eckkapital. Grundriß.

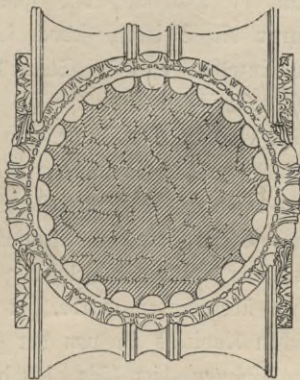


Fig. 123. Jonisches Kapital. Grundriß.

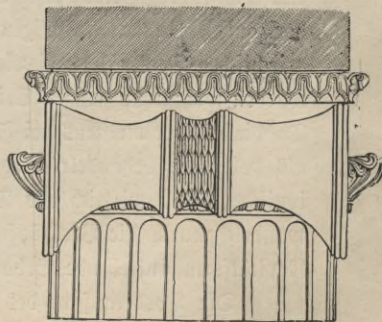


Fig. 122 b. Jonisches Kapital (Priene). Seitenansicht im Aufsriß.

unsere Tage als die nahezu alleingiltige Form des Säulensfußes in Geltung erhalten. Die Verhältnisse der Basalglieder haben im Laufe der Entwicklung gleichfalls einen sehr großen Wechsel erfahren, allmählich das Steile und Hohe eingebüßt und eine niedrigere, weichere Gestalt angenommen. Von besonderer Schönheit ist das Profil der Hohlkehle, deren Durchmesser oben geringer als unten erscheint und die in feiner Schweifung sowohl oben wie unten Ablauf zeigt.

Die ionische Säule, viel schlanker als die dorische, erreicht eine Höhe von 8—9 unteren Durchmessern, während die dorische nur bis zu 5—6 Durchmessern emporsteigt; sie ist weniger verjüngt und mit halbrund gehöhlten Furchen oder Kaneluren versehen, die durch schmale Stege getrennt sind, nicht, wie im dorischen Stile, scharfkantig aneinander stoßen (Fig. 119). Eine Perlenschnur (Astragal) verknüpft den Schaft der Säule mit dem Kapitäl. Dieses zeigt sehr verschiedene Bildung. Entweder beschränkt es sich auf ein in kraftvoller Linie geschwungenes, in Voluten sich zusammenrollendes Band (Vassae, [Fig. 121] „westlicher“ Typus). Oder es besteht, um die auf der Säule ruhende Last anzudeuten, aus einer Welle mit überfallenden Blättern, deren durch die Skulptur derb gebildete Form zu dem Namen Eierstab geführt hat, also aus einem dem dorischen Echinus ähnlichen Gliede, worüber sich das gewöhnlich sogenannte

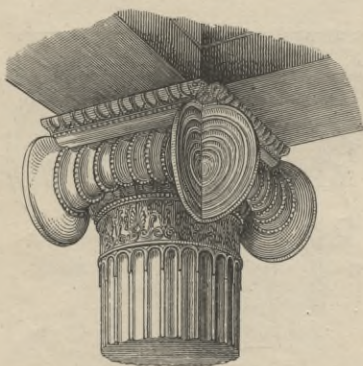


Fig. 125. Attisch-ionisches Eckkapitäl (Erechttheion), innere Ansicht.

Polster legt (Fig. 122a). Man kann sich dieses an beiden Enden aufgewickelt denken, weit über den Schaft ausladend, mit den Enden sodann sich wieder spiralförmig zusammenziehend (Halikarnassos, „östlicher“ Typus). Den Eindruck viel größerer Elastizität gewähren die Kapitäle des attisch-ionischen Stiles, die in ihrer ausgebildetsten Gestalt am Erechttheion auftreten (Fig. 120); an ihnen können wir in der Senkung der Kurven gegen die Mitte und in der Vermehrung der Spiralen eine Steigerung der inneren Federkraft ahnen. Jedenfalls spricht sich in diesem Zusammenrollen und Herabhängen der Voluten eine schmiegsame, jetzt nachgebende, dann zurückkehrende Widerstandskraft aus.

Kein Bauglied hat übrigens unter den Händen der griechischen Künstler eine so durchgreifende Aenderung erfahren wie das ionische Kapitäl. Sein Ursprung muß auf den Orient zurückgeführt werden. Die assyrischen Bildwerke, die den heiligen Baum darstellen (vgl. Fig. 64), zeigen uns bereits Spiralen als Schmuck des Baumstammes und die Palmette, das spätere Symbol der freien Endigung. Als krönendes Glied erscheint ferner die Spirale, jedoch in sehr abweichender Bildung, nicht horizontal, sondern aufsteigend, an Einzelsäulen oder „Stelen“ auf cyprischen (Fig. 79) und altgriechischen Denkmälern, sowie an den äolischen Kapitälern (S. 45). Die Spiralen oder Voluten wurden sodann im ganzen Oriente als Abschluß der Säule, also als Knopf verwendet (vgl. Fig. 47). Da dieses aber meistens bei Felsfassaden geschah, so trat der Widerspruch, daß ein krönendes Glied als belastetes behandelt wird, nicht offen zu Tage. Erst am griechischen Tempel erscheint die ionische Säule wirklich als Träger. Dieser Funktion entsprechend wurde auch die Form umgewandelt, durch die Verknüpfung mit der Welle die Belastung angedeutet. Wie die der ionischen Kapitälform anlebende Gebundenheit überwunden wurde, hat stets Bewunderung erregt.

Die Vorderansicht des ionischen Kapitäls ist von der Seitenansicht wesentlich verschieden. Dort sehen wir die Bewegung der Voluten, hier (Fig. 122b) die Binde oder Flechtschnur, die das Polster gleichsam zusammenhält. Das Kapitäl einer Ecksäule am Peripteraltempel kann daher nicht auf dem gesetzmäßigen Wege gebildet werden. Es müssen, während an dem gewöhn-

lichen Kapital (Fig. 123) die Fronten einander gegenüberstehen, am Eckkapital (Fig. 124, 125) die Fronten wie die Seitenansichten aneinanderstoßen, weshalb die gegen die äußere Ecke gestellten Voluten sich in der Diagonale verschieben, in der inneren Ecke aber ein einspringender Winkel entsteht. — Eine kleine Welle schließt das Kapital oben ab. An Wandpfeilern (Fig. 126 a u. b) erhält diese eine modifizierte, aus der aufsteigenden Spirale entwickelte Gestalt. Die Voluten rahmen dort eine mit Ranken oder figürlichem Ornament geschmückte Fläche ein.

Das Gebälk beginnt mit dem Architrav (Episthylon), der in der Untersicht zuweilen durch einen Einschnitt als in zwei nebeneinander ruhende Balken geteilt, von vorn als aus drei übereinander gelagerten, nach oben leicht vortretenden Streifen gebildet erscheint (vergl. Fig. 120). Der Architrav schließt mit einer Welle ab, die vermittelt einer Perlenkette mit jenem verknüpft und mit einer blättergeschmückten Karniesplatte gekrönt ist (Fig. 127). So reiht sich das Symbol der Belastung an das Symbol der freien Endigung unmittelbar an, charakteristisch für den ionischen Stil, der einerseits jedes Glied seine besondere Aufgabe erfüllen und so dem Ganzen dienen läßt, auf der anderen Seite aber gern jedem Gliede eine gewisse Selbständigkeit gönnt. Da wo im dorischen Stile Triglyphen und Metopen miteinander abwechseln, erblicken



Fig. 126 a. Pilasterkapital in Priene.



Fig. 126 b. Seitenansicht desselben Kapitälts.

wir am ionischen Tempel einen ungegliederten, als glattes Verkleidungsstück gedachten Fries (Zophoros), den Hintergrund für plastischen Schmuck. Wie alle belasteten Glieder wird auch der Fries mit einer kräftig geschwungenen Welle gekrönt. An der unteren Hälfte des Geison ist häufig ein Teil der Steinmasse zur Verminderung des Druckes weggenommen, so daß nur einzelne Ausschnitte (Zahnschnitte, Geisipodes) übrig bleiben. Die obere Hälfte des Geison ragt stark heraus und stützt die Sima, die im geschwungenen Karniesprofil geformt und mit einer Reihe aufgerichteter Blätter (Anthemienkranz) oder mit Pflanzenranken plastisch geziert wurde. An den attisch-ionischen Denkmälern fehlt der Zahnschnitt des Geison (Fig. 128) und dieses beschränkt sich, den mäßigen Verhältnissen der Bauten entsprechend, auf die vorspringende, etwas unterschrittene Hängeplatte. Das zur Aufnahme von Statuen bestimmte Giebeldreieck wird von Geison (ohne Zahnschnitt) und Sima umfäumt und auf dem Scheitel wie an den Ecken mit Stirnziegeln geschmückt.

Korinthische Ordnung. Uralt ist das bezeichnendste und augenfälligste Glied der korinthischen Säule, der als Korb oder Kelch gedachte, von einem Blätterkranze umschlossene Knauf; die Anekdote, erst der Bildhauer Kallimachos (in Athen gegen 400 v. Chr. tätig) habe das Motiv einem von Akanthusblättern umwachsenen Korbe auf dem Grabe eines korinthischen Mädchens



Fig. 127. Ionisches Gebälk (Athenetempel zu Priene).



Fig. 128. Attisch-ionisches Gebälk.

abgelauscht, ist also historisch nicht begründet. Allerdings wurde aber das Blätterkapitäl erst in der Zeit des peloponnesischen Krieges verwertet, und erst in der hellenistischen Periode und besonders bei den Römern gelangte der korinthische Stil zu voller Herrschaft. An erhaltenen griechischen Werken kommt er selten vor. Das interessanteste Beispiel ist das choregische Denkmal des Lysikrates in Athen (334 v. Chr.), woran nicht allein der Rundbau von korinthischen Halbsäulen umgeben ist (Fig. 129, 130), sondern auch der Aufsatz über der Kuppel, der den Dreifuß trug, die Formen

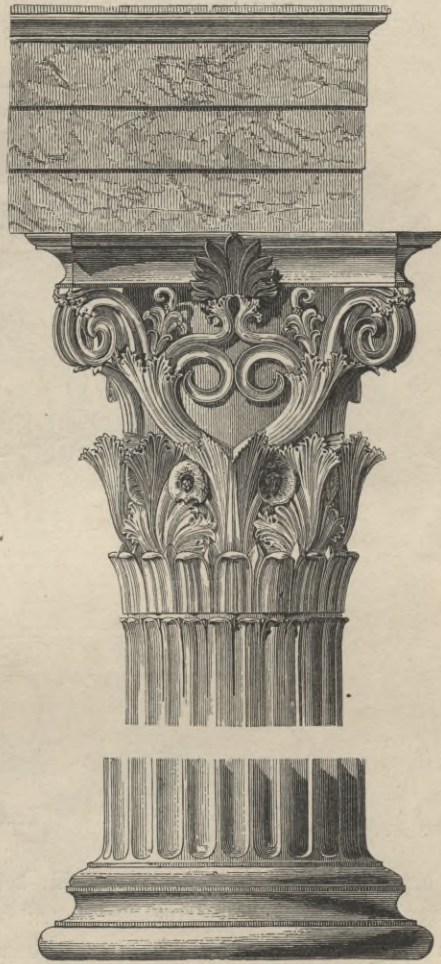
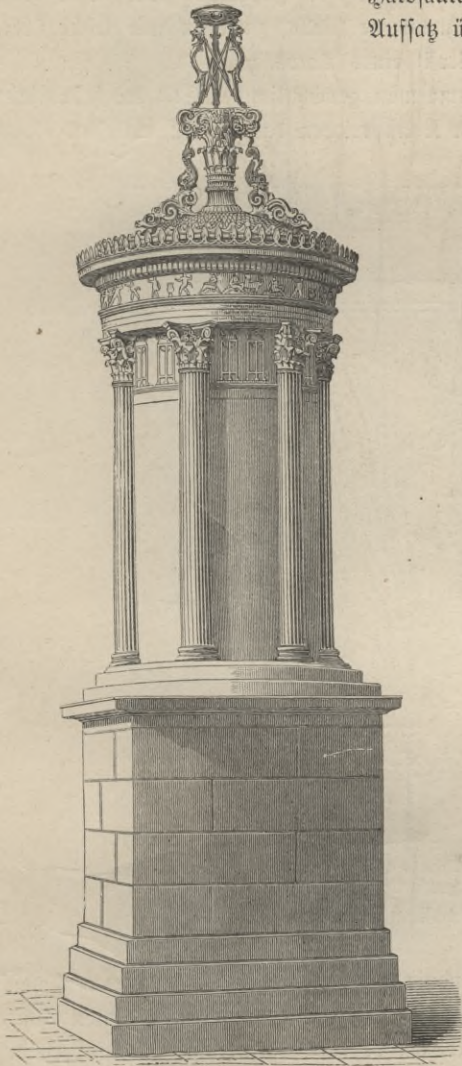


Fig. 129. Lysikrates-Denkmal zu Athen (ergänzt).

Fig. 130. Säule vom Denkmal des Lysikrates zu Athen.

eines reich entwickelten korinthischen Kapitäls zeigt. Seiner Natur nach dekorativ, gestattet das korinthische Kapitäl, im strengen Gegensatz zum dorischen Echinus, einen mannigfachen Wechsel des Blattschmuckes. Bald umschließt den Kern nur ein einfacher, lose gereihter Kranz des großblättrigen, hartrippigen und reichgezackten Acanthus (Bärenklau), der prächtigsten Dekorationspflanze des Occidents, über dem sich ein Kranz leichter Blätter erhebt. Bei reicherer, gleichfalls schon im vierten Jahrhundert nachgewiesener Ausbildung verdoppelt man den Acanthuskranz und fügt ihm an den Ecken als Uebergang zum Abacus Volutenranken hinzu. Diese

entsteigen als Stengel dem Kelche, bilden in der Mitte Blumen, an den Ecken aber winden sie sich schneckenförmig und stützen die Vorsprünge der Deckplatte (Fig. 131).

Das Blätterkapital ist das hervorragendste, aber nicht das einzige Merkmal des korinthischen Stiles. Die Basis der Säule entlehnt ihre Gliederung dem ionischen oder attisch-ionischen Stile, die Kannelierung des schlanken Schaftes ist gleichfalls der der ionischen Säule verwandt, der Architrav erscheint dreigeteilt, der Fries ist bald dem ionischen Zophoros gleich, bald wird er aber auch belebter gebildet, indem er als feingeschwungene Welle, zuweilen mit leicht überfallenden Blättern emporsteigt oder das rundliche Profil eines Torus zeigt.

Innere Decke. Nach dem Außenbaue bestimmt man gewöhnlich den Stil des hellenischen Tempels. Vom Außenbaue haben auch die späteren Kunstperioden das Meiste entlehnt. Doch



Fig. 131. Kapital vom Tempel des Apollon Didymaeos bei Milet.

ist die Konstruktion der Tempeldecke für das Verständnis der hellenischen Architektur von gleich großer Bedeutung. Steinerne Deckplatten (Kalymmatien), an ihrer unteren sichtbaren Fläche mit symmetrisch verteilten, vertieften Feldern (den Keimen der modernen Kassettendecke) versehen, ruhen auf Balken und bilden so eine Art leicht schwebenden, horizontal gespannten Teppichs (Fig. 132, 133). Goldene Sterne auf blauem Grunde schmücken die Mitte der Felder und symbolisieren das freie Schweben. Von Mäandersäumen sind die Felder umschlossen, mit Perlenchnüren an die Kalymmatien gleichsam angeheftet. Die die Deckplatten tragenden Balken zeigen an ihrem oberen Ende eine Welle, an ihrer unteren Seite bisweilen gemaltes oder gemeißeltes Flechtwerk, das sie als Gurte charakterisiert. Die Kalymmatien- oder Lacunariendecke ist im dorischen und ionischen Tempel dieselbe, wenn schon die Balkenlage wenigstens ursprünglich nicht die gleiche war: im dorischen Stil durch die Stellung der Triglyphen bedingt und beengt, im ionischen viel freier und ungebundener. Nur bei einfacher Cellabildung und mäßigen

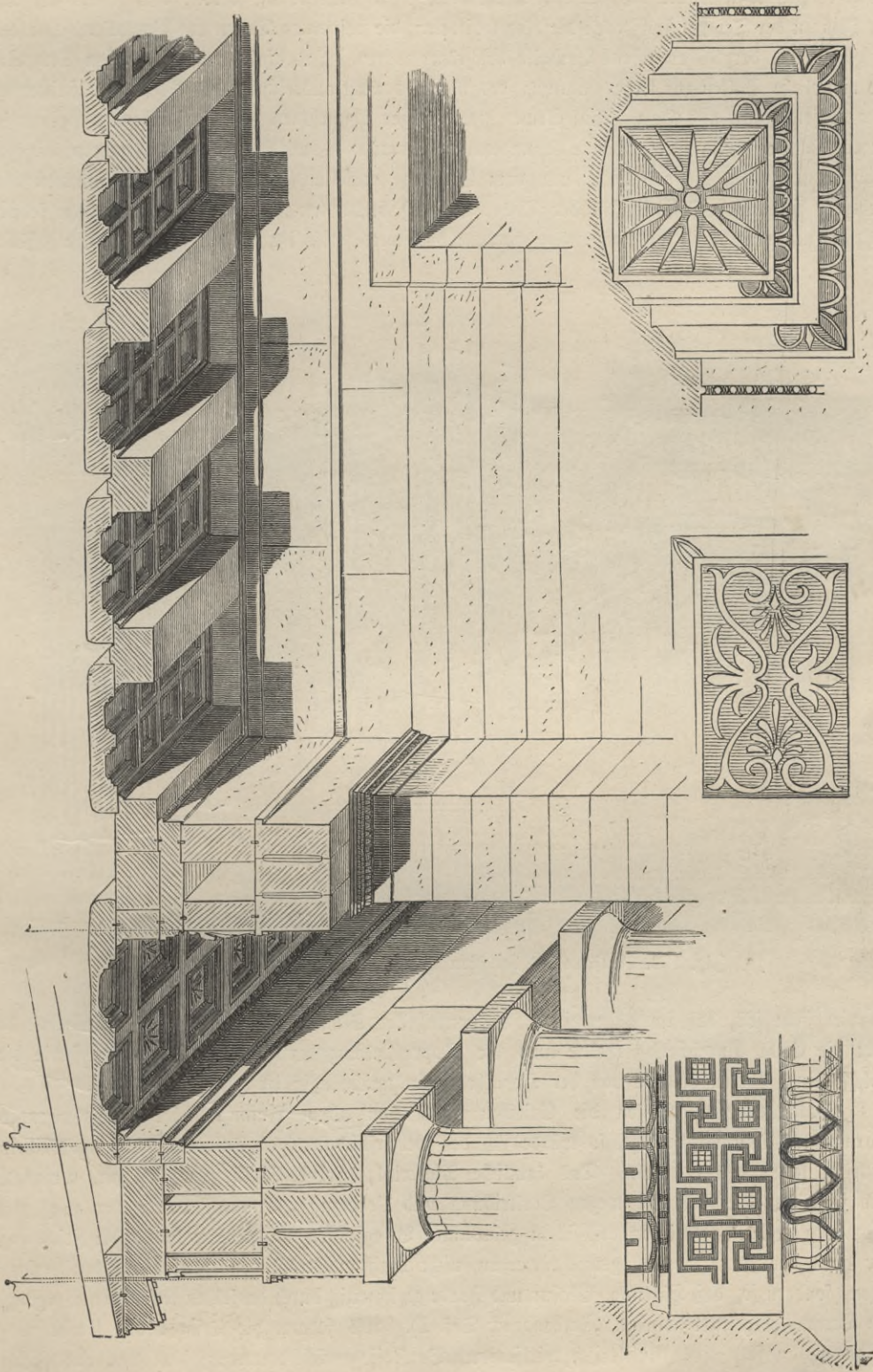


Fig. 132. Deckenkonstruktion des Parthenon (Episthodom). (Durm.)

Raumverhältnissen konnte die steinerne Kalymmatiendecke Anwendung finden; doch scheint es, daß im Innern der Tempel Holzdecken die Regel bildeten, die steinernen Decken auf Vorhallen, Säulengänge und dergleichen offene Bauteile beschränkt waren. Jedenfalls trat bei großen Tempeln, wo monolithische Balken zur Ueberspannung des Raumes nicht ausreichten, an Stelle der steinernen eine Kassettendecke aus Holz. Auf Grund zweideutiger Nachrichten — die Denkmäler bleiben in diesem Punkte stumm oder reden eine undeutliche Sprache — wird außer den Tempeln mit geschlossenen Decken, die das Licht nur vom Eingange erhielten, auch noch das Vorkommen von Tempeln mit einer Oeffnung in der Decke (Opäion) behauptet. Ueber die Einrichtung solcher Hypäthraltempel ist viel gestritten worden; doch wird selbst ihr Dasein stark in Frage gestellt.

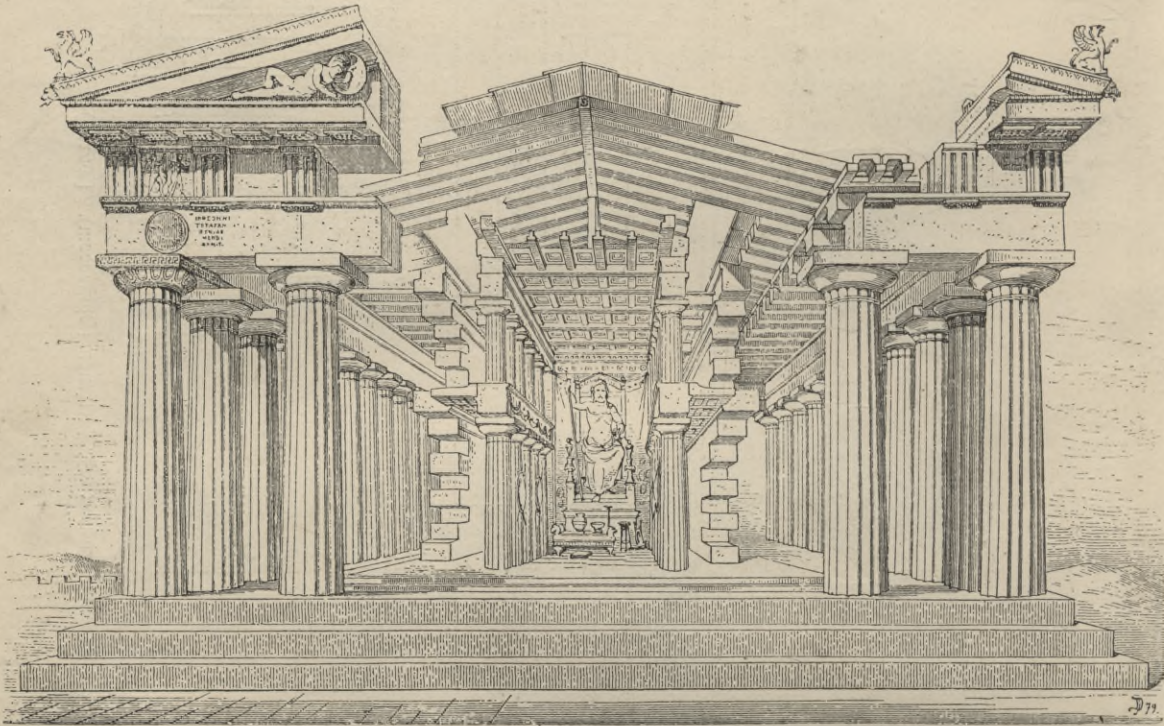


Fig. 133. Aufbau des dorischen Tempels. (Durm nach Chipiez.)

So viel steht fest, daß im allgemeinen im sonnenhellen Süden das von der Thür einströmende Licht die Cella hinreichend erhellte und die Doppelstellung der Säulen im Innern, sowie die Anlage einer oberen Galerie von der Hypäthralform unabhängig ist (vgl. Fig. 133).

Polychromie. Hätten die Griechen gleich von allem Anfange über den glänzenden Marmor als Baustoff verfügt, so würde sich das Bedürfnis farbigen Schmuckes an den Tempeln vielleicht kaum geregt haben. Das ärmliche Material, grober Stein, Holz, Thon, verlangte auch schon der Beständigkeit wegen Verkleidung und Ueberzug. Dadurch wurde der Weg zur Bemalung geebnet. Bei den aus Thon gebrannten Belagstücken am Gebälke konnte die Zeichnung nur durch die Farbe deutlich gemacht werden, nicht durch nachträglichen Aufstrich auf den fertigen Thon, sondern so, daß Härtung, Glasur und Farbe gleichzeitig durch denselben technischen Vorgang, den Brand, hergestellt wurden (Farbendruck Taf. I). Als sodann die Tempel aus jenem vornehmeren, an sich schon künstlerisch wirksameren Baustoffe errichtet wurden, hielt man aus Pietät

an der überlieferten Schmuckweise fest. Aber nicht allein aus diesem Grunde. Jede wahre Volkskunst liebt die Farbe, da diese allein den Eindruck vollen Lebens wiedergibt, das Volk aber nur das wahrhaft Lebendige in der Kunst schätzt. So vollends in den südlichen Ländern, wo alles farbig ist. Auch rein künstlerische Empfindungen sprachen der alten Sitte das Wort. Die Farbe hebt die einzelnen Bauglieder schärfer voneinander ab, läßt das Ornament deutlicher erscheinen. Selbst die sorgfältigste plastische Ausführung macht das Ornament auf die Ferne nicht so wirkungsvoll wie die Farbe. Farbenspuren haben sich auch in der That an den älteren Tempeln in Sicilien, Attika, insbesondere bei den olympischen Bauten so zahlreich erhalten, daß über die weite Verbreitung und lange Dauer der Polychromie kein Zweifel besteht. Nur über das Maß der Bemalung herrschte früher heftiger Streit. Aufgemalt waren vielleicht, nach wenigen gefundenen Spuren zu schließen, die überfallenden Blätter des dorischen Gchinus, sicher das Kyma am ionischen Kapitäl, ferner die Ornamente der kleineren Bauglieder, Mäander, Kymatien, der Blattschmuck der Sima u. s. w. Blaue Färbung erhielten gewöhnlich die Triglyphen, vielleicht hoben sich die Figuren der Metopen und des Giebels von einem roten Grunde ab (Farbendruck Tafel II u. III). Selbstverständlich entbehrten die Wände und die Decke der Cella nicht der satten Färbung, und wenn die Gebälkteile der Säulenhalle reichen Farbensglanz zeigten, so konnten die Säulen schwerlich in schroffem Gegensatz zu ihnen beharren, mußte auch hier, wenn nicht eine Färbung, doch eine mildernde Abtönung versucht werden. So möchte man wenigstens aus allgemeinen künstlerischen Gründen schließen. Doch sind diese bei der Beurteilung einer uralten Sitte nicht maßgebend. Erst als in der Zeit nach Alexander dem Großen buntfarbiger Marmor und kostbare Steinplatten zur Verkleidung benutzt wurden, verlor die ächte Polychromie ihre Geltung.

b. Geschichtlicher Ueberblick über die Baudenkmäler.

Die Entwicklungsgeschichte der griechischen Architektur, namentlich die Geschichte der einzelnen Monumente, harret noch der erfolgreichen Durchforschung, die erst neuerdings energischer angegriffen wird. Die Architektur ist bekanntlich die intoleranteste Kunst; die späteren Werke treten nicht den älteren zur Seite, sondern setzen sich an ihre Stelle, gewinnen erst durch Zerstörung der älteren Raum. Daher bleiben die Vorstufen der vollendeten Steinarchitektur leicht in Dunkel gehüllt. Die Vergleichung der Maßverhältnisse (vergl. Fig. 104), um dadurch das Alter der Monumente zu bestimmen, erschöpft durchaus nicht die eigentliche Stilentwicklung. Erst das Studium der Grundrisse, der einzelnen Glieder und des Ornamentes in ihrer allmählichen Ausbildung gewährt einen tieferen Einblick in die historische Entwicklung. Auch der Kunstcharakter der einzelnen Landschaften, die Lokaltradition griffen in das Schicksal der Architektur mächtig ein, je nach ihrer Natur Neuerungen zugänglich oder an dem Hergebrachten hangend. Das Ziel der Forschung liegt klar vor Augen. Der Gruppierung der einzelnen Bauten nach Landschaften und ihrer Einordnung nach der Zeit ihrer Entstehung soll die Schilderung der Thätigkeit der einzelnen hervorragenden Künstler folgen. Namen von Baumeistern haben sich in ziemlicher Zahl erhalten, von den wenigsten sind wir aber im stande, ein klares Bild ihres Wirkens zu entwerfen. Chersiphron und Metagenes haben den älteren, von Deinokrates später neu erbauten großen Tempel zu Ephesos geschaffen; mit dem Parthenon, dem großen Weihetempel zu Eleusis und dem phigalischen Apollotempel ist der Name des Iktinos, mit den Propyläen der des Mnesikles verknüpft. Erst in der späteren Zeit fließen die Nachrichten über die Persönlichkeit der Künstler, wie z. B. über Deinokrates, den Architekten Alexanders des Großen, etwas reichlicher. So klar das Ziel, so schwer ist bei der relativen Dürftigkeit der erhaltenen Monumente seine Erreichung.

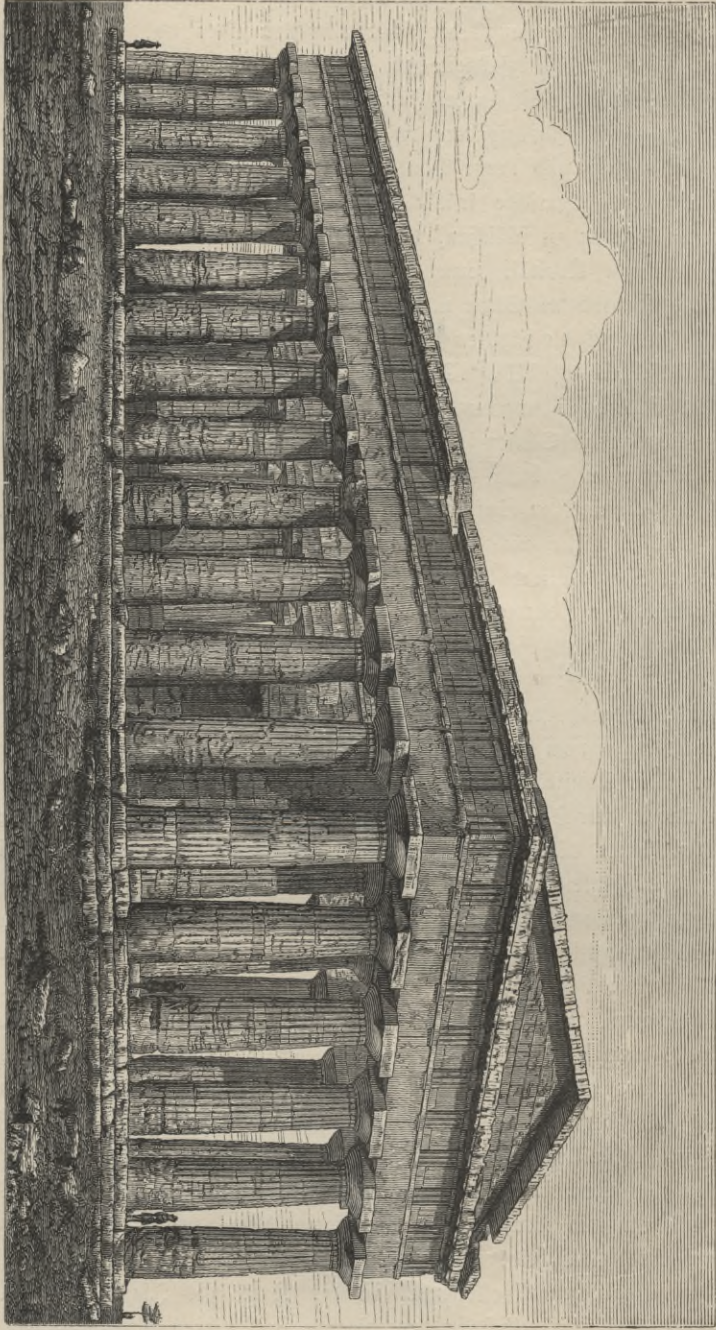


Fig. 134. Temp. Poseidontempel zu Paestum. Skizze.

55px - Poseidons m Paestum

6x14

Von den altionischen Bauten des 7. und 6. Jahrhunderts (Tempel auf Samos, in Ephesos, bei Milet) bieten die vorhandenen Trümmer bisher keine genügende Anschauung. In uralte Zeiten, als noch der Holz- und Lehmziegelbau herrschte, führt uns der dorische Heratempel in dem heiligen Bezirke von Olympia, der Altis, zurück. Die Säulen des Peripteros zeigen große Verschiedenheit in den Mäßen, in der Zahl der Kanneluren und in der Form der Kapitäle. Offenbar sind ursprüngliche Holzsäulen nach und nach gegen Steinsäulen ausgetauscht worden. Auch das Gebälk muß noch aus Holz hergestellt worden sein. Auf hohes Alter macht auch das Schatzhaus der Geloeer in Olympia mit der Thonverkleidung seines Steinsimses (Farbendruck Taf. I) Anspruch. Dies Bauwerk leitet uns naturgemäß in das Heimatland der Stifter. Die griechischen Kolonien auf Sicilien, zu denen auch Gela gehörte, hielten an den Ueberlieferungen länger fest, als die vom Kulturströme rascher bewegten Städte des Heimatlandes. Ihre Tempel tragen,

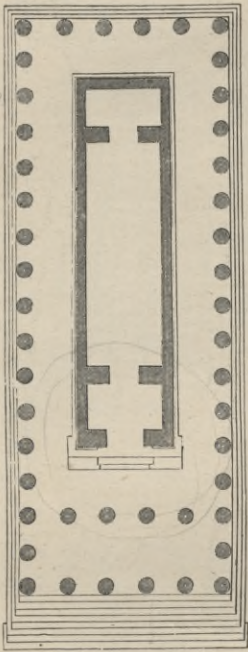


Fig. 135. Mittlerer Burgtempel zu Selinunt.

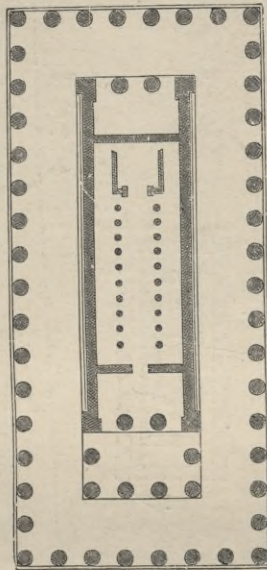


Fig. 136. Apollotempel zu Selinunt.

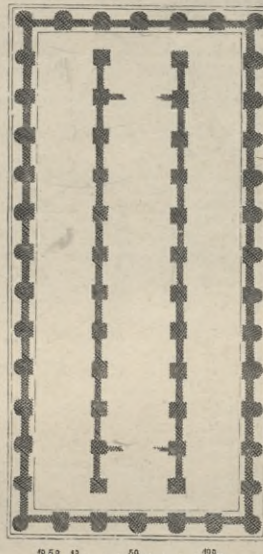
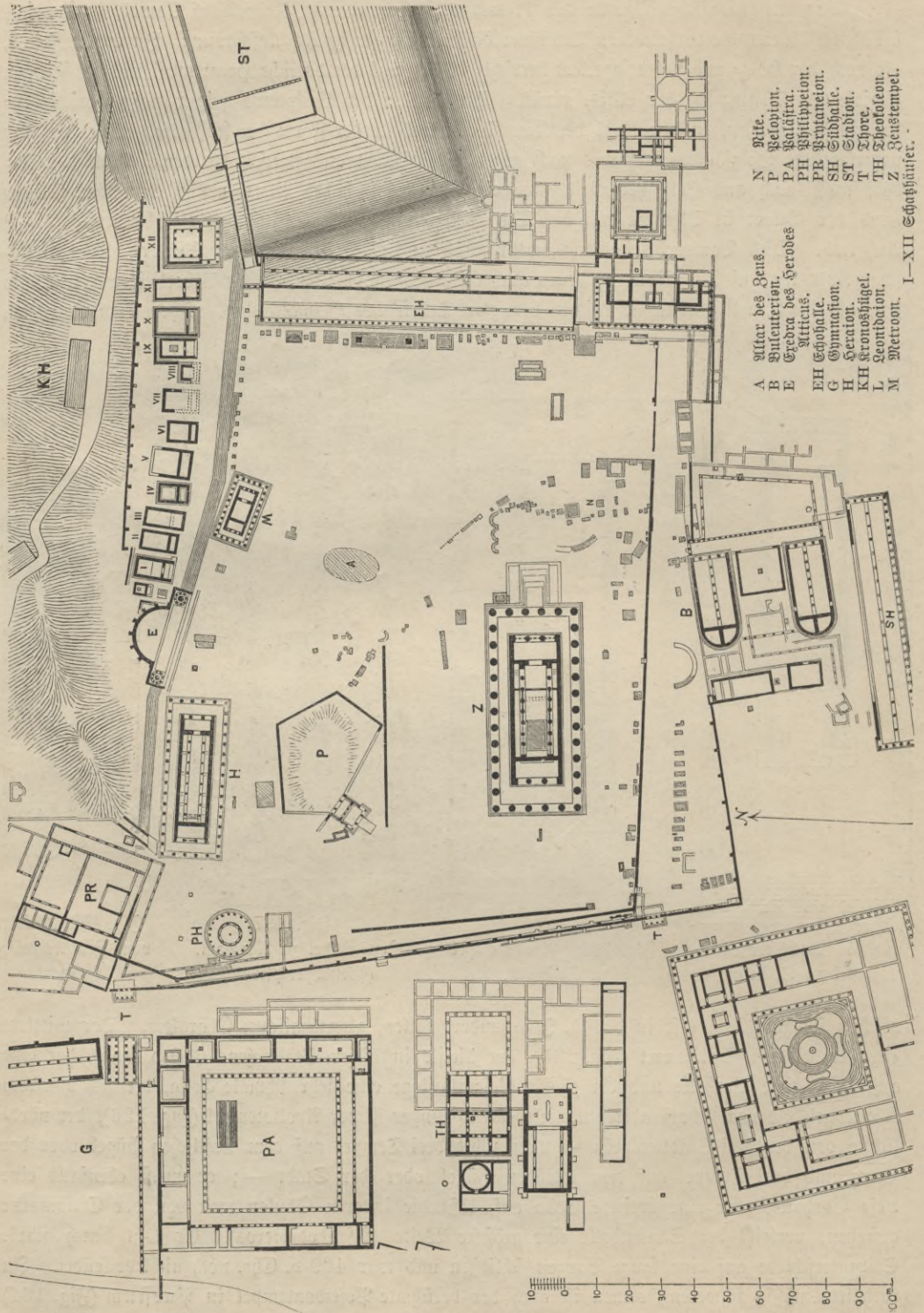


Fig. 137. Zeustempel zu Agrigent. (Pseudoperipteros.)



Fig. 138. Atlant vom Zeustempel zu Agrigent.

obchon sie zum Teil erst in das 5. Jahrhundert fallen, altertümlichen Charakter. Der mittlere Burgtempel von Selinunt (Fig. 135), der älteste in dieser Stadt (vor 600 v. Chr.), hat eine auffallend tiefe Vorhalle und bei großer Gesamtanlage eine sehr schmale Cella, die sich von dem Säulengehäuse noch scharf abtrennt. Bedeutend jünger ist der Apollotempel (Fig. 136), der nördlichste von den drei Stadttempeln — man zählt drei Tempel auf dem westlichen Hügel oder der Burg und drei Tempel auf dem östlichen Hügel oder der Stadt —; er weist ebenfalls eine tiefe Vorhalle, aber eine breitere Cella auf, läßt die inneren Säulen weit von der Cellamauer abstehen, verleiht der Säulenhalle eine größere Weite (Pseudodipteros). Er läßt durch starke Stilunterschiede auf eine lange Bauzeit schließen und war 409 v. Chr. noch nicht vollendet. In verhältnismäßig schweren Formen ist auch der berühmte Poseidontempel in Paestum (Fig. 134) gehalten. Hier stehen noch zum Teil die Säulenreihen in der Cella mit kleineren, gleichfalls dorischen Säulen darüber (Fig. 141). Abweichend von der üblichen Anlage weist die vermutlich

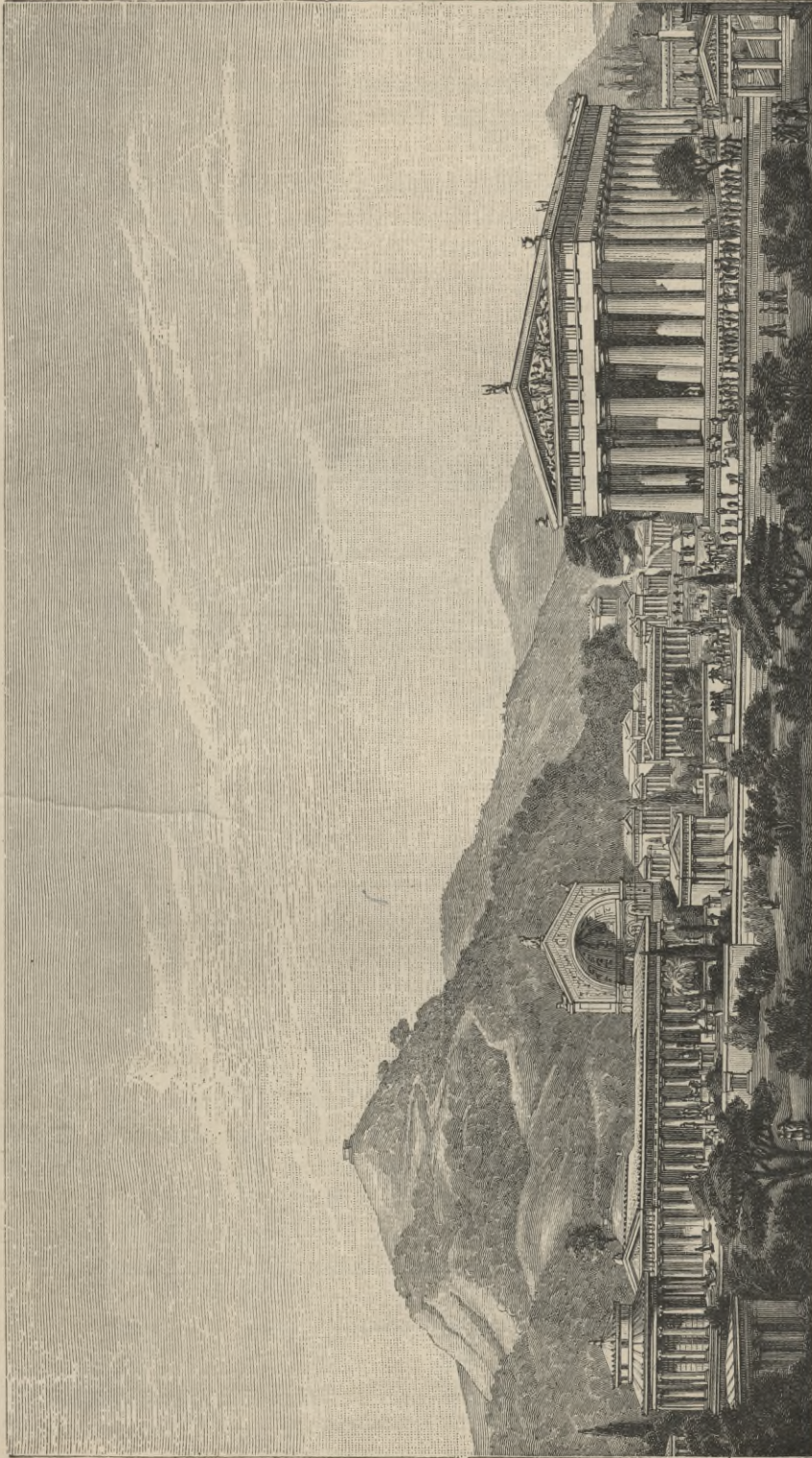


- N Altar des Zeus.
- P Peripteros.
- PH Pronaos.
- PR Prytaneion.
- SH Stadion.
- ST Stadion.
- T Thronos.
- TH Thronos.
- Z Zeion.

- A Altar des Zeus.
- B Peripteros.
- E Ergastion des Herodes.
- EH Ergastion.
- G Gymnasion.
- H Heron.
- KH Heron.
- L Leion.
- M Metroon.

I-XII Ergastionen.

Fig. 139. Altis von Olympia. Grundriß. (Bohn).



Westchor.

Zeustempel.

Schatzkammer.

Metron.

Pelopion.

Friede des Herodes Atticus.

Heraion.

Philippeton.

Fig. 140. Restaurierte Ansicht des Tempelplatzes von Olympia. (Bohn.)

ältere sog. Basilika oder Stoa in Pastum eine mittlere Säulenreihe in der Cella auf. Ebenso unterscheidet sich der Zeustempel in Agrigent (Fig. 137) durch die Halbsäulen außen und durch die Atlanten, die vermutlich in der Cella über Wandpfeilern die Decke stützten (Fig. 138), von dem herrschenden Tempeltypus; die ungewöhnliche Größe und das schlechte Material können zur Erklärung dieser und anderer Abnormitäten dienen. Die Erbauung dieses Tempels fällt wahrscheinlich in das 5. Jahrhundert v. Chr.

Die Hauptentwicklung der Architektur vollzieht sich auf rein hellenischem Boden. Im heiligen Bezirke von Olympia (Fig. 139, 140) hatte die Baubewegung schon in frühester Zeit begonnen. Noch vor den Perserkriegen entstanden die meisten Schatzhäuser und das Buleuterion (Fig. 139, B), im Grundrisse ganz abweichend von der üblichen Bauform — ein quadratischer Mittelbau mit zwei länglichen Nebenbauten, die an der einen Seite abgerundet und,

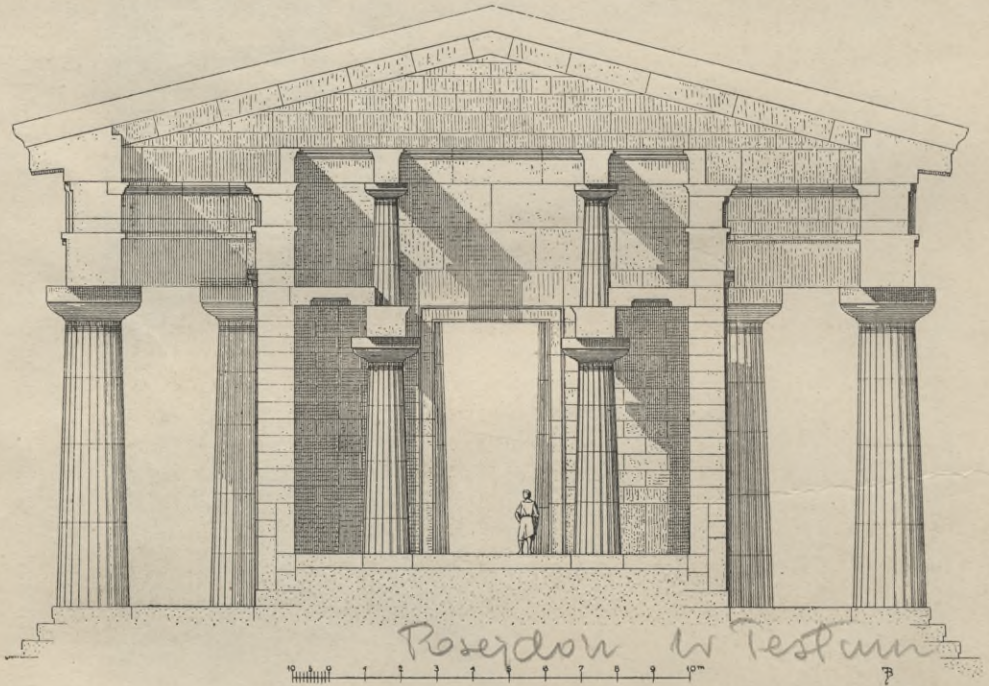


Fig. 141. Tempel des Poseidon zu Paestum. Querschnitt.

wie die Basilika in Pastum, durch eine mittlere Säulenreihe geteilt sind. Die Thätigkeit setzt sich durch die spätere Periode bis in die Zeit Philipps von Macedonien (ionischer Rundbau Fig. 139, PH), ja bis in die römische Zeit fort. Erst als die olympischen Spiele aufhörten (394 n. Chr.), schwand auch rasch die Herrlichkeit der Altis. Zum Zerstörungstrieb der in Barbarei versunkenen Anwohner gesellten sich Naturereignisse, um die Bauwerke unter mächtigem Schutte zu begraben, aus dem sie erst deutscher Forschungsseifer in unseren Tagen wieder hervorgeholt hat. Die Krone aller Bauten bildete der Zeustempel, im 5. Jahrhundert aus Quadern von hartem Muschelfalk errichtet und um das Jahr 456 v. Chr. vollendet (Fig. 142). Als Baumeister wird ein heimischer Künstler, Libon, genannt. Der Zeustempel ist ein dorischer Peripteros, dessen Cella durch zwei gleichfalls dorische Säulenreihen in drei Schiffe gegliedert war (vgl. Fig. 133). Spuren einer dreifachen Querteilung des Mittelschiffes haben sich noch deutlich erhalten; desgleichen im Pronaos Reste eines Bodenbelags von Mosaik aus späterer Zeit (Fig. 143). Der Tempel ist ein Muster des kräftig strengen Dorismus.

Doch erst auf attischem Boden reift seit Kimon (um 470 v. Chr.) die hellenische Architektur ihrer höchsten Vollendung entgegen. Der attische Stil hat die Einseitigkeiten des alten dorischen und des alten ionischen Stiles abgeschliffen und beide dadurch auf eine höhere Stufe gehoben, daß in der dorischen Architektur die Zierglieder vermehrt, das Herbe und Starre, die vorwiegende Richtung der Einzelglieder auf den Zweck des Ganzen gemildert, in der ionischen Architektur dagegen der Ungebundenheit der einzelnen Teile Schranken gesetzt und sie mehr als organische Glieder, zusammenhängend und aufeinander bezüglich, aufgefaßt wurden. Außer den mäßig großen Tempeln zu Rhamus (Fig. 144, vgl. Fig. 96), von denen aber der sog. Themistempel wohl in eine frühere Zeit fallen dürfte, der größere Nemesistempel unvollendet blieb, und dem sog. Theseustempel in Athen, mit großer Wahrscheinlichkeit als Hephästostempel gedeutet, liefern

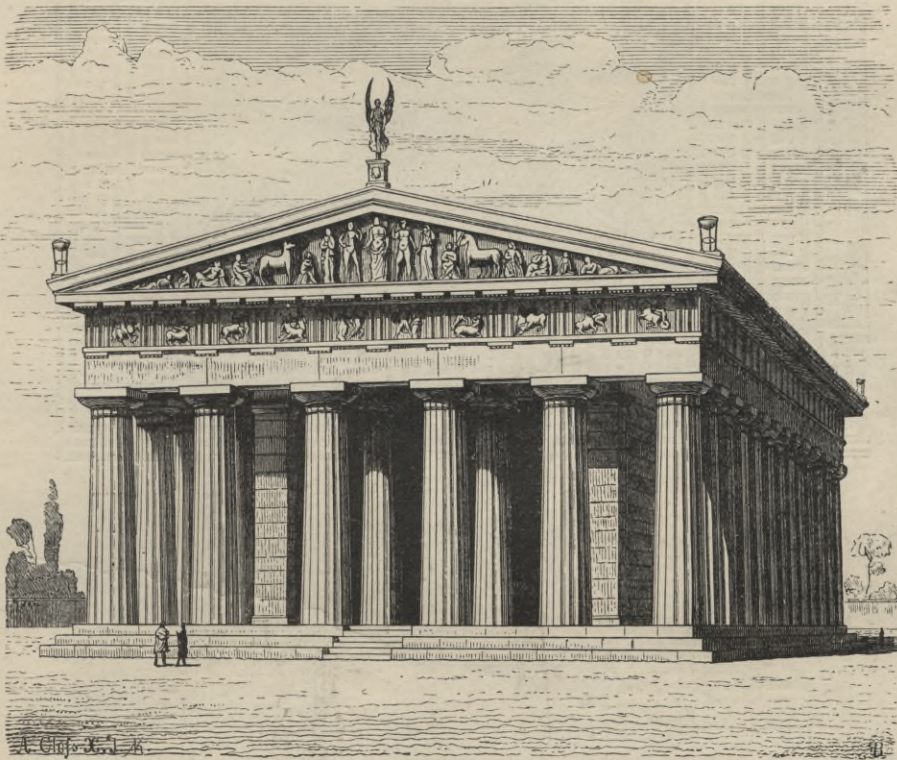


Fig. 142. Zeustempel zu Olympia. Restaurierte Ansicht.

die Bauten auf der Akropolis (Fig. 145, 146) die großartigsten Muster der attischen Kunst. Wenn man von der Westseite zu der alten, nunmehr in einen weiten Tempelbezirk umgewandelten Burg emporstieg, gelangte man zuerst an die Propyläen (Fig. 147, 148), eine dreischiffige Thorhalle, der nach außen und innen ein von dorischen Säulen getragener Giebelbau vortrat. Für die Säulenreihe im Innern der Halle war mit Rücksicht auf die höher liegende Decke die schlankere ionische Ordnung gewählt worden, eine Verbindung beider Ordnungen die zuerst in den perikleischen Bauten Athens nachweisbar ist. Plastischer Schmuck fehlte ihrer Bestimmung gemäß den Propyläen; um so reicher war damit der auf einem Mauervorsprunge vor dem südlichen Seitenflügel der Propyläen gelegene zierlich kleine ionische Tempel der Siegesgöttin, der Athena Nike (Fig. 149, 150), bedacht. Mächtig ragte über alle Bauten der Burg der Parthenon empor, das herrlichste Denkmal der perikleischen Zeit (447 bis 432 v. Chr.), der Athena

als Parthenos (Jungfrau) geweiht; er war mit der Eingangsseite nach Osten gerichtet, allseitig von einer Säulenhalle umschlossen, die an den Giebelseiten je acht, an den Längseiten je sieben Säulen dorischer Ordnung von schönsten Verhältnissen und vollendeter Technik zeigt (vgl. Fig. 104).



Fig. 143. Späterer Mosaikfußboden im Pronaos des Tempels zu Olympia.

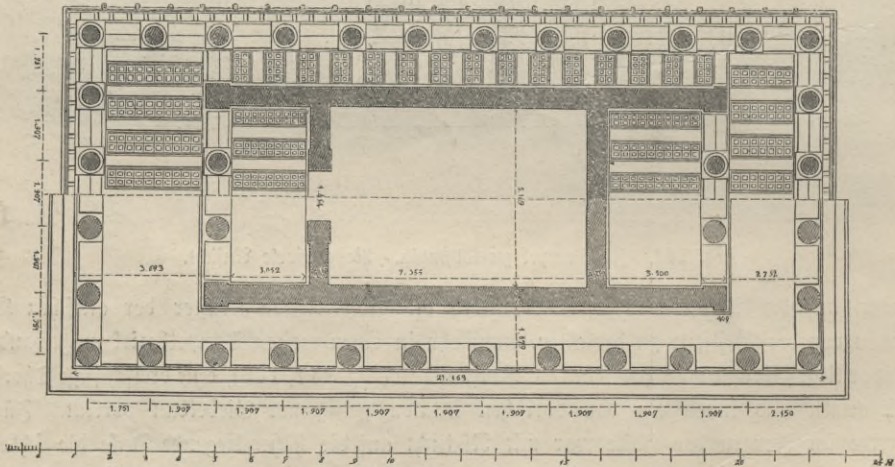


Fig. 144. Nemestempel zu Rhamus.

(Untere Hälfte den Grundriß, obere Hälfte die Einteilung der Decke darstellend.)

Schon Peisistratos hatte der Schutzgöttin der Stadt einen dorischen Tempel (6:12 Säulen) errichtet, dessen Fundamente die jüngsten Nachgrabungen südlich von Erechtheion zu Tage gebracht haben (Fig. 146 bei 19). Nach seiner Zerstörung durch die Perser (480) begann Kimon, der Vorgänger



Fig. 145. Restaurierte Ansicht der Akropolis. (Fischer.)

des Perikles, auf der höchsten Stelle der Akropolis einen neuen Tempel, ohne ihn zu vollenden. Auf den Grundmauern dieses Kimonischen Werkes erhebt sich die großartige Schöpfung des Perikles.

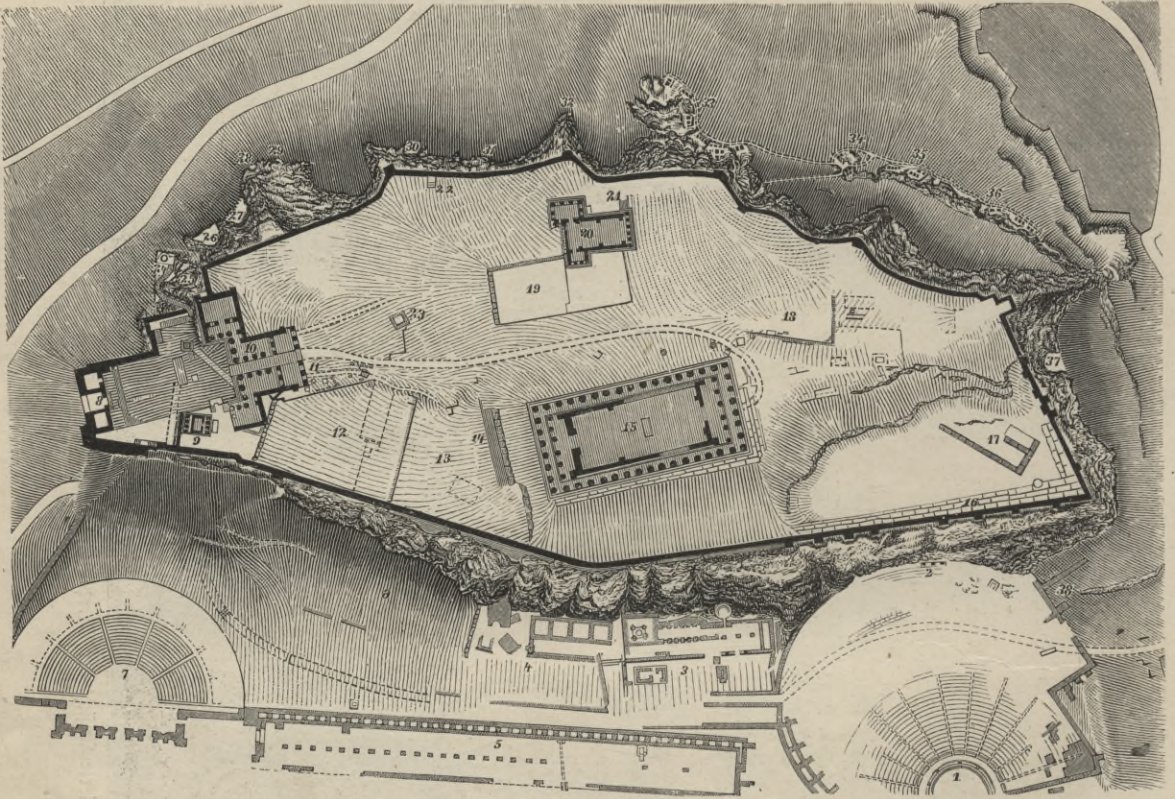


Fig. 146. Plan der Akropolis vor der neuesten Ausgrabung. (Kaupert, 1879.)

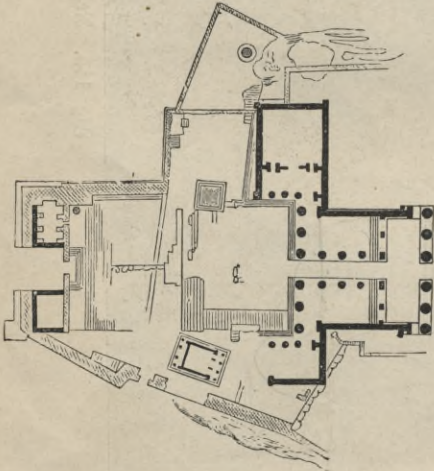


Fig. 147. Grundriß der Propyläen.

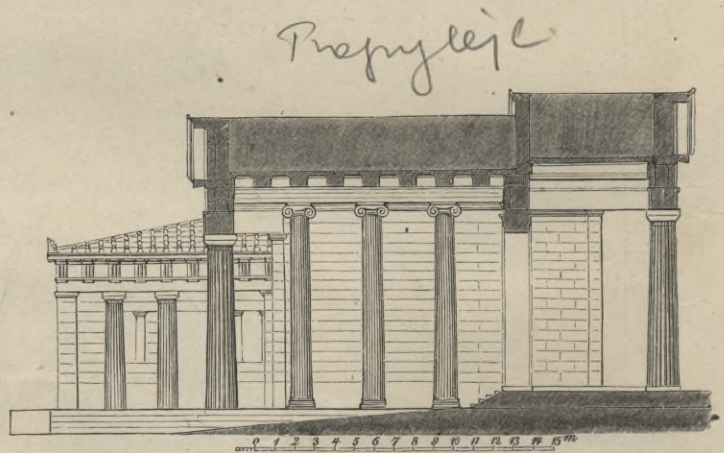


Fig. 148. Durchschnitt der Propyläen. Athen. Restauriert. (Bühlmann.)

Der ganz aus pentelischem Marmor errichtete Tempel ist 30,89 m breit und 69,54 m lang, zeigt also das mustergiltige Verhältnis von 4 zu 9 (Fig. 151, 152, vergl. Fig. 101). Die Höhe der Säulen beträgt nahezu 11 untere Säulenhälbmesser oder moduli; die Säulen sind enger



Fig. 149. Niketempel auf der Akropolis von Athen. Vorderansicht.

Nike.

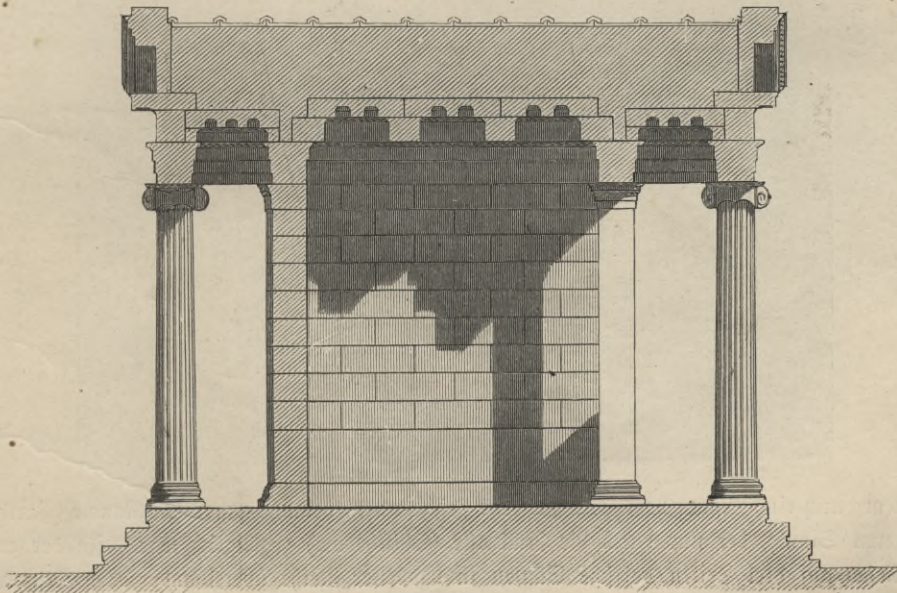


Fig. 150. Niketempel zu Athen. Längendurchschnitt.

Nike

gestalt und kürzer als die Säulen am ungefähr gleichzeitigen Theseustempel. Das Tempelhaus, bestimmt, kostbare Weihgeschenke zu bewahren, bestand gegen Osten aus dem Pronaos, einer sechs-säuligen Vorhalle, und dem etwa 29 m langen Hauptraume (Hekatompedos), gegen Westen



Fig. 151. Der Parthenon von Athen. (R. Thierich.)

8 X 17

aus einem durch eine Mauer vom Hekatompedos geschiedenen, beinahe quadraten Raume (Parthenon im engeren Sinne), der nur durch die Rückhalle (Opisthodom) zugänglich war. In der großen Cella liefen auf drei Seiten dorische Säulen in doppelter Reihe übereinander, den Mittelraum mit dem Kolossalbilde der Athena Parthenos wirksam abschließend. Eine hölzerne Kassettendecke,

nach der gewöhnlichen, aber kaum begründeten Annahme mit einer Lichtöffnung in der Mitte, begrenzte nach oben den Hekatompedos, während der westliche Raum vielleicht eine Kassetendecke aus Stein hatte; sie ward von vier ionischen Säulen getragen. Also auch hier waren beide Ordnungen verbunden.

Nähe am Nordrande der Akropolis erhob sich das älteste Heiligtum der Burggöttin, das

sog. Erechtheion, der im Verlaufe des peloponnesischen Krieges in zierlich edlen ionischen Formen erneute kleine Doppeltempel der Athena Polias und des Poseidon Erechtheus (Fig. 153 bis 155). Es galt hier nicht allein, mehrere Kultusstätten harmonisch zu umschließen, sondern auch die ungleiche Höhe des Bodens (3 m) geschickt zu benutzen. Der höher gelegenen Cella der Athena (Fig. 153 A), von der die des Poseidon, B, durch eine Wand getrennt war, legt sich östlich eine sechs säulige Vorhalle vor. Eine zweite Vorhalle (E) mit vier Säulen in der Fronte, deren Thüre (Fig. 156) mit Recht als Muster gepriesen wird, befindet sich an der tiefer gelegenen Nordseite. Die Westfronte wird durch Halbsäulen, zwischen denen (später eingefügte?) Fenster liegen, gegliedert. An der Südseite tritt ein Treppenhauß (D) vor, dessen

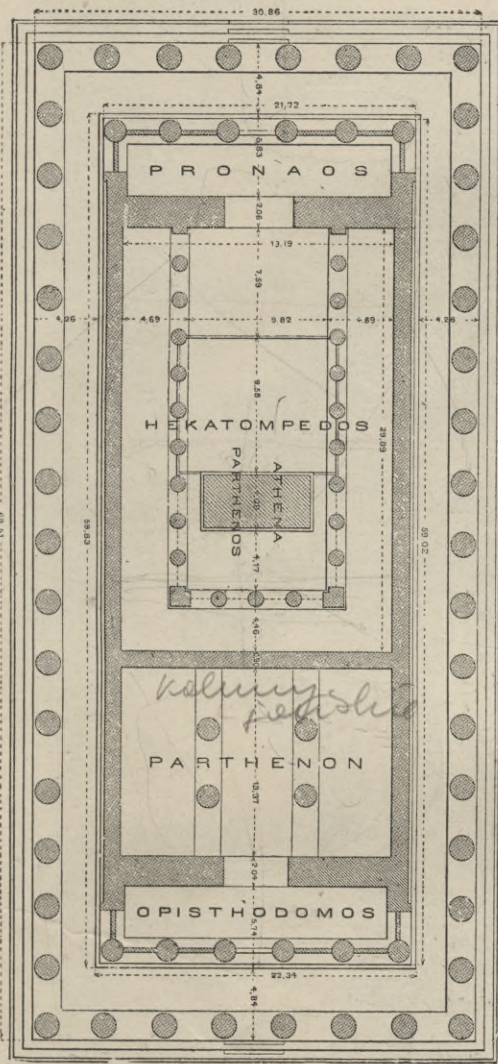


Fig 152. Grundriß des Parthenon. (Dörpfeld.)

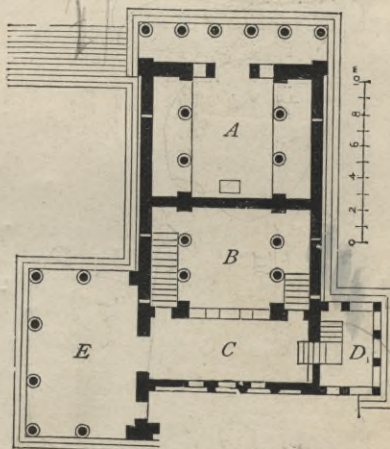


Fig. 153. Erechtheion. Restaur. Grundriß.

flaches Dach von sechs „Mädchen“ (sog. Caryatiden) auf hohem Mauersockel getragen wird (Fig. 155). Alle diese Abweichungen von der Regel werden durch die besondere Bestimmung dieses Baues erklärt. Bedeutsamer war eine andere Neuerung, als Skopas im Athenetempel zu Tegea alle drei Stile vereinigte und außen dorische, in den beiden Vorhallen korinthische, im Innern der Cella ionische Säulen anordnete.

Im vierten Jahrhundert hob sich wieder die Architektur auf ionischem Boden. Bereits im Altertum wurden der Tempel des didymäischen Apollo bei Milet, der Tempel der Artemis

zu Ephesos, der Athentempel zu Priene (vgl. Fig. 116, 120, 122, 126, 127) als Wunderwerke gepriesen. In der Zeichnung einzelner Glieder klingt noch die altionische Tradition an, doch wird für die feinste, fast raffinierte Durchbildung der Glieder Sorge getragen. Ein bewußter Gegensatz zum dorischen Stile, der hier durch den Tempel zu Assos (6. Jahrh.), einen übrigens vom reinen



Fig. 154. Nordwestliche Ansicht des Erechtheion. (Riemann.)

dorischen Typus mehrfach abweichenden Bau, vertreten wird (Fig. 157), macht sich geltend, wie auch erfolgreiche Versuche, an den Mäßen zu ändern (größere Weite der Säulenstellungen voneinander und von der Cellawand) oder neue Ordnungen einzuführen, mehr und mehr aufzutauchen.

Unter den namhaften Künstlern ragt außer Hermogenes, der als hauptsächlichster Neuerer galt, der auch als Theoretiker gerühmte Pythios hervor, der Erbauer des Tempels in Priene;

ihm gebührt auch an dem Mausoleum zu Halikarnaß, nach dem Tode des Königs Mausolos (um 350) errichtet, der Hauptanteil. Auf einem riesigen Unterbaue, der die Grabkammer enthielt, erhob sich eine ionische Säulenhalle und darüber eine Stufenpyramide, von einem Viergespann mit der kolossalen Porträtstatue des Mausolos gekrönt. Die Anklänge an die altorientalischen Grabdenkmäler sind augenscheinlich und entsprechen der Zeitrichtung, in der sich griechische und orientalische Kultur enger berühren und so manche Elemente austauschen, ein weltgeschichtliches Ereignis, das am Ende der römischen Kaiserzeit in noch großartigerer Weise wiederkehrt. Und auch da, wo eine formale Abhängigkeit nicht nachweisbar ist, erkennt man eine Annäherung an orientalische Kunststitten. So in dem von Arsinoe, der Gemahlin Ptolemäus II. im Anfange des dritten Jahrhunderts errichteten Rundbau auf Samothrake (Fig. 158) und in dem Altarbaue auf der Burg zu

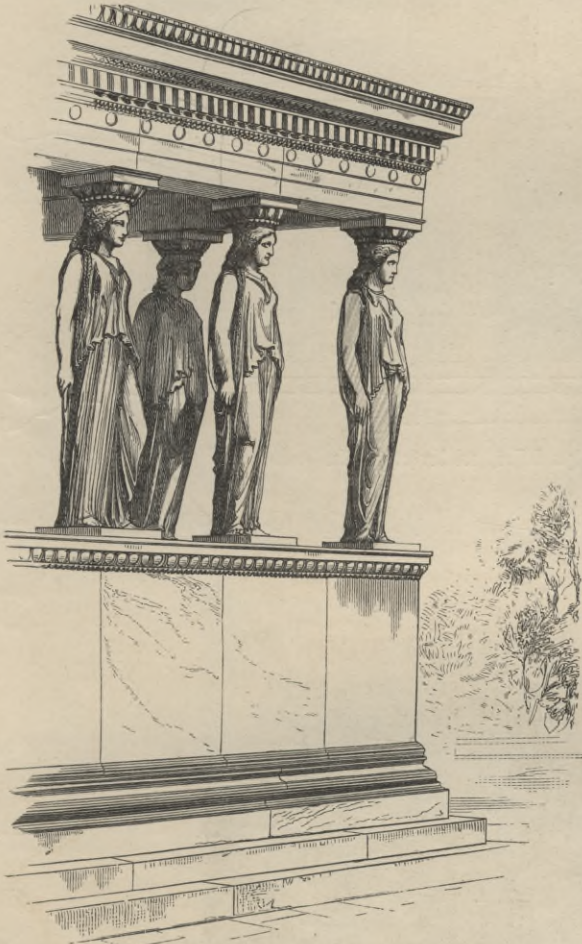


Fig. 155. Südöstliche Ecke der Karyatidenhalle des Erechtheions.

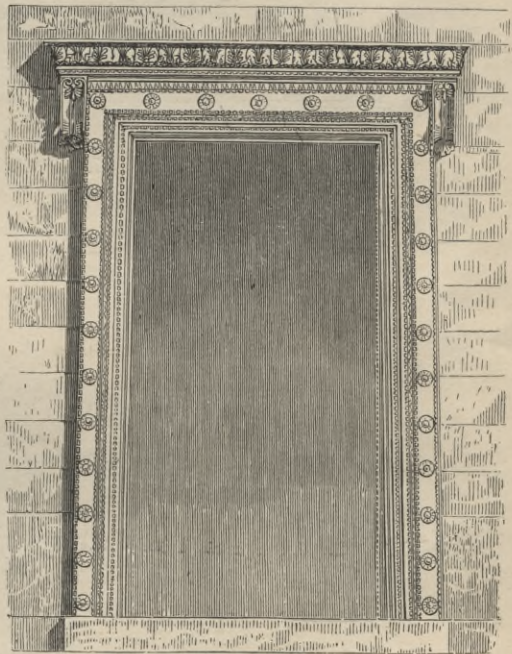


Fig. 156. Thür in der Nordhalle des Erechtheion.

Pergamon aus dem zweiten Jahrhundert (Fig. 159), der in den Altarbauten des Praxiteles (Ephesos) und seiner Söhne (Piräeus, Theben) Vorläufer hatte. Auf einer teilweise dem Felsen abgewonnenen Terrasse erhob sich ein mächtiger viereckiger reliefgeschmückter Unterbau mit einspringender breiter Treppe an der Vorderseite. Die Plattform war ringsum mit einer ionischen Säulenhalle gekrönt, in deren Hofe sich der Opferaltar befand.

Die griechisch-orientalische Architektur der alexandrinischen Periode hat überhaupt eine große geschichtliche Bedeutung. Wurden durch sie einerseits die einfach klassischen Typen gelockert,

so hat sie andererseits durch Vermehrung der Bauaufgaben, durch Erweiterung der konstruktiven Kenntnisse, durch Steigerung der dekorativen Pracht die hellenischen Bauformen fähig gemacht,

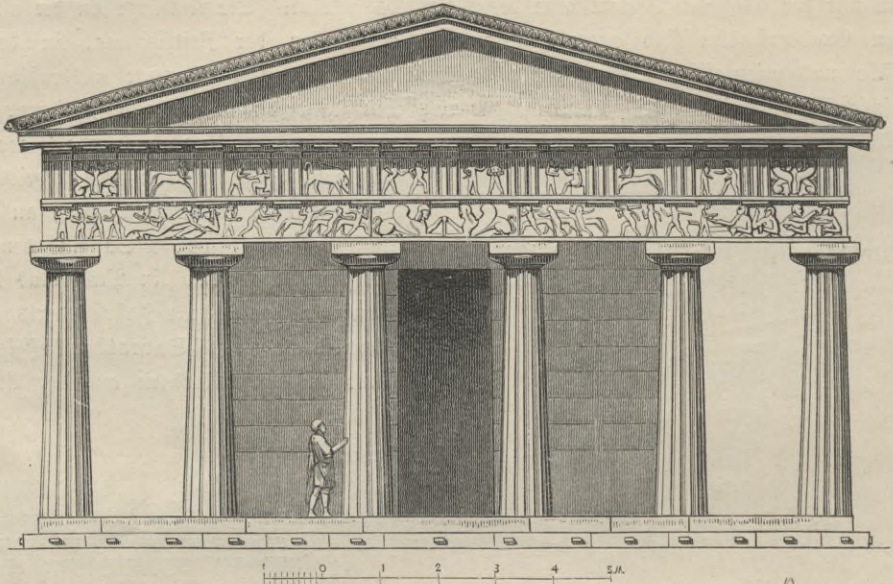
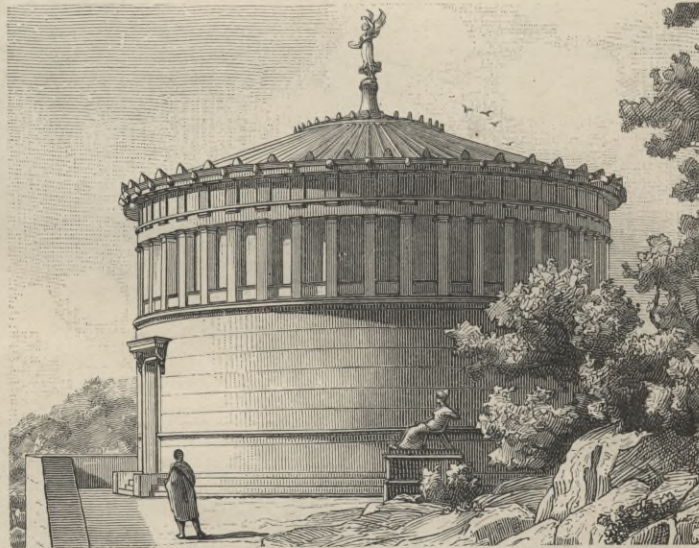


Fig. 157. Tempel zu Assos, wiederhergestellt.

Assos



Arsiade

Fig. 158. Rundbau der Arsiade auf Samothrake. Restauriert von Niemann.

auf einem weiteren Schauplatze und in einem späteren Weltalter zu herrschen. Die römische Architektur holte sich hier vorzugsweise ihre Muster.

3. Skulptur.

a) Frühzeit, archaische Werke.

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

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

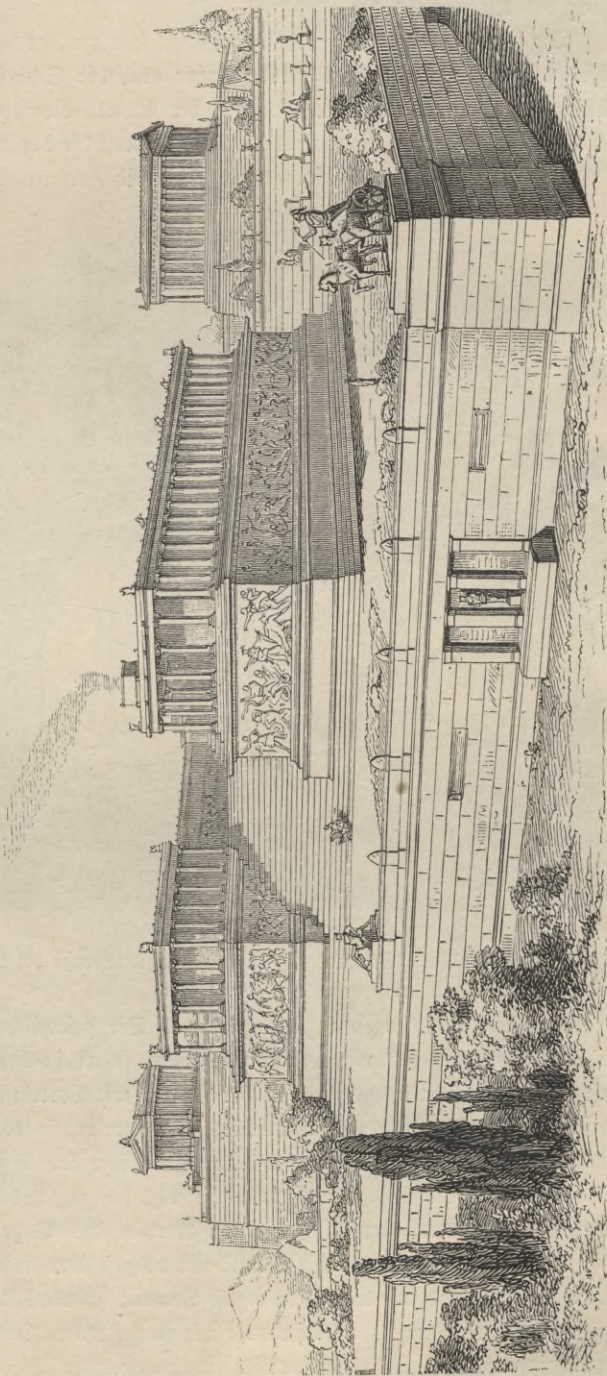


Fig. 159. Großer Altar zu Pergamon. Restauration von H. Bohn.

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

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



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

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

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

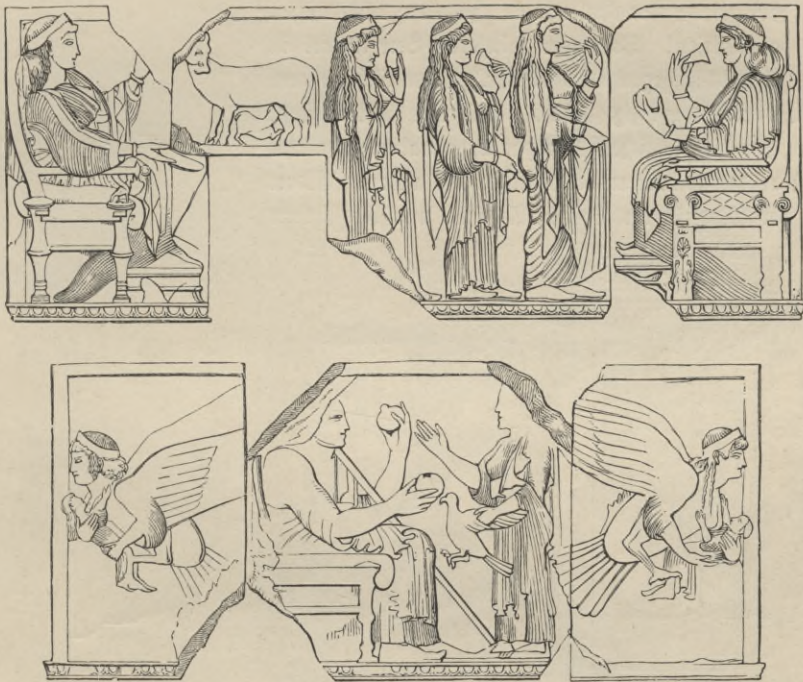


Fig. 161. Relief vom Harpyien-Denkmal zu Kanthos. Britisches Museum.

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

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

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

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



Fig. 162. Metopen von Selinunt. Palermo.



Fig. 163. Fliegende Nike aus Delos.

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

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

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



Fig. 164. Grabstele von Orhomenos. Athen.

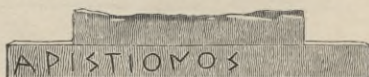


Fig. 165. Grabstele des Aristion. Athen.

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

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



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

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

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



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

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

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

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



Fig. 168. Grabstein der Hegeso, Athen.



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

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

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



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

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

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

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



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



Fig. 172a. Frauenstatue von Antenor. Athen.

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

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

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



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

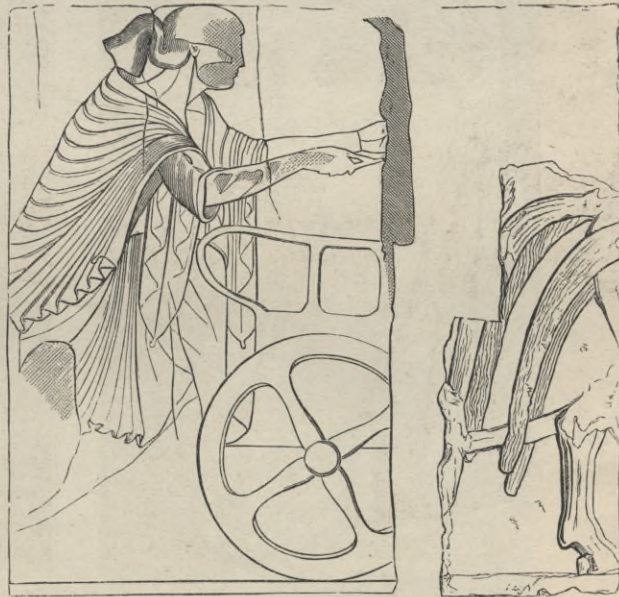


Fig. 173. Wagenbesteigende Frau. Relief von Athen.

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

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

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



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

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

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

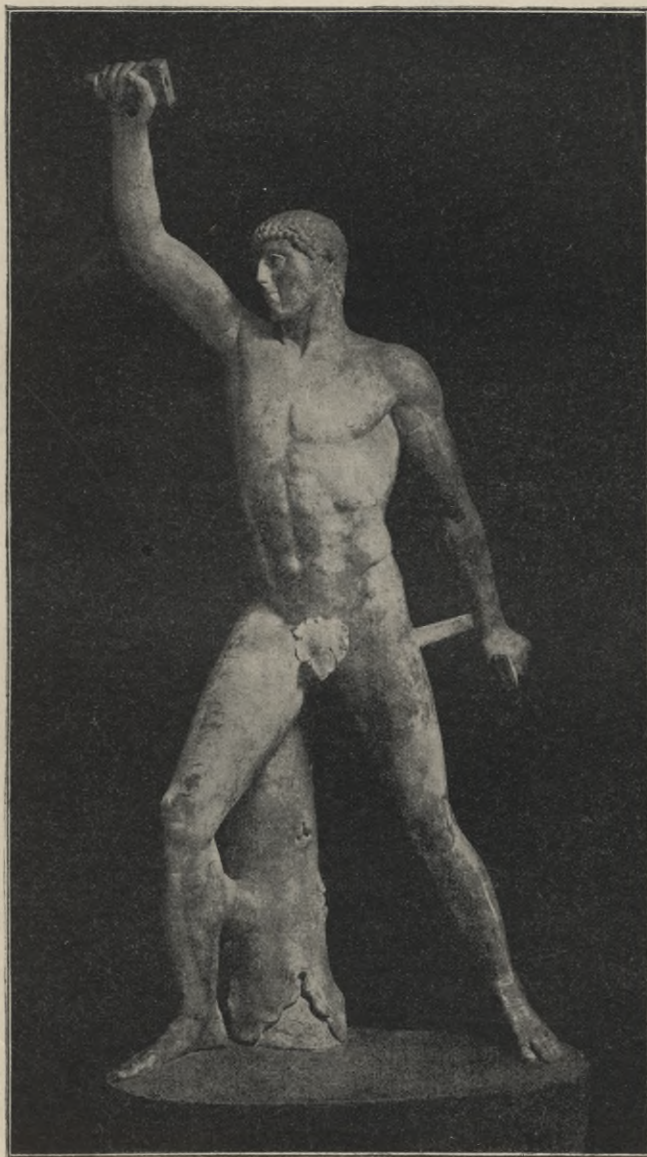
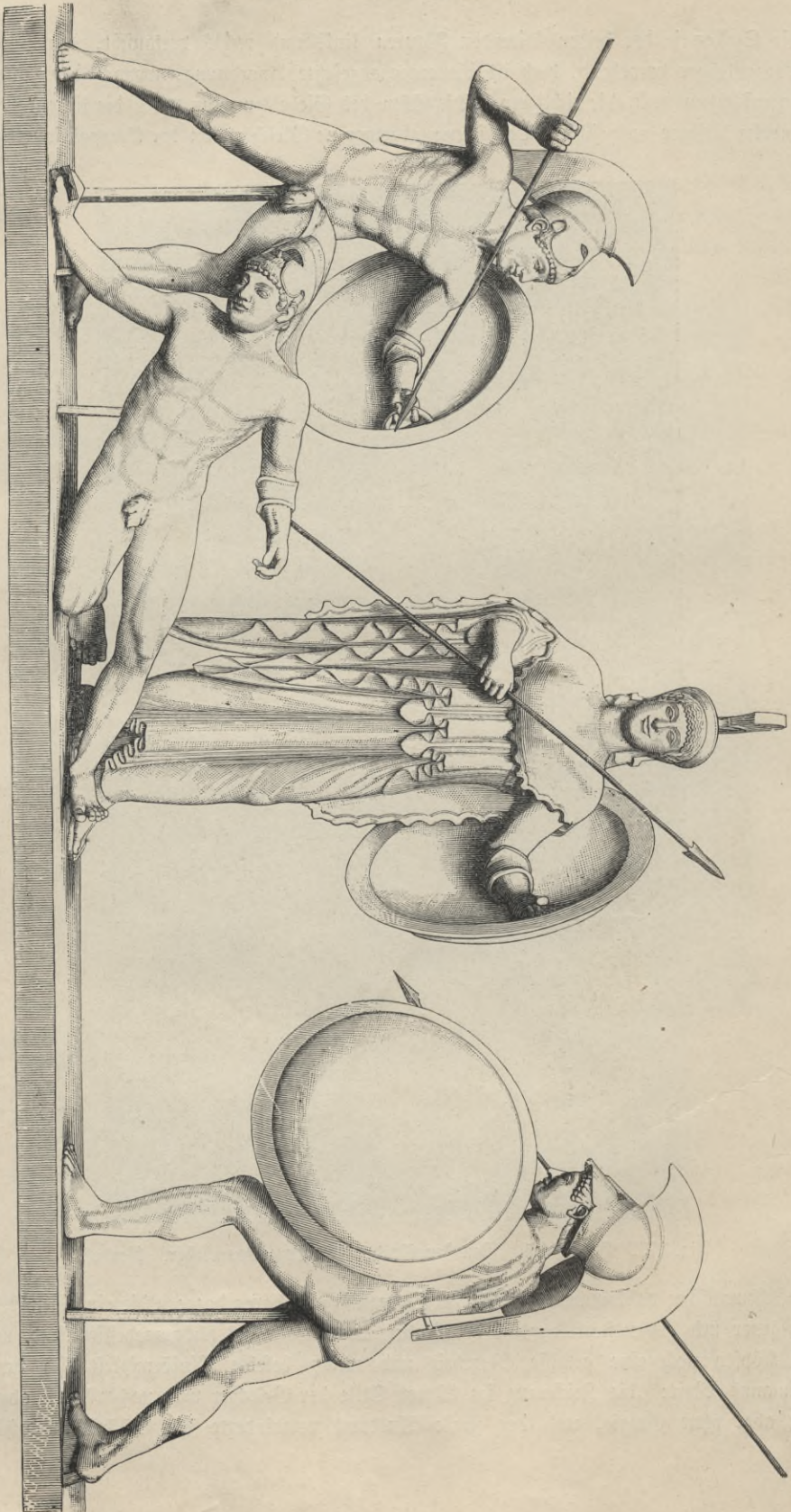


Fig. 175. Harmodios. Von der Gruppe der Tyrannenmörder. Neapel.

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

Fig. 176. Mittelgruppe des Siefgiebels vom Sitzenentempel zu Megina. Nach der Aufstellung in der Münchener Glyptothek.



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

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



Fig. 177. Von der Dreifußbasis zu Dresden.

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

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

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

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



Fig. 178. Artemis, archaisch. Neapel.

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

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

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

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

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



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

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



Fig. 180. Atlas-Metope vom Zeusstempel zu Olympia.



Fig. 182. Jungfrau vom Westgiebel des Zeusstempels zu Olympia.



Fig. 181. Mittelfigur (Apollo) vom Westgiebel des Zeusstempels zu Olympia.

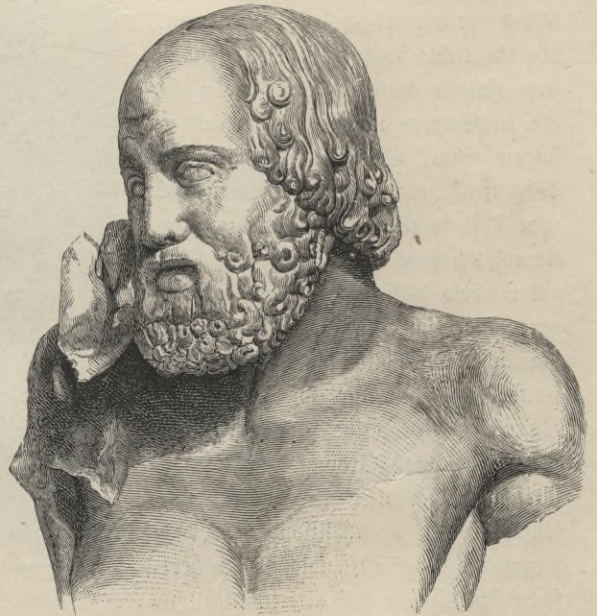


Fig. 183. Sitzender Greis vom Ostgiebel des Zeusstempels zu Olympia.

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

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

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



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



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

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

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

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

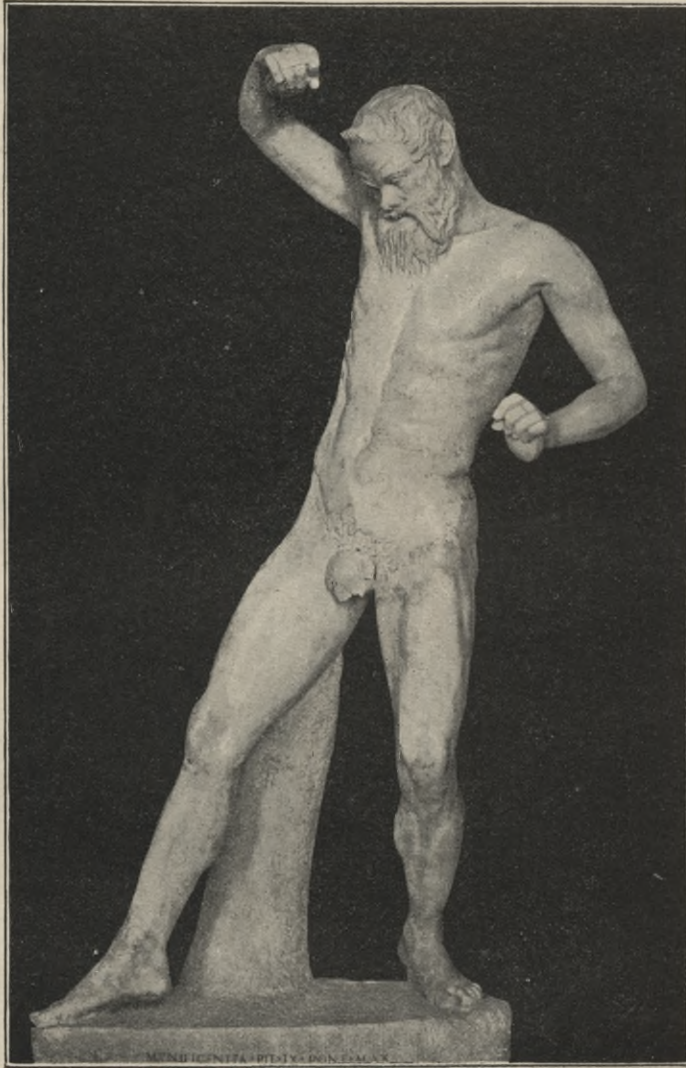


Fig. 186. Marshas, nach Myron. Lateran.

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

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

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



Fig. 187. Statuette der Parthenos. Athen.



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

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



Fig. 189. Marmorstatue der Athena Parthenos. Athen.

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



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

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

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

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

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

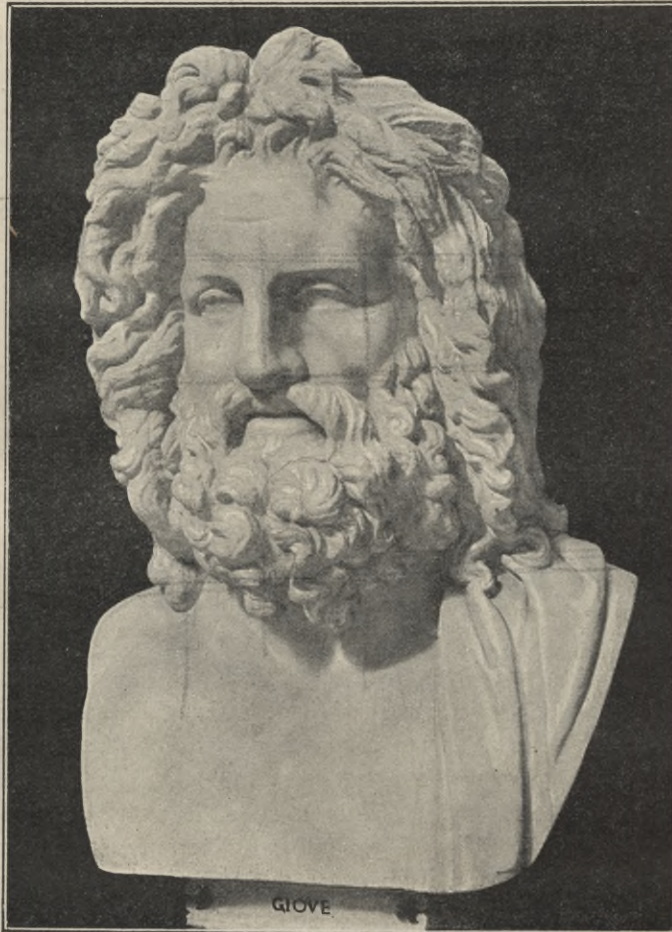


Fig. 191. Zeusmaske von Dricoli. Rom, Vatikan.

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

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



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

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

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

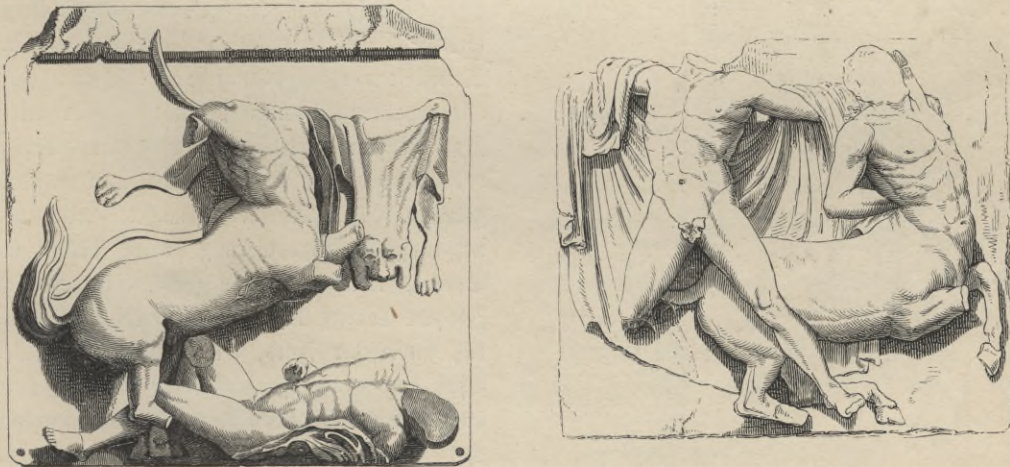


Fig. 193. Zwei Metopen von der Südseite des Parthenon. London, Brit. Museum.

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

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

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

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



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

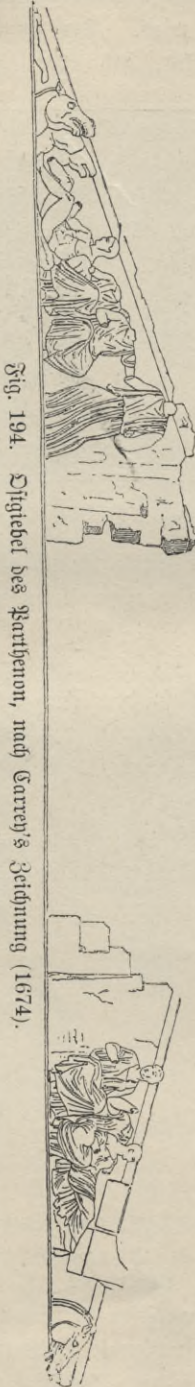


Fig. 194. Ostgiebel des Parthenon, nach Carrey's Zeichnung (1674).

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

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

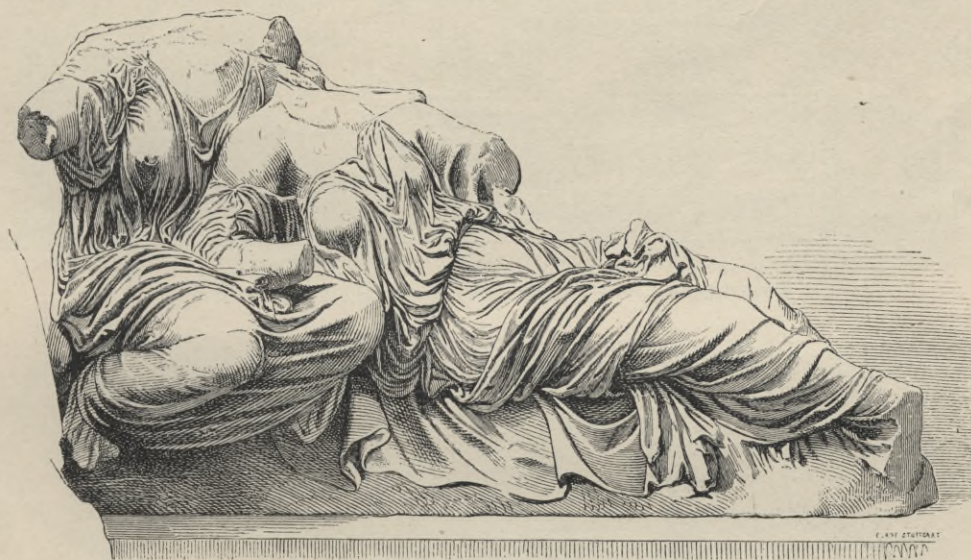


Fig. 196. Frauengruppe aus dem Ostgiebel des Parthenon. London, Brit. Museum.

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

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

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

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



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



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

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

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

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



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



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

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

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

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



Fig. 201. Relief von Eleusis. Athen.

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

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

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



Fig. 202. Orpheus und Eurydike. Neapel.



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

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



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

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

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

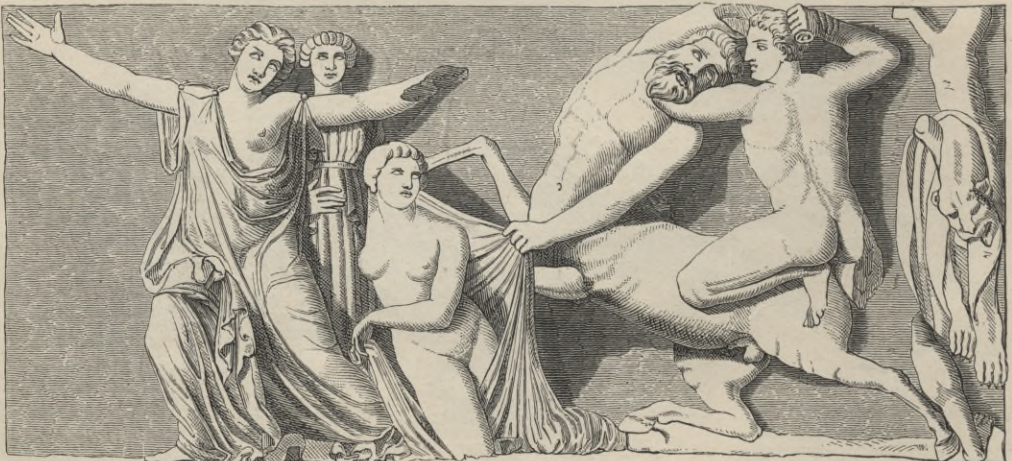


Fig. 205. Vom Friesse des Apollontempels zu Phigalia. Britisches Museum.



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

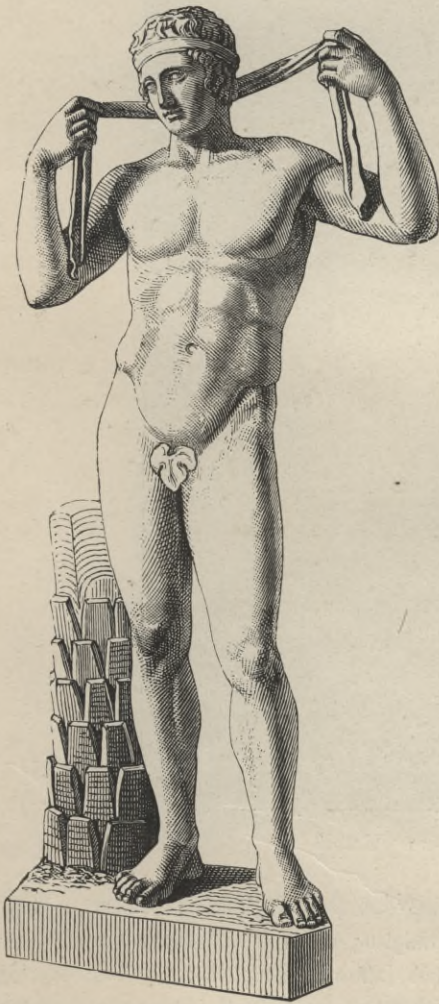


Fig. 207. Diadumenos, mittelbare Nachbildung nach Polyklet. Brit. Museum.



Fig. 208. Doryphoros. Nach Polyklet. Neapel.

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



Fig. 209. Farnesische Hera. Neapel.

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

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

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



Fig. 210. Juno Ludovisi. Rom.

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

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



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

Fig. 211. Amazone von Polyklet.
Berlin.

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

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

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



Fig. 214. Athena Albani.
München, Glyptothek.



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

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

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

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

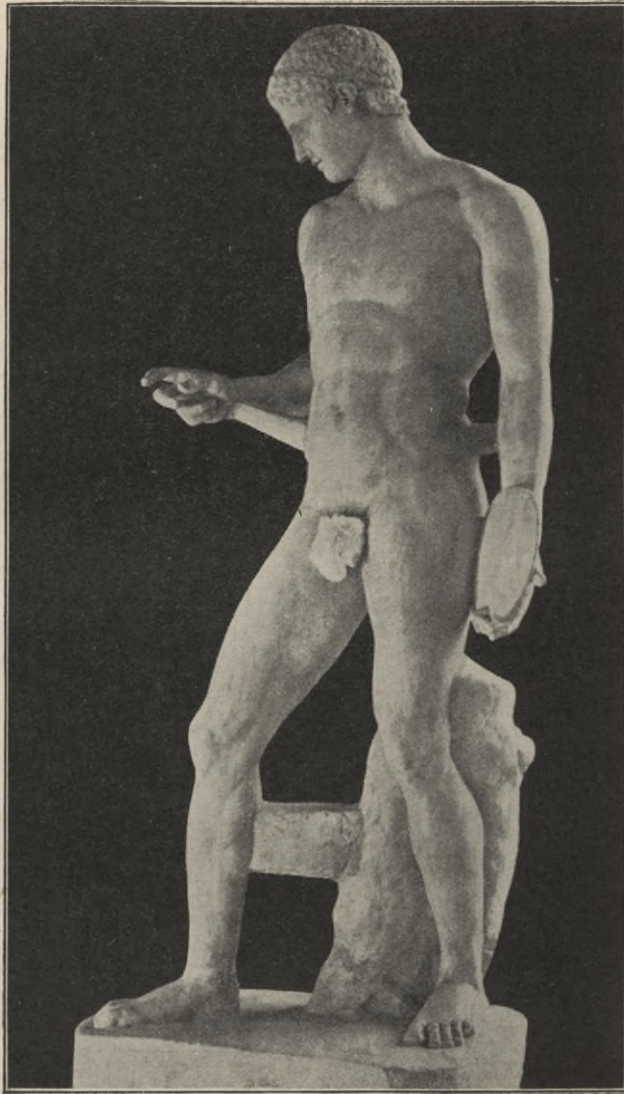


Fig. 216. Diskoswerfer. Vatikan.

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

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

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



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

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

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

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



Fig. 219.



Fig. 220.

Von den tegentischen Giebelskulpturen des Skopas. $\frac{1}{3}$ der natürlichen Größe.

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

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

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

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



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

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

Afrady
TA

c. Die jüngere attische Schule, Praxiteles, Skopas.

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



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

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

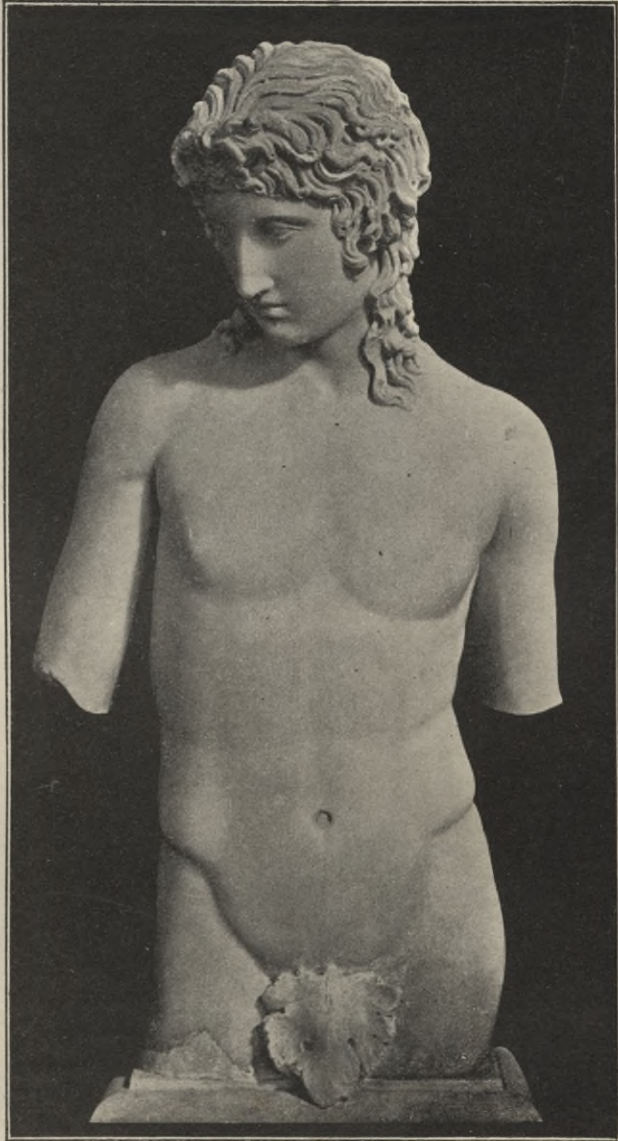


Fig. 223. Erostorjo. Vatikan. Nach Praxiteles?

EROS



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

SATYR

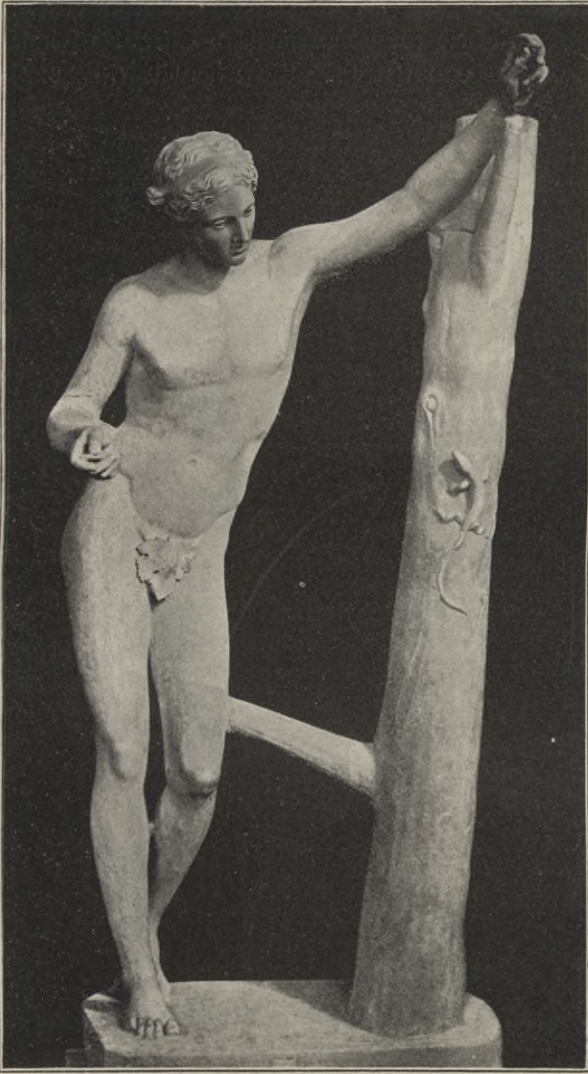


Fig. 225. Apollon Sauroktonos von Praxiteles. Vatikan.



Fig. 226. Kopf des Hermes von Praxiteles.

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

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

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

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

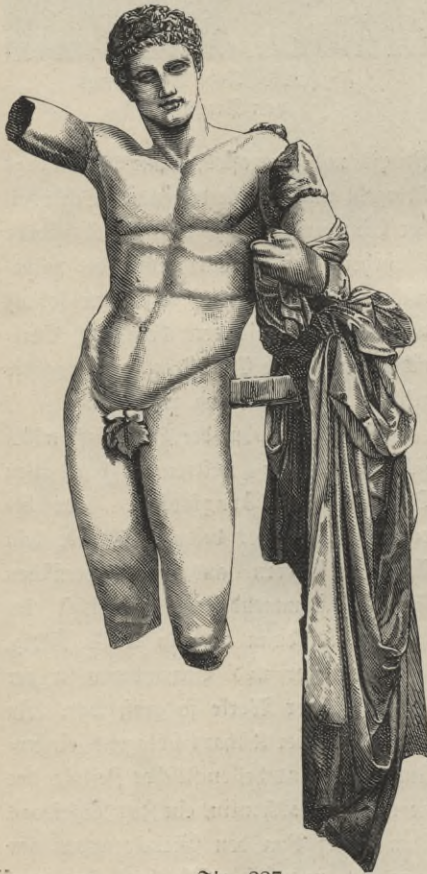


Fig. 227.

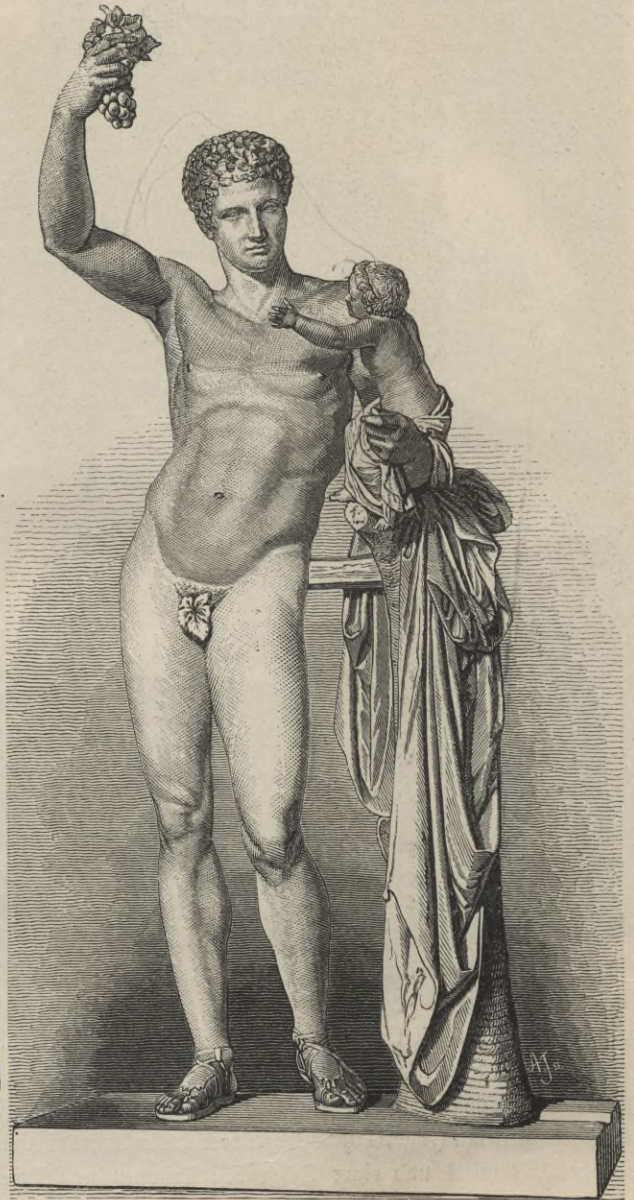


Fig. 228. Schapers Restauration des Hermes von Praxiteles.

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



Fig. 229. Silen mit dem Bacchuskinde. Louvre.

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



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

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

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

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



Fig. 231. Niobe. Florenz.

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

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

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

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

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

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



Fig. 232. Fliehende Niobide. Vatikan.

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

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



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



Fig. 234. Relieffries am Lysistratesdenkmal.

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



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

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

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



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

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

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

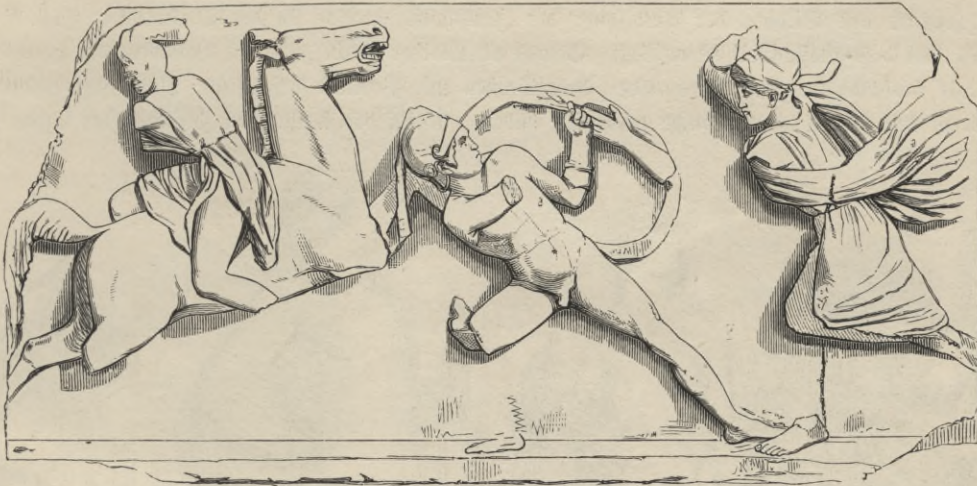


Fig. 237. Vom Frieze des Mausoleums zu Halikarnassos.

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

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

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

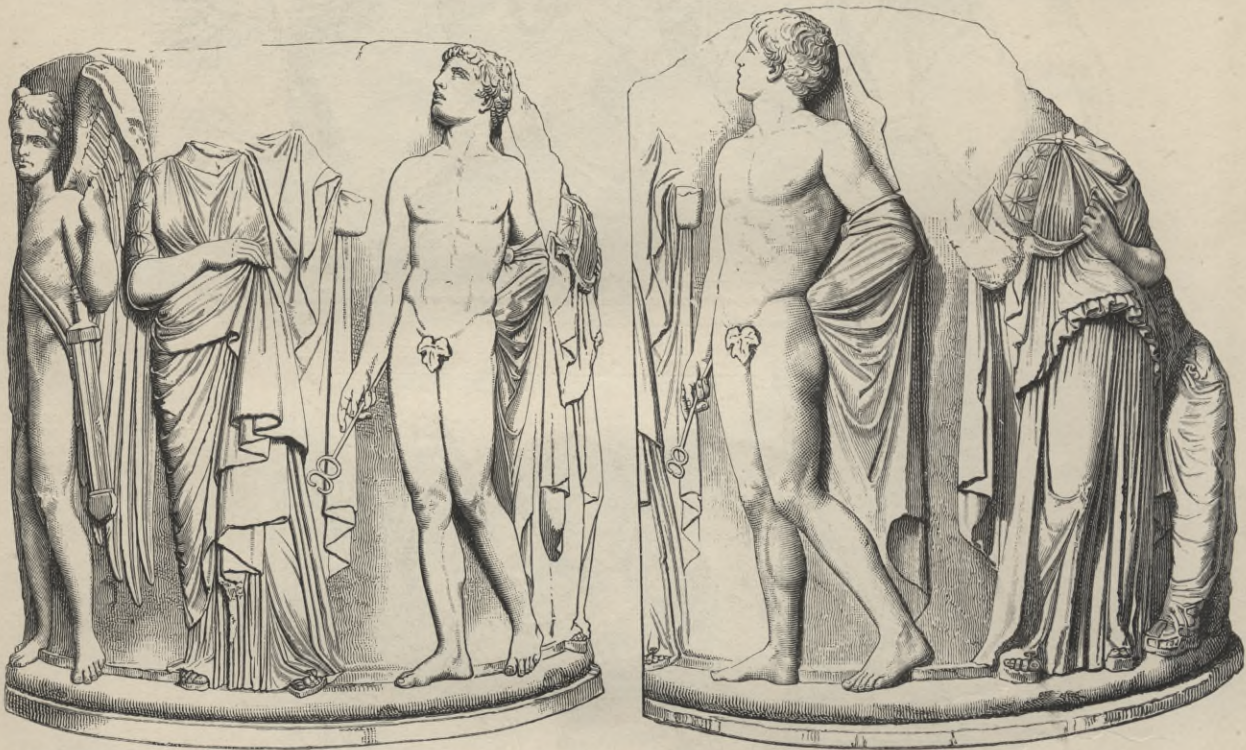


Fig. 238. Relief einer Säule vom Artemision zu Ephesos. London.

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

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

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

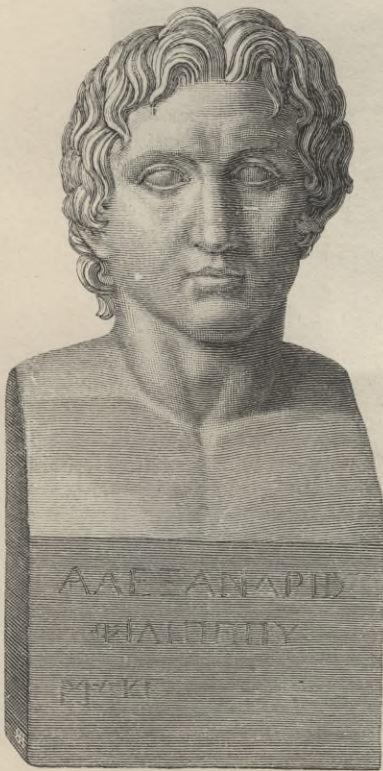


Fig. 239. Alexander der Große. Paris, Louvre.

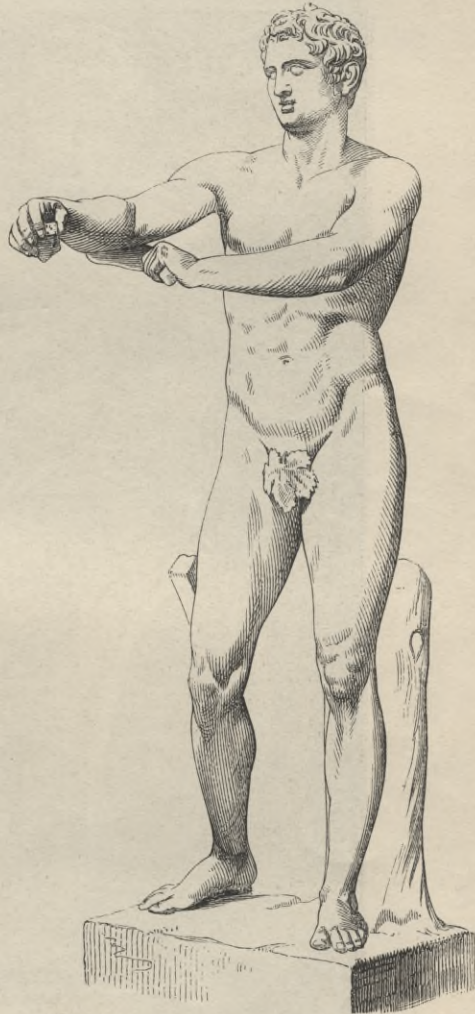


Fig. 240. Apoxyomenos. Rom, Vatikan.

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

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

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

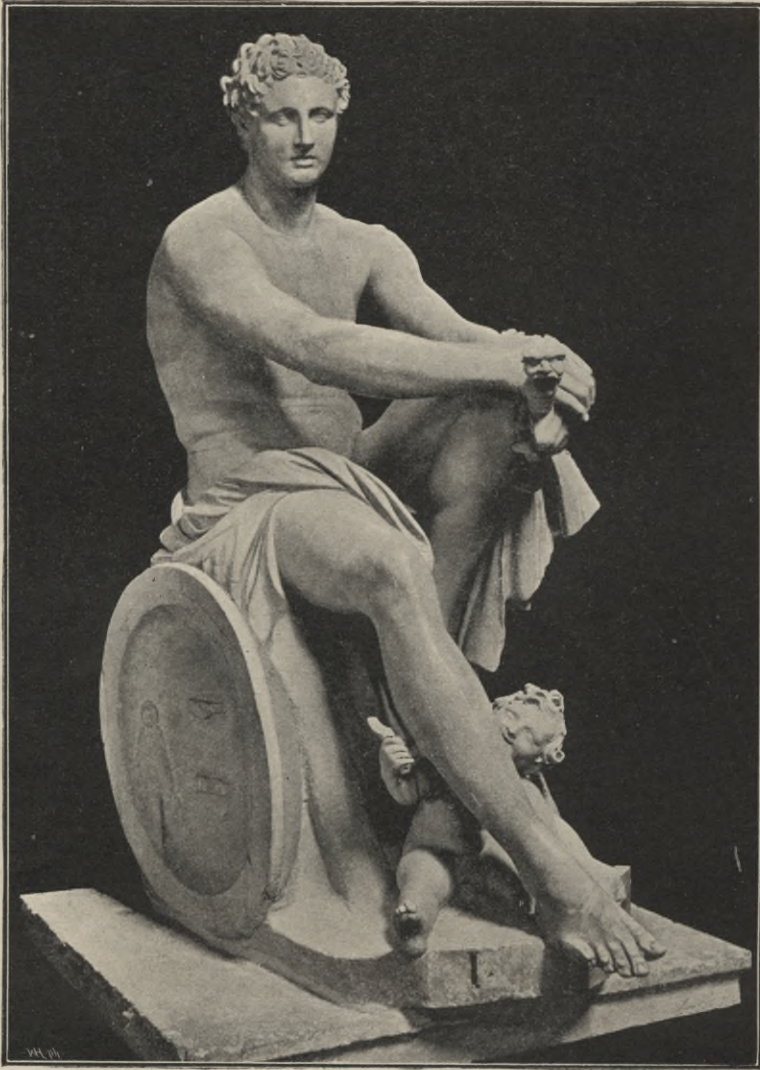


Fig. 241. Ares Ludovisi. Rom.

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

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

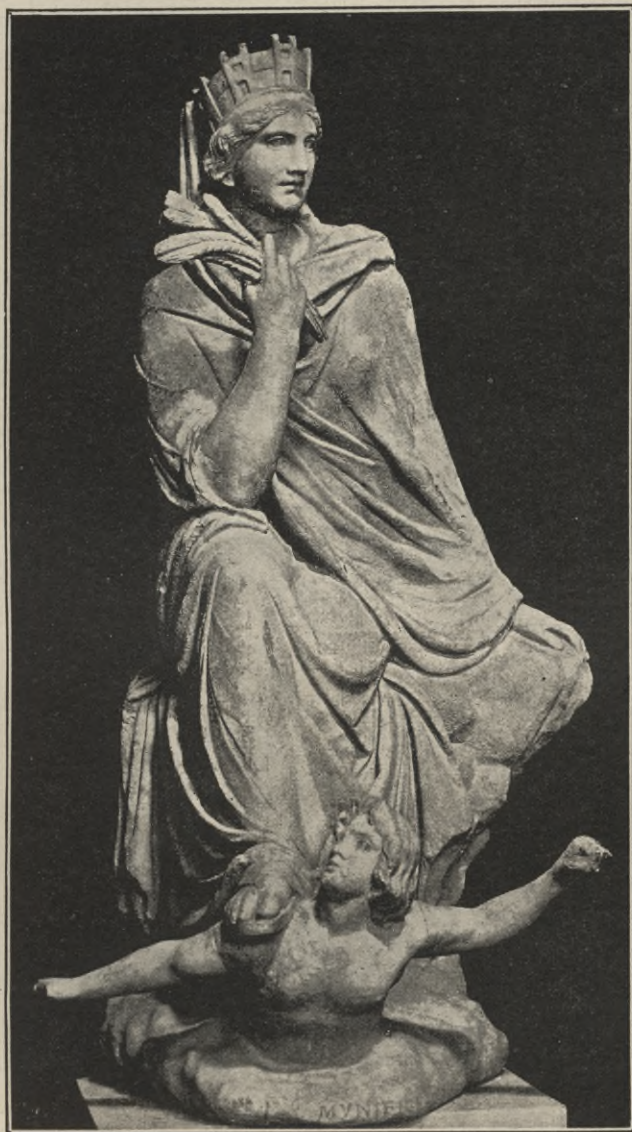


Fig. 242. Tyche von Antiocheia. Nach Gutyhides. Vatikan.

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

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

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

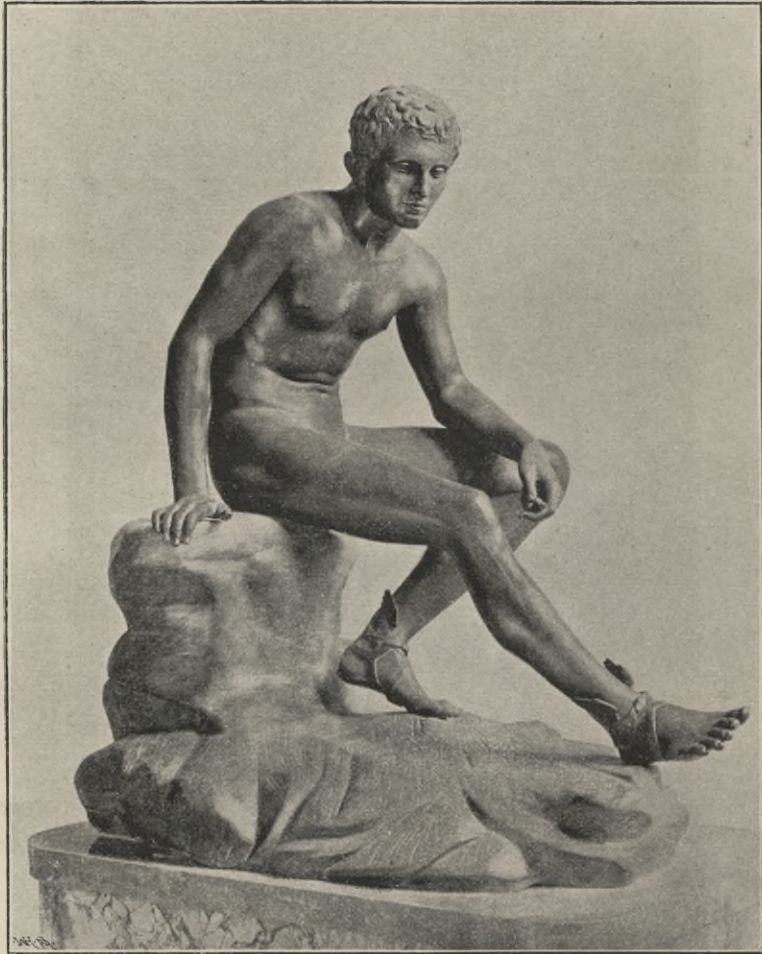


Fig. 243. Ruhender Hermes. Bronzefigur. Neapel.

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

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

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



Fig. 244. Knidische Demeter. Brit. Museum.



Fig. 245. Sophokles. Rom, Lateran.

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



Fig. 246. Die Knöchelspielerin. Berlin.



Fig. 249. Pädagogische Scene.



Fig. 248. Der Haarschneider.



Fig. 247. Frauenstatuette.

Fig. 247, 248, 249 Terrakotten
aus Tanagra.

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



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

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

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



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

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

e. Die hellenistische Periode.

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

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



AJs. del. sc.

Fig. 252. Pallas Giustiniani. Vatikan.

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



Fig. 253. Schlafende Ariadne. Vatikan.

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

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

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



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

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



Fig. 255. Apollo vom Belvedere. Vatikan.



Fig. 256. Diana von Versailles. Louvre.

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

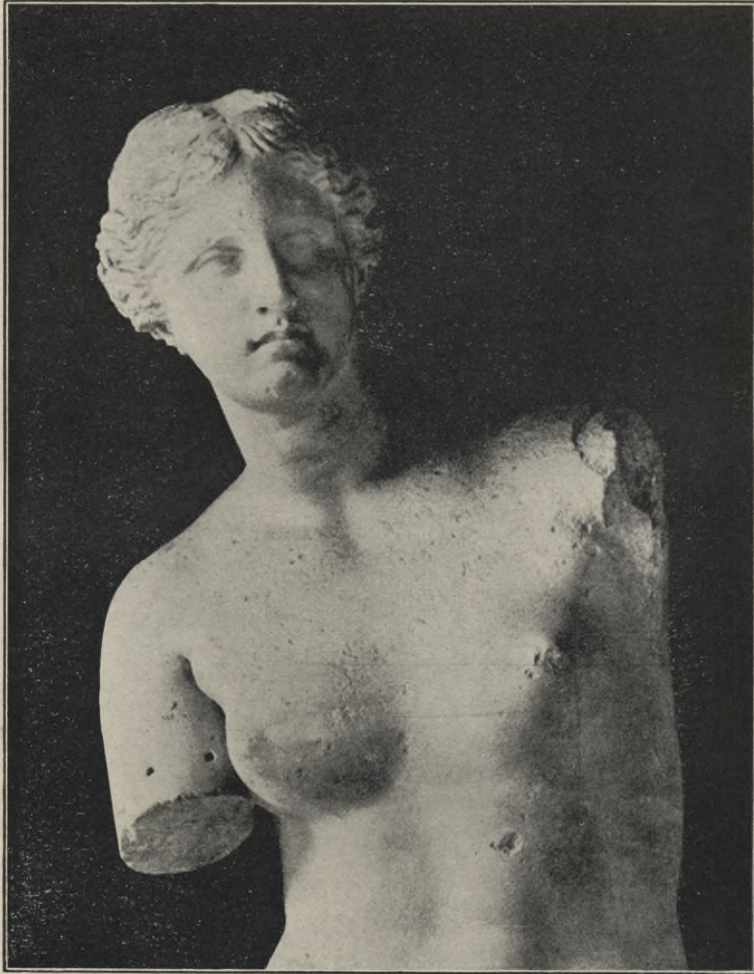


Fig. 257. Aphrodite von Melos. Bruststück. Louvre.

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

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

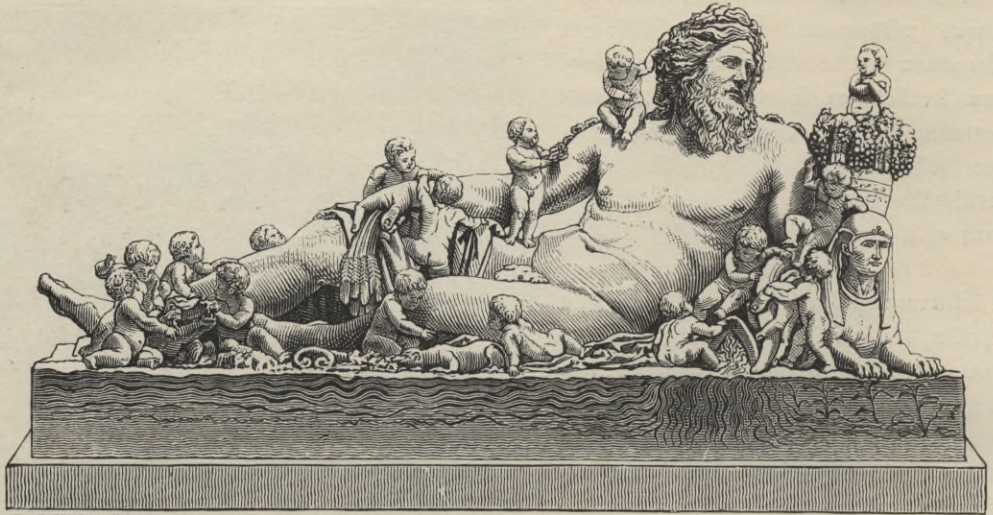
Aus Athen werden uns mehrere Künstlernamen berichtet und auch an Werken, die athenischen Ursprung verraten, wie z. B. Porträtstatuen und Porträtköpfen, fehlt es nicht. Doch ist die Kunstthätigkeit im großen Stile mit der politischen Bedeutung der Stadt erloschen. Dagegen entfaltet sich ein reiches Kunstleben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



Fig. 258. Aphrodite von Melos. Louvre.

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

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



W.A. JOERDENS . del. sc.

Fig. 259. Gruppe des Nil. Vatikan.



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

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

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

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



Fig. 261. Griechisch-ägyptische Mumienporträts.

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

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



Fig. 262. Gruppe des Laokoön. Vatikan.



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

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



Fig. 264. Schlafende Erinyß, sog. Medusa Ludovisi. Rom.

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

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



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

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

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

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



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



Fig. 267. Barbarin (sog. Thuseleida).
Florenz, Loggia dei Lanzi.

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

Amazonen, Giganten, kämpfender und gefallener Perser bewahren die Sammlungen in Neapel, in Aix, im Vatikan.

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



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



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

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

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



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

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



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



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

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

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



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

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

f. Ausgang der griechischen Plastik.

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

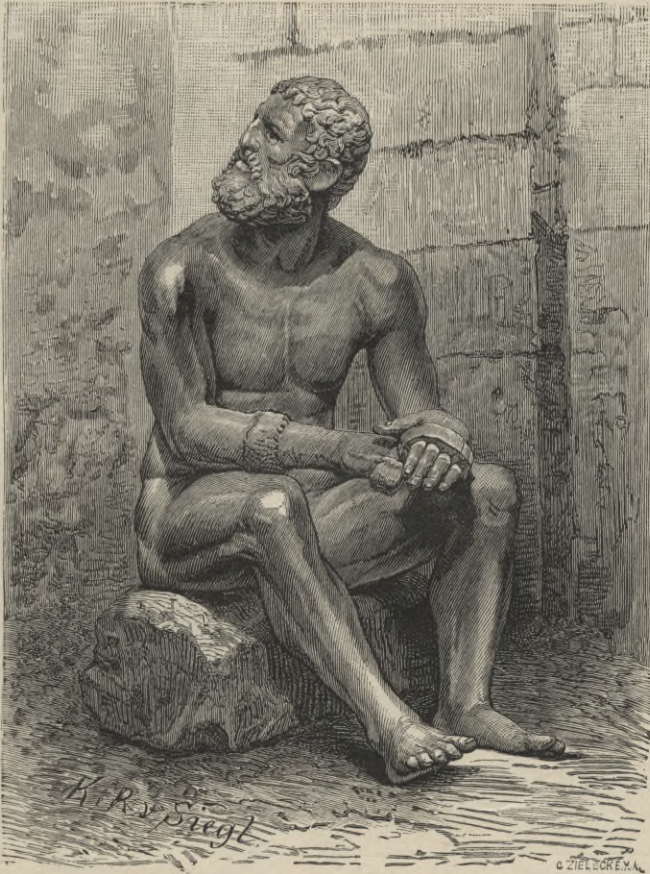


Fig. 274. Bronzestatue eines Faustkämpfers. Rom, Thermenmuseum.

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

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



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

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

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

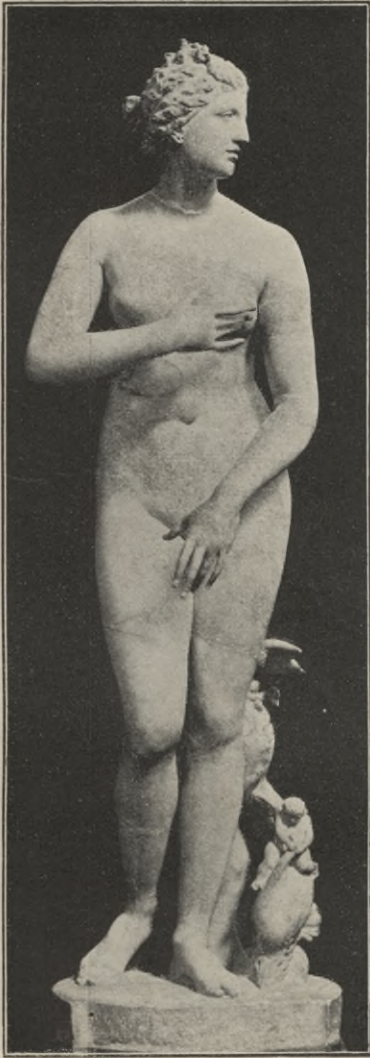


Fig. 276. Mediceische Venus. Florenz.



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

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

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

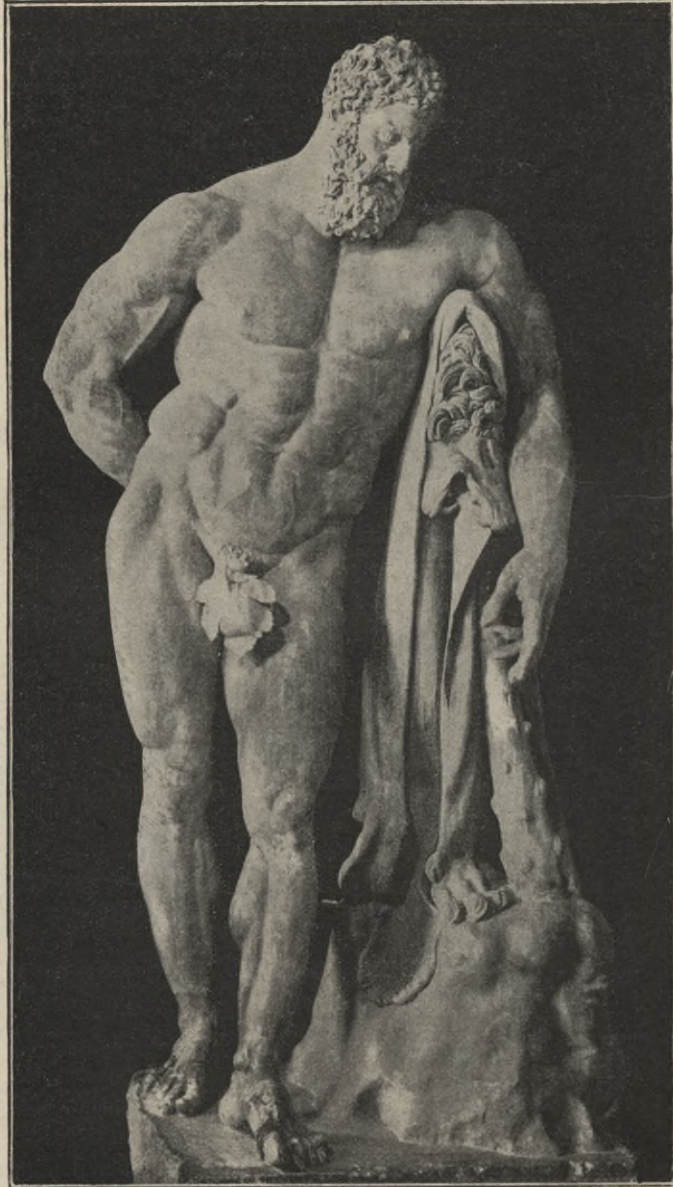


Fig. 278. Der farneſiſche Herakles. Neapel.

HERAKLES



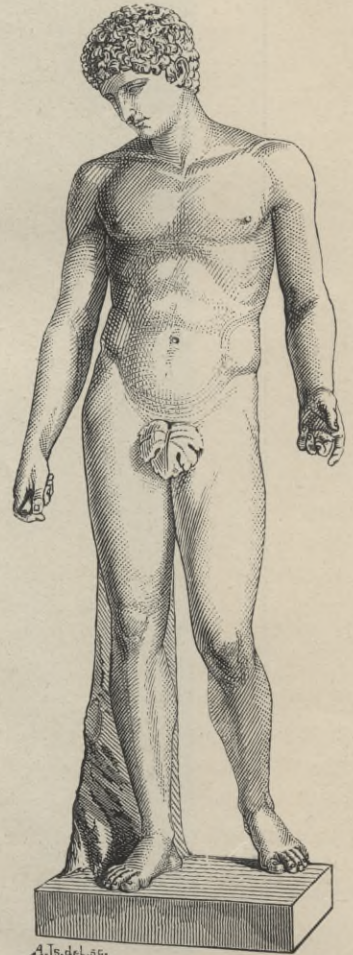
Fig. 279. Gruppe des Menelaos. Villa Ludovisi.

Nur auf diese Art begreifen wir die Wiederaufnahme der archaischen Kunst, die geradezu Modesache wird, und finden es erklärlich, daß von ernsteren, die Kunst auch theoretisch übenden Männern der Ruf nach Rückkehr zu der ruhigen, gemessenen Weise der Alten ertönt. Diese Rückkehr zur älteren strengen Weise soll die Schule des Pasiteles aus Unteritalien angestrebt haben,

der 87 v. Chr. das römische Bürgerrecht erhielt, als Lehrer (Stephanos nennt sich seinen Schüler) und vielseitiger Künstler großes Ansehen genoß. Früher wurde der Apollo aus



Fig. 280. Sog. farnesische Flora. Neapel.



A. J. S. del. sc.

Fig. 281. Antinous. Kapitol.

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

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

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

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





C. Altitalisch-römische Kunst.

a) Etruskische Grabbauten und Tempel.



Die unterste Schichte der altitalischen Kunst, die älteste Bau- und Dekorationsweise deckt sich beinahe vollständig mit der ursprünglichen Kunstübung auf griechischem Boden und hat wahrscheinlich die gleichen Wurzeln. Wir stoßen bei der Anlage von Stadtmauern auf die sogenannte kyklopische Weise, die Schichtung unregelmäßiger Steinblöcke, und sehen innere Räume durch horizontal angeordnete Steinreihen, die sich allmählich nach oben verengen, bedeckt (Fig. 282). Auch die Hügelgräber (Fig. 283 in restaurierter Ansicht) sind nicht Italien eigentümlich, ebensowenig wie die an phönizische Monumente erinnernden Grabsteiler. Es ist

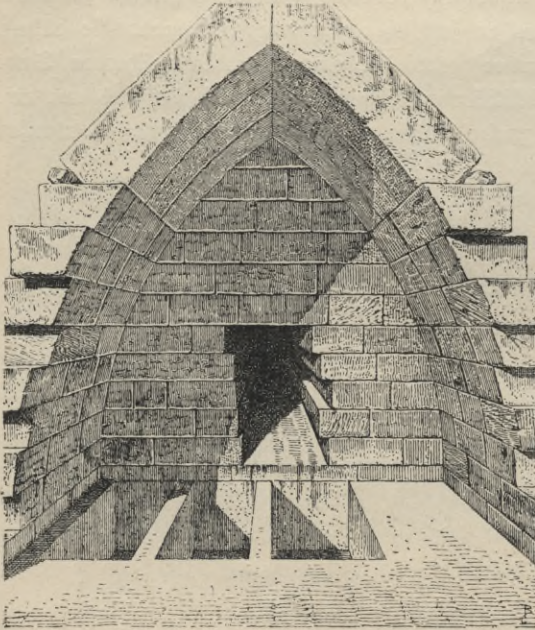


Fig. 282.
Duellhaus zu Tusculum. (Canina.)

überhaupt merkwürdig, wie das scheinbar so verschlossene Volk der Etrusker, dessen Geschichte noch immer in tiefes Dunkel sich hüllt, doch so leicht nach außen sich öffnet und mit der übrigen Welt in die mannigfachsten Beziehungen tritt. Sie kannten und liebten assyrische und ägyptische (durch Phönizier oder Karthager zugeführte) Kunstgegenstände, sie lernten von Kleinasien, von Korinthern, von den griechischen Kolonisten Unteritaliens einzelne Kunstweisen; auch die athenische Kunst wurde ihnen durch den Handel befreundet. Die Anregungen waren aber offenbar nicht stetiger Natur, sondern kamen stoßweise. Daher erklärt es sich, daß wir auf etruskischem Boden altgriechische Formen gleichsam erstarrt wahrnehmen, daß sie hier noch mechanisch festgehalten werden in einer Zeit, wo sie im Mutterlande längst veraltet und überflügelt waren.

Am reichsten ist unsere Kenntnis etruskischer Gräber. Zu den schon früher bekannten Totenstätten: Corneto (Tarquinii), Cervetri (Caere), Castel d'Alfo u. a. sind neuerdings noch

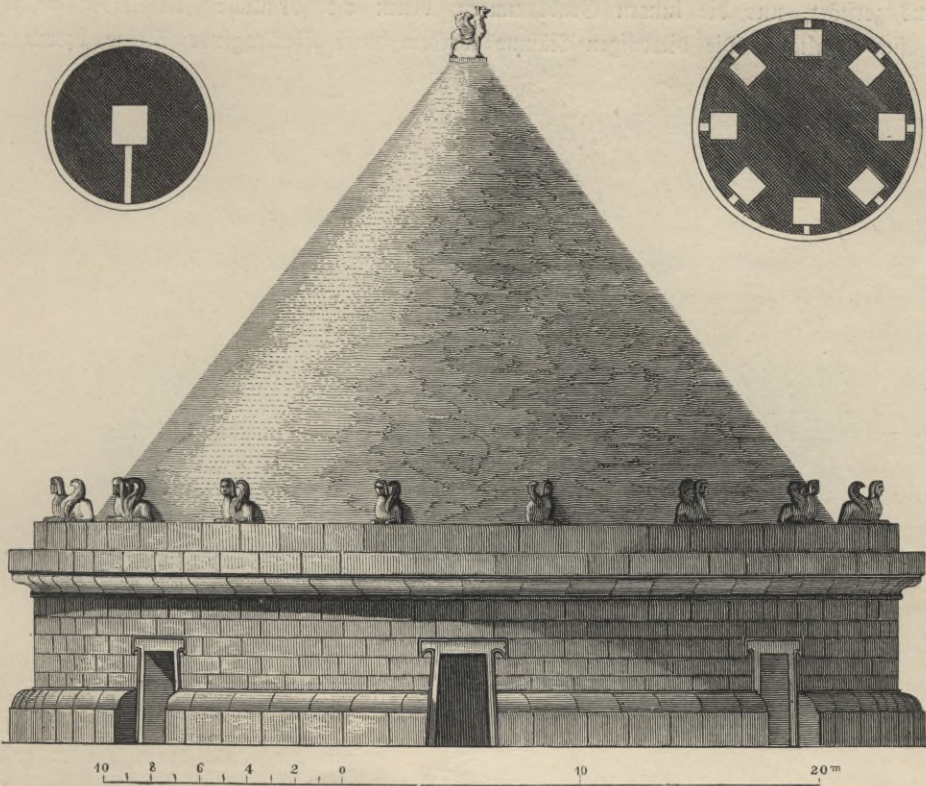


Fig. 283. Tumulus von Tarquinii. (Ergänzung von Canina.)

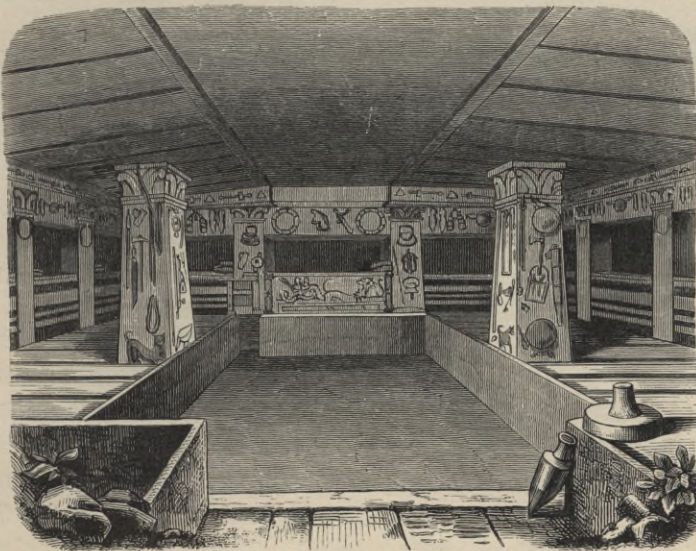


Fig. 284. Grabkammer bei Cervetri.

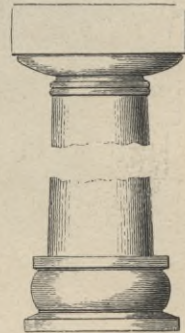


Fig. 285. Säule von Vulci.

die von Orvieto und Bologna (Volsinii und Telsina) gekommen. Der Oberbau (Hügel) ist meistens zerstört, nur die innern Grabkammern, denen oft förmliche Felsfassaden vortreten, haben sich erhalten. Die viereckigen Räume werden durch übertragende Steine bedeckt oder



Fig. 286. Etruskischer Tempel. Ergänzung von Semper.



Fig. 287. Thor zu Volterra (Canina).

zeigen die Decke durch Pfeiler gestützt; sie ist oft schräge ansteigend und durch eine Art von Sparrenwerk gegliedert (Fig. 284). Die Skelette liegen auf Bänken ausgestreckt, neben ihnen wurde die Mitgift der Toten, Bronzegeräte, Thongefäße, bewahrt.

Die Form der etruskischen Tempel ließ sich bisher nur nach Vitruvs Worten beschreiben. Darnach besaß der etruskische Tempel eine tiefe, auf sehr weitgestellten Säulen ruhende Vorhalle, die in die gewöhnlich dreigeteilte Cella (eine breitere Mittelkammer mit schmäleren Seitenkammern, entsprechend dem üblichen Dreigötterkultus) führte (Fig. 286). Erst im Jahre 1886 bei Civitā Castellana (Galerii) unternommene Ausgrabungen lehren uns den Grundriß des Tempels auch durch den Augenschein erkennen.

Der Bau erhob sich auf einer Plattform, hatte drei Cellen und zeigte als Fortsetzung der breiteren Mittelcella über die Abschlußmauer hinaus noch einen erhöhten quadratischen Raum, gleichsam eine Hauptapsis, vermutlich ein älteres,

b. Römische Architektur.

Mit den in Italien heimischen Bautraditionen begnügten sich die Römer in der republikanischen Periode. Erst gegen das Ende der Republik wurde die Abhängigkeit von der hellenischen Kunst vorherrschend, nicht der hellenischen Kunst der perikleischen Zeit, sondern von jener reichen und pomphaften Architektur, die nach Alexanders Tode in den neugegründeten halborientalischen Reichen sich aufthat. In den neuen Residenzen Alexandria, Antiochia, Pergamon u. a. wurden ähnliche Aufgaben den Baukünstlern überwiesen, wie sie nachmals römische Architekten



Fig. 293. Triumphbogen des Constantinus in Rom.

der Kaiserzeit auszuführen hatten. Weite Binnenräume, gleich bedeutend durch die Maße und den Glanz der Dekoration, ausgedehnte und doch zusammenhängende Anlagen, bestimmt den mannigfachsten Bedürfnissen zu dienen, wie Bäder, Gymnasien, in mehreren Stockwerken sich hoch erhebende Bauten hatten schon in der alexandrinischen Periode die Phantasie und den Verstand der Architekten beschäftigt. Auch in der Behandlung und Zeichnung der Bauglieder hielten die Römer an dem Vorbilde des späteren ionischen und des korinthischen Stiles fest. Die eigentümlichen Merkmale der römischen Architektur: verhältnismäßig niedrige Architrave und hohe Friesen, Verbindung des Triglyphenfrieses mit Zahnschnitten, der wagerechte obere Abschluß der Schlitze (Fig. 288, 289) sind eine Erbschaft der hellenistischen Zeit. Mit dem guten griechischen Stile verglichen zeigen die römischen Formen eine größere Derbheit. Die Blattmotive

sind naturalistischer behandelt, die Kapitäle (Fig. 290, 291) formenreicher (Vermischung ionischer und korinthischer Kapitälformen im sog. Compositakapital), häufig mit figürlichem Schmuck versehen (historisierte Kapitäle, die nachmals im Mittelalter eine große Rolle spielten), die Ornamente wirkungsvoller hervorgehoben. Die einzelnen Glieder erscheinen im Zusammenhange gelockert, sprechen nicht so unmittelbar und sinnvoll Baugedanken aus, wie am älteren hellenischen Tempel. Es ändert sich die Stellung der Säule. Sie ist nicht mehr ausschließlich die Stütze des wagerecht auf ihr lastenden Gebälkes, sondern vielfach nur ein Teil der Wand, der sie zuweilen mit den

zu ihr gehörigen Gebälkteilen vortritt. Als Wandglied nimmt sie ihren Platz überall berechtigt ein, wo eine Mauer Gliederungen zuläßt und nach Schmuck verlangt, also auch in den höheren Stockwerken. Mit diesem Wechsel ihrer Bedeutung hängt auch zusammen, daß sie z. B.

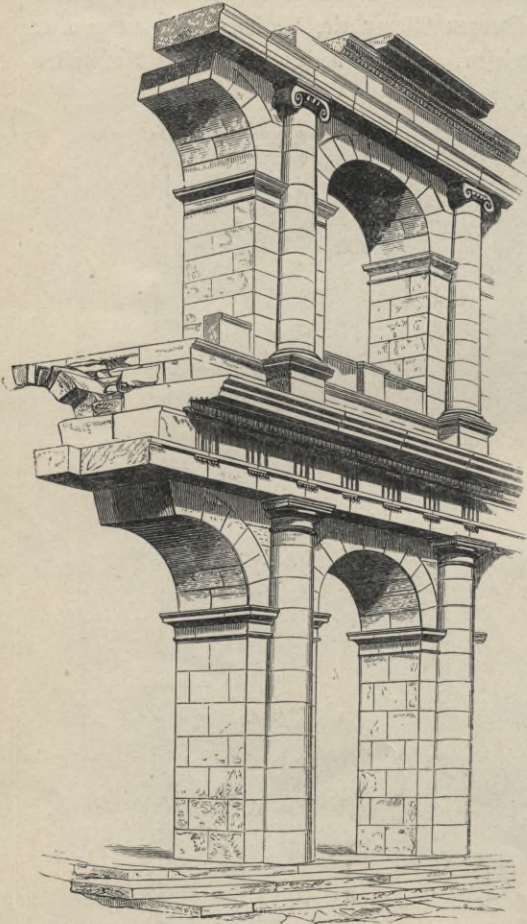


Fig. 294. Vom Marcellustheater in Rom.

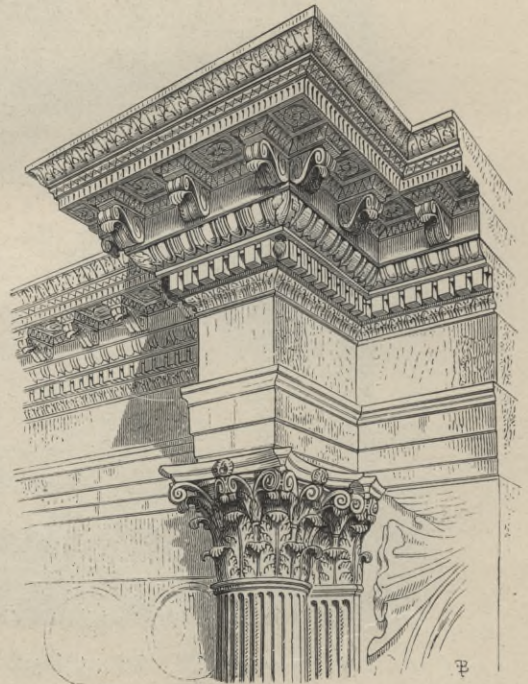


Fig. 295. Gekröpftes Gebälk vom Constantinsbogen.

an Tempeln als Halbsäule gebildet oder durch Wandpfeiler, Pilaster, ersetzt wurde. Ein Blick auf die Triumphbogen des Titus (Fig. 292) und des Constantin (Fig. 293) oder auf das in der augusteischen Zeit errichtete Theater des Marcellus (Fig. 294), das der Renaissancearchitektur ein so einflußreiches Muster abgab, lehrt den Gebrauch, welchen die Römer von den Säulen machten, in anschaulicher Weise kennen. Den Kern der Triumphbogen bilden zwei Mauerflügel, zwischen denen sich im Bogen das Thor öffnet. Bei dem Constantinsbogen sind auch die Flügel durch gewölbte kleinere Eingänge durchbrochen. Der Thorbogen besitzt seinen selbständigen Rahmen und einen reich decorierten Schlußstein in der Mitte. Den Mauerflügeln

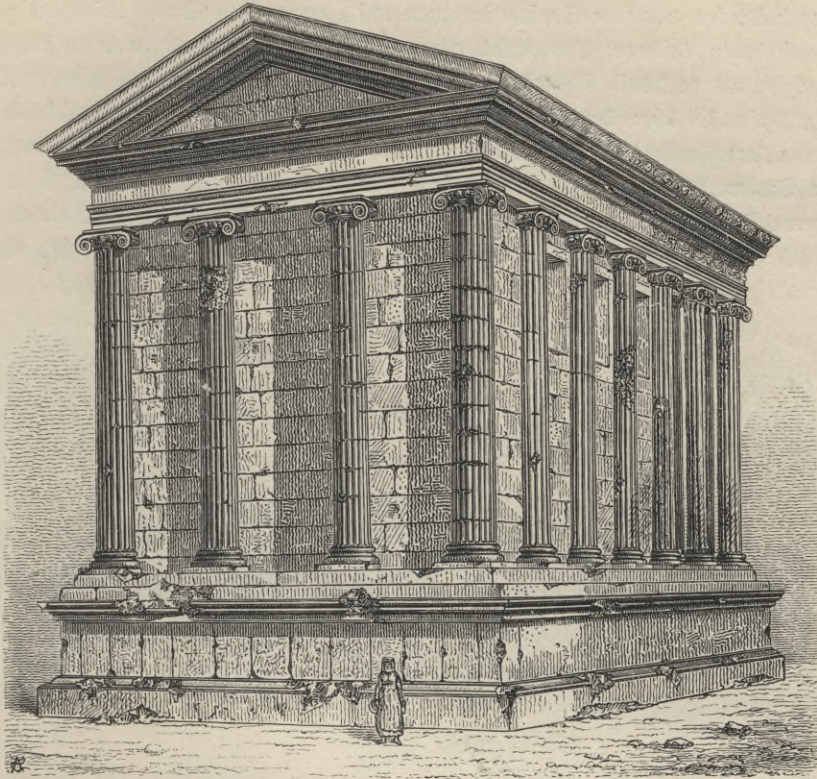


Fig. 296. Sog. Tempel der Fortuna virilis in Rom. Rückseite. (Teilweise restauriert.)

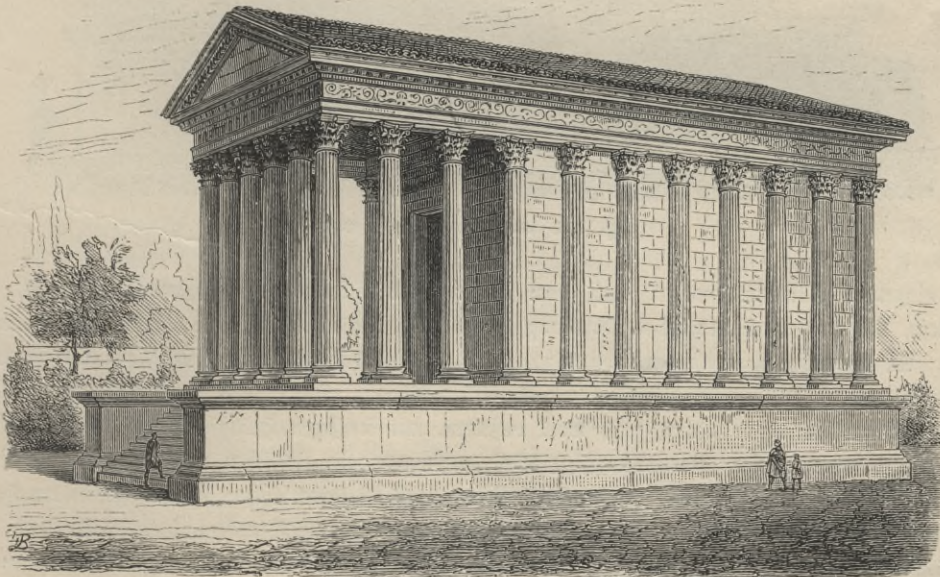


Fig. 297. Römisch=korinthischer Tempel in Nîmes (Maison carrée).

treten je zwei Säulen vor (am Constantinsbogen auf einem hohen Sockel aufruhend); das unmittelbar auf ihnen lastende Gebälkstück wird gleichfalls aus der allgemeinen Flucht herausgezogen; das Gebälk verkröpft sich mit den Säulen (Fig. 295). Dieses Vorspringen wiederholen in dem Halbgewölbe über dem Kranzgesims des Hauptwerkes, in der sog. Attika, niedrige Pfeiler, denen (am Constantinsbogen) noch Statuen vortreten. Am Marcellustheater wurden die im unteren Stockwerk zwischen den Bogen stehenden Halbsäulen im dorischen Stile errichtet, die des oberen Stockwerkes im ionischen Stile; dem entsprechend erscheint auch unten dorisches, oben ionisches Gebälk über den Säulen lagernd. Es bildete sich ein förmliches Rangsystem



Fig. 298. Rundtempel zu Tivoli.

der einzelnen Säulenordnungen nach dem Maße ihrer leichteren, zierlicheren Form aus, ein System, das auch nach der Wiederbelebung der Antike im 16. Jahrhundert festgehalten wurde.

An den älteren römischen Tempeln, z. B. dem dorischen Tempel in Cori im Volstergewirge, aus der fullanischen Zeit, ferner an einem kleinen, ohne Grund der Fortuna virilis zugewiesenen Tempel in Rom, noch wohl erhalten, mit ionischen Halbsäulen an drei Seiten der Cella und einer tiefen Vorhalle (Fig. 296), und an dem zierlichen anmutigen sog. Vestatempel in Tivoli (Fig. 298), von einer offenen, aus 18 korinthischen Säulen gebildeten Halle umgeben, sind die heimischen Bautraditionen noch bemerkbar. Die Rundform dieser und des römischen Vestatempels geht vielleicht auf die hellenistische Baukunst zurück, fand aber um so leichteren Eingang, als sie zugleich die Erinnerung an die uralten Rundhütten der Graecoitaler

wecte. Ein schönes Beispiel römischer Architektur der besten Zeit bietet der Tempel in Nimes (Fig. 297). Wie aber auch im Tempelbau bereits im zweiten Jahrh. n. Chr. Neuerungen um sich griffen, zeigt der angeblich vom Kaiser Hadrian selbst entworfene Doppeltempel der Venus und Roma (Fig. 299). Eine doppelte Säulenhalle umgab den Bau, der unter einem Dache zwei mit den Nischen aneinander stoßende, mit kassettierten Tonnengewölben überdeckte Tempel barg und in prunkvollster Weise verziert war. Einer großartigen Thermenanlage benachbart, aber älter als diese und schon ursprünglich Göttern geweiht und der Verherrlichung des julischen Geschlechtes gewidmet, war das Pantheon. In seiner ersten Gestalt vom Schwiegersohne des Kaisers Augustus, M. Agrippa, errichtet, aber nach einem vernichtenden Brande unter Hadrian ganz neu erbaut, ist es das schönste Werk römischer Kunst, das der Phantasie der Renaissancearchitekten noch als Ideal vorschwebte (Fig. 300, 301). Der mächtige Eindruck des Werkes wird durch die Maße und die Beleuchtung bedingt. Die Höhe der Kuppel ist gleich dem

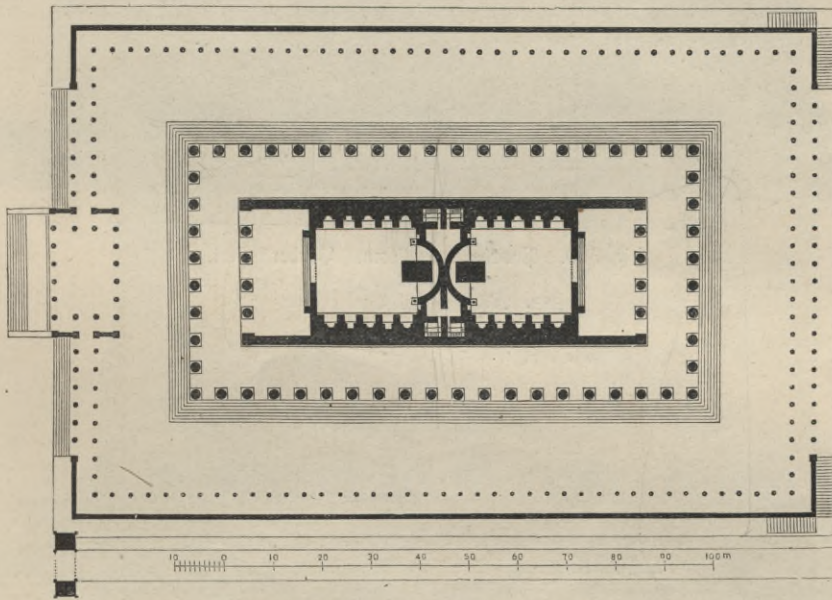
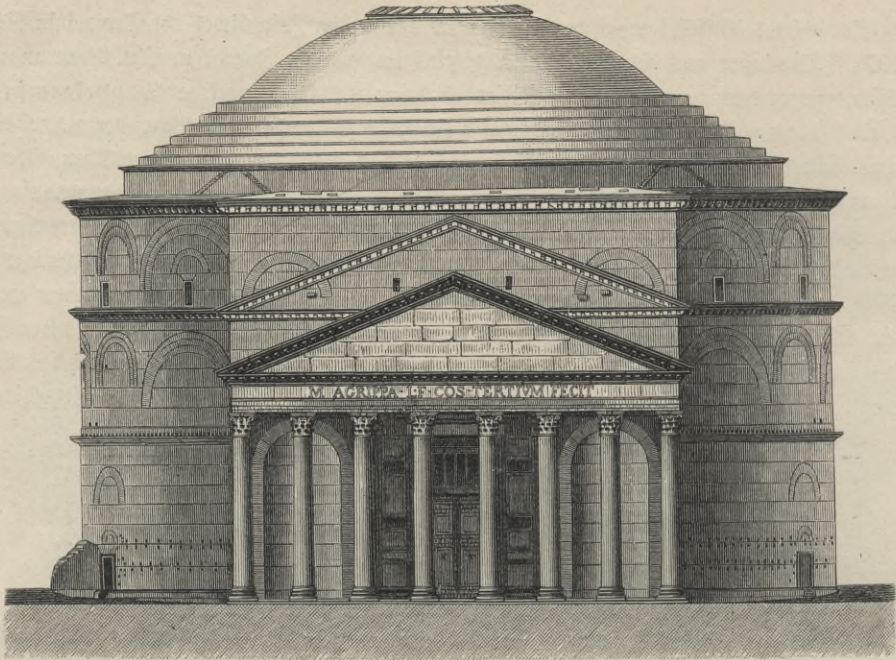


Fig. 299. Tempel der Venus und Roma in Rom. Grundriß.

Durchmesser des Rundbaues, auf dem sie unmittelbar ruht, = 43,4 m. Sieben Nischen, im Grundriß abwechselnd halbrund und viereckig, gliedern die Mauer. Ein Architrav, der sich um den ganzen inneren Raum zieht, teilte ursprünglich die Nischenbögen. Während der Architrav von zwei in der Nischenöffnung aufgestellten Säulen getragen wurde, stützten den Kreisbogen nach der gewöhnlichen, aber schwerlich haltbaren Ansicht zwei Caryatiden. Die Kuppelwölbung war mit Kassetten, eigentlich dem Ornament einer geraden Decke, geschmückt, das Licht strömt ausschließlich aus der weiten mittleren Kuppelöffnung ein. Dem aus Ziegeln erbauten, einst zum Teil mit Marmor und Stuck bekleideten, zum Teil von Anbauten umschlossenen Rundbaue ist eine tiefe Vorhalle, von 16 Granitssäulen getragen, vorgelegt. Bekanntlich ist die Prachtdecoration des Pantheon späterer Barbarei zum Opfer gefallen.

An Berühmtheit wetteifert mit dem Pantheon das Kolosseum, das für 80 000 Zuschauer berechnete flavische Amphitheater (Fig. 302—304). Der Grundriß zeigt in Viertelskreisabschnitten die Konstruktion der vier Stockwerke, der Durchschnitt belehrt über die An-



10 0 10 20 30 Meter.

Fig. 300. Pantheon zu Rom. Vorderansicht.

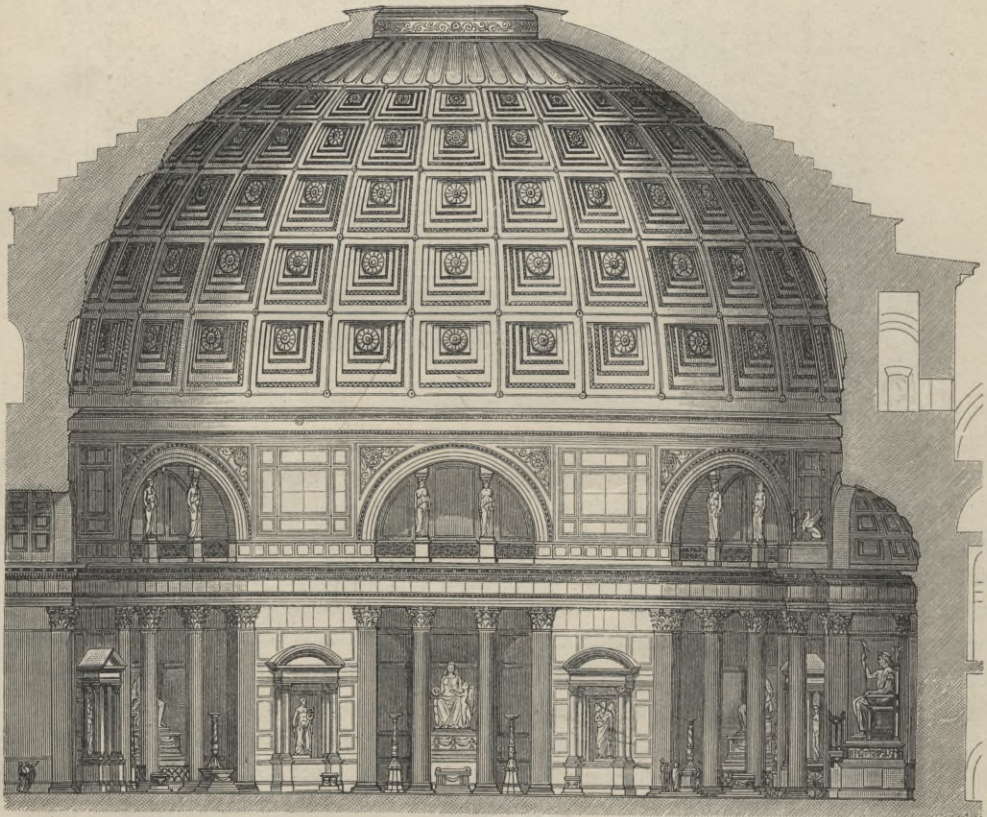


Fig. 301. Durchschnitt des Pantheon zu Rom. (Nach Adler.)

ordnung der inneren Räume. Das Amphitheater hatte die für solche Anlagen übliche Form einer Ellipse. Achtzig Arkaden führten im untersten Stockwerke in die gewölbten Galerien, durch die man in zwei innere, konzentrisch laufende Gänge und zu den Treppensfluchten gelangte. Durch Vomitorien, d. i. offene Eingänge, betraten in den oberen Stockwerken die Zuschauer die

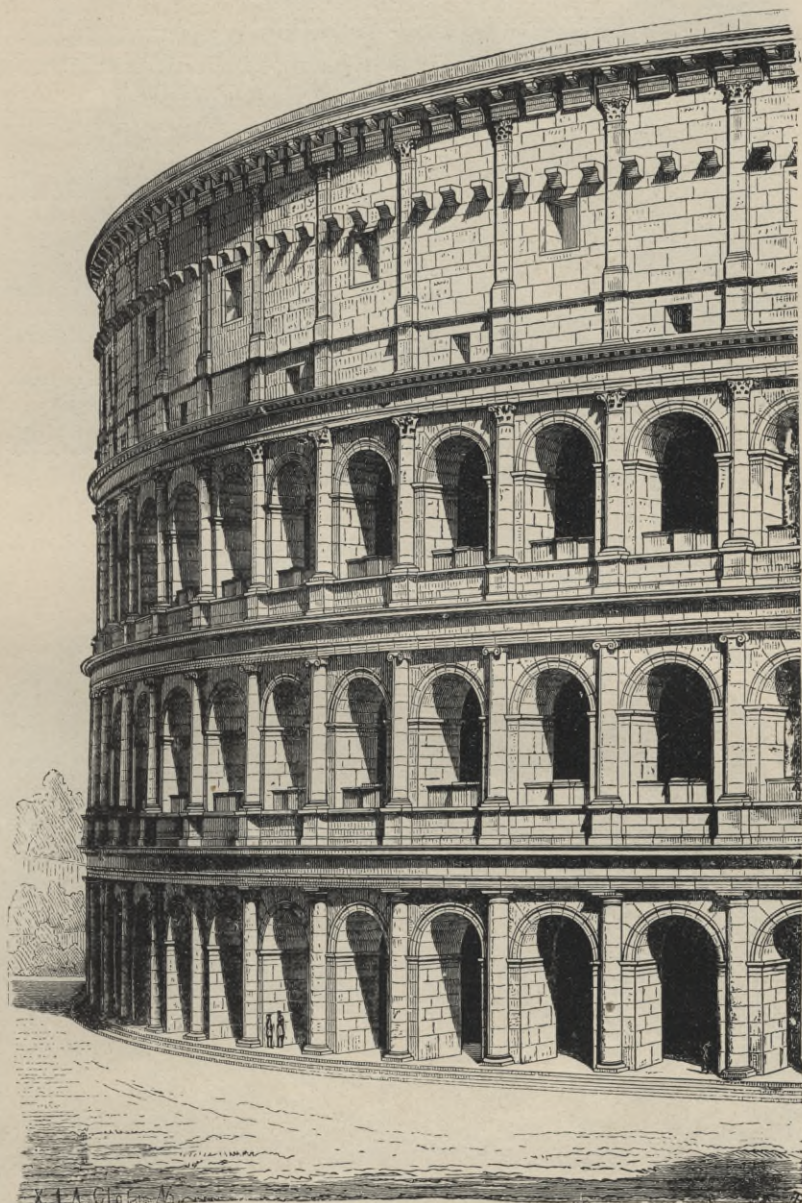


Fig. 302. Kolosseum in Rom. Teilansicht. (Restauriert.)

Sizreihen. Die oberste Sizreihe wurde von einer Säulenhalle eingeschlossen. In der Gliederung der äußeren Architektur erscheint dasselbe System wie am Theater des Marcellus festgehalten. Zwischen den Arkaden treten Halbsäulen (wie der Kern des ganzen Baues aus Travertin, dem in Rom heimischen Material) vor; sie folgen in dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung

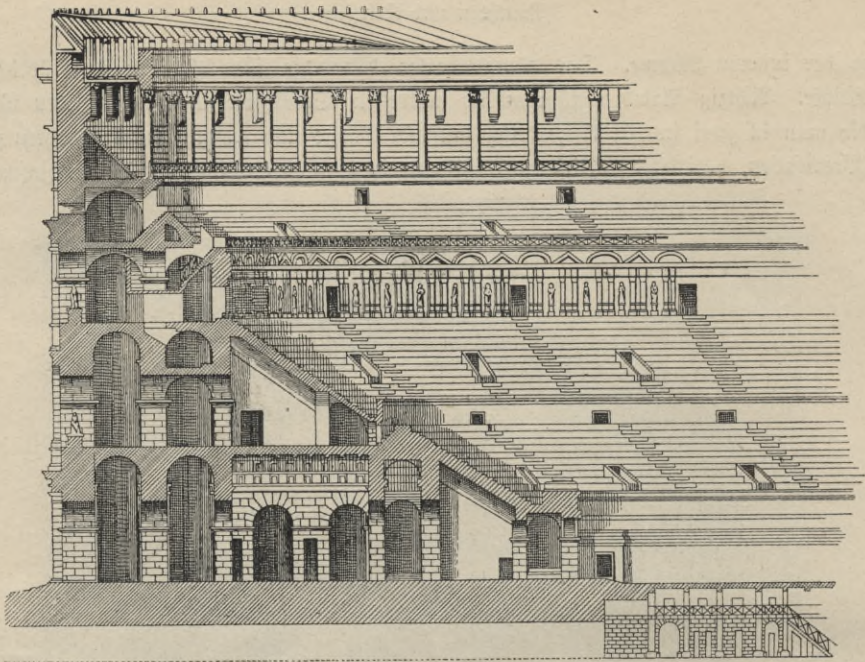


Fig. 303. Kolosseum in Rom. Durchschnitt und Ansicht.

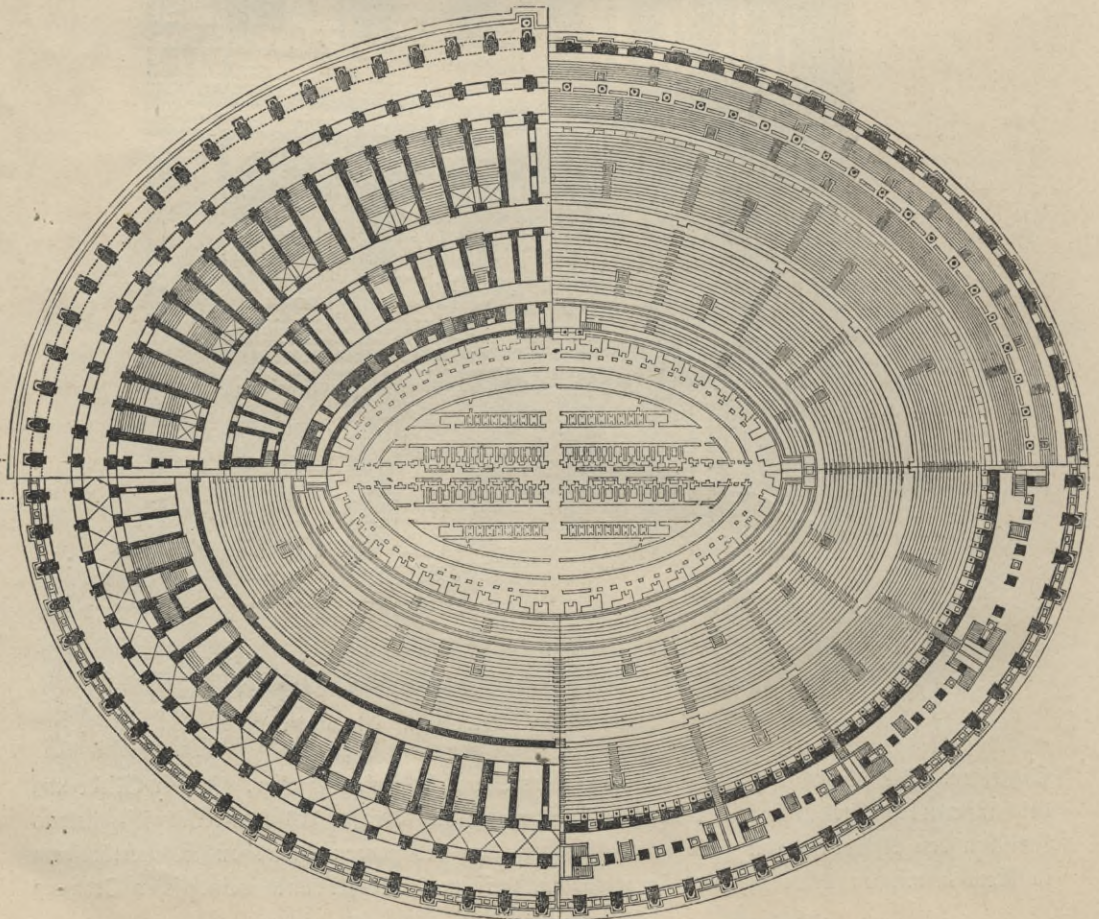


Fig. 304. Kolosseum in Rom. Grundriß der vier Stockwerke.

aufeinander. Die Mauer des obersten Stockwerkes wird von korinthischen Pilastern belebt; die zwischen diesen sich vorschlebenden Konsolen dienten als Stützpunkte der Mastbäume, an denen das gegen die Sonne schützende Teppichzelt befestigt war.

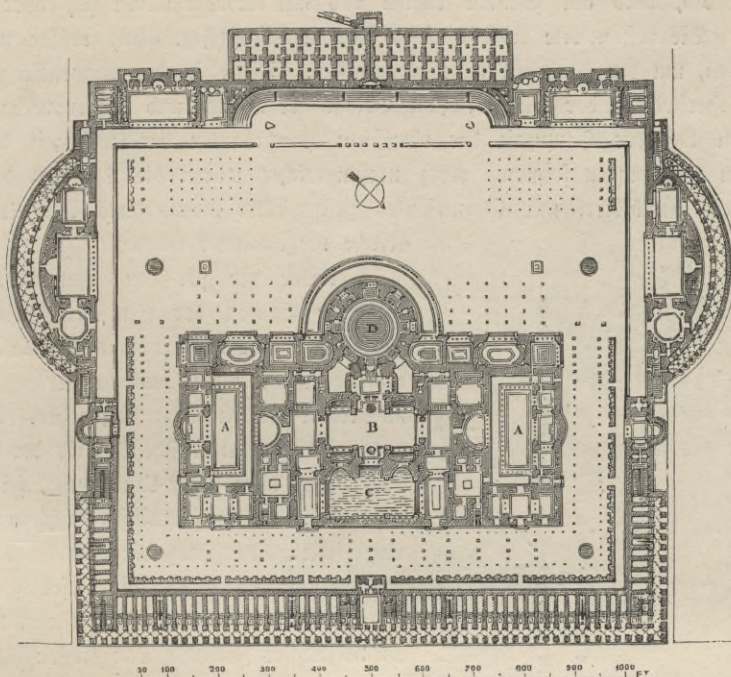


Fig. 305. Thermen des Caracalla zu Rom. Grundriß des Mittelbaues.

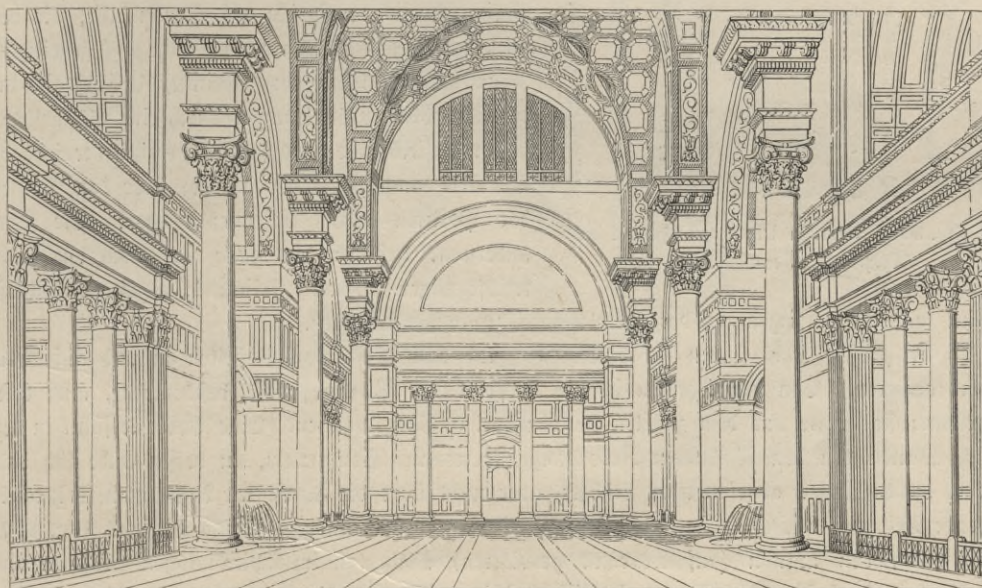


Fig. 306. Hauptaal der Thermen des Caracalla zu Rom. (Restaurationsversuch.)

Niesig wie die Amphitheater, die Theater und die Bauten für Rennspiele waren auch die öffentlichen Bäder (Thermen) Roms. Als Beispiel mögen die 212 n. Chr. errichteten Thermen

des Caracalla (Thermae Antoninianae) dienen (Fig. 305). Der Hauptbau erhob sich inmitten eines gartenartigen Raumes, der seinerseits von einer Säulenhalle umschlossen wurde, und enthielt außer prunkvoll ausgestatteten Kalt- und Warmbädern noch eine große Zahl von Sälen, die bald auf Pfeilern, bald auf Säulen ruhten und mit Kreuzgewölben (B) oder Kuppeln (D) gedeckt waren. Die restaurierte Ansicht eines Thermenalles (Fig. 306) mußte noch in Farbe umgesetzt werden, um der Wahrheit nahe zu kommen. Denn in der Anwendung buntfarbigen Marmors zur Herstellung der Säulen, zum Belage der Wände und reicher vergoldeter Bronze an den Decken lag der Hauptreiz der römischen Prachtbauten der Kaiserzeit, die auch darin alexandrinischen Anregungen folgten. Noch umfangreicher waren die Thermen des Diocletian, von welchen ein gewölbter, mit Granitsäulen geschmückter Raum durch Michelangelo in eine Kirche umgewandelt wurde.

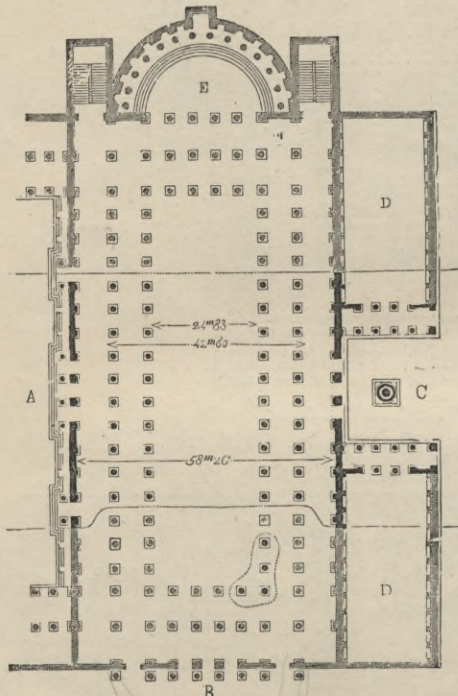


Fig. 307. Basilika Ulpia am Forum des Trajan in Rom. Grundriß.

scheint mit Aenderungen in der Rechtspflege zusammenzuhängen.

In großer Zahl haben sich Nachrichten und auch Reste von Basiliken in und außerhalb Roms erhalten. Von den letzteren ist die Basilika in Pompeji die bestbekannte, auch besterhaltene; sie dürfte aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. stammen. Eine Vorhalle führt in den durch Säulen von den schmaleren Nebengängen getrennten Hauptraum, an dessen Ende sich das, wieder durch Säulen abgesetzene, erhöhte, aber nicht über die Flucht der Außenmauern herausragende Tribunal befindet. Die Gestalt der Basilika Ulpia auf dem Forum Trajans (Fig. 307) wird durch den antiken (auf Marmor gravierten) Stadtplan im kapitolinischen Museum und erhaltene Reste bestimmt. Eine wesentlich verschiedene Form zeigt die von Maxentius erbaute, von Constantin veränderte Basilika Constantins (Fig. 308), eine dreischiffige Anlage mit kühn gespannten Kreuzgewölben. In dieser Art der Wölbung liegt ihre große baugeschichtliche Bedeutung, wie denn überhaupt die diocletianisch-constantinische Periode einen Höhepunkt in der

Unter den für den öffentlichen Dienst bestimmten Bauten der römischen Welt nehmen die Basiliken eine hervorragende Stelle ein. Wie bei dem Theater, so scheint auch bei der Basilika Ursprung und Name auf Athen zurückzugehen. Doch sind wir weder über das athenische Vorbild der Basilika, noch über dessen allmähliche Umbildung, sei es auf hellenistischem, sei es auf italisch-römischem Boden, genau unterrichtet. Der Platz der Basilika war der Markt, das Forum; sie diente wie dieses gleichzeitig dem Handelsverkehr und der Rechtspflege, war gleichsam ein verjüngtes Forum. Den großen Portiken, womit man das Forum einzuschließen liebte und die Vorteile des offenen und geschlossenen Raumes in gleichem Maße gewann, entspricht die Säulenhalle, die den mittleren, reicher dekorierten, vielleicht auch geheiligten Raum umgab. Die oblonge Gestalt, die Einschließung des überhöhten Mittelraumes durch eine Säulenhalle ist den Basiliken Roms und der Municipien wesentlich. Ob stets auch ein Oberstock sich über den Säulen der Portiken erhob, ist unentschieden. Die Veränderung, daß an die Halle sich noch ein halbkreisförmiger Raum (tribunal, apsis) angeschlossen

Architekturentwicklung Roms bildet. Damit hängt der gleichzeitige Aufschwung der längere Zeit verödeten Ziegelbrennereien zusammen; gebrannte Ziegel, welche die ältere griechische Architektur nicht kannte, hatten seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. begonnen, eine große Rolle zu spielen.

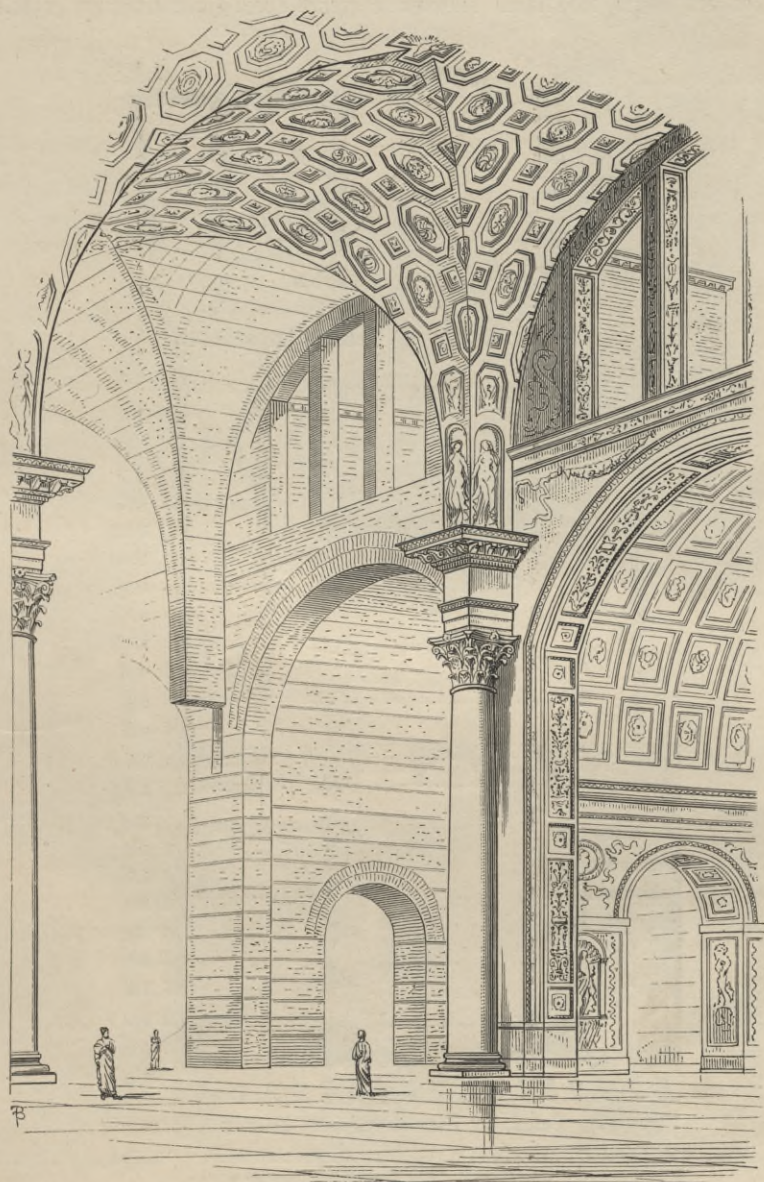


Fig. 308. Basilika des Constantin.

Von den Kaiserpalästen, die den Palatin bedeckten und seit Augustus der Baulust der Kaiser reichen Stoff boten, fesselt der große in der Mitte gelegene Palast der Flavier, von Domitian ausgebaut, am meisten unsere Aufmerksamkeit. Er zeigt (Fig. 309) eine ähnliche Anordnung der Räume wie das römische Privathaus, nur alles großartiger angelegt und mit Rücksicht auf den kaiserlichen Dienst entworfen. Ein ganz anderer Charakter prägt sich in dem

Palaste aus, den Diocletian nach seiner Abdankung (im Anfang des 4. Jahrhunderts) in der Nähe Salonas in Dalmatien errichtete (Fig. 310). Auf seinen Trümmern steht heutzutage zum Teile die Stadt Spalato. Er erinnert in seiner Disposition an ein Lager und wird durch zwei sich kreuzende Hauptstraßen in vier Quartiere geteilt. Die beiden vorderen nahmen das Gefolge auf, in der Mitte des linken hinteren Viereckes (vom Haupteingange gezählt) erhob sich

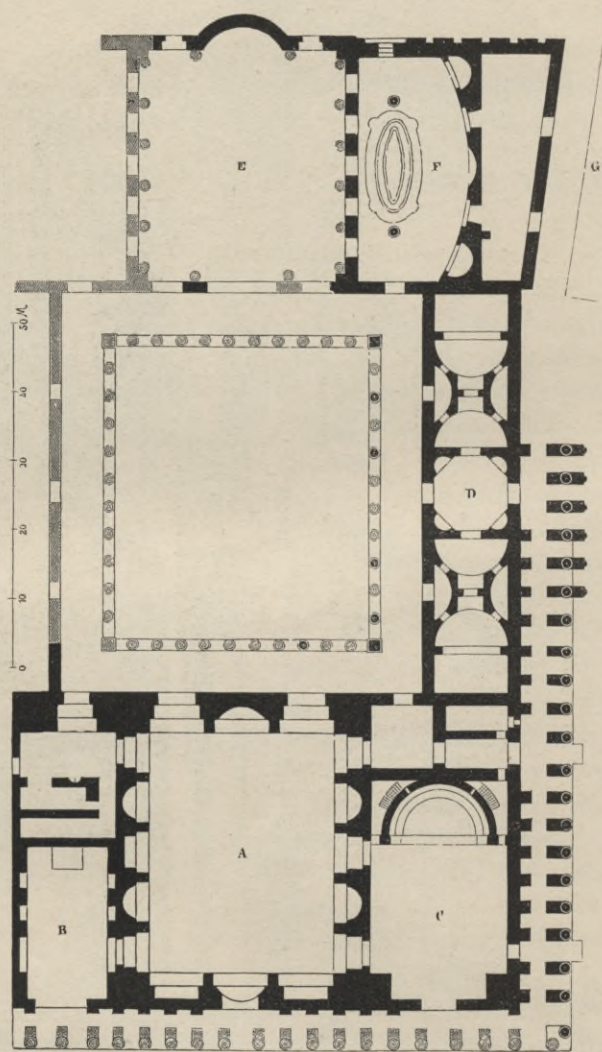


Fig. 309. Palast der Flavier auf dem Palatin. (Grundriß.)

- A. Thronsaal, Tablinum. B. Lararium. C. Basilika. D. Kleinere Räume. E. Speisesaal (Triclinium).
F. Nymphaeum. G. Tempel des Jupiter victor.

ein achtsseitiger Kuppelbau, von einer Säulenhalle umgeben, der sog. Jupiterstempel, jetzt als Dom benutzt. Die architektonischen Details, z. B. die mit Bogen verbundenen Säulen weisen einerseits auf den Verfall der antiken Kunst hin, werfen andererseits einen Schatten vorwärts auf die späteren christlichen Jahrhunderte und besonders auf die byzantinische Kunst, die diese und ähnliche Formen vereinigete.

Die römischen Grabmäler treten in gar mannigfacher Gestalt auf, wie dies teils der

Wechsel der Begräbnisweise, teils der wachsende Luxus und die steigende Lust, Kunstmotive auch aus der Ferne zu entlehnen, bedingte. Ein mächtiger Rundbau auf viereckiger Basis ist das im Mittelalter als Burg benutzte und mit Zinnen gekrönte Grabmal der Cäcilia Metella,



Fig. 310. Teilansicht vom Palast des Kaisers Diocletian zu Spalato. (Ferguson.)

wahrscheinlich der Schwiegertochter des Triumvirn Crassus, auf der Via Appia (Fig. 311). Im Gegensatz zu diesem pomphaften Einzelgrabe bietet das Columbarium (von der Ähnlichkeit mit Taubenschlägen so benannt) an der Via Appia das Beispiel eines Massengrabes, in dem in kleinen Nischen die Aschenurnen beigelegt wurden. In eine ganze andere Formenwelt führt



Fig. 311. Grabmal der Cäcilia Metella. Rom, Via Appia.

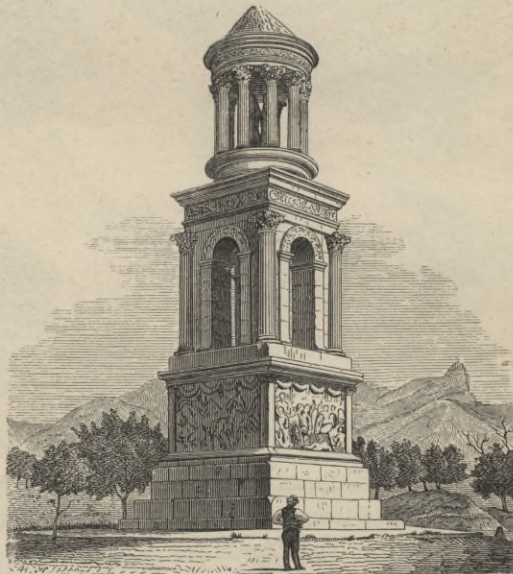


Fig. 312. Grabmal von St. Remy bei Tarascon.

uns das Denkmal der Julier (einem C. Julius und seiner Gattin von ihren drei Söhnen errichtet) aus der Zeit des Augustus, bei St. Remy abseits des Weges von Avignon nach Arles (Fig. 312). Auf einem mit malerisch gehaltenen Reliefs geschmückten Sockel erhebt sich ein vierseitiger Arkadenbau, der von einem Rundtempel (Monopteros) gekrönt wird. Im Innern dieses Tempels, dessen geschupptes Dach an das Sykratesdenkmal in Athen erinnert, sind die Statuen des C. Julius und seiner Gattin aufgestellt. Die Schönheit des Werkes läßt an griechische Hände, etwa aus dem benachbarten Massilia, denken, während das kleinasiatische Grabmal bei Mylasa (Fig. 313), wo sich über einer offenen Pfeilerhalle noch eine Stufenpyramide wie am Mausoleum erhob, ähnlich wie die Cestiuspyramide in Rom, der Vermutung

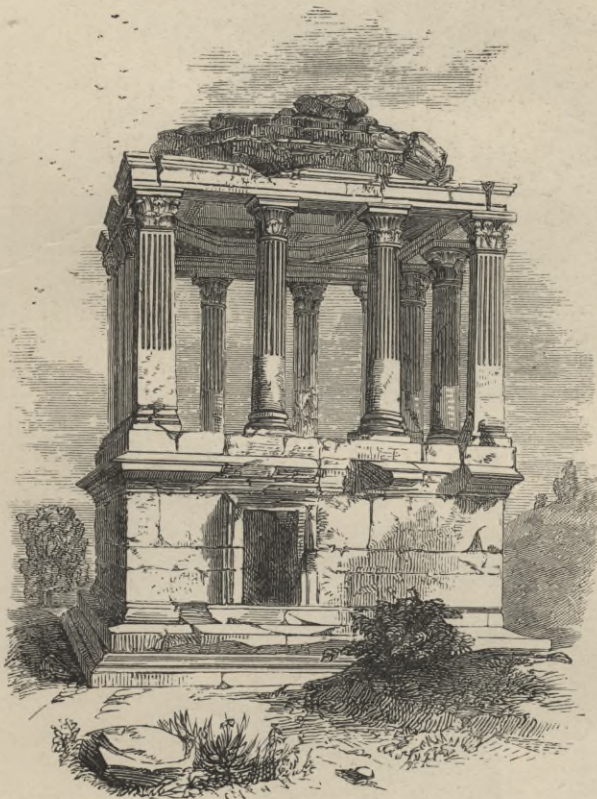


Fig. 313. Grabmal von Mylasa in Karien.

orientalischer Einflüsse Raum giebt. Ueberhaupt spielt der Orient, wie in allen anderen Kulturkreisen, so auch auf dem Gebiete der Kunst keine unbedeutende Rolle. Mit dem Eindringen religiöser Vorstellungen des Orients in die römische Welt schieben sich auch orientalische Kunstanschauungen wieder in den Vordergrund. An den Tempelruinen von Baalbek in Syrien, dem alten Heliopolis, aus der Zeit des Antoninus Pius und der folgenden Kaiser (Fig. 314), sieht man deutlich die Anlehnung an altheimische Vorbilder mit ihren mannigfachen Höfen und Portiken. Damit geht die Auflösung des Formensystems Hand in Hand. Die Glieder bleiben, müssen sich aber neue Verbindungen gefallen lassen. Eine überladene Ornamentik herrscht vor.



Fig. 314. Jupitertempel zu Heliopolis (Baalbek).

e. Etruskische und römische Porträtskulptur.

Wie in der Architektur, so geht auch in der Skulptur der altitalischen Völker neben einem gräcisierenden Stile eine selbständige heimische Weise, die älter ist und teilweise auf orientalischem Einflusse beruht, einher.

Unter den etruskischen Gräberfunden bemerkt man Reliefs, schwarzen Thongefäßen eingepreßt, Metallarbeiten, gegossen, getrieben und graviert, Elfenbeinschnitzereien, die vielleicht einer von hellenischen Werken noch unberührten Kunststufe angehören. Die technische Vollkommenheit und die Sicherheit der ganzen Behandlung machen den Eindruck, als wären es nicht so sehr Werke einer erst anfangenden, als vielmehr einer zurückgebliebenen Kunst. Auch als die Einwirkungen der griechischen Kunst vorherrschten, bewahrten die Etrusker im Einzelnen ihre selbständige Natur, nicht allein in den Gegenständen, sondern auch in den Formen der Darstellung, in den Mäßen der Figuren z. B., sodann in den gröberen realistischen Zügen der Köpfe, womit auch die Vorliebe für die vollständige Bemalung der Skulpturen zusammenhängt. Aschenkisten und Sarkophage liefern die meisten Proben etruskischer Kunst; die Mehrzahl offenbart den handwerksmäßigen Ursprung, ist, wenn ein moderner Ausdruck erlaubt ist, bloße Fabrikware. Doch



Fig. 315. Sarkophagdeckel aus Vulci.

giebt es auch unter ihnen viele hervorragende Werke, wie das Relief vom Deckel eines in Vulci gefundenen Marmorfarges (Fig. 315), das Gatten und Gattin in herzlichster Umarmung zeigt. Auch in den viel älteren Deckelfiguren aus Thon von einem Sarko-



Fig. 316. Sarkophag aus Caere. Paris, Louvre.

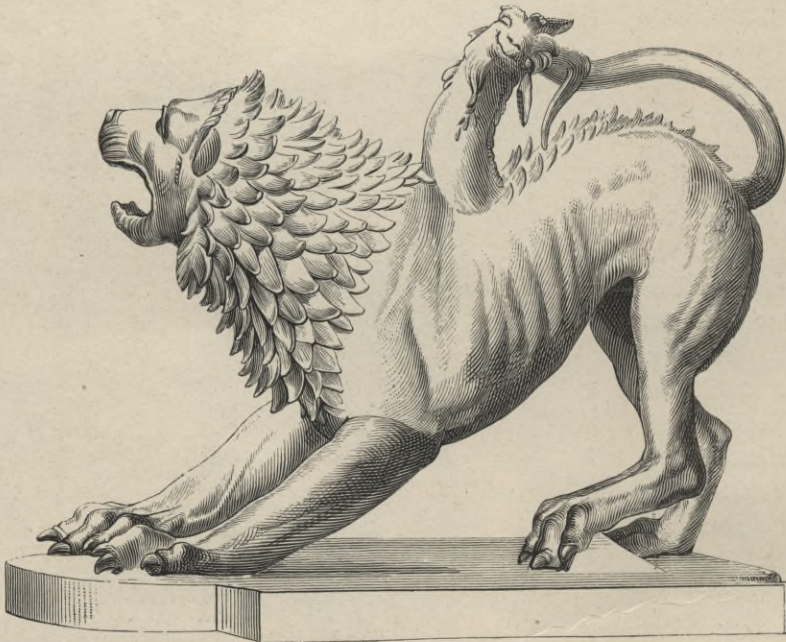


Fig. 317. Chimära aus Arezzo. Erzwerk. Florenz.

phage aus Caere (Fig. 316), den Porträten des Ehepaars, in der gewöhnlichen Weise mit aufrechtem Oberleibe dargestellt, in prächtigem Farbenschmucke, dringt durch die konventionellen Schranken ein kräftiges Lebensgefühl durch. Außer in Thonarbeiten waren die Etrusker auch

durch ihre Erzwerke berühmt. Ihre technische Tüchtigkeit kommt freilich im Kunsthandwerk zu besserer Geltung als in den Schöpfungen höherer Kunst. Unter diesen sind die in Arezzo ausgegrabene Chimära (Fig. 317) und die kapitolinische Wölfin am meisten bekannt. Jene ist indessen eine vortreffliche griechische, diese wahrscheinlich eine altrömische (nach anderen eine mittelalterliche) Arbeit von plumper Ausführung. Unter griechischem Einflusse ist der etruskische Knabe mit der Gans (Fig. 318) gearbeitet, und ebenso weist die lebensgroße



Fig. 318. Knabe mit der Gans. Leiden.

Fig. 319. Der Redner. Florenz, Etr. Museum.

Statue des Aulus Metellus, in der Haltung eines Redners (Fig. 319), auf eine spätere Zeit und eine Umwandlung des heimischen Stiles durch die Einwirkung der griechischen Kunst hin.

Die näheren Umstände, unter denen in Rom selbst der meistens stark überschätzte etruskische Einfluß von dem griechischen abgelöst wurde, lassen sich nicht genau feststellen. Aber auch von der römischen Kunst gilt, daß neben der aus Griechenland eingeführten oder nach griechischen Idealen sich bildenden Weise noch eine in heimischen Traditionen wurzelnde oder der eigen-

tümlichen Kultur Roms entsprechende Kunststrichtung sich erhielt. Sie wird vielleicht am besten durch den Hinweis auf die zahlreichen Bildnisse und die historischen Reliefs charakterisiert. Die eifrige Pflege der Porträtkunst bedingte schon frühzeitig der Ahnenkultus, in der Kaiserzeit aber wurde sie nach dem Muster der hellenistischen, namentlich der orientalischen Monarchieen durch die höfische Sitte und die religiöse Weihe, die das Cäsarentum genoß, in den Vordergrund gestellt. Ein Beispiel der Erhebung der Cäsaren in die Nähe der Götter liefert die in dem Wiener Antikencabinet bewahrte Onyxgemme (Fig. 320). Kaiser Augustus thront, mit dem



Fig. 320. Onyxgemme in Wien.

Ahler des Zeus zur Seite, neben der Göttin Roma, mit der er in den Provinzen vielfach gemeinsamen Kultus genoß. Die Göttin der bewohnten Erde setzt ihm einen Kranz auf und ist von den Elementen des Meeres und der Erde umgeben. Vor ihm steht Germanicus und der dem Triumphwagen nach dem Siege über die Pannonier entsteigende Tiberius. Unten sind Soldaten beschäftigt, ein Siegesdenkmal (Trophäe) aufzurichten.

Ungleich fesselnder und auch künstlerisch wertvoller als diese höfischen Denkmäler oder als die halbshürigen Gestalten, bei denen auf einen idealisierten (nackten) Leib ein Porträtkopf gestülpt worden ist, sind die einfachen Porträtbilder. Die Büsten Cäsars und Ciceros

(Fig. 321 u. 322) verdienen nicht allein wegen der dargestellten Persönlichkeit Beachtung, sie zeigen auch eine feine psychologische Auffassung. Im Bildnisse Ciceros ist ein gewisser sorgsam abwägender, dabei schlauer Zug, in jenem Cäsars die Entschlossenheit und Willensstärke deutlich ausgeprägt. Porträtstatuen der Kaiser und ihrer Familie aus dem ersten Jahrhundert haben sich mehrfach erhalten. Zu den schönsten zählt die 1863 unter den Resten einer Villa der Gemahlin des Augustus, Livia, bei Rom aufgefundene Marmorstatue des Augustus (Fig. 323). Ueber der Tunika trägt er einen reliefgeschmückten Harnisch, den Feldherrnmantel hat er über den linken Arm geworfen, die eine Hand führt den Stab, die andere ist wie zur Ansprache erhoben. An der Tracht haben sich deutliche Spuren der Färbung (purpurrot, gelb,



Fig. 321. Cäsar. Rom, Konservatorenpalast. (Bernoulli.)

carmoisin) erhalten. Der kleine Amor zur Seite der Statue erinnert an die Abstammung des Geschlechtes der Julier von Aeneas und Venus. Selbst noch im zweiten Jahrhunderte hält sich die Porträtkunst auf stattlicher Höhe. Die eiserne Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius (Fig. 327), seit Michelangelo auf dem Kapitolplatze aufgestellt, imponiert durch den edlen Ernst und die vornehme Ruhe und ist der neueren Kunst ein mächtiges Vorbild geworden.

Raum übersehbar ist der Reichtum an römischen Porträtbüsten. In Frauenbüsten macht sich zuweilen, z. B. in der sog. *Klytia*, einem in einen Blütenkelch hineingesenkten, jugendlich schönen Frauenkopfe aus der ersten Kaiserzeit (Fig. 326), noch der Zug nach idealer Auffassung bemerklich, in den männlichen Bildnissen dagegen herrscht, entsprechend dem Zuge der hellenistischen

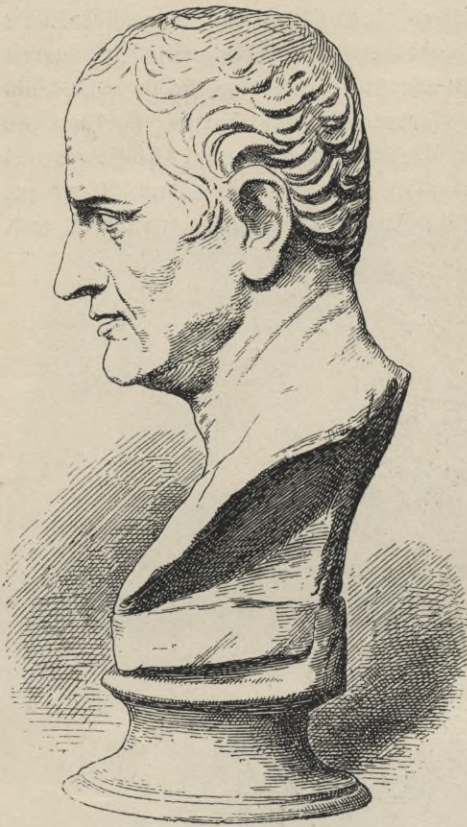


Fig. 322. Cicero. Madrid. (Bernoulli.)



Fig. 323. Augustusstatue von Prima Porta. Vatikan.



Fig. 324. Münze von Syrakus. Sog. Damareteion.



Fig. 325. Münze des Vespasianus.



Fig. 326. Altytia. Brit. Museum.

Porträtkunst und dem italischen Volkscharakter, das Streben nach scharfer Charakteristik entschieden vor. Sie erscheinen oft bis zum Erschrecken lebenswahr. Will man den Gegensatz zwischen der älteren griechischen und der römischen Kunststrichtung sich recht klar vor die Augen stellen, so



Fig. 327. Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius. Rom, Kapitolplatz.

vergleiche man die Münztypen, z. B. des Idealkopfes auf den Münzen von Syrakus (Fig. 324), die zu den schönsten des Klassischen Altertums gehören, mit dem Porträtkopfe des Vespasian von einer römischen Münze (Fig. 325), die die Besiegung Judäas verherrlicht.



Fig. 328. Relief vom Zirkusbogen in Rom.

d. Römische Relieffskulptur.

Das in seinem Bestande gelockerte römische Reich weckte die Thatkraft starker Persönlichkeiten, konnte auch nur durch solche aufrecht erhalten werden. Die Lockerung hatte aber einen doppelten Grund. Die alten sittlichen Grundlagen des Lebens waren morsch geworden, der Staat hatte sich zu einem Weltreiche erweitert. Je größer die Ausdehnung eines Staatswesens, desto leichter wird es Tummelplatz mächtiger Leidenschaften. Mehr und mehr wächst die Zahl der bloß passiven Menschen, die nur zu leicht geneigt sind einem kräftigen Willen zu folgen, freilich mit dem Vorbehalte, sich nächstens vor einem anderen noch eindringlicheren Willen zu beugen. Die spätere römische Kaiserzeit war der natürliche Schauplatz für gewaltliebende Individuen, gegen die selbst die berühmten Kraftmenschen der Renaissancezeit als Schwächlinge erscheinen. Die Helden der römischen Kaiserzeit zeigten überdies so wechselvolle Charaktere, jeder einzelne vereinigt in sich so seltsame, oft widersprechende Eigenschaften, daß nicht allein der Psychologe gefesselt, sondern auch der Künstler in hohem Maße angeregt wird. Kein Wunder, daß die Phantasie der römischen Bildner in den Porträten fesselnde Aufgaben erblickte und sie mit offenbarer Vorliebe löste. Nachdem einmal ihr Auge für das Erfassen des Charakteristischen geschärft war, verstanden sie, ebenso gut wie die

Springer, Kunstgeschichte. I.



Fig. 329. Erschütterung der dacischen Hauptstadt. Relief von der Trajanssäule in Rom.

heimischen Persönlichkeiten, die Vertreter fremder Stämme lebenswahr zu schildern. Die zahlreichen Barbarenstatuen erscheinen doch noch in derberer Wirklichkeit erfaßt, als die Gallier der pergamenischen Schule. Der an politischen Ereignissen unendlich reichen Gegenwart war der Sinn vorwiegend zugekehrt, bei ihrer Schilderung die unmittelbare Treue und Lebenswahrheit maßgebend. Auch hier trennt sich die römische Kunst von der alten hellenischen und nähert sich wieder, immer auf Grund der hellenistischen Entwicklung, der orientalischen Weise. Mit dem Wechsel des Inhaltes war auch eine Aenderung des Stiles geboten. Die Schilderung unmittelbar gegenwärtiger Ereignisse fordert eine größere Breite, ein genaueres Eingehen auf das Einzelne, einen reicheren Hintergrund, eine größere Zahl und andere Anordnung der handelnden Personen.



Fig. 330. Schmalseite eines Sarkophags aus Sidon (Saida). Konstantinopel.

Die sinnvolle Abkürzung der Vorgänge im griechischen Reliefstil war nur möglich, weil jene in eine ferne ideale Höhe zurückverlegt wurden.

Das historische Relief der Römer verknüpfte sich mit der realistischen Darstellung. Auf früheren Entwicklungsstufen wurde durch Bemalung der plastischen Werke eine größere Lebenswahrheit erreicht, allmählich war das malerische Element in den plastischen Stil selbst eingedrungen. Maßvoller zeigt es sich in den Reliefbildern des Titusbogens, welche die Krönung des Kaisers durch eine Victoria und den Triumphzug mit den eroberten Trophäen, z. B. dem siebenarmigen Leuchter, darstellen (Fig. 328). Deutlicher tritt die Entfesselung des Stiles von den alten Schranken, die Häufung der Gruppen, die malerische Komposition in den den dacischen Krieg behandelnden Reliefs der Trajanssäule dem Auge entgegen (Fig. 329). Der Wert der Arbeit wird freilich dadurch verringert, daß sich die Reliefbilder wie ein Spiralband um den Schaft der Riesensäule hinziehen, also nur als Dekoration verwendet werden.

Ein wichtiges Gebiet der römischen Kunst sind die Sarkophagskulpturen, die sich namentlich seit dem zweiten Jahrhunderte mehren. Erst neuerdings sind wir auf ältere griechische Vorbilder aufmerksam geworden, namentlich durch den Fund eines Herrschergrabes in Sidon, dessen schönste Stücke dem 4. Jahrhundert v. Chr. angehören: eine Zusammenstellung trauernder Frauen innerhald einer ionischen Säulenhalle (Fig. 330), und Darstellungen aus dem Leben eines Herrschers, darunter auch einer Alexanderschlacht (Fig. 331). Diese Sarkophage, jetzt der Hauptschmuck des Museums in Konstantinopel, denen sich ein schon länger bekannter Amazonensarkophag (aus Ephesos?) in Wien anreicht, stehen der hohen Kunst jener Zeit sehr nahe; der Alexandersarkophag erglänzt überdies noch heute in dem reichen Schmuck seiner ursprünglichen Bemalung, die die Lebendigkeit der plastischen Schilderung auf das reizvollste erhöht. Hinter so leuchtenden Vorbildern stehen die römischen Sarkophage weit zurück. Ihr künstlerischer Wert kann in der Regel nicht hoch angeschlagen werden. Sie wurden offenbar auf Vorrat gearbeitet, und wie die Ausführung in vielen Fällen nur die technisch geübte Hand des Steinmetzen und nicht die fein empfindende des Bildhauers verrät, so ist auch die Komposition häufig nicht erst für das



Fig. 331. Teil einer Langseite des sog. Alexandersarkophags aus Sidon. Konstantinopel.

einzelne Werk erfunden, sondern entlehnt und nur äußerlich für den besonderen Gebrauch zurecht geschnitten worden. Aus kleinen mythologischen Sammelwerken, Bilderchroniken, halb Text, halb Bild, die in den Schulen der Grammatiker benutzt wurden, oder aus ähnlichen Vorlagen holten auch die Sarkophagarbeiter die Gegenstände der Darstellung. Der Inhalt fesselt (ähnlich wie an vielen Vasengemälden) den Beschauer mehr als die künstlerische Form. Die Bedeutung des Inhalts steigt, wenn die Schilderung auf die Lockerung des antiken Anschauungskreises und auf die Unruhe des religiösen Geistes hinweist, wie in dem späten kapitolinischen Sarkophage, der in Prometheus und Psyche das menschliche Leben in seinem Werden und Vergehen versinnlicht. Aus dem langen, den ovalen Sarkophag auf drei Seiten einfassenden Reliefbande heben wir (Fig. 332) die Szene heraus, die Prometheus als Menschenbildner darstellt, und ihm gegenüberstehend Minerva, die dem fertig gewordenen Leibe die Seele (Psyche) in Schmetterlingsform verleiht. Im Hintergrunde spinnt eine Parze den Lebensfaden und prüft eine zweite am Himmelsglobus die Konstellation der Gestirne. Weiter rechts entflieht Psyche als Schmetterling dem Leichnam, an dessen Seite der Todesgenius mit gesenkter Fackel steht,

zu dessen Haupte eine Parze das Lebensbuch ausgebreitet hält. Die verschleierte Todesgöttin und die Mondgöttin auf ihrem Zweigespanne beschließen die Szene. Einem verwandten Ideenkreise entstammen die in der späteren römischen Zeit häufigen Darstellungen Amors und Psyche. Zur Gruppe vereinigt (doch unbeflügelt), in zärtlicher Umarmung zeigt sie die sog. Kapito-



Fig. 332. Vom Pamphilischen Prometheus-Sarkophag. Rom, Kapitol.

linische Gruppe, ein Marmorwerk, das wohl auf die alexandrinische Kunst zurückgeht. Auch die Aufnahme orientalischer Gottheiten, z. B. der Isis und des Mithras in das römische Pantheon deutet auf die Sehnsucht nach kräftigeren Stützen der religiösen Empfindung, als sie die alt-heimischen Götter boten.





D. Das antike Kunsthandwerk.

a) Metallarbeiten, Töpferei, Vasenmalerei.



Der rege Verkehr auf dem Gebiete der Kunstindustrie verwischte vielfach die Schranken, welche die besondere nationale Natur in anderen Kulturkreisen aufgerichtet hatte, und gestattet, von einem außer Griechenland auch Italien und die Außenländer umfassenden, gemeinsamen Kunsthandwerke zu reden. Gewiß entdeckt die tiefere Forschung feine Unterschiede zwischen den Werken, welche die griechischen Kunsthandwerker für den heimischen Bedarf schufen, und denen, die sie für fremde Abnehmer, für die Ausfuhr arbeiteten. Der Geschmack der Kundschaft zwang ihnen ohne Zweifel mannigfaltige Rücksichten in der Behandlung und Verzierung der Kunstwaren auf. Auch außerhalb Griechenlands erhoben sich Werkstätten. Waren doch z. B. die Etrusker wegen der Tüchtigkeit in aller Art Metallarbeit berühmt. Ob in diesen nicht griechischen Werkstätten die griechischen Muster stets genau festgehalten wurden, ist fraglich. Wir wissen aus unserem eigenen Leben, daß sich z. B. französische Kunstarbeiter bei längerem Aufenthalte in England leicht von den heimischen Ueberlieferungen lossagen. Im ganzen und großen blieben aber doch im klassischen Altertum die Griechen wesentlich der gebende Teil und hoben die anderen Völker eher zu sich empor, als daß sie sich von ihnen herabziehen ließen.

Auch für das antike Kunsthandwerk bot der Orient die Muster dar; er lehrte insbesondere die technischen Vorgänge. Trotzdem daß die Abhängigkeit von orientalischen Mustern namentlich



Fig. 333. Cameo Gonzaga. (Ptolemäos I. und seine Gemahlin Eurydike?) Petersburg.

in den Anfängen kunstgewerblicher Thätigkeit viel stärker auftritt, als im Kreise der monumentalen Kunst, eroberte sich gleichwohl auch die Kleinkunst im Laufe der Jahrhunderte das Recht, als eine Schöpfung der eigentümlichen hellenischen Phantasie begrüßt zu werden. Einzelne Grundzüge haften stets an ihr: die vollkommene Zweckmäßigkeit der Gestalt und Form, das Durchscheinen des Zweckes im Zierrat und die freiwillige Unterwerfung unter strenge tektonische Gesetze. Das antike Gerät kopiert nicht Bauformen, wie es das Kunsthandwerk in der gotischen Periode thut, wo z. B. der kleine Schrein die Formen des riesigen Domes wiederholt. Aber dieselben Trennungs- und Verbindungsglieder, die in der Architektur eine so wichtige Rolle

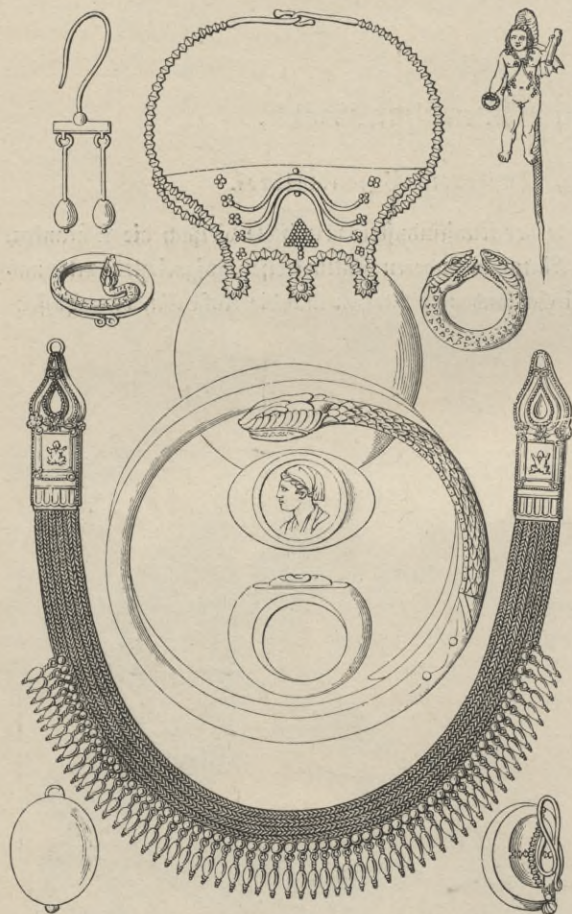


Fig. 334. Schmuckgegenstände aus Pompeji.

spielen, werden auch in den Werken des Kunsthandwerks verwendet; die Profile, das Ornament, die dort die Aufgaben der Glieder so sprechend andeuten, kommen auch hier zur Geltung. Daß die Kunst und das Kunsthandwerk der Griechen in einer einheitlichen Phantasie wurzeln, bei aller Freiheit des Vorgehens in jedem einzelnen Zweige, verleiht den kunstgewerblichen Arbeiten ihre eigentümliche Schönheit und stempelt sie auch für die folgenden Weltalter zum Muster.

Das Kunsthandwerk greift bald in das Gebiet der Plastik, bald in das der Malerei über. Die Flachdecoration schließt sich der Malerei an; in Metall, Stein und Thon wird das plastisch geformte Geräte ausgeführt. Das Gold ist wahrscheinlich der älteste dem Reiche der Metalle entlehnte und künstlerisch bearbeitete Stoff; es empfiehlt sich durch seine außerordentliche Dehnbarkeit und seine Fähigkeit, bis zum feinsten Drahte ausgezogen zu werden. Das Goldblech dient zur Bekleidung und zum Beschlage; die ältesten Blechornamente sind der getriebene Buckel und die geritzte Linie; aus dem sich zum Geflecht und zur Kette eignenden Drahte entwickelt sich

das Filigranwerk. Die Goldarbeit ist, wie die altertümlichste, so auch die konservativste. In keinem anderen Zweige des Kunsthandwerks bindet die Natur des Stoffes die Form so fest wie hier. Kein Wunder, daß die antike Goldschmiedekunst der altorientalischen so nahe steht, oft die ganz gleichen technischen Vorgänge wiederholt. Sie ist fast ausschließlich reine Goldschmiedearbeit. Die Juwelierkunst, seit dem Ende des klassischen Altertums zu immer größerer Bedeutung emporsteigend, wurde wenig geübt und auch wenig geachtet. Zum Teil hängt dies damit zusammen, daß man nur den Rundschliff der Edelsteine (en cabochon) kannte, nicht aber den eigentlichen Steinschnitt (Facettierung), der erst im 15. Jahrhundert aufkam. Der Saphir und Rubin kommen gar nicht, der Diamant nur als Seltenheit vor. Der grüne Smaragd,



Fig. 335. Große Bronzekandelaber und einzelne Teile von solchen. (Overbeck.)

dessen Farbe sich am besten mit Gold verbindet, wird öfter verwendet, am häufigsten die harten, opaken Halbedelsteine (Jaspis, Achat, Carneol u. a.), die das Material für die Gemmen (gravierte Steine: Intaglios, mit erhabener Arbeit: Cameen) darboten. Die Diadochenzeit hat uns einzelne Prachtexemplare von Cameen, bei denen die Farbschichten des Steines geschickt zur Zeichnung des Bildes benutzt wurden, geschenkt, z. B. den berühmten Mantuaner Cameo in Petersburg (Fig. 333). Ein anderes Prunkwerk dieser Art ist das Dnyrgefäß im Braunschweiger Museum.

So machte sich auch hier der Grundsatz geltend, daß die kunstreiche Arbeit den Stoff veredelt, auf die erstere jedenfalls das größte Gewicht gelegt werden muß. Und in der That prägt sich diese sowohl in der vollendeten Technik, wie in der Schönheit des Ornaments auf das schärfste aus. Man staunt, wie fein die dünnen Goldplättchen geschlagen sind, und steht vor dem unendlich zarten, auf die Plättchen aufgelöteten (geförnten oder gedrehten) Filigran,

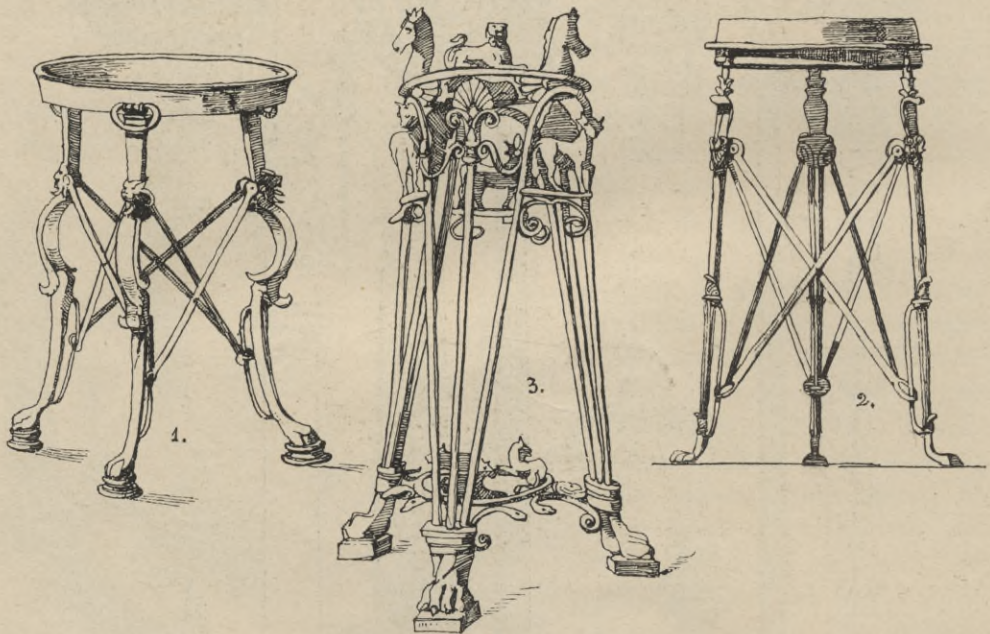


Fig. 336. Eiserne Dreifüße.

wahren Atomen, oft wie vor einem Rätsel. Nur durch diese Virtuosität in der Technik konnte der Reichtum des Goldschmuckes ohne alle Schwerfälligkeit und Plumpheit erzielt werden. Das Ornament geht teils auf unmittelbare Naturvorbilder (Blätter, Blumen, Früchte) zurück, teils wird es der Weberei (Mäander) entlehnt. Unter den Gegenständen der antiken Goldschmiedekunst ragen die sog. Diademe (richtiger Stephane) durch den Reichtum und die Schönheit des Ornaments besonders hervor. Auch an Ohrgehängen fand die Goldschmiedekunst einen dankbaren Stoff. Sie laufen in allerhand Figuren, Tiere, geflügelte Amoretten, Amphoren u. s. w. aus und steigern durch das Heranziehen der Farbe in den Granaten, Smaragden, Glasperlen, Emailplättchen namhaft die Wirkung. Auch die Köpfe der Haarnadeln zeigen den mannigfachsten plastischen Schmuck (Eicheln, Granatäpfel, Blumen, Venus- und Amorbilder) und deuten in ihm zuweilen die Bestimmung des Gerätes unmittelbar an, so z. B. in jener Haarnadel, die in einer das Haar kämmenden Frau endigt. Gleichförmiger erscheinen die Halsbänder der Frauen gebildet; sie werden aus geflochtenen Goldfäden gearbeitet, mit Knötchen



1. Vorratsgefäß (Olla). $\frac{1}{4}$ natürl. Gröfse.



2. Ornament von einem Räuchergefäß* (Ansatz des Bauches unter dem Halse.) $\frac{1}{2}$ natürl. Gröfse.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

versehen oder durch Reihen von Körnern geziert, die mit Goldkugeln abwechseln u. s. w. Die Mitte des Halsbandes hebt eine Blume, ein Kopf, eine Camee stets scharf hervor. Bei den Gewandnadeln (*fibulae*), mit denen das Gewand auf der Brust oder Achsel befestigt wurde, unterscheidet man zwei Hauptarten: kreisförmige nach Art der modernen Brochen, oder hügelartige. Die hügelartigen sind die gewöhnlichen, am weitesten verbreiteten, zugleich die ältesten. Die Armbänder, im Gegensatz zu den modernen beinahe niemals mit Edelsteinen geschmückt, gewöhnlich in einen Schlangenkopf, das natürlichste Symbol für das um den Arm sich ringelnde Band, auslaufend, bestehen aus einem massiven Goldreifen oder aus vielen miteinander verbundenen Goldplatten, die mit Filigranarbeit verziert sind.

Die längste Zeit holt man die Kenntnis antiken Schmuckes aus den in Pompeji aufgefundenen Proben (Fig. 334). Allmählich hat sich die Menge des erhaltenen Goldgeschmiedes bedeutend erweitert. In etruskischen Gräbern und ganz besonders in Gräbern auf der Arim,



Fig. 337. Griechisches Vasengemälde des sog. Dipylonstiles aus Athen.

in halbbarbarischem Boden, wurde Goldschmuck von vollendeter Schönheit gefunden. Das Museum in Petersburg birgt die reichsten Schätze dieser Art. In viel ältere Zeiten führen uns die in Troja, Mykenä und namentlich in Kurium auf Cyprien ausgegrabenen Schätze zurück. Das kostbarste und reichste Geschmeide ägyptischen Ursprungs bewahrt das Museum in Bulak aus dem Besitze einer Königin der XVII. Dynastie, das an ihrer Mumie gefunden wurde.

Nächst dem Golde ist das Erz oder die Bronze für das Kunsthandwerk das wichtigste Metall. Die Bearbeitung der Bronze geht weit in die vorhistorischen Zeiten zurück; die entscheidenden technischen Fortschritte liegen in dem Uebergange vom Treiben und Nieten der Bronzebleche zum Gießen und Löten. Dadurch erst wurde der Umfang ihrer Brauchbarkeit erweitert und die volle Freiheit des Formens und Gestaltens gegeben. Die Gefäße aus Erz unterstehen denselben Grundgesetzen wie die Thongefäße; der eigentlichen Natur des Erzes dagegen entsprechen die aus Metallstäben gebildeten Träger, Ständer und Stützen, die Kandelaber und Dreifüße. Die Kandelaber (Fig. 335) sind bald Kerzen-, bald Lampenträger, zeigen entweder die Gestalt des kannelierten Säulenstammes oder ahmen Pflanzenstämme mit Blatterschmuck nach. Sie

ruhen, ihrem beweglichen Charakter gemäß, auf drei Tierbeinen, deren aufgerichteter und dann wieder niedergedrückter Obertheil in seiner Krümmung die elastische, gleichsam von innen bewegte Kraft symbolisiert. Den Uebergang vom Fuße zum Schaft, an dem zuweilen in anmutigem Spiele Tiere emporklettern, bildet ein Kranz von Blättern, mit der Spitze nach unten geneigt, wodurch wie in der Architektur die Folge eines oberen lastenden Gliedes angedeutet wird. Am obersten Ende breitet sich der Schaft, die Aufnahme der Lampe vorbereitend, feld- oder schalenartig aus und schließt mit einem Kranze überfallender Blätter. Eine ähnliche Bildung der Beine und des oberen zur Aufnahme eines Kessels dienenden Kranzes zeigen die Dreifüße, verschränkte Bronzestäbe (Fig. 336), welche gerade durch ihre einfache, den statischen Gesetzen unbedingt entsprechende Form das Muster einer festen, leichten und beweglichen Stütze darstellen.

Auch die Werke der Töpferei (Keramik) führen in die vorhistorischen Zeiten, in die Anfänge menschlicher Civilisation zurück. Die Erfindung der Töpferscheibe bezeichnet einen wichtigen Wendepunkt in der Kulturgeschichte. Der an den Thongefäßen geübte Formensinn und die hier gebrauchten Ornamente übten vielfach befruchtenden Einfluß auf die Architektur, deren Ausbildung, wie die aller reinen Künste, später fällt, als die Entwicklung des Kunsthandwerks. Zu den ältesten griechischen Zierformen gehört ein ziemlich naturalistisch behandeltes Pflanzenornament; zuerst Wasserpflanzen, später Palmetten und Rosetten. Allmählich werden auch Tierbilder oder Ceremonialszenen, in Streifen geordnet, angebracht, aber in rohester Ausführung, ohne Naturgefühl, dünnleibig, gewebten Mustern nachgeahmt. Vasen dieser Gattung (Dipylonstil), in der jüngsten Zeit häufig in der Umgebung von Athen (Fig. 337) ausgegraben, zeigen einen auffallenden Gegensatz in ihren ornamentalen und figürlichen Theilen. Das Ornament erscheint ungleich reicher entwickelt, als die Figuren. Nur die sichtliche Scheu, auch die geringste Fläche des Hintergrundes leer zu lassen, die Ueberfüllung des Raumes mit Zieraten (Hakenkreuz, Rosetten) weist auf primitive Kunstzustände hin. Die folgende Stufe der Entwicklung wird durch die Gefäße orientalisierenden Stiles vertreten. Es ändert sich die Form der Gefäße; sie nehmen die Gestalt des hängenden Schlauches, der liegenden Ellipse an. In noch höherem Maße wechselt die Natur des Ornamentes (Fig. 338). Tierbilder herrschen vor, unter ihnen der Löwe, der Tiger, also Geschöpfe des asiatischen Bodens, dann allerhand phantastische Tiere, aber alle in kräftiger Zeichnung mit entschiedener Kenntnis der Naturgestalt. Mit den Tierbildern vereinigt sich das Pflanzenornament, jetzt aber in wesentlich verfeinerter Gestalt und als das Produkt künstlerischer Ueberlegung. In dem Kranze lanzettförmiger Blätter, der unmittelbar über dem Fuße den Bauch des Gefäßes umgiebt und das feste Aufsitzen und das Streben nach oben versinnlicht, erreicht das Ornament dieselbe Bedeutung, die ihm in der Architektur zukommt; es drückt die Aufgabe und den Zweck des Gliedes, dem es anhaftet, sinnbildlich aus. Dieser Kranz am unteren Sitze des Gefäßes wurde daher auch die ganze antike Zeit hindurch festgehalten.

Erst nach diesen Vorstufen bricht sich der reine hellenische Stil Bahn. Zur trefflichen technischen Herstellung und tadellosen Färbung — sowohl das warme Gelbrot, wie der glänzende schwarze Firniß erregen noch jetzt gerechte Bewunderung — gesellt sich ein klarer Aufbau, eine feine Gliederung der Gefäße, eine maßvolle Verteilung des Ornamentes und weise Scheidung des figürlichen Schmuckes von der linearen Dekoration. Die Form der Gefäße läßt ihren Zweck und ihre Bestimmung deutlich durchblicken. Man unterscheidet leicht die Sammel- und Vorratsgefäße (Krater, ein Mischgefäß: Fig. 340; Amphora: Fig. 342, 344) von den Schöpfgefäßen (Hydria) und den Gußgefäßen oder Kannen (Fig. 341). Während die ersteren durch eine weite Oeffnung, kurzen Hals, mehrere Henkel charakterisiert werden, zeigen die anderen Gattungen bei enger Oeffnung einen langen Hals und setzen gleichsam den Trichter auf den Füll-



Fig. 338. Das Dodwell'sche Gefäß. München. Orientalisierender Stil mit schwarzen Figuren. Ungef. $\frac{1}{4}$ der natürl. Größe.



Fig. 339. Blätterornament unter dem Henkelansatz einer Schale.



Fig. 340. Mischgefäß (*xparhē*). Rotfigurige Vase von strengem Stile. Paris. Ungef. $\frac{1}{5}$ der natürl. Größe.



Fig. 341. Kanne (*Denochoe*). Ungef. $\frac{1}{5}$ der natürl. Größe.



Fig. 342. Panathenäische Amphora.



Fig. 344. Apulische Prachtamphora. Ungef. $\frac{1}{10}$ der natürlichen Größe.



Fig. 343. Friesornament mit steigenden und fallenden Blättern.

raum. Fuß, Bauch, Hals und Mündung sind die Hauptglieder, auf deren richtigem Verhältnis zu einander sowohl die Zweckmäßigkeit wie die Schönheit der Gestalt beruht. Die Ornamente werden nicht über die ganze Fläche zerstreut, sondern wirksam auf einzelne Stellen beschränkt; sie heben die Bedeutung der betreffenden Glieder, die Uebergänge, Verbindungen und Trennungen anschaulich hervor (Fig. 339). Der Fuß erhält die Form eines ringförmigen Wulstes oder erscheint in bewegterem Profile, unten ausladend, oben eingezogen. Ein Blätterkranz verbindet ihn mit dem Bauche, der an seinem unteren Teile von einem horizontalen Bande mit seitwärts gerichteten Blättern eingefasst wird oder auch das Saumornament aufweist, letzteres besonders dann, wenn der figürliche Schmuck sich nicht mehr in mehreren Streifen bandartig abrollt, sondern als ein Gemälde aufgefäkt, gleichsam angeheftet wird. Das Bild verlangt eine Einrah-



Fig. 345. Festmahl und Jagdszene. Etruskisches Wandgemälde aus der Grotta Querciola bei Corneto.

mung oder Umsäumung, wozu sich namentlich der Mäander eignet (Farbendr. Taf. IV, b). Den Hals, der ebenso sehr zum Füllen wie zum Leeren des Gefäßes dient, schmückt demgemäß ein Band mit abwechselnd emporgerichteten und niederfallenden Blättern (Fig. 343). Die Ornamentmotive sind im Grunde nicht zahlreich, sie gestatten aber eine unendliche Mannigfaltigkeit der Zeichnung und offenbaren, da sie niemals nach der Schablone gemalt sind, die große Fruchtbarkeit der Phantasie selbst des gewöhnlichen Kunsthandwerkers.

Innerhalb der kaum übersehbaren Masse der Thongefäße unterscheidet man vornehmlich zwei Gattungen, jene, wo die Figuren schwarz auf rotem Grunde gemalt sind (Fig. 338 u. 342), und dann wieder solche, wo die Figuren rot von schwarzem Grunde sich abheben (Farbendr. Taf. IV). Die ersteren sind im allgemeinen die älteren. Das Aufkommen der roten Figuren auf schwarzem Grunde in den letzten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts bedeutet eine Epoche in der Vasenmalerei. Denn erst dadurch wurde eine bessere Zeichnung der Figuren möglich. Diese

erscheinen nicht mehr als bloße Silhouetten, sondern können auch innerhalb der Umrisse feiner durchgebildet werden. Sind auch die Fundorte für die beiden Gattungen vorwiegend altitalische Gräber gewesen, so wird doch der Ursprung der Hauptmasse auf Griechenland (Korinth, Athen)



Fig. 346. Achilles' Totenopfer. Etruskisches Wandgemälde aus dem François-Grab bei Vulci.



Fig. 347. Heimkehrende Krieger. Grabmalerei aus Pästum.

zurückgeführt. Ohne Zweifel ist hier der Stil entwickelt worden. Unteritalischen Ursprungs, z. T. der alexandrinischen Zeit angehörig, sind zahlreiche Vasen, an denen die riesigen Dimensionen, der Rückfall in die Streifenkomposition, der übertriebene Reichtum an Ornamentik, die mannigfaltigen Farbennüancen sich bemerkbar machen (Fig. 344 u. Farbendr. Taf. IV, 2).

Fig. 348. Mithranderinische Gottheit. Wandgemälde. Saiten. Nach einer Skizze von D. Sommer im archäologischen Museum zu Halle.



b. Wanddekoration, Mosaikmalerei. Das antike Haus.

Die malerische Wanddekoration im klassischen Altertum kann (von einzelnen Resten der ältesten Periode wie in Tyrus, Orchomenos abgesehen) nur durch italische Proben anschaulich gemacht werden. Wie wir unsere Kunde über die hellenische Wand- und Tafelmalerei, abgesehen von den früher erwähnten griechisch-ägyptischen Porträtmälden (vgl. S. 163), nur aus schriftlichen Quellen schöpfen, so kennen wir auch die innere Ausschmückung der griechischen Wohnhäuser nicht aus erhaltenen Denkmälern. Doppelt steigt dadurch der Wert und das Interesse der in Italien, insbesondere in Rom, in etruskischen Gräbern, in Herculaneum und Pompeji aufgedeckten Reste der Malerkunst. Abgesehen von ihrer unmittelbaren Bedeutung für die Erkenntnis etruskischer, römischer und unteritalischer Kunst, vertreten sie für uns bis zu einem gewissen Grade die untergegangenen Werke griechischer Maler und lassen uns deren Natur und Aussehen wenigstens ahnen. Bei den zahlreichen und noch immer gelegentlich durch neue Ausgrabungen vermehrten etruskischen Grabgemälden muß allerdings das stark ausgeprägte nationale Element in Betracht gezogen werden, das den griechischen Einfluß vielfach durchbricht. Eine Kunstweise, die in so eigentümlicher Weise die, was die Komposition betrifft, reine Abschrift des Lebens in konventionelle Farben kleidet, mußte sich notwendig lange Zeit gegen die griechischen Kunstanschauungen spröde verhalten, wenn sie sich auch ihnen nie ganz verschloß.

Den Fortschritt in der etruskischen Wandmalerei, zugleich den allmählich gesteigerten Einfluß griechischer Kunst, zeigt die vergleichende Betrachtung des Grabbildes aus Corneto (Fig. 345) das nur Profilstellungen des Kopfes kennt, mit der Darstellung des von Achill den



Fig. 349. Odysseus in der Unterwelt. Wandgemälde vom Esquilin. Rom, Vatikanische Bibliothek.

Manen des Patroklos dargebrachten Totenopfers aus einem Grabe bei Vulci (Fig. 346). Kopf-
typen wie Körperzeichnung weisen auf eine mit der griechischen Kunst vertraute Hand hin. Noch
besser führen vielleicht in das Verständnis griechischer Malerei einige in Pästum und in Rom

ausgegrabene Wandbilder ein. Das aus Pästum in das Museum Neapels übertragene Gemälde schildert auf weißem Grunde reliefartig komponierte Krieger, die siegreich heimkehrend von Frauen begrüßt werden. Lebendig und mit feiner Empfindung für schöne Formen sind die einzelnen Gestalten gezeichnet (Fig. 347). Die italischen Gemälde ersetzen übrigens nicht allein beiläufig die mangelnden Proben griechischer Kunst, sondern gelten in einzelnen Fällen als die handwerksmäßig durchgeführten Nachbildungen älterer hellenischer Originale. Keine Kopie eines griechischen Originals ist das 1606 in Rom aufgedeckte und nach dem ersten Besitzer benannte Bild, die aldobrandinische Hochzeit, jetzt in der vatikanischen Bibliothek bewahrt (Fig. 348). Es zeigt in der Mitte die verschleierte Braut, der die halbnackte Venus aufmunternd zuredet,



Fig. 350. Opferung der Iphigenia. Pompejanisches Wandgemälde.

rechts von ihr den harrenden Bräutigam, an den beiden Enden Gruppen von Dienerinnen. Natürlich hat sich die antike Malerei nicht auf solche friesartige Kompositionen beschränkt. Daß den Alten auch perspektivisch vertiefte Darstellungen bekannt, und auch rein malerische Effekte bei ihnen beliebt waren, zeigen die Landschaftsbilder, unter denen die 1848 auf dem Esquilin ausgegrabenen Odysseelandschaften (Fig. 349) die berühmtesten sind. Das Opfer der Iphigenia aus Pompeji (Fig. 350) wird wenigstens in Bezug auf eine Gestalt, die des Agamemnon, der in seinem Gram sein Haupt verhüllt, um nicht den Tod der Tochter ansehen zu müssen, auf ein Werk des Timanthes von Rhthnos, eines Zeitgenossen des Peuxis und Parrhasios, aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts v. Chr. zurückgeführt. So von Argos bewacht, während Hermes zu

ihrer Befreiung heranschleicht, in Pompeji und anscheinend vollständiger in Rom (Fig. 351), giebt die Komposition des Nikias aus Athen, eines Zeitgenossen des Praxiteles, wieder. Auch von dem großen Mosaikbilde, das einen Fußboden in der sog. Casa del Fauno in Pompeji schmückte, 1831 ausgegraben wurde und jetzt im Museum zu Neapel sich befindet (Fig. 352),

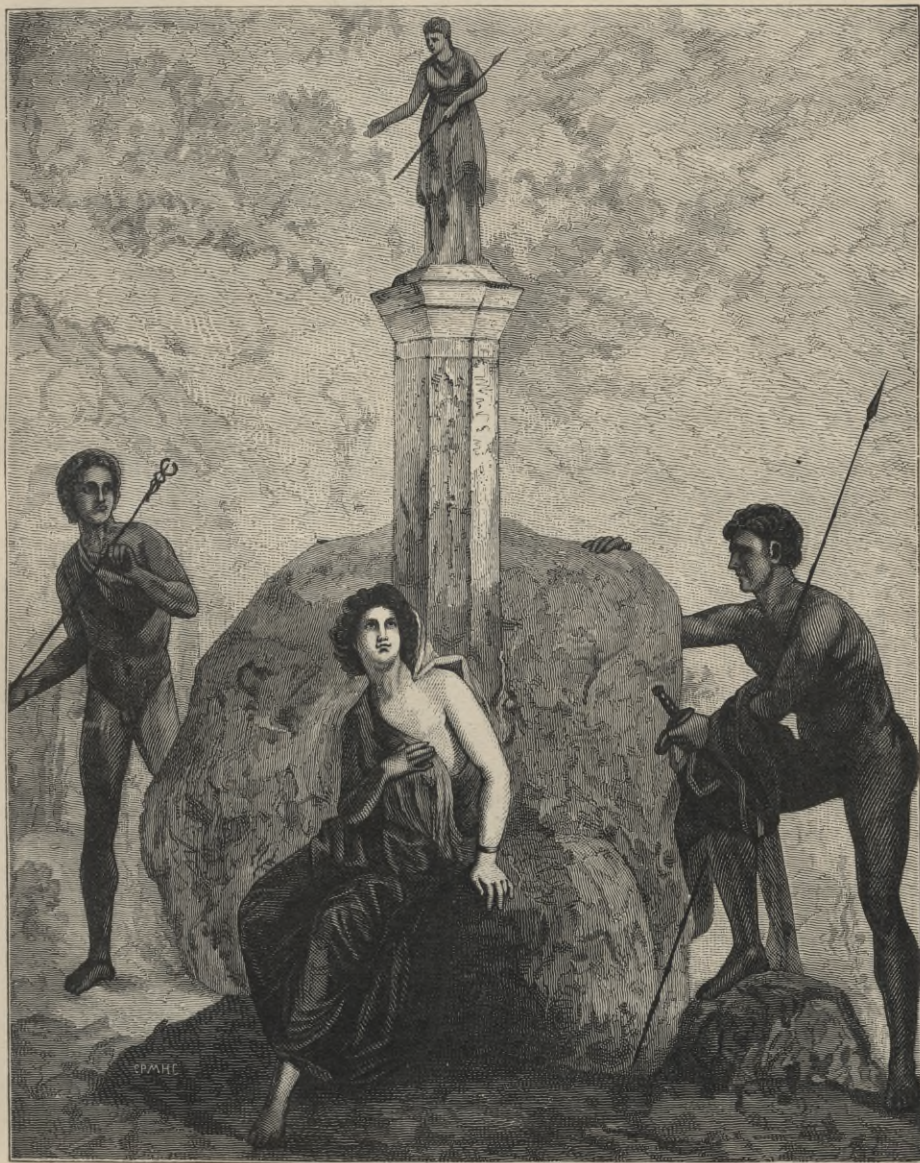


Fig. 351. Io, von Argos bewacht, von Hermes befreit.
Wandgemälde im Hause der Livia auf dem Palatin zu Rom.

der Schilderung des Sieges Alexanders des Gr. bei Issos über Darius, mutmaßt man, daß es die Kopie eines älteren Bildes sei. Bessere Ansprüche als die apokryphe Malerin Helena, die Tochter eines Ägypters, kann darauf Philoxenos von Eretria erheben, der bald nach Alexander eine Schlacht des Königs gegen Darius malte. Die Ausführung des großen Bildes



Fig. 352. Meiganderkämpfe. Mofeit aus der Gafa bei Ganno in Pomperii. Mepel.

in einem anderen Materiale (das Original ist gewiß nicht auf Mosaik berechnet gewesen) und die Uebertragung des Wandgemäldes auf den Fußboden deutet schon auf die dekorative Verwertung älterer Kunstwerke hin. Und in der That sind die Wandgemälde, namentlich die in Pompeji und Herculaneum, vorzugsweise nur als Glieder eines umfassenderen Wandschmuckes aufzufassen und gewinnen erst in diesem Zusammenhange ihre künstlerische Bedeutung.

Von der Natur des antiken Hauses wird das Wesen der inneren Wanddecoration bedingt und bestimmt. Anschauungen des ersteren bieten in reichem Maße die Ausgrabungen in Pompeji, im Jahre 1748 begonnen, nachdem die kampanische Stadt seit dem Jahre 79 n. Chr. unter einer sieben Meter starken Decke von Bimssteinstücken (rapilli) und Asche begraben lag, und mit wechselndem Eifer und Erfolge bis zu dieser Stunde fortgesetzt. Das antike Haus, dem im Orient noch gegenwärtig üblichen nahe verwandt, steht in schroffem Gegensatz zu dem nordischen Hause des Mittelalters und der späteren Jahrhunderte. Im antiken Hause, auf der Entwicklungsstufe, der die pompejanischen Häuser (Fig. 353) angehören, bildet der innere Hof den Mittelpunkt des Hauses, auch bei der Zweiteilung oder Verdoppelung des Hauses, wo die

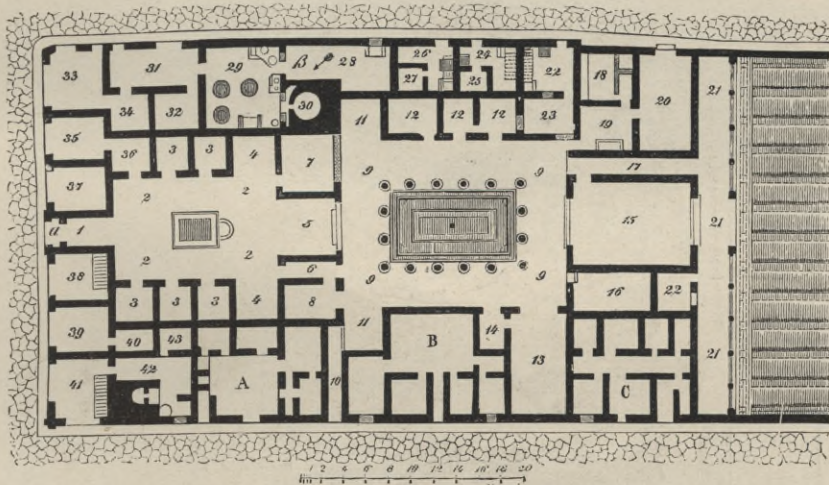


Fig. 353. Haus des Pansa in Pompeji.

vordere Hälfte mit dem Atrium (2) mehr dem Verkehre mit der Außenwelt, die hintere mit dem Säulenhof (Peristyl, 9) dem stillen Familienverkehre dient. Von dem Hofe empfangen die anstoßenden Räume Licht und Luft. Die Glasfenster, für die Anordnung und Einrichtung des nordischen Wohnhauses von durchgreifender Bedeutung, fehlten. Damit war auch die Möglichkeit, große licht- und luftreiche geschlossene Räume, in denen das ganze Leben der Familie sich abspielt, zu schaffen, verwehrt, die Notwendigkeit kleinerer, halboffener Räume geboten. Auch die Verschiedenheit des Baumaterials verdient Beachtung. Das pompejanische Haus ist ein Steinhaus, das nordische Haus geht auf den Holzbau zurück. Demgemäß erscheint in diesem auch die innere Decoration (Täfelung, Holzdecken, Holzmöbel) im Geiste der Holzarchitektur gehalten, während gerade die älteste Ausschmückung pompejanischer Häuser eine Nachahmung der Steinkonstruktion zeigt. Die Wände wurden (nach Vorbildern, die auf die alexandrinische Kunst zurückgehen) mit buntfarbig marmoriertem Stucco in schöngefügtten Schichten überzogen und oben mit einem Gesimse abgeschlossen. An die Stelle des Stucco tritt dann die bloße Nachahmung der Marmorinkrustation in Farben. Auch die die Wandfelder trennenden Säulen und Pfeiler mit den Friesen darüber weisen auf die architektonischen Fronten als Muster der Wanddecoration hin (Fig. 354).



Fig. 354. Römische Wandmalerei aus Pompeji. (Aufnahme von Gunzenhauser.)

In der jüngeren Dekorationsweise hört die Imitation der Marmortäfelung auf, und die Glieder verlieren den strengen architektonischen Charakter. Die Wände werden in Felder geteilt; leichte vertikale Zierglieder, die immer mehr selbst den Schein der Tragfähigkeit einbüßen und nur gemalt gedacht werden können, herrschen vor (Fig. 355). Selbst jetzt waltet noch eine deutliche Beziehung auf die Konstruktion des Hauses. Die kleinen Räume werden durch die Dekoration scheinbar erweitert. Die zwischen den Feldern aufsteigenden architektonischen Glieder, untereinander durch lustige Bogen und dünne Frieße verbunden, vertiefen sich perspektivisch und gewähren dem Auge Durchblicke in die Ferne. Zuweilen sind auch auf den Mittelfeldern Gartenprospekte gemalt, wodurch die Illusion noch verstärkt wird. Solche Durchsichten von dem Eingange durch das Atrium und das mit einer bloßen Brüstungsmauer verschlossene Tablinum gab es auch in der Wirklichkeit (Fig. 356), und es mag dieser Umstand auf die Vorliebe für

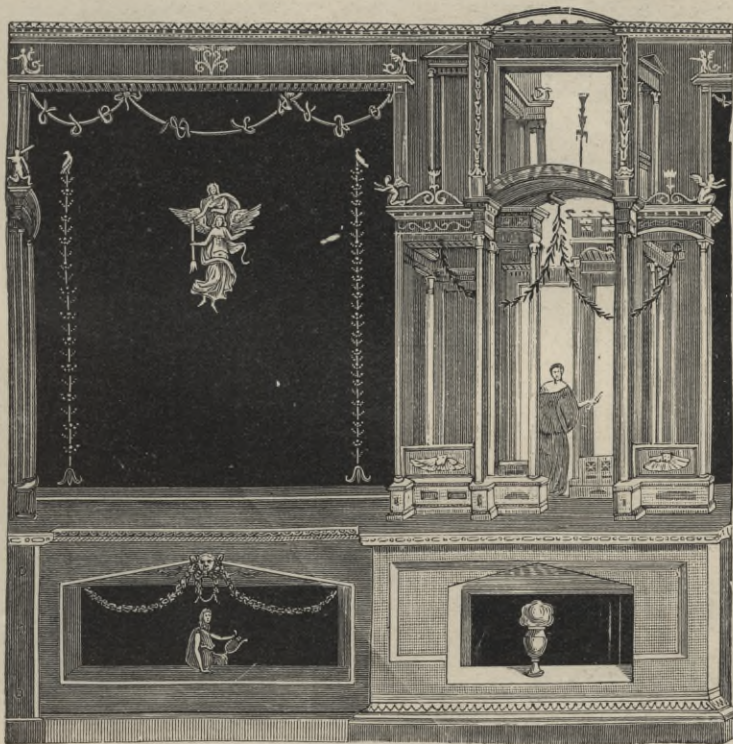


Fig. 355. Wanddekoration aus Pompeji.

perspektivische Dekorationsmalerei Einfluß geübt haben, welche schließlich die ganzen Wände bedeckt und die festen Mauern scheinbar durchbricht.

Auf die Farbenwahl und Farbestimmung wirkte die Beleuchtung der Räume bestimmend. Daß vom Hofe durch die weiten Thüröffnungen einströmende Licht traf die unteren Wandteile stärker als die oberen, demgemäß werden die Farben von unten nach oben heller genommen. Der Sockel zeigt stets einen dunkeln, vorwiegend einen schwarzen Ton. Die mittleren Flächen erscheinen bald einfarbig (monochrom) z. B. in gelb, bald mit verschiedenen Farbfeldern; oder wenn die Felder selbst in derselben Farbe gehalten sind, so wird doch für die Zwischenräume ein anderer Farbenton gewählt. Die in den Mittelteilen am häufigsten vorkommenden Farben sind Rot und ein sattes Gelb, doch kommt auch Grün, Blau und Weiß vor. An den obersten, von den Hauptfeldern abgetrennten Wandteilen ist der weiße Grund, von dem sich eine zierliche

Spielarchitektur abhebt, besonders wirksam. Die Ausführung des malerischen Schmuckes (auf nassem, trefflich vorbereitetem Bewurfe, *al fresco*) offenbart verschiedene Grade der Vollkommenheit; von einer guten Schule zeugt die stets glücklich erreichte Farbenharmonie. Durch weiße Trennungslinien, durch eingestreute kleinere schwarze Flächen werden schroffe Gegensätze vermieden; an dem einen Wandteile dominierende Töne klingen leise in den anderen wieder, das richtige Verhältnis der Intensität der Farbe zum Flächenmaße (je intensiver die Farbe, desto geringer ihre räumliche Ausdehnung) wird bei aller Freiheit, die sich auch in dem Fehlen jeder Schablone kundgiebt, genau beobachtet. Die Felder bilden den Grund für die figürlichen Darstellungen. Diese sind entweder ein untrennbarer Bestandteil der Dekoration, wie die schwebenden Figuren und die



Fig. 356. Römisches Wohnhaus, nach Bühlmann.
Durchsicht vom Atrium durch das Tablinum nach dem Peristyl.

Gestalten, die das architektonische Gerüste beleben (Fig. 355), oder sie treten an die Stelle von Tafelbildern und werden vollständig eingerahmt.

Auf die Kunst des späteren Weltalters übten diese Wandgemälde keinen merklichen Einfluß. Die Form ließ sich nicht vom Inhalte loslösen, dieser aber wurde bald unverständlich oder verpöht. Anders verhält es sich mit der reinen Dekorationsmalerei, die nicht nur in der altchristlichen Zeit fortgesetzt, sondern namentlich im 16. Jahrhundert als Muster verehrt wurde. Dieses gilt insbesondere von der Deckendekoration mit ihrer Gliederung in Medaillons und feinen linearen Verbindungsgliedern (Fig. 357). Hält man z. B. die in Nachbildungen erhaltene Deckendekoration in den Titusthermen oder die Gewölbemalerei in den Grabkammern an der Via Latina mit dem Dekorationsysteme der Raffaelischen Zeit zusammen, so tritt die Abhängigkeit der Renaissance-Dekoration von der römischen Kunstweise deutlich zu Tage.

Auch die Mosaikmalerei, zunächst den Fußboden schmückend, allmählich aber an den Wänden emporsteigend, führt nach dem Untergange der antiken Kunst noch ein langes Nachleben. Ohne Zweifel haben die Römer den Gebrauch des aus kleinen farbigen Steinwürfeln zusammengesetzten Mosaiks zum Schmucke des Fußbodens den alexandrinischen Vorbildern entlehnt. Die alexandrinische Periode mochte wieder ihre Vorbilder aus dem Oriente geholt haben. Ein assyrischer wie in Stein gravierter, offenbar inkrustierter Fußboden, ein anderer Bodenbelag aus



Fig. 357. Gewölbedecoration in Stucco aus einer Grabkammer an der Via Latina.

glasierten Thonplatten zusammengesetzt (Seite 32, Fig. 54) dürfen als die Vorläufer des späteren Steinmosaik gelten. Es war ein Fortschritt in der technischen Virtuosität, aber nicht ein stilistischer Fortschritt, als man mit den dekorativen Teppichmustern brach und mit förmlichen Gemälden den Fußboden pflasterte. Zu den berühmtesten Beispielen antiker musivischer Kunst gehören neben dem Fußboden aus Präeneste mit seiner reichen landschaftlichen Schilderung Aegyptens die Tauben im kapitolinischen Museum (Fig. 358), in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden und einem älteren Mosaikwerke des Sosos von Pergamon aus der alexandrinischen Periode nachgebildet.

e. Das Nachleben der Antike.

Im Inhalte und in den Formen geht die spätrömische Kunst vielfach wieder auf die orientalischen Traditionen zurück. Damit bereitet sie der reinen altklassischen Kunst ein Ende, gewinnt aber mustergiltigen Einfluß in der folgenden Periode, deren religiöser Glaube im Oriente wurzelt und die auch das politische Schwergewicht (in dem byzantinischen Kaisertum) teilweise nach dem Orient verlegt. Die spätrömische Kunst kehrt aber nicht allein auf den alten orientalischen Kulturboden zurück, sondern dringt auch in die barbarischen Länder des Nordens vor, hier neuen, kräftigen Bildungssamen austreuend. Die römische Provinzialkunst, so wie sie uns auf gallischem Boden, am Rheine, an der Mosel, an der Donau, in England entgegentritt, kann sich natürlich

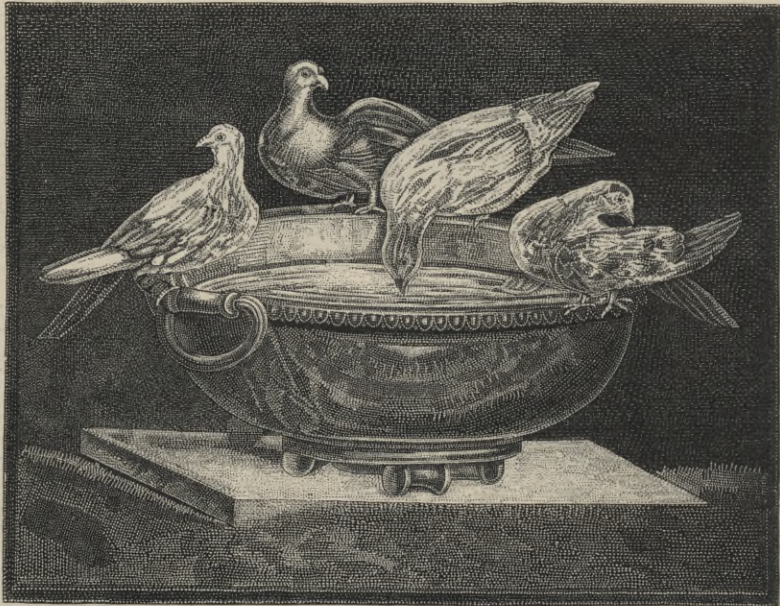


Fig. 358. Taubenmosaik aus der Villa Hadrians. Kapitol.

mit der hauptstädtischen an Glanz und Reichtum nicht messen. Je weiter von Rom entfernt, desto mehr schwindet der Kunst das feine Formengefühl. Alles wird derber und gröber, so in der Architektur (Fig. 359) und Skulptur, wie in den Werken der Kleinkunst. Kunstgeschichtlich hat aber gerade die Provinzialkunst eine große Bedeutung, da ihr vornehmlich die Rolle der Vermittelung, der Uebertragung der Tradition zufällt.

Die spätantike, die römische Kunst zeigt also eine Doppelseite, gerade so wie ihr Nachleben in dem nächsten Weltalter eine Doppelseite aufweist. Während in der byzantinischen Kunst die Antike nur als eine Mumie fort dauert, hier langsam ihr Grab findet, bedeutet sie für die abendländischen Völker die Wiege und weiter den Stab, auf welchen gestützt ihre Kunst langsam der Vollendung entgegenschreitet. Gewiß ist es eine arge Verkennung der Wahrheit, wenn man eine Kunstweise nur nach dem Maße des Einflusses, den sie auf spätere Geschlechter übt, schätzt und die Vorbereitung künftiger Richtungen als ihre natürliche Aufgabe auffaßt. Die Kunst eines jeden Volkes und einer jeden Periode ist Selbstzweck, sie sieht die Stufen hinter

sich, die sie bereits erklommen hat, sie will und kann aber nicht als bloßer Uebergang gelten. Mit vollem Rechte wird daher der abgeschlossene Charakter der Antike betont und ihr Wesen erst dann begriffen, wenn man sie im ausschließlichen Dienste des Hellenen- und Römertums, als die Verklärung und Verherrlichung des hellenischen und römischen Volksgeistes auffaßt. Dennoch erscheint auch die andere Betrachtung, die die Spuren des Nachlebens der Antike im folgenden Weltalter aufdeckt, besonders vom historischen Standpunkte fruchtbar. Was ist in dem Kunstvermögen der späteren Perioden auf das antike Erbe zurückzuführen?



Fig. 359. Porta Nigra in Trier. Außenansicht.

Man muß zwischen den Kunstgattungen und den Zeiten unterscheiden und die bewußte und unbewußte Art der Aneignung auseinander halten. Die antike Architektur darf sich des reichsten und längsten Nachlebens rühmen. Die organische Einheit des antiken Bauwerkes wurde zwar bereits in den letzten Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches zerstört, die Bauelemente blieben aber lebendig und mit ihrer Hilfe wurde ein großer Teil der neuen Bauaufgaben im Mittelalter und der folgenden Periode gelöst. Die Bausprache setzte sich seitdem vornehmlich aus dem von der Antike überlieferten Baualphabet zusammen. Die Säule, der Pfeiler, die mannigfachen Gesimse und Glieder werden verschiedentlich umgeformt, den Kern der Gestalt holte man regelmäßig aus der antiken Ueberlieferung. Dieses gilt selbst von einzelnen Baugliedern des gotischen Stiles, obschon diese sich sonst in schroffem Gegensatze zur klassischen Architektur bewegt. Als fühlte aber die Phantasie Scham und Reue über diese Entfremdung

von der Antike, folgte unmittelbar auf die Herrschaft der Gotik eine unwiderstehliche Reaktion zu Gunsten der antiken Architektur im Zeitalter der sog. Renaissance, die sich am Schlusse des 18. Jahrhunderts wiederholte, nachdem einige Menschenalter lang abermals die antiken Ideale zurückgedrängt worden waren.

Auch im Kreise der zeichnenden Künste hat das Mittelalter die Spuren der Antike nicht vollständig verwischt. Eine dunkle Ahnung von der Macht der antiken Kunst, die als Zauber gefürchtet wurde, erhielt sich. Der Inhalt antiker Kunstwerke wurde allerdings nicht mehr verstanden; sie waren allmählich ganz abgeschliffen worden und wurden nur in dieser abgeschliffenen Form wiedergegeben. Auf solche Art haben sich sogar einzelne altorientalische Motive (der Baum zwischen zwei Löwen u. s. w.) erhalten. Es fesselte das Auge die lebendige Darstellung, die aus eigenem Antrieb niemals gelang. Man kann sicher sein, wo in einer Landschaft sich antike Monumente erhielten — und die römische Provinzialkunst verbreitete solche in die weitesten Kreise —, reizten sie zur Nachahmung. Mochte auch der Volksglaube in den Denkmälern der Römer vielfach Teufelswerke erblicken, die Formfreude fand immer wieder an ihnen neue Nahrung. Es waren in der Regel nicht große monumentale Werke, die der Phantasie mittelalterlicher Künstler neue Anregungen zuführten; Arbeiten der Kleinkunst, wie z. B. Gemmen, Elfenbeinreliefs u. s. w., zufällig erhalten und betrachtet, boten die häufigsten Muster. Schwerlich machten sich die Steinmeßen des 11. und 12. Jahrhunderts, wenn sie antike Werke nachbildeten, besondere Gedanken über ihre Bedeutung. Sie sahen nur Reiter, Kämpfer, Jäger u. s. w., und wenn sie der Inhalt reizte, wie bei Kentauren, Sirenen u. a., so deuteten sie ihn um. Immerhin blieb auf diese Weise ein formaler Zusammenhang mit der Antike bestehen und wurde eine Schulung des Auges erzielt. Stetig und ununterbrochen erbten sich einzelne Gewandmotive und Elemente des Ornamentes fort. Sie verloren ihre Reinheit, ähnlich wie die Schrift des frühen Mittelalters arg von der römischen absteht. Wie aber diese nicht neu erfunden wurde, sondern trotz ihres Schnörkelwesens auf einen römischen Kern zurückgeführt werden muß, ebenso beruhen die Gewandfalten, das Blatt- und Saumornament auf einer freilich nur dumpf geahnten antiken Tradition.

Neben der naiven unbewußten Nachbildung der Antike stoßen wir aber auch in größeren oder kleineren Zeitabständen auf eine bewußte Würdigung der Antike als höchsten Musters, so in engeren Kreisen im 12. und 13. Jahrhundert, in umfassender Weise in der Renaissanceperiode. Man darf behaupten, daß die ganze Kunst des späteren Weltalters im Banne der Antike steht. Ihr Einfluß beschreibt Kurven, steigt und sinkt abwechselnd. Immer aber wenn die Phantasie einer Auffrischung, die Kunst einer gründlichen Korrektur bedarf, kehrt sie zum Studium der Antike zurück. Eine Kunst, für welche die Antike ein leeres Blatt darstellt, erscheint wenigstens für Europa, soweit menschliche Voraussicht reicht, vollkommen undenkbar.



Ortsverzeichnis

der beschriebenen Kunstwerke.

Die mit einem Sternchen versehenen Kunstwerke sind abgebildet.

Abd-el-Qurna.

- *Malerei in der Grabkapelle S. 23.

Abu Simbel.

- *Felsentempel S. 22.
- *Grabgemälde S. 23, 24.

Abydos.

- Megyptische Gräber S. 21.

Agrigent.

- *Zeustempel S. 80.

Amrith.

- *Phönizisches Felsgrab S. 45.

Assos.

- *Tempel S. 88, 93.

Athen.

Akropolis:

- *Parthenon S. 73, 81.
- *Propyläen S. 81.
- *Tempel der Athena Nike S. 81, 119.
- *Erechtheion S. 87.
- *Dreileibiger Typhon S. 99.
- *Lykrateidenkmal S. 71, 141.

Museum:

- *Nike von Delos S. 95.
- *Grabstele aus Orchomenos S. 96.
- *Aristionstele S. 96.
- *Grabstein der Hegeso S. 97.
- *Frauenstatue von Antenor S. 100.

Museum (ferner):

- *Attische Mädchenstatue S. 100.
- Sitzende Athena S. 100.
- *Wagenbesteigende Frau S. 101.
- *Athena Parthenos S. 113.
- *Skulpturen vom Parthenon S. 115.
- *Relief von Kleusis S. 118.
- *Prokles und Prokleides S. 143.
- *Grabstein des Dexileos S. 143.
- Theseustempel S. 81.
- * — — Skulpturen S. 115.

Baalbek.

- *Jupitertempel S. 199.

Basel.

Museum:

- Steinhäusercher Apollkopf S. 160.

Bassae.

- Apollotempel S. 120.

Benihassan.

- Felsgräber S. 19.
- *Protodorische Säule S. 20.

Berlin.

Museum:

- *Grabrelief von Sparta S. 97.
- *Amazone nach Polyklet S. 126.
- Betender Knabe S. 149.
- *Knöchelspielerin S. 151.

Museum (ferner):

- *Relief aus Neu-Zion S. 156.
- Kopf von Pergamon S. 161.
- *Gigantomachie S. 169.

Siban-el-Moluk.

Königsgräber S. 21.

Boghaz-Köi.

*Palasttrümmer S. 51.

Bologna.

Etruskische Gräberstätte S. 182.

Braunschweig.**Museum:**

Dnyzgefäß S. 216.

Bulak.**Museum:**

- *Dorfschulze S. 8.
- *Frau des Dorfschulzen S. 8.
- *König Chefren S. 14.
- *Prinzessin Mesert S. 14.
- *Der knieende Schreiber S. 14.
- *Der Leigkneiter S. 14.
- Aegyptisches Geschmeide S. 217.

Syblös.

*Phönizischer Tempel S. 46.

Castel d'Asso.

Etruskische Totenstätte S. 180.

Cervetri.

*Etruskische Grabkammer S. 182.

Chorsabad.

- *Reliefs S. 31, 33.
- *Portalbekleidung S. 33.

Civita Castellana.

Etruskische Tempel S. 182.

Cori.

Dorischer Tempel S. 188.

Corneto.

- Etruskische Grabkammer S. 180.
- *Etruskisches Grabgemälde S. 223.

Daschur.

Knickpyramide S. 12.

Delos.

- Tempel des Apollo S. 95.
- Akroterion S. 131.

Dendera.

*Säule S. 20.

Dresden.**Museum:**

*Dreifußbasis S. 105.

Edfu.

*Tempel S. 16.

Elefantine.

*Tempel S. 17.

Ephesos.

*Tempel der Artemis S. 88, 145.

Florenz.**Loggia de' Lanzi:**

- *Menelaos und Patroklos S. 166.
- *Thusnelba S. 167.

Museo Etrusco:

- *Der Redner S. 203.
- *Chimaera S. 203.

Uffizien:

- Apollino S. 138.
- *Niobiden S. 140.
- Ringergruppe S. 172.
- *Mediceische Venus S. 174.

Gherf Hussain.

Aegyptischer Tempel S. 17.

Girscheh.

*Tempel S. 17.

Giseh.

*Sarkophag des Königs Mencheres S. 7.

Halikarnas.

Mausoleum S. 89.

Heliopolis.

*Jupitertempel S. 199.

Karnak.

- *Amuntempel S. 16.
- *Tempel des Chunsu S. 17.

Konstantinopel.**Museum:**

*Sarkophage aus Sidon S. 211.

Kujundschi.

- *Reliefs S. 31.
- *Stufenpyramide S. 31.
- *Gemaltes Ornament S. 33.
- *Heiliger Baum S. 36.

Leiden.**Museum:**

- *Knabe mit der Gans S. 203.

London.**Britisches Museum:**

- *Thor zu Balawat S. 32.
- Statue der Mylitta-Zarpanit S. 33.
- Statue des Assurnazirpal S. 33.
- *Sterbende Löwin aus Kujundschi S. 33.
- *Festgelage des Assurbanipal S. 33.
- *Libation des Assurnazirpal S. 35.
- *Assurbanipal im Löwenkampf S. 35.
- *Harpyien Denkmal S. 94.
- *Statuen von Milet S. 93.
- *Parthenonskulpturen S. 115.
- *Reliefs vom Niketempel S. 119.
- *Fries des Apollontempels von Phigalia S. 120.
- *Diadumenos S. 124.
- Büste des Perikles S. 126.
- Nereiden-Denkmal von Kanthos S. 132.
- *Bom Mausoleum in Halikarnass S. 143.
- *Skulpturen am Artemistempel S. 145.
- Büste Alexanders d. Gr. S. 146.
- *Knidische Demeter S. 148.
- Hypnos nach Praxiteles S. 149.
- *Nytia S. 205.

Lydien.

- Grab des Tantalus S. 50.

Lykien.

- *Grabfassaden S. 51.

Madrid.**Pradomuseum:**

- Hypnos nach Praxiteles S. 149.
- *Cicerobüste S. 205.

Medinet-Habu.

- *Säule S. 20.

Memphis.

- *Sphinx S. 10.
- *Pyramide des Cheops S. 11.
- *Maflaba S. 12.

Milet.

- *Tempel des Apollon Didymäos S. 60, 72, 87.

München.**Glyptothek:**

- *Apollon von Tenea S. 99.
- *Aegineten S. 101.
- *Athenabüste S. 128.
- *Girene mit Plutos S. 130.
- *Poseidon und Amphitrite S. 141.
- Büste Alexanders d. Gr. S. 146.
- Knieender Niobide S. 149.
- Barberinischer Faun S. 156.
- *Alexandrinisches Reliefbild S. 162.
- Medusa Rondanini S. 166.
- *Dodwellvase S. 218.

Murgab.

- *Relief vom Palast des Cyrus S. 40.

Nykenae.

- *Schaphaus des Atreus S. 53.
- *Schmuckstücke S. 54.
- *Löwenthor S. 57.
- *Grabstele S. 57.
- *Dolchflinge S. 57.

Nylasa.

- *Grabmal S. 199.

Naksh-i-Rustam.

- Perisches Grabmal S. 39.
- *Grab des Darius S. 43.

Neapel.**Museo Nazionale:**

- *Harmodios und Aristogeiton S. 101.
- *Archaische Artemis S. 105.
- *Drpheusrelief S. 118.
- *Doryphoros S. 124.
- *Farnesische Hera S. 125.
- *Ruhender Hermes S. 148.
- Farnesischer Stier S. 163.
- Venus Kallipygos S. 174.
- *Herakles Farnese S. 175.
- *Apollon aus Pompeji S. 178.
- *Schmuck und Gerätschaften aus Pompeji S. 217.
- *Wandgemälde aus Paestum S. 224.
- *Opferung der Iphigenie S. 224.
- *Alexanderschlacht S. 225.

New York.**Museum:**

- * Statue aus Golgoi S. 48.
- * Sarkophag aus Amathus S. 50.

Nîmes.

- * Maison carrée S. 189.

Nimrud.

- * Reliefkopf S. 34.
- * Ägyptische Gemälde S. 35.

Olympia.

- * Gelöer Schatzhaus S. 59.
- * Altis S. 77, 80.
- * Zeusstempel S. 80, 106.
- Reliefs vom Schatzhaus der Megareer S. 99.

Museum:

- * Nike des Paionios S. 108.
- * Münze mit dem Zeus des Phidias S. 113.
- * Hermes des Praxiteles S. 140.
- * Bronzekopf eines Faustkämpfers S. 172.

Orchomenos.

- Grabkammer S. 53.

Orvieto.

- Etruskische Gräberstätte S. 182.

Palermo.**Museum:**

- * Metopen aus Selinunt S. 94.

Paris.**Louvre:**

- * Ägyptischer Schreiber S. 8.
- * Isis-Lunus-Thoth S. 22.
- * Prinzessin Rai S. 22.
- * Saitische Basaltbüste S. 24.
- * Relief aus Telloh S. 27.
- * Köpfe aus Telloh S. 27.
- * Statue des Gudea S. 28.
- * Relief aus der Sargonidenzeit S. 35.
- * Emailbild aus Susa S. 41.
- * Phönizische Thonfiguren und Gefäße S. 47.
- Reliefs von Assos S. 93.
- * Minerve au collier S. 113.
- * Silen mit Bacchus S. 140.
- Satyr nach Praxiteles S. 138.
- * Alexanderbüste S. 146.
- Knabe mit der Gans S. 151.

Louvre (ferner):

- * Nike von Samothrake S. 155.
- * Diana von Versailles S. 160.
- * Aphrodite von Melos S. 160.
- * Borghesischer Jechter S. 172.
- * Sarkophag von Caere S. 202.

Paestum.

- * Poseidontempel S. 60, 77.

Pergamon.

- * Großer Altar S. 89, 169.

Persopolis.

- * Persische Königspaläste S. 41 ff.

Petersburg.**Eremitage:**

- * Cameo Gonzaga S. 216.

Phigalia.

- Apollontempel S. 120.

Polvar.

- * Grab des Kambyses S. 39.
- Palast des Cyrus S. 40.

Pompeji.

- Basilika S. 194.
- * Haus des Pansa S. 227.
- * Wanddekorationen S. 229.

Praeneste.

- Mosaikfußboden S. 231.

Priene.

- * Athentempel S. 70, 88.

Rhamnus.

- * Nemesisstempel S. 81.
- * Themisstempel S. 81.

Rom.

- * Basilika Ulpia S. 194.
- * Basilika des Constantin S. 194.
- * Constantinbogen S. 186.

Kapitolinisches Museum:

- * Verwundete Amazone S. 127.
- * Satyr des Praxiteles S. 138.
- Dornauszieher S. 151.
- * Sterbender Jechter S. 167.
- * Antinous S. 179.
- Centaur S. 179.

Kapitolinisches Museum (ferner):

Traubenschender Satyr S. 179.

*Pamphilischer Sarkophag S. 212.

Amor und Psyche S. 212.

*Taubenmosaik S. 231.

Kapitolsplatz:

*Marc Aurel-Statue S. 205.

*Kolosseum S. 189.

Konservatorenpalast:

Kapitolinische Wölfin S. 203.

*Cäsarbüste S. 205.

Lateran:

*Statue des Sophokles S. 150.

*Marthas S. 111.

Museo Kircheriano:

Silberschale von Palestrina S. 47.

Museo Torlonia:

*Hestia Giustiniani S. 107.

*Sitzende Griechin S. 156.

*Palast der Flavier S. 195.

Palatin:

*Wandgemälde S. 225.

Palazzo Massimi:

*Diskobol S. 110.

*Pantheon S. 189.

Pyramide des Cestius S. 199.

*Tempel der Fortuna virilis S. 188.

*Tempel der Venus und Roma S. 189. ✓

*Theater des Marcellus S. 186.

Thermen des Diocletian S. 194.

*Thermen des Caracalla S. 194.

Thermenmuseum:

*Bronzestatue des Faustkämpfers S. 172.

*Titusbogen S. 210, 186.

*Trajanssäule S. 210.

Vatikanisches Museum:

*Zeus von Otricoli S. 114.

*Matteische Amazone S. 127.

*Diskoswerfer S. 128.

*Apollon Kitharodos S. 135.

*Aphrodite von Knidos S. 136.

*Gros des Praxiteles S. 136.

*Apollon Sauroktonos S. 138.

*Ganymed des Leochares S. 140.

Vatikanisches Museum (ferner):

*Fliehende Niobide S. 141.

*Apoxyomenos S. 146.

*Lyche von Antiocheia S. 148.

*Pallas Giustiniani S. 156.

*Schlummernde Ariadne S. 156.

*Apollon vom Belvedere S. 157.

*Nilgruppe S. 161.

*Laokoon S. 166.

Kauernde Venus S. 175.

Torso vom Belvedere S. 175.

Tänzerin S. 179.

*Flora Farnese S. 179.

*Augustusstatue S. 205.

*Aldobrandinische Hochzeit S. 224.

*Odysseelandschaft S. 224.

Via Appia:

*Grabmal der Caecilia Metella S. 197.

Columbarium S. 197.

Via Latina:

*Dekoration einer Grabkammer S. 230.

Villa Albani:

*Archaisches Grabrelief S. 97.

Antinous-Relief S. 179.

Villa Ludovisi (jetzt Palazzo Piombino):

*Juno S. 126.

*Sitzender Ares S. 147.

*Medusa S. 166.

*Arria und Paetus S. 167.

*Elektra und Orest S. 178.

St. Remj.

*Grabmal der Julier S. 199.

Sakkarah.

Stufenpyramide S. 12.

Samothrake.

*Arjinoeion S. 89.

Selinunt.

*Dorische Tempel S. 77.

Spalato.

*Palast des Diocletian S. 196.

Susa.

Palast des Artaxerges Mnemon S. 40.

- Syrakus.**
 *Damareteion S. 207.
- Cadix-i-Djamschid.**
 *Persische Königspaläste S. 41.
- Tanagra.**
 *Terracotten S. 151.
- Tarquinii.**
 *Tumulus S. 180.
- Tegea.**
 *Athenatempel S. 87, 135.
- Theben.**
 *Aegyptische Säule S. 20.
- Tiryns.**
 *Palast S. 53, 54.
 Wandmalerei S. 57.
- Tivoli.**
 *Vestatempel S. 188.
- Trier.**
 *Porta nigra S. 232.
- Troja.**
 *Goldschmuck S. 54.
- Tusculum.**
 *Etruskisches Quellhaus S. 180.
- Vaphio.**
 *Becher S. 57.
- Venedig.**
 Palazzo Ducale:
 *Gallier vom Weihgeschenk des Attalus
 S. 168.
- Volterra.**
 *Etruskisches Thor S. 184.
- Vulci.**
 *Etruskische Säule S. 183.
 *Etruskischer Sarkophag S. 202.
 *Grabgemälde S. 223.
- Warka.**
 *Wandstück S. 26.
- Wien.**
 Antiken-Kabinet:
 *Onyxgemme S. 204.
- Museum:
 *Heron von Giölbaschi S. 131.
 Kopf von Tralles S. 161.
 Amazonensarkophag S. 211.
- Sammlung Graf:
 *Mumienporträts S. 163.



Künstlerverzeichnis.

- | | | |
|------------------------|--------------------------|------------------------|
| Agasias S. 172. | Hageladas S. 106. | Paionios S. 108. |
| Alkamenos S. 106, 128. | Helena S. 225. | Parrhasios S. 161. |
| Algenor S. 96. | Hermogenes S. 88. | Pasiteles S. 178. |
| Antenor S. 100, 101. | Iktinos S. 75, 111, 121. | Phidias S. 111. |
| Apelles S. 161. | Kalamis S. 110. | Philogenos S. 225. |
| Archermos S. 95. | Kallimachos S. 69. | Polygnot S. 109. |
| Aristofles S. 96. | Kresilas S. 126. | Polyklet S. 122. |
| Athenis S. 95. | Kritios S. 101. | Praxiteles S. 89, 136. |
| Boethos S. 151. | Leochares S. 140. | Protogenes S. 161. |
| Bupalos S. 95. | Libon S. 80. | Pythios S. 88. |
| Chersiphron S. 75. | Lysippos S. 146. | Pythias S. 143. |
| Daedalos S. 175. | Menächmos S. 105. | Silanion S. 150. |
| Deinokrates S. 75. | Menelaos S. 178. | Skopas S. 87, 135. |
| Demetrios S. 150. | Metagenes S. 75. | Soidas S. 105. |
| Endoios S. 100. | Miskhiades S. 95. | Sosfos S. 231. |
| Epigonos S. 167. | Mnesikles S. 75. | Telephanes S. 37. |
| Eumares S. 100. | Myron S. 110. | Timanthes S. 224. |
| Eutykhides S. 148. | Nesiotes S. 101. | Vitruv S. 183. |
| | Nikias S. 225. | Zeuxis S. 161. |

Register technischer Ausdrücke.

- | | | |
|-----------------------|-----------------------|---------------------|
| Abacus S. 63. | Anthemienkranz S. 69. | Vasillika S. 194 |
| Akanthus S. 71. | Apfiss S. 194. | Cameen S. 216. |
| Akroterien S. 65. | Architrav S. 63. | Columbarium S. 197. |
| Amphiprostylos S. 59. | Astragal S. 65. | Dipteros S. 59. |
| Amphora S. 218. | Atrium S. 229. | |
| Anten S. 63. | Attika S. 188. | |

Echinus S. 61.
Eierstab S. 62.
Entasis S. 61.

fibulae S. 217.

Geisipodes S. 69.
Geison S. 64.
Gemmen S. 216.

Hekatompedos S. 86.
Hydria S. 218.
Hypaethraltempel S. 74.

Intaglios S. 216.

Kalymmatien S. 72.
Kanneluren S. 61.
Karyatiden S. 87.
Komposita-Kapital S. 186.
Krater S. 218.
Krepidoma S. 61.

Kyklopische Mauern S. 53.
Kymation S. 62.

Lacunariendecke S. 72.

Mäander S. 63.
Mastabas S. 12.
Megaron S. 55.
Metopen S. 64.
Monopteros S. 199.

Opaion S. 74.
Opisthodom S. 86.

Palmetten S. 64.
Peripteros S. 59.
Peristyl S. 227.
Plinthe S. 61, 65.
Pronaos S. 86.
Prostylos S. 59.
Pseudodipteros S. 77.
Pylon S. 15.

Regula S. 64.
Riemchen S. 61.

Sima S. 64.
Spira S. 65.
Stephane S. 216.
Stylobat S. 61.

Tablinum S. 229.
Templum in antis S. 59.
Triglyphen S. 64.
Torus S. 65.
Tribuna S. 194.
Trochilus S. 65.
Tropfen S. 64.
Tumulus S. 180.
Tympanon S. 65.

Vomitorien S. 191.

Zahnschnitte S. 69.
Zophoros S. 69.



POLITECHNIKA KRAKOWSKA
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306339

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000300145