

Gymnasium zu Steglitz
Wissenschaftliche Beilage
zum XXXIII. Jahresbericht über das Schuljahr 1908/09

Hellenische Reliefsarkophage

Ein Durchblick durch die Blütezeit
der griechischen Kunst

von

Dr. Hans Wachtler

Mit 1 Tafel und 14 Abbildungen im Text



Druck von B. G. Teubner in Leipzig 1909

Progr.-Nr. 103

95c

11 (1909)

103



Vorbemerkung.

Die vorliegende Darstellung ist der Anfang einer Abhandlung, die unter dem gleichen Titel demnächst in Teubners Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“ erscheinen wird. Dort wird über die benutzte Literatur und über die Herkunft der Abbildungen Rechenschaft gegeben werden.

Bei dem Nachweis der Bilder in den Anmerkungen bedeutet:

1. Spr.: Springer-Michaelis, Die Kunst des Altertums (= Handbuch der Kunstgeschichte I), 8. Auflage, Leipzig 1907.

2. B. P. W.: Baumgarten-Poland-Wagner, Die hellenische Kultur, 2. Auflage, Leipzig 1908.

3. L. S.: Lübke-Semrau, Die Kunst des Altertums (= Grundriß der Kunstgeschichte I), 14. Auflage, Eßlingen 1908.

4. Lgw.: Griechische Bildwerke (= Die Welt des Schönen I), herausgegeben von Max Sauerlandt.

Zitiert wird nach Seitenzahlen.

h. w.

Erstes Kapitel.

Die Bestattung bei den Griechen.

Die Funde von Sidon.

Die Frage, wie die Griechen ihre Toten zur letzten Ruhe zu bestatten pflegten, ist merkwürdigerweise noch nicht endgültig gelöst. Dörpfeld glaubt zwar nachweisen zu können, daß durch den ganzen Verlauf der griechischen Geschichte dieselbe Art der Bestattung üblich gewesen sei: die Toten seien nicht verbrannt, sondern nur gebrannt (d. h. gedörrt) und ihre Überreste dann der Erde übergeben worden; ganz eingäscherte oder gar nicht vom Feuer berührte Leichen seien Ausnahmen. Im Gegensatz zu ihm erklärt Engelmann die Verbrennung für die Regel, die „Brennung“ dagegen für eine aus irgendwelchen technischen Gründen mißglückte Verbrennung. Der scharfe Widerspruch dieser beiden Ansichten zeigt schon, wie verschieden die Fundumstände beurteilt werden können; und da auch die literarischen Quellen kein einheitliches Bild ergeben, so wird man zu der alten Ansicht zurückkehren müssen, daß die Art der Leichenbergung, so konservativ sonst der Mensch gerade bei Totenbräuchen zu sein pflegt, bei den Griechen nach Ort und Zeit verschieden gewesen ist. Da die Sitte der Leichenverbrennung vermutlich aus Babylonien stammt, so ist es erklärlich, daß sie in Jonien viel früher herrschend war als in Hellas. Erst als im Verlauf des siebenten Jahrhunderts die homerischen Gedichte in Griechenland allgemein bekannt wurden, nahm man auch hier die homerisch-heroische Feuerbestattung an, vermutlich aus Aberglauben, da man durch Vernichtung des Leibes die gespenstige Seele am sichersten an der Rückkehr in die Welt der Lebenden hindern zu können meinte. Bezeichnend sind die Funde auf dem großen Friedhof am Dipylon zu Athen: in ältester Zeit sind die Toten ausnahmslos begraben, zur Zeit des ionischen Einflusses (7. und 6. Jahrhundert) dagegen zum größten Teil verbrannt. Im sechsten Jahrhundert kehrt man dann meist zur Beerdigung zurück; so auch am Dipylon. Daß um das Jahr 400 v. Chr. Feuer- und Erdbestattung nebeneinander in Übung waren, geht aus der unbefangenen Auffassung einer Stelle des platonischen

Phädon unzweifelhaft hervor. Hier lehnt nämlich Sokrates Kritons Frage, auf welche Weise man ihn bestatten solle, mit der Bitte ab, Kriton möge jedenfalls nicht bekümmert sein, wenn er sähe, wie sein Leib „(entweder) verbrannt oder begraben“ werde. Wenn hierzu behauptet worden ist, Sokrates wolle damit nicht zwei verschiedene Bestattungsarten als möglich hinstellen, sondern spreche nur von zwei Abschnitten einer Bestattungshandlung, so widerspricht dem nicht nur der Wortlaut des sokratischen Ausspruches, sondern auch der Zusammenhang mit Kritons Frage. — Die letzte eingehende Behandlung des Problems durch Zehetmeier kommt zu dem Ergebnis, daß in klassischer Zeit die Beerdigung die Regel gewesen sei und daß eine Verbrennung nur stattgefunden habe entweder zu besonderer, sozusagen heroischer Ehrung eines vornehmen Toten oder zur Verminderung der Ansteckungsgefahr bei Epidemien oder endlich, um die Überreste der in der Ferne gestorbenen, namentlich der in Feldzügen gefallenen Mitbürger leicht in die Heimat überführen zu können. Das ist auch das Natürliche, da die Verbrennung ungleich teurer und schwieriger ist als die Beerdigung.

Der unverbrannte Leichnam wird erst verhältnismäßig spät in einem Sarge zur Erde bestattet. Ursprünglich legte man ihn einfach auf eine Blatterschüttung, besonders gern aber auf eine Lage von Weinreben; ein Brauch, der sich in dem uralten Totenritual der spartanischen Könige lange Zeit erhalten hat. Später begnügte man sich damit nicht mehr: man legte wenigstens die Schächte mit Ton- und Steinplatten¹⁾ aus und stellte auch wohl diese Platten in dachförmiger Neigung über dem Toten gegeneinander. Daß der eigentliche Sarg den Hellenen ursprünglich fremd ist, ergibt sich aus der griechischen Sitte, den Toten auf dem offenen Ruhebett, auf dem er ausgestellt worden war, zu Grabe zu tragen.²⁾ Wenn man Särge verwandte, stellte man sie wohl meist aus Holz her, vornehmlich aus Zypressenholz. Diese sind natürlich fast

1) Am liebsten soll man dazu einen in der Troas anstehenden Alaunschiefer verwendet haben, da man glaubte, daß er die Verwesung des Leichnams befördere. Man nannte ihn daher Sarkophagos, d. h. Fleischfresser. Zur Bezeichnung des Leichentastens kommt dies Wort erst in römischer Zeit vor (1. Jahrh. nach Chr); aus ihm ist dann unser „Sarg“ entstanden, der das deutsche „Leichkar“ verdrängt hat.

2) Vgl. die Darstellung auf der Dipylonvase Spr. 105, B. p. W. 67. Ein Nachklang dieser Sitte ist der noch heute in Griechenland übliche Mißbrauch, die Leiche im offenen Sarge zum Kirchhof zu bringen.

alle zugrunde gegangen und haben höchstens in einigen im Grab gefundenen Nägeln ihre Spuren hinterlassen. Dagegen haben sich Tonsärge jeder Form, die man wohl namentlich in holzarmen Gegenden verwandte, wegen der Widerstandsfähigkeit ihres Materials zahlreich erhalten. Steinerne Särge sind in Griechenland verhältnismäßig sehr selten: in 116 Dipylongräbern fanden sich nur 3 Steinsarkophage. Nur im Osten (Samos) scheinen sie häufig gewesen zu sein (128 in 159 Gräbern!), vermutlich unter dem Einfluß des nahen Ägypten, der sich auch bisweilen in ihren Formen verrät.

Sehr charakteristisch ist es nun für den hellenischen Geist, daß die in Griechenland selbst gefundenen Särge, mögen sie aus Holz, Ton oder Stein bestehen, durchweg außerordentlich schlicht und fast jeden Schmuckes bar sind. Keineswegs geizig gegenüber dem Toten, wollte der Grieche der klassischen Zeit seiner Pietät lieber durch künstlerisch vollendete Grabdenkmäler und Grabsteine einen auch den Lebenden erfreulichen Ausdruck geben. In dem Gesetz des Demetrius Phalereus (kurz nach Alexander dem Großen), das den maßlosen Gräberluxus einschränkte, werden bezeichnenderweise Sarkophage überhaupt nicht erwähnt. Der Grieche verschwendete die hohe Kunst seiner Plastik nicht an Gebilde, die, in der Erde verborgen, weder den Lebenden noch den Toten erfreulich und notwendig waren. Daher stammen sämtliche aus der griechischen Kunst hervorgegangenen Prachtsarkophage von den äußersten Grenzen der hellenischen Welt, wo entweder die Griechen sich der Sitte benachbarter Barbaren angeschlossen oder aber diese Barbaren selbst die Hilfe der in der Nähe tätigen griechischen Künstler für sich in Anspruch nahmen. Das gilt für Prachtsärge jeglichen Materials. Edelgeformte, reichverzierte Holzsärge aus der Zeit Alexanders des Großen stammen von dem griechischen Friedhof bei den Pyramiden von Abusir (südl. Kairo); erheblich ältere, mit Malerei und Tonreliefs schön geschmückte Holzsarkophage der bosporanischen Edeln aus den Grabhügeln der mit griechischer Kultur durchtränkten Krim. Unter den Tonsärgen sind besonders bemerkenswert die schönbemalten Sarkophage von Klazomenae in Jonien (B. p. W. 115; Spr. 143), die für die Geschichte der Malerei im sechsten Jahrhundert so hochwichtig sind.¹⁾ Am anderen Ende der griechischen Welt haben hellenische Künstler jene etruskischen Särge bilden helfen, von denen in Cervetri, dem griechischen Caere, kostbare

1) Von etwa 30 bekannt gewordenen Exemplaren sind 7 im Berliner Museum.

Exemplare gefunden worden sind (Spr. 388, L. S. 370). Marmor-sarkophag vollends, die nicht bloß Handwerksstücke sind, sondern plastischen Schmuck von künstlerischem Werte tragen, kommen in der klassischen Zeit auf griechischem Boden überhaupt nicht vor. Robert, der in seinem großen Werk über die antiken Sarkophagreliefs viele Hunderte aus römischer Zeit zusammengestellt hat, konnte nur einen einzigen aus griechischer Zeit und Werkstatt anführen; und dieser, der Wiener Amazonensarkophag, gehört erst der Epoche kurz nach Alexander dem Großen an.

Da entstiegen dem alten Kulturboden Phöniziens ganz plötzlich im Jahre 1887 in leuchtender Pracht die sidonischen Sarkophag. Die Bedeutung dieses Fundes beruht vor allem darauf, daß diese Sarkophag die Entwicklung der Kunst durch drei volle Jahrhunderte begleiten, nämlich vom sechsten bis ins dritte, also durch den ganzen Verlauf der griechischen Geschichte. Die ältesten Stücke sind noch ägyptische Granitkolosse aus der Zeit der letzten saittischen Könige, also etwa aus der Zeit des Psistratus. Dann folgen anthropoide¹⁾ Marmor-sarkophag, die älteren von phöni-

1) So nennt man Särge, die äußerlich die Formen des menschlichen Körpers nachahmen (vgl. Abb. 3). Interessant ist die Entstehung dieser sonderbaren Leichenkästen. In Ägypten, ihrer Heimat, gebot der Ka-Glaube eine möglichst unversehrte Erhaltung der Leiche. Da nun beim Dörren im heißen Wüsten sand oder bei der Mumifizierung vor allem das Gesicht leicht entstellt wurde, bedeckte man schon in sehr früher Zeit den Kopf der Mumie mit einer Maske. Das m. W. älteste unter den bisher gefundenen Exemplaren stammt aus einer anonymen, zur Pyramide des Nemeser gehörigen Mastaba, also aus der fünften Dynastie; bekannter ist die vergoldete Pappmaske des Apaanchu, die samt der dazugehörigen Perrücke im Berliner Museum aufbewahrt wird (Inv. 10184). Von den Ägyptern übernahmen andere Völker diese Sitte: so gehören in diesen Zusammenhang die mykenischen Goldmasken (L. S. 154). Aber in Ägypten ging man weiter: einerseits verlängerte man die Maskenhülle des Gesichtes zu einem flachen Reliefbild der ganzen Vorderseite des Körpers, das die im inneren Sarg liegende Mumie von Kopf bis zu Füßen bedeckt (z. B. Ta-maket, Berlin Inv. 10832), andererseits gab man sogar dem inneren Holzfang selbst in mehr oder weniger genauer Nachbildung die Formen des menschlichen Körpers (z. B. Meri, Berlin Inv. 1). Endlich (soviel ich weiß, erst im neuen Reich) übertrug man diese Form auch auf den äußeren Steinsarkophag (z. B. Hare, 19. Dyn., Berlin Inv. 57). Arme, Füße und Rumpf werden bisweilen kaum angedeutet, der Kopf aber stets ausgeführt, ein deutliches Zeichen der Entstehung aus Leichenmaske und Mumie. — Diese Anthropoiden wurden nun, erst durch ägyptischen Export, dann durch eigene Nachahmung, bei den Phöniziern heimisch; sie finden sich daher überall, wo Phönizier gesessen haben: in

zischer, die jüngeren von griechischer Arbeit; diese letzten sind, wie die Köpfe lehren, den Skulpturen von Olympia etwa gleichzeitig (gegen 450). Nun folgen die vier Prachtstücke der Sammlung: der sog. Satriensarkophag gehört in die Zeit kurz vor, der Iphische in die Zeit kurz nach Phidias; der Klagefrauenarkophag ferner verrät auf's deutlichste den Einfluß der späteren attischen Kunst des beginnenden vierten Jahrhunderts, und der sog. Alexandersarkophag endlich führt über Praxiteles und Skopas hinaus in die Zeit des Lysipp, des Hofbildhauers Alexanders des Großen. Diese vier Kunstwerke im Zusammenhang mit ihrer Zeit zu würdigen, ist vor allem die Aufgabe dieses Buches. Zu einer richtigen Beurteilung aber namentlich des Alexandersarkophages ist es unerläßlich, sich die Fundumstände und die Fundstelle zu vergegenwärtigen. Daher schicke ich eine kurze Darstellung der Geschichte der dortigen Ausgrabungen voraus, die übrigens durch die Eigentümlichkeit der den Forschern entgegentretenden Schwierigkeiten und der technischen Mittel, mit denen sie überwunden wurden, geeignet sind, auch das Interesse des Laien zu fesseln.

Mit dem Namen Phönizien bezeichnet man bekanntlich den Küstensaum des Landes nördlich von Palästina. Die wichtigste Phönizierstadt war im Altertum Tyrus, neben dem noch Sidon und Berytus eine Rolle spielten. Heute ist Berytus, jetzt Beirut genannt, bei weitem die wichtigste Stadt der ganzen Küste; dagegen ist das einst so mächtige Tyrus kaum noch ein elender Flecken, und Sidon, heute Saida, ist ein bedeutungsloses Küstenstädtchen. Die antike Kultur hat namentlich bei Sidon ihre Spuren zurückgelassen in unterirdischen Grabanlagen; denn der Fels ist weich genug zur Bearbeitung und doch von solcher Festigkeit, daß er selbst übereinandergelegte Kammern zu tragen vermag. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden diese Gräber von einer französischen Expedition unter

Sidon so gut wie in Karthago, auf Cypern wie auf Sizilien. Auch in Ägypten bleibt diese Form bis in die späteste Zeit hinein sehr beliebt. Der innere Holzarg wurde in der Diadochenzeit geradezu als Statue gebildet, und der heutige Beschauer ahnt zunächst gar nicht, daß etwa ein lebensgroßes, aufrechtstehendes Holzbild der Göttin Hathor die Leiche einer Frau in sich barg (Cete-har-si-ese, Berlin Inv. 31). Die Totenmasken endlich werden in griechisch-römischer Zeit ersetzt entweder durch vollplastische Stuckköpfe, die oft den Toten wie aus dem Schlummer emporfahrend darstellen (z. B. Berlin 11649), oder durch jene in Wachsfarben ausgeführten Porträtbilder, die für uns als einzige Überreste der griechischen Bildnismalerei so überaus wertvoll sind (z. B. Aline, Berlin 11673; vgl. Spr. Taf. 12; L. S. Tafel 3. S. 358).

Führung von Erneste Renan, dem berühmten Orientalisten und Verfasser des „Lebens Jesu“, durchforscht und aufgenommen. Sie brachte als Beutestück nach Paris einen großen ägyptischen Granitsarkophag, der außer den Hieroglyphen noch eine phönizische Inschrift trägt, die ihn als Sarg des Königs Eschmúnazar von Sidon bezeichnet. Seitdem waren systematische Grabungen nicht mehr gemacht worden. Da meldete Anfang März 1887 der Besitzer des Landgutes Anaa seinem Kaimakam (etwa = Landrat), er habe beim Graben nach Bausteinen einen senkrecht in die Tiefe gehenden Schacht gefunden, der in eine mit Sarkophagen gefüllte Kammer führe. Und nun arbeitete die als so schwerfällig verschrieene türkische Regierungsmaschine mit erstaunlicher Präzision: der Kaimakam ließ den Schacht bewachen und erstattete Meldung beim Generalgouverneur; dieser ließ ohne Verzug durch seinen Stabsingenieur die Grabanlage untersuchen, und als nun 7 Grabkammern mit nicht weniger als 17 Sarkophagen geöffnet wurden, ging sofort ein ausführlicher Bericht nach Konstantinopel ab. Dort erhielt Hamdi Ben, der von französischen Archäologen gebildete Vorsteher der damals noch kleinen Antikensammlung im Tschinili Kiosk zu Stambul, sofort Befehl, sich unverzüglich nach Sidon einzuschiffen und die Sarkophage nach Konstantinopel zu überführen.

Am Abend des 30. April landeten Hamdi und sein Begleiter Baltazzi Ben in Beirut; sie ritten sogleich nach Saïda weiter, wo sie erst nachts totmüde anlangten. Aber Hamdi fand keine Ruhe. Noch in der Nacht ritt er nach Anaa hinaus und ließ sich an einem Tau in den über 10 Meter tiefen Schacht hinab. Zitternd vor Erregung durchwanderte er allein beim ungewissen Schein einer Fackel die finstere Stätte des Todes und erkannte in unbeschreiblicher Erschütterung, daß die neuen Funde vom höchsten Kunstwert seien, zugleich aber auch, daß hier Barbarenhände schändlich gewütet hatten. Vor Jahrhunderten schon waren Leichenräuber in die Nekropole eingedrungen und hatten, da sie die schweren Deckel nicht heben konnten, gerade einige der schönsten Sarkophagkästen mit Ägthieen zertrümmert, um die Leichen und den Leichenschmuck herauszerren zu können.

Auf dem beigelegten Plan ist die Sohle des Schachtes als Vestibule bezeichnet; sie mißt etwa 4 Meter im Quadrat und liegt 10 Meter unter der Erdoberfläche. An das Vestibül stoßen zunächst 4 durch Mauern geschlossene Kammern: I, II, IV, V. Von ihnen bildet V nur den Vorraum zu einer Wandnische, sowie zu

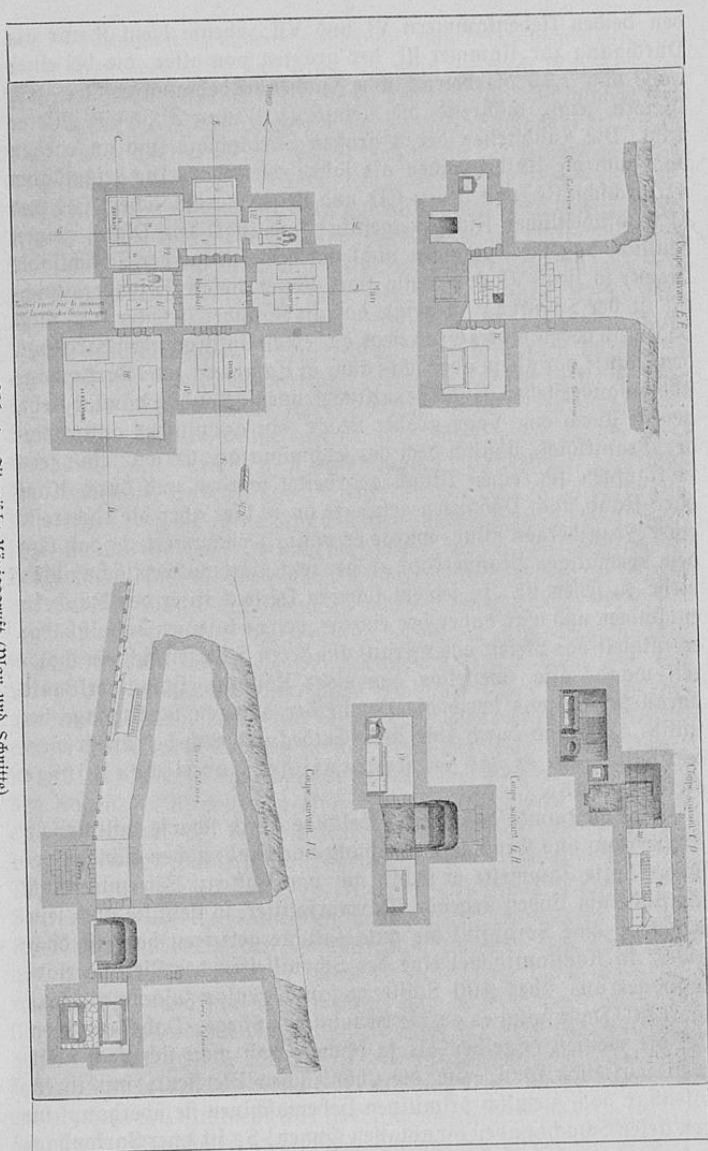


Abb. 1. Sidonische Königsgruft (Plan und Saitte).

den beiden Nebenkammern VI und VII; ebenso dient II nur als Durchgang zur Kammer III, der größten von allen, die bei einer Höhe von 2,75 die beträchtliche Flächenausdehnung von $6 \times 6\frac{1}{2}$ Metern zeigt, während die kleinste (VII) nur $3\frac{1}{4} \times 2\frac{1}{2}$ Meter mißt. Die Fundstellen der 4 großen Sarkophage sind angegeben und auch die Anthropoiden als solche erkennbar. Die beigegeführten 4 Durchschnitte, von denen CD und EF in nord-südlicher, GH und IJ in ost-westlicher Richtung geführt sind (vgl. den Plan), zeigen deutlich, daß die Kammern nicht auf dem Niveau der Schachthohle liegen: so liegt VI noch volle zwei Meter tiefer. Besonders wichtig ist der Schnitt IJ: er zeigt, daß in Kammer II unter dem Fußboden ein vermauertes Grab liegt, das einen Anthropoiden barg (vgl. den Plan); vor allem aber, daß auch in Kammer I zwei Sarkophage übereinanderstehen. Unter dem Klagefrauen-sarkophag nämlich steht, gedeckt durch eine Lage grober Blöcke, ein ägyptischer anthropoider Granitkoloss, ähnlich dem des Eschmúnazar. Er war einst fern in Ägypten für einen Mann gearbeitet worden und durch Kauf oder Raub nach Phönizien gelangt; da er hier aber die Überreste einer Frau bergen sollte, wurde er völlig zerhämmer, so daß von dem ehemaligen Manneskopf an der jetzt glatten Oberfläche nichts mehr zu sehen ist. In seinem sicheren Versteck ist er den Räubern entgangen und war daher der einzige, der noch seinen Inhalt barg: er enthielt das Skelett einer Frau, um deren Schläfen sich ein Goldreif wand, also zweifellos das einer Königin. Hamdi erkannte daran sofort, was durch die Pracht der anderen Sarkophage bestätigt wird und durch eine neue Entdeckung noch bekräftigt werden sollte, daß er die Fürstengruft der sidonischen Könige entdeckt habe.

Nachdem Hamdi das ganze Gelände durch scharfe militärische Absperrung und ständige Bewachung vor räuberischen Händen gesichert hatte, sammelte er selbst, nur von Baltazzi Ben unterstützt, sämtliche am Boden liegende Marmorsplitter, so klein sie auch sein mochten; eine Sorgfalt, die gute Früchte getragen hat: ist doch später in Konstantinopel eine der Schmalseiten des Alexandersarkophages aus über 400 Splittern fast lückenlos zusammengesetzt worden! Dann ging es an die Hebung der Särge. Dabei erwiesen sich die meisten derselben als so schwer, daß man sich noch nicht recht vorstellen kann, wie die phönizischen Werkleute mit ihren offenbar doch ziemlich primitiven Hebemaschinen sie überhaupt in den tiefen Schacht haben hinablassen können! So ist jener Sarkophag

der Königin von so enormem Gewicht, daß bei seinem Transport die dicksten Seile rissen und dann, als man sie durch Marinetroffen ersetzte, die Drehbäume der Winden brachen. Noch schlimmer war es, daß sich die feinskulptierten griechischen Sarkophage zum Teil als nicht viel leichter erwiesen. Wiegt doch allein der Deckel des Alexander Sarkophages volle 10 Tonnen, der Kasten sogar 15! Ein moderner Dampfkran leistet ja nun allerdings weit mehr; aber erstens hatte Hamdi keinen zur Verfügung (er hätte ihn auch schwerlich auf dem unterminierten Boden aufstellen können), und zweitens paßten die Greifklauen eines so kräftigen Krans doch gar zu energisch zu, als daß man ihnen die mit höchst empfindlichem Skulpturenschmuck gezierten Särge anvertrauen durfte. So entschloß sich Hamdi, einen leicht geneigten Tunnel zu bauen, der in die von Sarkophagen leere Kammer II münden sollte (vgl. Schnitt IJ). Da der Tunnel gerade auf seiner letzten Strecke harte Gesteinschichten durchbrechen mußte, ohne daß, wegen der Nähe der Nekropole, Sprengungen stattfinden durften, so forderte sein mühseliger Bau die ganze zähe Energie Hamdis heraus. Die Tunnelsohle wurde mit obengerundeten Holzbalken zu einer Schleifbahn hergerichtet, über die hingleitend mächtige Schlittentufen als Träger der Sarkophage hinaufgewunden werden konnten.

Aber auch jetzt noch boten sich bei jedem der großen Sarkophage scheinbar unüberwindliche Schwierigkeiten. Nicht bloß, daß der Satrapensarkophag in zähen Schlammmassen geradezu begraben war, weil das durch den Schacht herunterfließende Regenwasser sich naturgemäß zur tiefsten Stelle der Nekropole (s. Durchschnitt CD) seinen Weg gebahnt und durch das mitgerissene Erdreich den Boden der Kammer in einen Morast verwandelt hatte. Viel erheblicher war es, daß die Kammer I, die den Sarkophag der Klagefrauen barg, für dies gewaltige Werk viel zu niedrig ist. Daher hatte man bereits im Altertum bei der Einführung des Sarkophages die ihn krönenden Deckelzieraten abmeißeln müssen. Aber auch so betrug der Zwischenraum zwischen dem Sargdeckel und der Decke der Kammer kaum 10 Zentimeter; so wenig Spielraum hatte man, um die gewaltige und dabei äußerst empfindliche Steinmasse des durch Hammerschläge verletzten Deckels abzuheben! Hamdi wußte Rat. Er ließ unmittelbar neben dem Sarkophag ein in Größe, Höhe und Richtung dem Sarkophagkasten entsprechendes Postament aus übereinandergeschichteten, sorgfältig geglätteten Rundhölzern errichten. Darauf wurde der mit größter

Vorsicht leicht angehobene Sarkophagdeckel langsam auf das Postament hinübergeschoben und dann durch schichtenweises Herausziehen der Rundhölzer behutsam gesenkt; so konnte man ihn schließlich auf den Schlitten hinüberschieben, ohne ihn aus seiner wahren Lage gebracht zu haben. — Ebenso wurde der riesige Deckel des Alexandersarkophags abgehoben; freilich unter sehr viel ungünstigeren Umständen, da die Decke des Gemaches jeden Augenblick einzustürzen drohte und erst notdürftig unterfangen werden mußte. Das gewaltige Gewicht des Sarkophagkastens aber, dessen plastischer Schmuck gerade besonders empfindlich ist, spottete jeder Anstrengung. Endlich ließ Hamdi unter einem der Enden des Sarkophages hindurch in der Richtung der Schmalseite Rinnen von 10—12 cm Durchmesser in den Felsboden der Kammer schlagen und in diesen armdicke Stahlstangen unter den Sarkophag schieben, deren Enden er mit seinen stärksten Kränen verband. So wirkte deren vereinigte Hebekraft auf einen Punkt des Sarkophages, ohne daß man diesen selbst berührte. Die so gewonnene Erhebung des Ungetüms wurde durch Unterschieben von immer dickeren Walzen gesichert und allmählich vergrößert, bis man auch diesen Koloss auf die Schlittenkufen hinüberschieben konnte. Aber auch das wäre nicht ohne Schädigung des herrlichen Reliefs und namentlich nicht ohne Trübung ihrer Farben gelungen, wenn nicht Hamdi mit der größten Strenge eine Reihe von Vorsichtsmaßnahmen durchgeführt hätte, die uns fast komisch anmuten. Jeder Arbeiter mußte, bevor er einen Sarkophag anrührte, erst nachweisen, daß er reingewaschene Hände habe. Doch auch dies schien noch nicht genug der Vorsicht: er ließ die Leute daher weiße Handschuhe anlegen, die jede Unsauberkeit sofort verraten mußten. Und auch nachdem die Sarkophage ihren schützenden Panzer von Leinwand und Heu erhalten hatten, durfte niemand an sie Hand anlegen, dem nicht die Stelle des Griffes vorher genau bezeichnet war. — Am deutlichsten zeigten sich Hamdis Scharfsinn und Sorgfalt bei der Behandlung des Iydischen Sarkophages. Dessen sehr hoher und dabei sehr dünn gearbeiteter Spitzbogendeckel hatte besonders schwer unter den Hieben der Grabräuber gelitten; die eine der Schmalseiten war buchstäblich in Stücke geschlagen, und die Längseiten zeigten bedenkliche kreuz und quer laufende Risse. Nahm man auch nur ein Stück gewaltsam ab, so brach das ganze Dach zusammen. Da ließ Hamdi in die Fugen eines möglichst freistehenden Eckstückes ganz feine Stäbchen stecken und diese mit einem Schwamm befeuchten. Das aufquellende Holz

trieb die Fugen ganz allmählich auseinander; immer dickere Stäbchen wurden eingeführt und durch Wiederholung des Verfahrens das gefährdete Stück sanft und langsam losgetrennt. So wurde nach und nach der selbstverständlich sorgsam abgestützte Deckel durch mechanische Kraft zerlegt, ohne daß ihn eine Menschenhand berührte. Die Bruchflächen waren so unversehrt erhalten, daß sie genau aufeinander paßten und sich der ganze Deckel später mit leichter Mühe wiederaufbauen ließ.

Während so in der Nekropole aufs eifrigste gearbeitet wurde, hatte Hamdi bereits die Vorbereitungen zur Überführung der Sarkophage nach Konstantinopel getroffen. Durch einen Hain war ein Weg zur nächsten Chaussee gebahnt worden und diese selbst hatte eine gründliche Ausbesserung erfahren; denn türkische Chausseen im status naturalis zeigen bisweilen höchst eigentümliche Oberflächenformationen. An der Küste aber, wo schon ein Schiff der türkischen Kriegsflotte auf die kostbare Last wartete, waren eine gewaltige Landungsbrücke und ein großes Floß erbaut worden, um die Sarkophage über das leichte Küstenwasser an Bord zu überführen.

Am 30. April war Hamdi gelandet; am 26. Juni schwammen die Sarkophage bereits auf hoher See: für die knappe Zeit von kaum acht Wochen eine Leistung ersten Ranges! Und dabei hatte Hamdi es fertiggebracht, zugleich noch ein zweites Unternehmen durchzuführen, das seinen Scharfsinn und seine Energie in wemöglichst noch glänzenderem Lichte zeigt; denn hier war dem Entdecker kein Zufall zu Hilfe gekommen.

Als Hamdi während der Ausgrabung einmal die Wände der Nekropole untersuchte, fiel ihm in Kammer V oberhalb der Nische ein kleines Loch auf. Er ließ es erweitern und kroch mühsam hinein; denn die Öffnung führte tatsächlich in die Tiefe des Felsens. So eng war die Spalte, daß er nur mit Mühe sich drehen und auf den Rücken legen konnte; aber ein einziger Blick beim Aufflammen eines Zündhölzchens belehrte ihn, daß er in einem neu entdeckten Grabe lag. Da dies offenbar zu einer anderen Nekropole gehörte als die sieben bisher geöffneten Kammern, so wurde jetzt mit fieberhafter Tätigkeit oben auf dem Erdboden der Eingangsschacht gesucht. Endlich nach zweitägigem Suchen ward er gefunden und nach abermals sechs Tagen angestrengtester Arbeit bis zur Sohle ausgeräumt. Zwei vermauerte Eingänge wurden sichtbar; die die südliche Tür sperrenden Quadern wurden eilig

nur dann Sinn, wenn sie als Stütze für Seile gedient hatten, an denen schwere Lasten niedergelassen waren. Also lag unter dem Fußboden etwas verborgen. Die genauere Untersuchung ergab auch bald, daß der Boden aus großen Steinplatten bestand, die so schwer waren, daß man sie in 4—5 Stücke zerschlagen mußte, um sie herausheben zu können. Als dies geschehen, stieß man auf eine zweite Lage von Blöcken: 6 Steine von 70×90 cm umgaben eine Platte, die $1\frac{3}{4} : 2$ Meter in den Seiten maß. Wie groß aber war das Erstaunen der Entdecker, als sich nach Entfernung jener sechs kleineren Blöcke herausstellte, daß die mittlere Riesenplatte über $1\frac{1}{2}$ Meter dick war, also einen ungeheuren Block von fast 10 cbm Inhalt bildete! Daß die Phönizier des sechsten Jahrhunderts vor Christi Geburt in dieser engen Kammer das enorme Gewicht dieses kolossalen Schlußsteines ohne Hilfe der Dampfkraft und der Elektrizität haben bewegen und so exakt versehen können, ist eine bisher unerklärte Tatsache, die unsere auf ihre Technik mit Recht so stolze Zeit vor übermütiger Überhebung gegenüber der antiken Technik warnen sollte. So bittere Kämpfe auch diese Masse ankündigte, Hamdi war doch bei ihrem Anblick hocherfreut; denn nun war es sicher, daß hierunter etwas sehr Kostbares verborgen lag. Der Block zeigte Führungsrinnen für Taue: rasch wurden die stärksten Trossen herumgeschlungen und mit den kräftigsten Krähen verbunden; so gelang es, ihn auf einer Seite um 15 cm aufzukanten. Jetzt konnte sich Hamdi nicht länger halten; er befahl, den Block in dieser Lage festzuhalten, sprang hinab und zwängte seinen Kopf in den schmalen Spalt unter dem angehobenen Riesenstein. Und während Baltazzi Ben und die Arbeiter noch starr vor Entsetzen auf den tollkühnen Mann hinabblickten, erscholl aus Hamdis Munde ein Freudenschrei: unten stehe ein großer, schwarzer, über und über mit Inschriften bedeckter ägyptischer Sarkophag! Als Hamdi wieder heraufgeklettert war, ließ man den Block wieder zurückfallen; denn an eine Hebung war nicht zu denken. Aber die Steinmägen freischten jetzt Tag und Nacht, bis der Block in eine Reihe von Platten zerschnitten war, die man einzeln heraus-



Abb. 3.
Tabnitfarkophag,
Deckel.

nehmen konnte. Nun lag der schwarze Koloß vor aller Augen sichtbar da. In ihm befand sich eine gut erhaltene männliche Leiche, der ein goldenes Diadem vom Haupte gegliitten war; also wiederum ein König! Nun war kein Zweifel mehr, daß man tatsächlich die Gruft der sidonischen Fürsten entdeckt hatte, wie es längst Hamdis Vermutung gewesen war. Und diesmal verriet eine lange phönizische Inschrift, wer dieser König war, der an so einsamer und unzugänglicher Stätte hier die letzte Ruhe gefunden hatte, bis ihn der Forschertrieb Hamdis störte. Er nennt sich Tabnit und war der Forschung nicht unbekannt; denn es ist der Vater jenes Eschmünazar II., dessen Sarkophag Renan in den Louvre gebracht hat. Die schlichte Inschrift aber lautet in großartiger und ergreifender Einfachheit:

„Ich, Tabnit, Priester der Astarte und König der Sidonier, Sohn des Eschmünazar, des Priesters der Astarte und Königs der Sidonier, ich liege hier in dieser Lade. Und ich beschwöre jeden Menschen, der diese Lade entdecken wird: Öffne nicht meine Totenkammer und störe meine Ruhe nicht; denn bei mir liegt kein Gold und kein Geld und keine Kostbarkeiten. Mein Leib allein liegt in dieser Lade. Öffne nicht diese Totenkammer; denn das wäre ein Frevel vor Astarte. Wenn du aber meine Totenkammer öffnest und meine Ruhe störst, dann wirst du keine Nachkommenschaft unter den Lebenden auf Erden haben und keine Ruhestatt im Land der Toten.“

Zweites Kapitel.

Die Entstehung des griechischen Reliefs.

Zehntausende von Jahren mögen verflossen sein, seit unsere Ahnen in der Steinzeit das Mammut und das Renntier jagten. In den Höhlen, die ihnen zur Wohnung dienten, haben sich als beredte Zeugen ihrer Gesittung mannigfache Gebilde gefunden, die als die ältesten Werke menschlicher Kunstfertigkeit zu bezeichnen sind. Von wirklichem Kunstwert sind vor allem lebenswahre Darstellungen von Tieren auf Steinplatten und Knochengeräten. Mit einem scharfen Feuerstein sind die Umrißlinien und die sparsame Innenzeichnung auf der glatten Fläche eingeritzt; bisweilen ist aber auch der Grund um diese Umrisse herum so weit fortgeschabt, daß die Darstellung sich etwas über die Fläche erhebt. In jenen Bildwerken

müssen wir die ältesten Erzeugnisse der Malerei, in diesen die ersten Versuche der Reliefplastik erkennen.

Gemälde und Relief sind also aus ein und derselben Wurzel entsprossen, nämlich aus der Umrisszeichnung. Diese

Beobachtung, die uns zunächst überrascht, weil wir fälschlich die Farbe als der Malerei eigentümlich ansehen, während sie bis in die neue Zeit hinein stets beiden Techniken gemeinsam gewesen ist, wird durch die Kunstübung der großen Kulturvölker durchaus bestätigt. Für den Ägypter bestand, wie Erman sagt, zwischen Malerei und Basrelief kein wesentlicher Unterschied. Daß der Grieche ihn ebenso wenig empfand, hat zuerst eine glänzende Entdeckung von Löschke und Thiersch erwiesen: sie fanden auf der völlig glatten, scheinbar unverzierten Oberfläche einer athenischen Grabstele leichte Ritzlinien und verblichene Farbspuren, die sich bei genauerer Untersuchung als das in Haltung und Größe den sonst auf solchen Stelen hergebrachten Reliefbildern genau entsprechende Porträtgemälde des Verstorbenen herausstellten (Enseasstelle Spr. 165; L. S. 335). Offenbar betrachtete man also beide Darstellungsweisen als gleichwertig. Dafür ist es nicht minder bezeichnend, daß auch die Reliefstelen unten noch ein nur in Farben ausgeführtes kleines Reiterbild des Toten zu tragen pflegten, das freilich meist spurlos verschwunden ist, aber doch durch das jetzt leere Nebensfeld zu Füßen der Hauptdarstellung bezeugt wird (Aristionstele B. P. W. 160; Spr. 165). Ja, man hat kein Bedenken getragen, sogar auf demselben Bildfelde die plastische Darstellung durch die malerische zu ergänzen. So sind auf dem Grabrelief des auf einer Seereise umgekommenen Demokleides (Berl. Gipsabgüsse 1009) nur die Hauptsachen, nämlich die Gestalt des Toten und die Umrisse des Schiffsbugs, auf dem er sitzt, in erhabener Arbeit wiedergegeben, während der größere untere Teil des Steins ganz glatt gelassen ist: die Einzelformen des Schiffs, die Wellen usw. waren also nur



Abb. 4.
Stele des Aristion. Athen.

mit Farbe aufgemalt. So wenig waren bei der flachen Erhebung des Reliefs schon aus geringer Entfernung plastische und malerische Darstellung zu unterscheiden, solange noch die Farben auf beiden prangten.

Den Werdegang des griechischen Flachreliefs hat Conze, der Herausgeber der Sammlung attischer Grabreliefs, aus der Fülle seines Materials zum erstenmal dargelegt. Aus dem farbigen Flächenbilde, das immerhin mit Ritzlinien umrissen sein kann, wird erst dann ein Relief, wenn der Künstler wie jene Bildner der Steinzeit längs der Konturen den Grund leise herausklaubt, um den Umriß durch Licht und Schatten stärker hervorzuheben. Denn diese Schattenwirkung macht den Grundunterschied des Reliefs von der Malerei aus. Sie wird stärker auf einer zweiten Entwicklungsstufe, wenn der Grund in weiterem Umfang um die Figuren herum fortgemeißelt wird, so daß ein in einer festumschriebenen Vertiefung „versenktes“ Relief entsteht, dessen Oberfläche genau ebenso hoch wie die ringsherum stehengebliebene ursprüngliche Fläche ist, von der sie ja nur einen Teil bildet. Im Gegensatz zu den Ägyptern, die gern die von ihrer grellen Sonne scharf beleuchteten Außenwände ihrer Tempel mit solchen Reliefs schmückten, haben die Griechen sich offenbar sehr früh für die dritte Entwicklungsstufe des Reliefs entschieden, indem sie sich gewöhnten, den ganzen Grund der Bildfläche mit dem Meißel fortzunehmen. Wo der Künstler bei dieser Arbeit *per via di levare* nicht sehr sorgfältig verfuhr, verriet sich alsbald seine Flüchtigkeit durch die Unebenheit des neuentstandenen Grundes; so u. a. auf der Aristionstele und besonders auf dem Relief der sogenannten Kalathiskostänzerin im Berliner Museum (Spr. 247; L. Schlußbild). Das Reliefbild selbst ist zunächst nichts anderes als ein durch scharfe, senkrechte Kanten umschlossenes Stück der ursprünglichen Fläche und wirkt durchaus als Umrißzeichnung. Auch diese rohe Technik, die gewissermaßen nur verdickte Silhouetten schuf, läßt sich nur in hochaltertümlichen Werken belegen (mykenische Grabplatten Spr. 99); bald aber beginnt sich durch Abstumpfung der scharfen Kantenecke die Oberfläche des Figurenumrisses leise zu runden. In dem Fortgang dieses die plastische Rundung allmählich verfeinernden Prozesses liegt die Entwicklung des griechischen Flachreliefs bis auf die Höhe des Parthenonfrieses. Aber auch bei diesem stoßen noch, wie Michaelis' Untersuchungen ergeben haben, die Ränder der Figuren rechtwinklig auf den Grund: bei durchschnittlich 5 cm Gesamterhebung der Gestalten hat der senkrechte Rand meist

etwa 3 cm Höhe! Ähnlich ist es stets im griechischen Flachrelief geblieben; sein Eindruck ist daher stets weniger plastisch als malerisch gewesen.

Überhaupt spiegelt sich der Ursprung des griechischen Flachreliefs aufs Klarste in der Art seiner Wirkung wieder. Da die anfänglich gegebene Oberfläche, in die der Künstler hineinarbeitet, noch in den höchsten Erhebungen des Bildes bestehen bleibt und die neu-geschaffene Grundfläche eine ihr parallele Ebene bildet, so ist das griechische Relief stets zwischen zwei Ebenen, einer sichtbaren und einer nur dunkel empfundenen, gewissermaßen eingespannt. In der archaischen Zeit, als die Künstler die Abtiefung der verschiedenen Körpererhebungen noch nicht fein genug zu berechnen verstanden, führte dieser Zwang der gegebenen Ebenen häufig zu einer naturwidrigen Abplattung der höchsterhabenen Körperteile; so z. B. hat der Aristion viel zu dünne Arme. Aber eben dieser Beschränkung verdankt das griechische Relief in der Blütezeit der Kunst jene vielbewunderte stille Würde und ruhige Vornehmheit, mag es auch noch so atemlose Bewegung darstellen. Wenn im Gegensatz dazu moderne Reliefs oft etwas Unruhiges und Unausgeglichenes für einen fein empfindenden Beobachter haben, so liegt das daran, daß der moderne Bildner beim Entwurf eines Reliefs gerade umgekehrt verfährt wie der Grieche. Indem er auf einer glatten Tafel sein Modell in Ton entwirft, geht er von der für den Griechen sekundären Grundfläche aus, ohne wie jener an eine bestimmte Oberfläche gebunden zu sein; es liegt daher die Gefahr vor, daß einzelne allzu kühn bewegte Glieder störend aus dem Gesamtbilde herausfahren. Adolf Hildebrand rät daher den Bildhauern, sie sollten, um sich die künstlerische Darstellungsweise des Reliefs recht deutlich zu machen, sich eine Figur zwischen zwei parallelen Glaswänden so angeordnet denken, daß ihre äußersten Punkte diese Flächen gerade noch berührten; dann lebe die Figur sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße und jede Form strebe, sich in der Fläche auszubreiten; dann entstehe also die dem Relief charakteristische Wirkung, ein Flächeneindruck mit starker Anregung zu einer Tiefenvorstellung. So sucht ein scharfsinniger Kunsttheoretiker, der selbst einer der größten Meister der modernen Plastik ist, ohne die Fortschritte der Technik aufzugeben, künstlich den heilsamen Zwang wiederherzustellen, der dem griechischen Bildner durch den Ursprung seiner Kunst auferlegt war.

Auch in dem Stil seiner Darstellungen zeigt das griechische

Relief die Spuren seines Ursprungs. Da es aus der Malerei hervorgegangen ist, ist es deren Gesetz unterworfen. Wie sich in der Malerei eine eigentliche Innenzeichnung erst allmählich entwickelt hat, namentlich seit man von der schwarzfigurigen Technik, die die dunklen Silhouetten auf hellen Grund setzte, am Ende des 6. Jahrhunderts zur rotfigurigen übergegangen war, die umgekehrt helle Gestalten auf schwarzem Grund erscheinen ließ: so hat auch der Plastiker erst allmählich gelernt, die anfänglich glatte Fläche des aus dem Grunde ausgehobenen Figurenumrisses mit Meißelstrichen zu beleben und zu modellieren. Hand in Hand damit geht die fortschreitende Emanzipation des Reliefs von der Bemalung; denn je deutlicher die Modellierung wird, desto weniger braucht der Plastiker die Angabe von Einzelheiten der Innenzeichnung dem Maler zu überlassen. Am Anfang dieser Reihe stehen wieder jene mykenischen Grabstelen in ihrer leeren Flächenhaftigkeit; am Ende Werke wie das Orpheus- und das Medearelieff (Spr. 231; B. p. W. 351; E. g. 45; L. S. 262). Bei diesen ist die ganze Vorderebene durch feinste Abstufung völlig in Innenmodellierung aufgelöst. In der Mitte steht der Parthenonfries; er wirkt trotz der vortrefflichen Innenmodellierung eigentlich nur durch seine Konturen; wobei es für den Totaleindruck nichts ausmacht, daß uns die Innenbemalung der Figuren fehlt, da ja ebenso die tiefgefärbte Färbung des dunkelbemalten Grundes geschwunden ist, die wiederum die Umrisse schärfer hervorhob.

Serner ist es ein Gesetz der archaischen Malerei, den Malgrund möglichst auszunutzen, d. h. mit Darstellungen möglichst zu füllen. Nicht nur, daß wie bei der Françoisvase (Spr. 162; B. p. W. 171 f.) das ganze Gefäß mit zahllosen Bildern übersponnen wird, auch das einzelne Bildfeld wird gern durch eine Menge von Figuren belebt und der zwischen diesen leer gebliebene Grund noch mit allerlei Füllornamenten überschüttet (Spr. 105; 139 ff.; B. p. W. 65 ff., 164 ff.). Erst allmählich macht sich die Malerei von diesem unkünstlerischen Überflusse frei. Daß das Relief die gleiche Sparsamkeit übte, liegt nicht nur an der Kostbarkeit seines Materials; vielmehr soll auch hier, wie etwa auf den spartanischen Grabstelen oder auf dem Siphniefries (Spr. 157) und am Harpniendekmal (Spr. 158, L. S. 222), die drängende Fülle der Gestalten dem Auge den Grund verdecken. In anderen Fällen vertreten beigefügte Namensinschriften die Stelle der Füllornamente zwischen den Figuren. Besonders deutlich wird die Energie der Raumesausnutzung bei den archaischen

Grabsteine: das überaus schmale Bildfeld der Aristionstele entspricht ganz dem knappen Malraum der Epheasstele. Auch hier hat der selbst auferlegte Zwang erzieherisch gewirkt und in der Beschränkung die Meisterschaft heranreifen lassen; denn die hohe künstlerische Wirkung, die Werke wie der Ludovisische Thron (Spr. 179, L. S. 227, besser Lgw. 117) und das Orpheusrelief ausüben, beruht zum großen Teil auf der kaum zu übertreffenden Kunst der Raumaussnützung. Übrigens hat auch die Reliefplastik später den horror vacui über-

wunden; das zeigen für Einzelbilder wieder am besten die Grabreliefs (Spr. 197, 284), für Massendarstellungen etwa die Frieze des Mausoleums (Spr. 273; B. P. W. 399; Lgw. 70). Nur an einem Gesetz der Raumfüllung haben Plastik wie Malerei stets festgehalten, an dem der Isokephalie, d. h. der Regel, daß alle Figuren, mögen sie sitzen oder stehen, reiten oder gehen, mit ihrem Scheitel etwa bis zu gleicher Höhe heraufreichen. Man nahm diesen Verstoß gegen die Naturwahrheit lieber hin als die Leere der Fläche über den Köpfen. Wie unbequem das den älteren Künstlern war, zeigt der kindlich ungeschickte Fries von Aflos (Spr. 146; B. P. W. 140; L. S. 217); wie spielend man aber später die Schwierigkeit überwand, beweist der Parthenonfries, vor dem man sich der Unnatur der Größenverhältnisse der stehenden und reitenden Personen kaum noch bewußt wird.

Vor allem aber zeigt sich die Abhängigkeit des Reliefs von der Malerei in der Darstellung des menschlichen Körpers. Die Art der Darstellung, die der reinen Flächenkunst, der Malerei, von Anfang an eigen ist, ist naturgemäß von der aus dieser entsprossenen Reliefbildnerei übernommen worden: im griechischen Flachrelief



Abb. 5. Marmorrelief aus Sparta. Berlin.

herrscht unbestritten das Profilbild. Indem die Malerei hierbei sich von kindlich unbeholfenen Versuchen zu künstlerischer Zeichnung erhebt, weist sie dem Flachrelief den Weg; freilich folgt dies, seiner schwierigeren Technik halber, oft erst in geräumem Abstände der mütterlichen Kunst. — Wenn ein Kind einen Menschen zu zeichnen versucht, so gibt es nicht einfach dessen sinnliches Bild wieder, sondern faßt ihn als eine Summe von Gliedmaßen auf und sucht diese dann so darzustellen, daß jedes Glied in seiner Form deutlich hervortritt, d. h. möglichst auf der Fläche ausgebreitet wird. Es wird also den Kopf und die Füße in der Seitenansicht zeichnen, dagegen Augen sowie Schultern und Brust in die Vorderansicht setzen, weil so deren Bau am klarsten zur Anschauung kommt. Aus all diesen verdrehten Gliedmaßen entsteht nur dann ein leidlich erkennbares Bild, wenn man dem Hals und dem Unterleib eine unmögliche Drehung zumutet. Dies sogenannte „ägyptische Profil“ (Spr. 11), das deshalb unnatürlich wird, weil es allzu deutlich sein will, ist der typische Ausdruck der Menschendarstellung nicht nur in der altägyptischen, sondern in jeder primitiven Kunst, also auch im archaischen Griechenland. Namentlich in der Bauernmalerei der geometrisch verzierten Dipylonvasen (Spr. 105, besser B. p. W. 67—69) und auf schwarzfigurigen Gefäßen (Spr. 164; B. p. W. 24 und 127) ist es durchaus heimisch; ja es findet sich sogar noch auf den Meistervasen des 5. Jahrhunderts gar nicht so selten; selbst so große Zeichner wie Duris und Euphronios sind von dieser Verirrung keineswegs frei (Spr. 174). Daß nun auch das Flachrelief, dem Vorgang der Malerei folgend, ursprünglich das ägyptische Profil angewandt hat, ist nicht zu bezweifeln. Das beweisen, trotz der in so entlegener Zeit begreiflichen Spärlichkeit der Beispiele, Bilder wie die des Goldbechers von Vaphio (B. p. W. 49; Spr. 100) oder der getriebenen Erzplatten von Olympia (Spr. 145) oder endlich der mykenischen Grabstelen¹⁾; auch Münzen, Gemmen u. dgl. bieten belehrenden Vergleichungsstoff (Spr. 101). Sehr bezeichnend ist es nun, daß sich das ägyptische Schema, gerade wie auf den Vasen, so auf den Reliefs für die Darstellung eines laufenden Menschen besonders lange erhalten hat. Das lehrt uns das interessante Grabmal eines athenischen Waffentäufers, das aus den Überresten der von Themistokles gegen Spartas Willen hastig zusammengeschichteten alten Stadtmauer von Athen

1) Für das Hochrelief vgl. die selinuntischen Metopen (Spr. 146; B. p. W. 147). Vgl. Abb. 7.

stammt, also den schwarzfigurigen Vasen zeitlich entspricht. — Aber nicht überall hat das archaische Griechenland Seitenansichten nach ägyptischer Art gezeichnet; daneben steht vielmehr schon sehr früh die schroffe, strenge Profilansicht. Wie diese auf kretischen Bildern



Abb. 6.
Athenischer Hoplitodranos.
Athen.

durchaus herrscht (Spr. 95, B.P.W. 34, 39), so auch auf den unter orientalischem Einfluß stehenden sehr alten Vasen der Insel Melos und in der damit verwandten korinthischen Malerei sowie auf manchen ionischen Gefäßen (Spr. 139; B.P.W. 166; Spr. 140, 160). Kein Wunder, daß auch das Relief, namentlich das der östlichen, ionischen Kunst, seine Gestalten gern in die schroffste Seitenansicht stellt (Spr. 156 ff., 176). Dieser bescheidenen Auf-

fassung, die sich aber als die richtigere naturgemäß durchsetzt, folgt dann die ganze Reihe der attischen Grabstelen, die sich an den Aristion anschließen. — Welche Art der Profildarstellung man nun aber auch wählen mag, mit keiner von beiden kann die Kunst auf die Dauer sich begnügen, wenn sie nicht auf jegliche Raumwirkung für immer verzichten will. Daher kann es nicht überraschen, daß schon auf späten schwarzfigurigen Vasen vereinzelt, auf frühen rotfigurigen häufig zunächst einzelne Glieder wie namentlich der übergeschlagene Fuß, dann der ganze Körper in die Vorderansicht gestellt werden, während die Köpfe meist noch im Profil stehen bleiben. Dieser Stufe entspricht etwa das Ludovisi-relief. In der weiteren Entwicklung zeigen dann die Vasen, wie auch der thajische Apollonaltar (Spr. 176), schließlich auch den Kopf von vorn gesehen.¹⁾ Endlich gegen Ende des strengen rotfigurigen Stils wagen die Vasenmaler den entscheidenden Schritt, wenigstens den Oberkörper in das schwierige Dreiviertelprofil zu rücken. Diese Darstellungsweise wird alsbald von den Reliefbildnern als die räumlichste und daher ihrer Kunst angemessenste übernommen; daher bedeutet die Algenorstele (Spr. 176; L. S. 228), so ungelent die Bewegung des braven Landmannes zunächst auch erscheint, doch einen gewaltigen Fortschritt über den Aristion hinaus. Die Maler des schönen Stils (von 450 an) behandelten dann das Problem der Körperverkürzung so eifrig, daß auf Vasen die reine Vorder- oder Seitenansicht zur Seltenheit wird; auch Beine und Köpfe werden sehr häufig in Schrägansicht gegeben. Das Flachrelief, dessen dünne Schicht für solche verkürzte Darstellung große Sicherheit der Zeichnung verlangte, entschied sich nach Lermans richtiger Beobachtung dafür, in der Regel nur Brust und Unterleib in einem leichten Dreiviertelprofil, dagegen Kopf und Füße mehr von der Seite darzustellen. Das ist bei dem Triptolemos des eleusinischen Reliefs (Spr. 230; B. P. W. 250; Lgw. 46; L. S. 261) noch nicht ohne Härten abgegangen, während der Parthenonfries alle diese Stellungen mit souveräner Meisterschaft wiedergibt. Jedenfalls bleibt trotz wachsender Beherrschung der Technik die Profilstellung in ihren verschiedenen Graden im Flachrelief wie in der Malerei die Regel: beide folgen eben denselben Gesetzen der Flächenkunst.

1) Früher schon bei Tieren (Löwentor Spr. 98; B. P. W. 41) und behelmten Kriegern (Siphniefries).

Wesentlich anders ist der Charakter des Hochreliefs, d. h. derjenigen Gattung des Reliefs, bei der die Figuren um mehr als die Hälfte der Körpertiefe sich über den Grund erheben und deshalb, infolge der gerade vor der Grundfläche eintretenden Verjüngung des Körperumfangs, mehr oder weniger hinterschnitten sind. Schon die ältesten Beispiele, die aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts stammenden Metopen des mittleren Burgtempels zu Selinunt (Spr. 146; B.P.W. 147), bestehen eigentlich aus Rundfiguren, die nur mit dem oberen Teil des Körpers am Reliefgrund haften, während Beine und Arme völlig frei gearbeitet sind und daher auf der Hinterseite dieselbe rohe und übertriebene Modellierung zeigen wie auf der dem Beschauer zugewendeten Vorderseite. Es ist also klar, daß hier das Vorbild der Rundplastik stark eingewirkt hat. Dazu stimmt vortrefflich die Beobachtung, daß von den etwa zehn erhaltenen Köpfen alle mit Ausnahme eines einzigen in der Vorderansicht dargestellt sind, die, wie wir sahen, auf Flachreliefs erst viel später nachweisbar ist. Friedr. Köpp hat das in geistvoller Weise zu erklären gesucht. Aus einer Stelle des Euripides hatte man schon längst gefolgert¹⁾, daß die Metopen (um solche handelt es



Abb. 7.
Metope vom mittleren Burgtempel zu Selinunt.

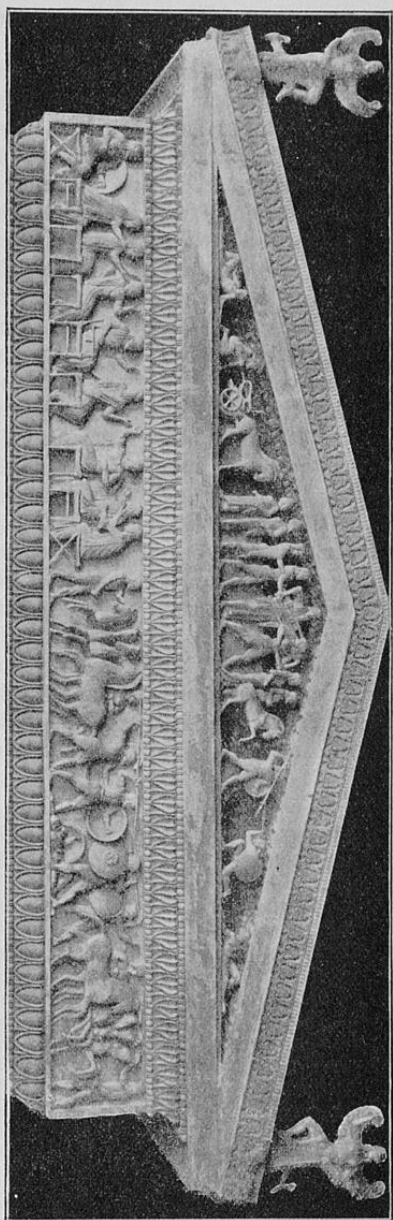
1) In der „Iphigenie auf Tauris“ (V. 113 ff.) erwidert Pylades auf Orestes verzweifelte Klage, daß sie das Bild der Göttin aus dem festverschlossenen Tempel schwerlich rauben könnten, mit dem tröstenden Vorschlag, sie sollten es vielmehr im Schutze der Nacht heimlich aus dem Tempel entwenden: „Am leichtesten ist es dort, wo der von den Triglyphen leere Raum ist, sich (in das Innere des Tempels) hinabzulassen“. Die zwischen den Triglyphen liegenden Metopen sind also, abweichend vom späteren Brauch, als Öffnungen gedacht. Dasselbe ergibt sich aus V. 1284 ff.: Thoas tritt mit seinem Gefolge, durch das

sich bei Hochreliefs vor allem) in ältester Zeit offene Fenster waren, durch die die Cella des Tempels ihr Licht empfing. In diese, vermutet Köpp, habe man, um die nischenartige schwarze Öffnung zu beleben, Statuen gestellt. Als dann später, vielleicht zu vermehrter Sicherheit, diese in der Tat überflüssigen Fenster geschlossen wurden, habe man zunächst die Statuen vor der schließenden Platte stehen lassen, dann aber zur Erleichterung des Architekten gleich mit der Platte in Form eines Hochreliefs verbunden: so sei die reliefgeschmückte Metope entstanden und so ihre Abhängigkeit von den Gesetzen der Plastik zu erklären. In ähnlicher Weise habe man in die große Nische des Giebelfeldes, obwohl eine farbenprächtige Malerei auch Reliefgestalten recht deutlich hätte machen können, vollplastisch ausgeführte Rundfiguren gesetzt: diese seien der Ursprung der Giebelgruppen geworden. — So bestechend diese Annahmen sind, so ist es doch nicht zu leugnen, daß mit ihnen manche Tatsachen nicht im Einklang stehen. Der Erklärung der Giebelgruppen widerspricht zunächst die antike Überlieferung, die uns der ältere Plinius, der bekanntlich bei dem Ausbruch des Vesuv 79 nach Chr. ein Opfer seines Forschungseifers wurde, nach offenbar viel früheren Quellen erhalten hat: ein korinthischer Töpfer sei zum ersten Plastiker geworden, indem er aus Ton erst halbrunde, dann ganzrunde Reliefs gemacht habe; daraus sei der Schmuck der Giebelfelder entstanden. Diese Tradition scheint Glauben zu verdienen, zumal da sie sich recht wohl mit einer zweiten, weit älteren Nachricht vereinigen läßt, nämlich dem Zeugnis Pindars, daß eben die Korinther zuerst den Tempel mit Giebeln geschmückt hätten. Die Alten haben also offenbar das Relief für den ältesten Giebelschmuck gehalten. Und die Funde scheinen ihnen Recht zu geben. Nicht nur, weil die aus sehr alter Zeit stammenden Schatzhäuser von Olympia nachweislich nur Reliefs im Giebel hatten (von sechs verschiedenen sind Reste erhalten); denn das waren Tempelchen von ganz kleinen Abmessungen, bei denen man vielleicht eine Ausnahme machte. Auch nicht, weil jene giebelähnlichen, dreieckigen Ausparungen an mykenischen Gebäuden, die zur Entlastung des Türsturzes dienten, Reliefschmuck trugen (z. B. das Löwentor); denn hier ist die Nische als solche nicht fest genug umrissen, um Statuen aufnehmen zu können.

Pochen an die Tempeltür aufgeschreckt, aus der verschlossenen Cella heraus; diese kann also nicht nach Art der späteren nur durch die Tür ihr Licht empfangen haben, da der König sonst ja vorher im Dunkeln gewesen wäre.

Endlich nicht einmal deshalb, weil von den vorausgesetzten ältesten Giebelstatuen so gar nichts erhalten ist; denn sie waren vielleicht aus Holz und daher leicht vergänglich. Aber es gibt doch zu denken, daß auch von Giebelstatuen aus Poros (Mergelkalk) keine Spur gefunden ist, während sonst der Übergang von der Holzschnitzerei zur Porostechnik in der Plastik sich allgemein nachweisen läßt; daß dagegen mehrere große Porosreliefs gefunden sind, die zweifellos Giebelfelder gefüllt haben. Freilich Reliefs ganz eigener Art. Wie der Typhongiebel (Spr. Tafel 7; B. p. W. 155; L. S. 224) zeigt, sind zwar die Oberkörper fast als Rundskulptur gebildet, die Köpfe sogar ganz frei herausgearbeitet, aber dennoch sind die Figuren mit der Rückwand aus einem Block gehauen, sind die flacheren Erhebungen der Gestalten reines Relief, die flachsten Teile gar nur als bemalte Zeichnung auf die Giebelwand geritzt. Die Hinterwand ist also nicht nur Stütze, deren übrigens der Typhon gar nicht bedurft hätte, sondern als organischer Bestandteil der Gruppe von der pla-

Abb. 8. Giebel des Siphnienhäuptes in Delphi.



stischen Darstellung untrennbar. Ein solches Mischgebilde aber aus Plastik und Relief, das bei seiner Größe und seiner komplizierten Form für den Architekten höchst unhandlich sein mußte, viel unhandlicher als reine Rundstatuen, kann man sich sicherlich leichter aus einer Weiterentwicklung des Reliefs im Sinne der Rundplastik¹⁾ als aus der der Rundplastik im Sinne des Reliefs verständlich machen. So würde es sich auch erklären, daß selbst die Marmorgiebel der beginnenden klassischen Zeit, wie man oft bemerkt hat, noch einen durchaus reliefartigen Eindruck machen, und daß das Bestreben der Künstler offenbar darauf gerichtet ist, diesen Kompositionen mehr plastischen Charakter zu geben, wie es besonders im Olympischen Westgiebel hervortritt, aber erst am Parthenon zum Ziel gekommen ist. Ein unzweideutiges Zeugnis endlich für den Ursprung der Giebelplastik legt m. E. der Giebel jenes delphischen Schatzhauses ab, das wohl richtiger den Siphniern als den Knidiern zugesprochen wird und das in das letzte Viertel des 6. Jahrhunderts gehört. Hier führt nämlich nicht nur die rein bildmäßige Komposition²⁾ namentlich der Mittelgruppe auf das Relief zurück, sondern vor allem auch die Technik, die die Rundplastik des Giebelschmucks noch im Entstehen zeigt. Die Unterteile der Figuren bis an die Hüfte hinauf sind nämlich im Hochrelief gebildet und erst der Oberkörper stellt sich als Freiskulptur dar; eine Zusammensetzung, die doppelt merkwürdig ist an einem Bauwerk, an dem doch das Flachrelief des Frieses von einer für jene Zeit beispiellosen Kühnheit und Meisterschaft der Marmortechnik zeugt (s. u. Anmerkung 1). Jedenfalls ist auch diese

1) Im Gebiete des Flachreliefs zeigt sich eine ähnliche Grenzüberschreitung am Ostfries des Siphnierschatzhauses: in der den Kampf um einen Gefallenen darstellenden Szene sind die Pferde z. T. ganz plastisch aufgefaßt und die Schilde ganz rund herausgearbeitet, andererseits aber sind die zu den Gespannen gehörigen Wagen mit roter Farbe auf den Grund gemalt, und zwar in perspektivischer Verkürzung. Hier gehen also Malerei, Reliefbildnerei und Vollplastik in einander über (vgl. Abb. 8).

2) Daß der Künstler durchaus unplastisch dachte, zeigt sich klar in der Strenge der Profildarstellung, die den Herakles und die Athene in das ägyptische Schema zwingt und einmal sogar eine rechts und eine links gewandte Figur Rücken an Rücken zusammenstellt! Die Mittelgruppe kommt ganz ähnlich auf Vasenbildern vor; der Bildhauer hat sie in plumper Weise dem Giebelwinkel angepaßt, indem er ohne jeden inneren Grund die Athene, die nur eine Nebenfigur ist, um eine Kopfhöhe größer machte als den Herakles und den Apollo (vgl. Abb. 8).

Mischplastik nur aus einer Umwandlung des Reliefs zur Rundskulptur, aber nicht aus einer umgekehrten Entwicklung verständlich.

Scheint es somit richtiger, den Ursprung der Giebelplastik im Relief zu sehen, so werden wir auch die Frage nach der Entstehung der Metopen aufs neue aufwerfen müssen. Auffallend ist, daß schon die ältesten Metopen, nämlich die von Selinunt, trotz aller Steifheit eine verhältnismäßig lebendige Handlung darstellen. Sind ihre Vorbilder wirklich Statuen gewesen, so müßten es also Gruppen gewesen sein. Daß nun die Plastik damals schon so bewegte Gruppen geschaffen habe, ist kaum denkbar; das Gruppenbild des zärtlich sich umfangenden Brüderpaares Kitylos und Dermys (B. P. W. 148) spricht vielmehr durchaus für das Gegenteil. Einzelstatuen aber, die nach den Regeln jener Zeit dem Gesetz der Frontalität unterworfen sein mußten, hätten nie eine nach rechts oder links gewandte Handlung ergeben. Für die Malerei dagegen sind dgl. Szenen durchaus keine schwierige Aufgabe. Die Verwandtschaft dieser Hochreliefs mit der Plastik besteht vielmehr nur in ihrer Technik; ihre künstlerische Gesamtaufassung dagegen weist entschieden auf die Malerei zurück. Wie sollte man es sonst erklären, daß ruhig schreitende und sogar stillstehende Figuren auch auf Hochreliefs in jenes ägyptische Profil gestellt sind, das doch der Plastik ganz fremd ist und nur dem Zwang der Fläche seine Entstehung verdankt? Lag doch bei der Dicke der Platten für den Bildhauer nicht der geringste Zwang vor, Brust und Schultern in der falschen Vorderansicht zu geben! Bemalte Metopenplatten aber, wie wir sie mithin für die älteste Zeit voraussetzen müssen, sind nicht nur für das uralte Aphaia-Heiligtum auf Ägina mit Sicherheit erschlossen worden, sondern bei den Ausgrabungen des Apollotempels von Thermos tatsächlich wieder ans Licht gekommen (Spr. 142). — Die einzige Schwierigkeit, die die selinuntischen Metopen der Erklärung bieten, liegt in der Vorderansicht der Gesichter, die die damalige Malerei noch nicht darstellt. Nun gibt es für den primitiven Künstler kein besseres Mittel, das Interesse des Beschauers zu fesseln, als den Blick des Dargestellten auf ihn zu richten. Die Flächenkünste mußten aus technischen Schwierigkeiten auf dies Mittel verzichten; hier aber bot die Dicke des Blocks dem Bildhauer Gelegenheit, den Vorzug seiner Kunst zur Anwendung zu bringen, d. h. den Kopf von vorn zu geben. Wie gern man dies tat, lehren jene spartanischen Grabstelen (Abb. 5), die bei ihrer Flächenhaftigkeit nicht als Hochrelief angesehen werden dürfen, sondern nur „eine Übertreibung des Flachreliefprinzips“ darstellen;

auch hier ist der Kopf des Heros dem Beschauer zugewandt. Sobald man derartige Reliefs in die Höhe des Tempelgebälks erhob, ergab sich die Notwendigkeit, die erhabenen Flächen der Figuren möglichst stark vor dem Grund hervortreten zu lassen, um unter dem vorfragenden Tempeldach und neben den weit herausspringenden Triglyphenblöcken das Relief zur Geltung kommen zu lassen. Da nun offenbar die hohen Steilkanten der Figuren bei der starken Beleuchtung namentlich von der Seite her sehr häßlich ausfähen, kam man gerade hier früh auf den Gedanken, sie zu runden und schließlich immer stärker zu hinterschneiden. So wird die Formengebung des Hochreliefs schon in früher Zeit durch die Rundskulptur entscheidend beeinflusst.

Drittes Kapitel.

Charakteristik der Entwicklung der griechischen Kunst bis zur Zeit des Perikles.

Um ein Kunstwerk recht würdigen zu können, genügt es nicht, daß der Beschauer eine Vorstellung von der Technik besitzt. Vielmehr muß er instande sein, die Darstellung selbst nach der in ihr hervortretenden Eigenart in den großen Zusammenhang der Kunst einzugliedern; er muß also für den bestimmten Charakter, den zeitliche Epochen oder örtliche Verhältnisse den Kunstwerken aufprägen, einiges Verständnis besitzen. Denn es erhöht den Genuß der Betrachtung, wenn man sich von seinem subjektiven Standpunkt loszumachen und auf den des Künstlers zurückzuversetzen vermag, so daß man gewissermaßen das Werk noch einmal entstehen sieht. Da über die zeitliche Einordnung der Sarkophage unten in jedem einzelnen Falle gesprochen werden muß, so folge hier nur eine kurze Darstellung der landschaftlichen Eigenarten der älteren griechischen Kunst.

Bis hinab zu den Perserkriegen spiegelt die Kunst die schroffen Unterschiede des Volkscharakters der sich noch fremd gegenüberstehenden Einzelstämme aufs deutlichste wieder. Drüben in Ionien lebte auf uraltem Kulturboden, wieder und wieder angeregt durch die Einflüsse des nahen Orients, ein leicht bewegliches, höchst intelligentes Volk. Die Lust zum Fabulieren, die hier das homerische Epos und später das herodotische Geschichtswerk schuf, fand ihren Ausdruck auch in der bildenden Kunst. Überraschend früh bildet

sich die Fähigkeit aus, nicht bloß mythische Szenen in Ernst oder Humor aufs klarste zu schildern, sondern auch überaus anschauliche Ausschnitte aus dem täglichen Leben zu geben. Wie König Arkesilas von Kyrene auf seinem Schiffe Silphion verfrachtet¹⁾, erregt auch heut noch rein inhaltlich unser größtes Interesse. Ebenso wie nun die Fülle des Stoffes den Dichter zu kunstvoller Gliederung zwang, so lernt die bildende Kunst hier sehr bald, in rhythmischer Entsprechung oder in sonstwie geschlossener Komposition die Menge der Gestalten zu beherrschen. So bieten die klazomenischen Sarkophage²⁾ Bilder schönster künstlerischer Anordnung, so zeigt der Gigantenfries vom Siphnierschatzhaus in Delphi³⁾ die kraftvolle Beherrschung einer Fülle von Figuren in bewegtester Handlung. Wie deutlich kehrt hier Herodots lebenswürdige Naivität wieder in der Gruppe der miteinander klatschenden Göttinnen oder seine schlichte Anschaulichkeit in der originellen Auffassung des Windgottes, der seine Schläuche wie Blasebälge handhabt! — Weite Handelsfahrten in ferne Meere hinaus schärften den Joniern im Verkehr mit fremden Völkern den Blick für die charakteristischen Linien des menschlichen und tierischen Körpers: die Ägypter auf der Busirisvasse⁴⁾ sind bei aller Karikierung ebenso scharf aufgefaßt wie die Tierumrisse auf den Iktischen Harpyienreliefs⁵⁾ oder die Gestalt der ebenfalls der ionischen Kunst angehörigen kapitolinischen Wölfin.⁶⁾ Feiner und tiefer macht sich diese Fähigkeit der Beobachtung geltend in der erstaunlich ausdrucksvollen Darstellung der Gemütsbewegung, wie sie das altertümliche Nemirelief⁷⁾ auszeichnet. — Am deutlichsten aber haben das Wohlleben und die Uppigkeit, in die die Jonier bei wachsendem Reichtum zu ihrem Verderben versanken, ihre Spuren in der Kunst zurückgelassen. Pomphaft thronende Sitzstatuen, mit denen man sonst nur die Götter ehrte, sind bei ihnen nach orientalischen Muster sehr beliebt: reihenweise begleiteten solche Sitzbilder⁸⁾ die heilige Straße von Milet nach Didyma. Asiatische Weichlichkeit wirkt nach in der Scheu, den männlichen Körper nackt darzustellen, und eine gewisse Überkulturspricht aus der entweder rundlich-üppigen oder überschlank-graziösen Bildung der Frauengestalten, an denen Schmuckfachen nicht

1) Spr. 159 = B. p. W. 75. 2) B. p. W. 115 = Spr. 143.

3) Spr. 157 = B. p. W. 302 f.

4) B. p. W. 459 = Spr. 160 = L. S. 330.

5) Spr. 158 = L. S. 222. 6) Spr. 177. 7) Spr. 178.

8) Spr. 150 = L. S. 221.

fehlen dürfen (s. Harpyiendenkmal). Nichts aber kennzeichnet diese Plastik besser als die immer stärker hervortretende Überschwänglichkeit der Gewandbehandlung, bei deren zunächst zierlicher, dann überzierlicher Fältelung sich allmählich ein wirkliches Virtuositentum in all seiner Einseitigkeit breitmachte. Kein Wunder, daß Statuen von Frauen oder vielmehr Damen der beliebteste Gegenstand der künstlerischen Betätigung namentlich der



Abb. 9. Weiblicher Torso. Athen.

Ionier werden: denn auch in der lockerten Haltung des Körpers, in der zierlichen Wellung der Locken, in dem freundlichen Lächeln des Antlitzes konnte diese um jeden Preis nach Anmut und Zierlichkeit strebende Krokodilskunst dem Geschmack der üppigen Ionier entgegenkommen.¹⁾ Charakteristisch ist es endlich für diese lebensfrohe Kunst, daß sie nur an dem leuchtenden, farbenprächtigen bemalten Marmor Freude hat; der ernste Bronzeguß ist ihr zu schlicht und zu streng.

Ganz anders geartet war jenes hauptsächlich aus dorischen Auswanderern bestehende Mischvolk, das im fernen Westen, auf Sizilien, das Hellenentum vertrat. Zum guten Teil wohl aus Desperados hervorgegangen und im steten Kampf mit den einheimischen Sikulern und den immer aufs neue vorstürmenden Karthagern

sich messend, erwuchs hier ein hartes, derbes Geschlecht, das in der Not des Daseins von ionischer Zierlichkeit nicht viel wußte. Die älteren selinuntischen Metopen²⁾ zeigen denn auch plumpe, vierschrötige Körper; die Männer sind gedrungen und breitschultrig und wandeln mit selbstbewußtem Schritt dahin. Auf den Metopen der jüngeren Tempel³⁾ sind zwar die Proportionen schlanker, aber die Formen bleiben verschwommen und beweisen wenig Gefühl

1) B. p. W. Taf. IV; fr. 157; 301/2; Spr. 154 ff., 166; L. S. 225 ff.; Lgw. 3.

2) Spr. 146; B. p. W. 147; L. S. 218; f. Abb. 7.

3) B. p. W. 297; Spr. 196; L. S. 240; Lgw. 14, 15.

für körperliche Anmut, selbst wo der Künstler Frauenreiz darstellen will. Um so deutlicher drückt sich die ganze Schroffheit dieses Volkes darin aus, daß die Darstellung um jeden Preis Eindruck auf den Beschauer erzwingen will. Daher liebt sie stürmische, nicht mißzuverstehende Bewegungsmotive und wird, wo diese nicht anzuwenden sind, leicht steif und gezwungen. Ernste Szenen arten bisweilen zur Roheit aus: so z. B. wenn Athene dem Giganten auf den Unterleib tritt, so daß er vor Schmerz brüllt, oder Herakles die Amazone an den Haaren reißt, so daß ihr Mund schmerzverzerrt sich öffnet und die Zähne sehen läßt. Statt des heiteren ionischen Scherzes braucht dies Volk die derbere Kost des massiven Wißes, der etwa schildert, wie die Kerkopen sich über Herakles' Rückseite lustig machen. — Verwandt mit dieser Westkunst sind, wie Kerkulés erwiesen hat, die olympischen Skulpturen. Auch hier findet sich, namentlich in den Metopen, die unbedingte Deutlichkeit der Darstellung, die sich sogar an Aufgaben versucht, deren Lösung der Plastik versagt ist.¹⁾ Auch hier übermäßig stürmische Bewegung (Westgiebel) neben steifer Ruhe (Ostgiebel). Ohne sonst viel Gewicht auf die Körperbildung zu legen, bildet auch diese Kunst das Häßliche mit sonderbarer Treue nach: wie realistisch sind die alten Weiber und der aufgedunsene Körper des sinnenden Greises, wie plebejisch wälzt sich der Kladeos auf dem Bauch herum und wie ungeniert gibt sich der Pferdefnecht des Ostgiebels während der heiligen Handlung der unappetitlichen Beschäftigung hin, seine Sehnen mit den Fingern zu reinigen! Im Westgiebel begegnet uns abermals jene wildausartende Roheit des Kampfes; freilich sind es hier Zentauren, die die Gegner an den Haaren zerren oder in den Arm beißen, doch verwandte der Künstler so starke Mittel offenbar nicht ungern. In milderer Form als in Selinunt tritt hier der Humor in seine Rechte: der verduzt auf die Hesperidenäpfel blickende Herakles, die zaghaft und doch neugierig die stymphalischen Vögel betrachtende Athena der Metopen sind mit glücklichem Wiß erfunden. Alles in allem eine Kunst, die jedes Mittel anwendet, um Interesse für die Handlung zu erregen, und die alles Einzelne, Körperbau wie Kleidung, gegenüber der Deutlichkeit des Ganzen vernachlässigt.

Wieder ganz anders tritt uns Wesen und Kunst der pelopon-

1) Herakles trägt die Weltfugel (Spr. 190; B. p. W. 292; Egw. 21) und reinigt den Augiasstall (Egw. 20).

nesischen Dorer entgegen. Der Mittelpunkt dieser Kunst war Argos; der Geist aber, der sie beseelte, war der Spartas. Ein ernstes, gründliches, schweigsames Volk schuf hier eine ebenso ernste,

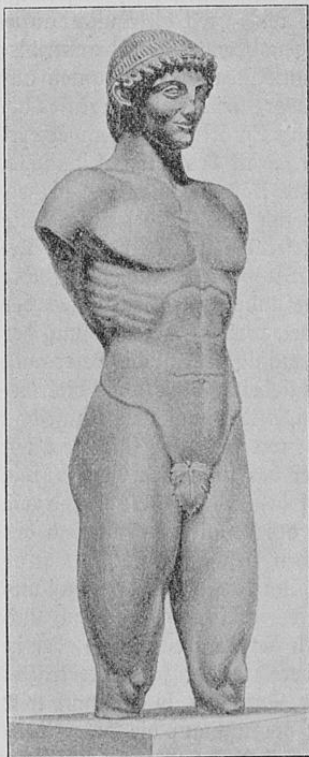


Abb. 10. Sog. Apollon Strangford.
London, Brit. Museum.

gründliche und stille Kunst. Nicht auf gefällige Erzählung zielten diese Künstler ab wie die ionischen, auch nicht auf eindrucksvolle Bewegungsmotive wie die sizilischen; sie scheinen vielmehr überhaupt auf die künstlerische Zusammenfügung mehrerer Gestalten verhältnismäßig geringen Wert gelegt zu haben. Ihr Ehrgeiz richtet sich vielmehr hauptsächlich auf die peinlich genaue, anatomische Darstellung des Einzelkörpers; diese Kunst beruht also nicht bloß auf einem Können, sondern auch auf einem Wissen. Ihr Hauptvorwurf ist daher in schroffem Gegensatz zu den Joniern nicht die lächelnde, zierlich gekleidete und anmutig bewegte Frauenstatue, sondern das schlichte, regungslos stehende, nackte Männerbild, das, mager und sehnig, mit hohlem Kreuz und zurückgenommenen Schultern militärisch stramm sich aufrichtet.¹⁾ Ihrem Charakter entsprechend bevorzugt diese Kunst entschieden die ernste Bronze vor dem heiteren Marmor. Da aber gerade deshalb ihre zahl-

losen Einzelstatuen von der nach Erz gierigen Nachwelt vernichtet worden sind, wird für uns diese Richtung hauptsächlich vertreten durch die Marmorgruppen des

1) Die lächelnde Verzerrung des Gesichtes, die bei den ionischen Frauenstatuen als lockere Freundlichkeit zu deuten ist, ist hier nur als primitiver Ausdruck der Beseelung überhaupt aufzufassen. Daher trägt auch der sterbende Krieger des Ostgiebels von Ägina dies blöde „äginetische Lächeln“ auf dem Antlitz.

Aphaeatempels von Ägina,¹⁾ die den Hauptschatz der Münchener Glyptothek bilden. Die Altertümlichkeit der leeren Köpfe und der trotz aller Erregung noch sehr gebundenen Bewegungen läßt um so klarer die erstaunliche Meisterschaft hervortreten, mit der der Knochenbau, die Muskeln, ja selbst die Adern der fast durchweg nackten Körper wiedergegeben sind. Selbst die Rückseite der hoch im Giebelfeld stehenden Figuren ist aufs sorgfältigste ausgeführt; als ob die Künstler hätten beweisen wollen, daß ihnen auch die anatomische Modellierung des Rückens keine Schwierigkeit bereite.

Unterdessen hatte sich in Attika jene primitive Plastik, die in Poros steife Bilder phantastischer Wesen oder lebensvollere Gruppen von Tieren schuf, längst überlebt. Mehr und mehr setzte sich die eigentümlich abgeklärte Nüchternheit des attischen Volkscharakters in der Kunst durch. Die altattische schwarzfigurige Vasentechnik zeichnet sich von vornherein durch klaren Blick für schlichte Schönheit der Formen und sparsame Ornamentik aus, und ihre bildlichen Darstellungen sind zwar weniger lebhaft als die ionischen, aber stets übersichtlich und verständlich. Ebenso zeigt auch die Plastik, die vor der Aristionstele hauptsächlich durch den Kalb-



Abb. 11.
Frauenstatue des Antenor. Athen.

1) B. p. W. 286 ff.; Spr. 184 ff.; L. S. 233; Egw. 8 f.

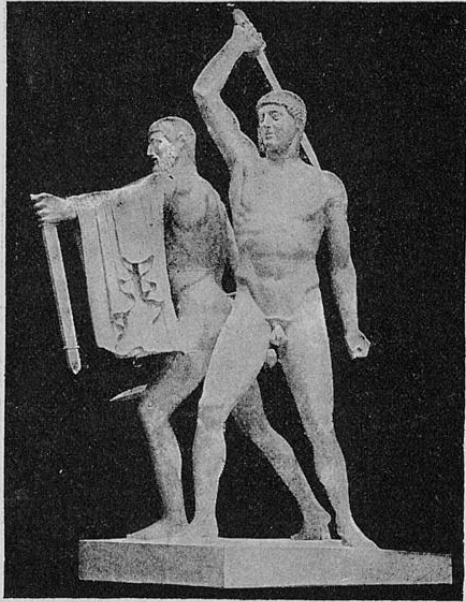


Abb. 12. Harmodios und Aristogeiton. Neapel.

Publikum und Künstler in dem Grade, daß die herbe altattische Kunst dem Untergang geweiht schien. Aber noch vor dem Jahre 500 erhob sich dagegen der gesunde attische Sinn für Einfachheit und Natur. Es ist interessant, den Verlauf dieses Kampfes an den im Perserschutt gefundenen Frauenstandbildern zu verfolgen: neben den süßlichen ionischen Vorbildern steht ein Werk des Antenor (Abb. 11), das sich jenen zwar in Haltung und Kleidung durchaus anschließt, aber in seinen Körperformen kompakter, im Gesichtsausdruck herber, in seinem ganzen Eindruck gediegener als sie erscheint; und noch bestimmter wandelt auf demselben Wege der Meister der Euthydikosstatue²⁾, der offenbar in dem ionischen Zierrat nur ein Beiwerk, in der Heraushebung der Persönlichkeit aber seine Hauptaufgabe erblickt. So wurden die attischen Meister der fremden Einmischung, die durch die technische Überlegenheit ihrer Träger einer weniger jugendfrischen Kunst verderblich ge-

träger¹⁾ vertreten ist, bei aller altattischen Steifheit sich wohlthuend schlicht, bestimmt und frisch in der Formengebung. — Eine schwere Krisis hatte diese attische Kunst zur Zeit der athenischen Tyranie zu bestehen. Jene ionischen Kokosmeister kamen damals über das Meer herüber, um gegen gutes Geld auch Athen mit ihrer neu-modischen Kunst zu beglücken. Die inhaltlosen Werke ihrer virtuosen Technik blendeten hier

1) B. P. W. 156; Spr. 150; L. S. 224. 2) B. P. W. 162; Spr. 178.

worden wäre, in überraschend kurzer Zeit Herr. Aber sie verschmähten es auch nicht, von ihr zu lernen, was von ihr zu lernen war: auch sie bemühten sich jetzt, ihre Werke gefälliger zu machen, aber nicht durch die gewollte Zierlichkeit in Nebendingen, sondern durch jene natürliche Grazie und gehaltene Anmut des Dargestellten selbst, die uns, etwa im Bild des „wagenbesteigenden Jünglings“¹⁾ oder im Ludovisirelief²⁾, noch heute durch ihren Liebreiz entzückt.

Als nicht minder selbständig erwies sich die athenische Kunst gegenüber dem Einfluß der argivischen Meister, die ihr doch auch auf ihrem eigentümlichen Gebiet weit überlegen waren. Diese Einwirkung zeigt sich z. B. in einer auf der Akropolis gefundenen nackten Knabenfigur aus Marmor, am klarsten aber in Antenors Gruppe der Tyrannenmörder³⁾, deren Gestalten nicht nur nackt dargestellt, sondern auch in Erz ausgeführt waren. Aber auch hier übernahmen die Attiker nur den gefunden Grundgedanken, nämlich daß zur Gestaltung eines menschlichen Körpers anatomisches Wissen erforderlich sei, hielten sich aber von jeder Kleinlichkeit fern. Ihre Gestalten zeigen weiches Fleisch und zusammenhängendere Formen als die der Peloponnesier; sie lassen an sich richtige Einzelheiten nicht aufdringlich hervortreten, sondern in geformten Flächen aufgehen. Die echt attische Fähigkeit, Hauptsachen und Nebendinge richtig gegeneinander abzuwägen, tritt nirgends so klar hervor als an dem schönen, noch viel zu wenig bekannten Berliner Kopf Nr. 308, aus dem bei allereinfachster Formengebung doch das individuellste Leben spricht.⁴⁾ Dieser besonnenen Großzügigkeit, die jede Übertreibung der einseitigeren Jonier und Dorer zu vermeiden wußte und doch von ihnen zu lernen verstand, verdankt die attische Kunst der Folgezeit ihre unerreichte Blüte.

Ihre stetige Entwicklung wurde beflügelt durch einen genialen Bildhauer, der zu den größten Künstlern aller Zeiten gehört: Myron von Eleutherä. In Attika, aber dicht an der böotischen Grenze geboren, als Schüler des Hageladas, des größten argivischen Meisters, gebildet, mithin für die Eigenart mehrerer Stämme gleich empfänglich, schuf dieser Meister Gestalten, welche treffliche Durchbildung der Körper — nach argivischem Muster — mit lebendigster Bewegung — wie sie die westliche Kunst liebte — vereinte, aber beide Eigenheiten

1) Spr. 178; L. S. 226.

2) B. p. W. 163; Spr. 179; Lgw. 117; L. S. 227.

3) B. p. W. 159; L. S. 235; Spr. 182; vgl. Abb. 12.

4) Jetzt abgebildet L. S. 234.

im attischen Sinne milderten und verklärten. Nie vor ihm, selten nach ihm hat ein Künstler es verstanden, so momentane Bewegungen darzustellen. Und dabei sind diese Bewegungen ohne alles unnatürliche Ungefühl: leicht und ungezwungen wirkt das Spiel der in schnellster Bewegung plötzlich gleichsam erstarrten Glieder. Seinen im Altertum hochberühmten Diskobol¹⁾ hätte Lessing als ein treffliches Beispiel für seinen Satz vom fruchtbaren Moment anführen können: so selbstverständlich erscheint es dem Beschauer bei der überzeugenden Wahrheit der Bewegung, daß der Jüngling in der nächsten Sekunde sich mit den eingekrampften Sehnen des rechten Fußes vom Boden abstoßend emporzuschellen und mit gewaltigem Schwung vorwärtspringen werde. Die ungemeine Kühnheit, mit der sich hier der wuchtig rückwärts geschwungene Arm und der vorwärtstrebende Körper widersprechen, tritt noch klarer hervor in seinem Marzhas²⁾, der beim Heraneilen durch Athene von den am Boden liegenden Flöten zurückgeschreckt wird: der flüchtige Moment des Übergangs, der die beiden widersprechenden Bewegungen des hastigen Vorwärtseilens und des entsetzten Zurückspringens vereint, ist meisterlich erfaßt und wiedergegeben. Myrons Blütezeit fällt wohl in das zweite Viertel des fünften Jahrhunderts. Es scheint, daß man in der Heimat seine Größe zunächst nicht erkannt hat. Denn während die freibewegten olympischen Metopen einen Hauch seines Geistes verspüren lassen,³⁾ stehen die des Parthenon,⁴⁾ die steif und matt bleiben, ihm durchaus fern; und zwar nicht bloß die ältesten unter ihnen, die vermutlich schon Kimon für den von ihm begonnenen Parthenon hat arbeiten lassen und die Perikles für den Neubau übernahm, sondern in gewissem Grade auch die des jüngeren Stils, die der Zeit des Phidias nahestehen. In den Werken der nächsten Jahrzehnte zeigt sich dann freilich Myrons Einwirkung um so stärker: man kann zuversichtlich behaupten, daß ohne seine Vorarbeit der Parthenonfries nicht geschaffen worden wäre.

In diese Zeit der zur vollsten Entfaltung drängenden Vorblüte gehört der Satrapensarkophag.

1) B. P. W. 310 = L. S. 241 = Lgw. 26f.; am besten Spr. 202.

2) B. P. W. 309 = L. S. 241 = Spr. 203.

3) Widerstreit der Bewegungen findet sich, allerdings noch in altertümlicher Gebundenheit, bei dem kretischen Stier (Spr. 191 = L. S. 243) und bei der Athene der stymphalischen Metope (Lgw. 19).

4) Spr. 217; B. P. W. 324/5; Lgw. 34; L. S. 252f.

Viertes Kapitel.

Der Satrapensarkophag.

(Tafel I).

Die einfachste Form des Sarges, die naturgemäß bei allen Völkern gebräuchlich gewesen ist, ist der lange, schmale, mit einem Deckel geschlossene Kasten, die sog. Thefe. Der Schönheitsinn der Griechen begnügte sich nicht, diese Leichentisten durch Bemalung oder aufgesetzte Zierate zu schmücken; sie gaben vielmehr der häßlichen Kiste selbst künstlerische Form, indem sie den ursprünglich platten Deckel entweder zu einer Wölbung rundeten oder zu einem flachgegiebelten Satteldach ansteigen ließen. Da beide Formen unterschiedslos nebeneinander gebraucht werden und beide, sofern sie in Holz ausgeführt sind, auf Füße gestellt zu werden pflegen, so ist der Gedanke abzuweisen, daß man durch dies Giebeldach den Sarg etwa als Wohnhaus des Toten kennzeichnen wollte. Die architektonische Form ist vielmehr, wie es zu allen Zeiten geschehen ist, einfach als Zierform in das Kunsthandwerk übernommen; der Sarg ist also eine Truhe, wie auch die Lebenden sie gebrauchten. Die tektonische Form ist beim griechischen Sarg stets die Hauptsache geblieben; selbst bei den Prachtsarkophagen ist das Relief nur ein kostbarer Schmuck, der sich der Form des Ganzen unterzuordnen hat.

Die älteste uns erhaltene Prachtthefe ist der sog. Satrapensarkophag. Er besteht aus parischem Marmor. Da er jahrhundertlang im Schlamm begraben war (vgl. S. 9), sind alle Farben, mit denen einst die Kleider leuchtend verziert und Zügel, Satteldecken, Wagenräder usw. überhaupt erst angegeben waren, bis auf wenige Spuren verschwunden; feststellen läßt sich nur noch, daß der Grund des Reliefs blau, die Umrahmung in der Hauptsache rot war. Leider hat unter dem Einfluß der Verwitterung auch die Oberfläche des Reliefs stark gelitten: wir sehen tatsächlich jetzt nichts weiter als die Umrisse, wie sie der Bildhauer vor der feineren Ausführung seiner Arbeit angelegt hat; die Feinheiten sind zerstört. Endlich haben auch die Grabräuber nicht nur die eine der Schmalseiten zertrümmert, sondern auch alle Bronzeile, wie die kunstvoll eingesetzten Waffen, auf das roheste herausgerissen.

Die architektonische Form zeigt noch manches Altertümliche. Die Verhältnisse sind sehr gestreckt: bei fast 3 Meter Länge ist der Sarkophag nur 1,20 Meter breit; die Höhe mißt genau die Hälfte

der Länge. Charakteristisch für das Alter sind ferner die schrägen Wände und endlich die gedrückte Form und die Schmucklosigkeit des Giebels. Der Deckel, dessen Seiten aus drei ungeschmückten Friesen bestehen, ist noch schwer und massig, die Handhaben äußerst plump. Altertümlich ist endlich auch das Innere: die Höhlung ist nämlich anthropoid gestaltet; der Sarkophag zeigt also eine sonst bisher nur auf Samos nachgewiesene Mischform der Theke mit dem Anthropoiden. Die den Kasten zierenden Reliefs sind umschlossen von einem Rahmen, der in ganz flacher Erhebung einen Kranz von Palmetten und Lotosblüten zeigt. Den Übergang zum Sockel bildet eine mit herzförmigen Blättern gezierte Rundleiste, die sog. lesbische Blattwelle¹⁾, während oben eine Perlenschnur und ein schön geschnittener Kranz von eiförmigen Blättern, der sog. ionische Eierstab,¹⁾ die Wand des Kastens abschließt.

Betrachten wir dann zunächst die Reliefs der Schmalseiten. Die eine zeigt vier paarweise miteinander plaudernde Jünglinge. Sie tragen wie alle Figuren²⁾ des Sarkophags asiatische Tracht; d. h. enganliegende Hosen und eine bis zu den Knien reichende, gegürtete Tunika mit Ärmeln, dazu Schuhe aus weich sich anschmiegendem Leder. Das Haupt deckt die phrygische Mütze, deren Kegel nach vorn herüberfällt, und deren Seitenteile als Backenschirm auch das Kinn verhüllen können. Trotz einzelner feiner Faltenzüge wirkt die Kleidung, der ja die Farben fehlen, plump und beeinträchtigt die Wirkung der geschickt gestellten Körper. Eine genaue Betrachtung aber zeigt sogleich, wie mannigfach der Künstler nicht nur die Haltung der Hände zu wandeln, sondern auch das Gleichgewicht der Körper zu verschieben gewußt hat, je nachdem der stützende Speer aufgesetzt ist. — Der Sinn der Darstellung ist nicht ganz klar. Die nachdenkliche Geste des ersten Jünglings, der, die Hand an das Kinn legend, in die Ferne blickt, das zärtliche Gebaren des zweiten, der ihm tröstend die Hand auf die Schulter legt, sollen sie vielleicht als die trauernden Söhne des Bestatteten kennzeichnen.

Den Toten selbst zeigt die andere Schmalseite. Ein großer, langbärtiger Mann liegt behaglich gelagert auf einem zierlichen Ruhe-

1) Über die beiden Arten der Blattwelle vgl. Spr. 109; L. S. 165; B. p. W. 136 (wo in Figur 140 die Buchstaben a und c zu vertauschen sind).

2) Wenigstens die männlichen; die Kleidung der Frauen entspricht der griechischen; doch war diese vielleicht der asiatischen gleich.

bett, vor dem ein leeres, schmales Tischchen steht. Er ist trotz der lässigen Haltung eine würdevolle Gestalt. Seine Linke hält eine Schale; die Rechte streckt er mit einer gewissen Gier nach einem Trinkhorn aus, das eine vor ihm stehende, anmutig bewegte Mädchengestalt aus einer Kanne zu füllen im Begriff ist. Zu Häupten des Ruhenden steht eine zweite Dienerin, die in der Linken ein Tuch hält, während der Gegenstand, den ihre auffallend ungeschickte Rechte hielt, nicht mehr festzustellen ist. Ihr gegenüber sitzt, dem Gelagerten zugewandt, ruhig, ja regungslos, eine Frau, ganz in einen Mantel gehüllt, den sie mit der Rechten leicht unter dem Kinn zusammenhält, eine ernste, matronenhafte Erscheinung, sicherlich die Gattin des Toten. — Die Darstellung entspricht einer namentlich in Attika sehr häufigen Gattung des Motivreliefs, den sog. Totenmählern. Dem Griechen galt der Tote durchaus nicht als bedürfnislos; vielmehr schien auch er Hunger und Durst zu empfinden. Daher mußte nicht nur am 3. und 9. Tage nach der Bestattung eine vollständige Mahlzeit von gekochten Speisen auf das Grab gesetzt werden, sondern auch fernerhin durch Totenopfer für das Wohlergehen des Verstorbenen gesorgt werden. Diesen Gedanken finden wir in der Kunst zunächst in jenen spartanischen Reliefs (s. S. 19) dargestellt: den thronenden Toten, die durch die Schlange als solche gekennzeichnet sind, nahen die Angehörigen mit ihren Opfergeschenken, und Gaben heischend streckt der Heros ihnen den Henkelbecher schon entgegen. Anders gab man in Attika dieser Vorstellung künstlerischen Ausdruck: hier pflegt der Tote ausgestreckt auf einem Ruhebett zu liegen, auf dessen Fußende seine Gattin sitzt; ein Tischchen mit Speisen steht vor ihm, während ein nackter Mundschenk den Trank schöpft, den der Tote aus der Schale oder dem für diese Darstellung besonders charakteristischen Trinkhorn schlürft. Daß diese Szene ein Totenopfer bedeutet, wird auch hier meist durch Darstellung der anbetenden Hinterbliebenen oder durch Hinzufügung eines Totensymbols (Schlange, Hund, Pferdekopf oder dgl.) angedeutet. Da aber der Sinn der Darstellung allbekannt war, so konnten diese erklärenden Zusätze fehlen: dann erscheint uns das Bild, das sich nun auf den Toten, seine Gattin und den Schenken beschränkt, wie eine Szene des irdischen Familienlebens, weil uns eben der zugrunde liegende Gedanke fremd ist. Den semitischen Phöniziern aber mußte er vertraut sein; denn daß sie das Totenopfer kannten, darf man nicht nur aus dem über dem Schacht des Eschmunazargrabes errichteten

Tempelchen erschließen, sondern auch aus dem uns genauer bekannten Brauch ihrer stammverwandten Nachbarn, der Hebräer.¹⁾ So konnte also der Künstler des Satrapensarkophags es wagen, den Gedanken des Totenkults in die in Attika übliche Kunstform einzukleiden, freilich nicht, ohne der semitischen Auffassung behaglichen Familienlebens dadurch Rechnung zu tragen, daß er die Szene in den Harem verlegt.

Die beiden Langseiten des Sarkophags zeigen den Toten in der Vollkraft seines Lebens. Die eine von ihnen gibt in einer Abschiedsszene ein beliebtes Thema der Vasenmalerei wieder. Die Mitte nimmt ein Viergespann ein; ein Jüngling, der die Zügel ergriffen hat und soeben den Wagen besteigen will, wendet den Kopf zurück zu dem Herrscher, vermutlich seinem Vater. Dieser ist sicherlich derselbe Mann, den das Totenmahl darstellt, also der im Sarkophag Bestattete. Vor dem Gespann steht ein anderer Jüngling, der, auf den Speer gestützt, die Tiere hält und sich nach einem dritten umsieht, der ein einzelnes Pferd am Zügel faßt. Hinter dem thronenden Fürsten stehen zwei Frauen, leider arg verstümmelt. Die vordere ist wahrscheinlich wieder die Gattin des Fürsten, also wohl die Mutter des abfahrenden Jünglings; die andere, die in bescheidener Haltung ein gefaltetes Gewand in der Hand trägt, ihre Dienerin. Es ist also dargestellt, wie der fürstliche Vater im Beisein der Mutter dem vielleicht in den Krieg hinausziehenden Sohne die letzten Verhaltensmaßregeln gibt.

Und wie ist das dargestellt! Der thronende Fürst, dessen Kopfbedeckung, die steife Tiara mit der aufrechten Spitze, das Zeichen der Herrschermacht ist, hat etwas wahrhaft Königliches in seiner Haltung. Mit großer Gebärde faßt die Linke hochgreifend das Szepter, während die Rechte mit trotzig nach vorn gedrehtem Ellenbogen wuchtig in die Hüfte gestützt ist, etwa wie beim Önomaus des olympischen Siebels. Auch der Fuß tritt energisch und entschlossen auf; der Blick ist gebietend und fest auf den Jüngling gerichtet. Trotz aller Pose erscheint die Gestalt durchaus natürlich; denn in ihrer Haltung spiegelt sich ihr Charakter.

1) Für die Hebräer wird der Totenkult erwiesen einerseits aus Stellen wie Tobias 4, 18 und Jesus Sirach 30, 18 ff., andererseits durch die Sitte der Leviratsehe, die gerade wie die griechische Adoption zunächst nur den Zweck hat, dem Kinderlosen seinen Totenkult zu sichern. Eben deshalb gilt Kinderlosigkeit den Hebräern als unerträgliches Unglück.

Im Gegensatz zu dieser Würde steht die jugendliche Ungeduld des tatendurstigen Sohnes. Von den Gesichtszügen ist kaum noch etwas zu erkennen; aber die schrofpe, edige Kopfdrehung verrät deutlich seine Mißstimmung über die Verzögerung. Und wieder im Gegensatz dazu die vollkommene Gleichgültigkeit der beiden Trabanten. Die interessieren sich nur für die Pferde; der eine wendet sich geradezu von der Hauptzene ab und blickt auf das Tier seines Gefährten hin. So ist die Charakteristik überall auf das feinste durchgeführt.

Auch in das Seelenleben der Tiere hat der Meister tiefe Einblicke getan. Wie nervös scharrt das vorderste Pferd mit dem Huf die Erde; wie heftig wirft es den Kopf zurück, so daß die den Zügel haltende Faust des Lenkers unwillkürlich über den Wagenrand hinaus der Bewegung folgt! Ebenso unruhig schlägt das vierte Pferd den Kopf auf und nieder, und die Ohren der beiden Jochpferde sind verdächtig nach hinten gelegt. Trefflich ist das Spiel der Muskeln auf den mageren Körpern wiedergegeben. Rechts will der Mann das Tier, dessen Zaum er unter dem Kinn faßt, vorwärtsziehen; aber der störrische Gaul will nicht folgen, sondern richtet den Hals steif aufrecht, nimmt den Kopf hoch und stemmt sich mit den Vorderbeinen auf. Das erregt das lebhafteste Interesse des andern Trabanten, der sich umdreht, als ob ihn die schadenfrohe Frage beschäftigte: „Ob der wohl mit dem Gaul fertig wird?“

Das Gegenstück zu dieser ruhigen Szene bildet das stürmische Durcheinander einer Jagd. Möglich, daß das hier dargestellte gefährliche Ereignis eine bedeutsame Episode im Leben des Fürsten bildete, ebenso wie wohl jener Auszug des Sohnes. Aber Jagdszenen sind auf Sarkophagen auch sonst sehr häufig. Denn die Jagd war ja, wie z. B. Xenophons *Cyrus-Roman* lehrt, das vornehmste und ritterlichste Vergnügen der orientalischen Großen und der Paradeisos, der Tierpart, ihr Stolz und ihre Freude. Der Hergang ist hier folgender: Der König hat mit seinen Jagdgenossen einen Panther aufgeschreckt, der grade eine Hindin niedergeworfen hatte; jetzt läßt das Raubtier von seiner Beute ab und springt mitten zwischen die Reiterschar. Hoch auf bäumen sich die entsehten Pferde; aber der Fürst hat ruhig und besonnen im Augenblick sein Tier gemeistert und schwingt weitausholend den Speer gegen die Bestie, die sich grade auf ihn stürzen will. Einer seiner Begleiter will dem Bedrohten zu Hilfe eilen; auch er hebt schon den Speer, aber er kann ihn nicht abschleudern; denn der Hals seines Pferdes liegt grade in

der Schußlinie. So müht er sich denn krampfhaft ab, sein Pferd nach links herunzuwerfen, indem er mit der Linken an den Zügeln zerrt und die linke Ferse dem Tiere fest in die Weiche drückt. Unterdessen kämpft sein Genosse mit seinem Roß einen verzweifelten Kampf. Sich mit Knien und Schenkeln im Sattel festklammernd, wirft er sich mit aller Kraft in die Zügel, die er offenbar mehrmals um die Säule geschlungen hat: der vorgedrückte Kopf, die herausgedrückten Schultern, die straffen, im Ellenbogengelenk gedrehten Arme verraten die höchste Kraftentfaltung. So sehr sich das scheugewordene Tier auch abmüht, zu steigen und den Reiter abzuwerfen: es bricht gleichsam zusammen unter dem doppelten Druck des Zügels und der Schenkel, der seine wilde Kraft niederzwingt und bändigt. Es ist eine herrliche Gruppe von höchster Lebendigkeit und treuester Naturbeobachtung. — Schlimmer ist es dem letzten Jäger ergangen. Sein Pferd hat ihn abgeworfen, das Gebiß zwischen die Zähne genommen und schleift ihn am Zügel nach, während es in prachtvoll stolzer Bewegung enteilt. Man erkennt deutlich, wie sein Kopf sich müht, die Last des Mannes zu tragen. Der aber hält mit einer Energie, die den echten Reiter verrät, sich mit krampfhaft geschlossenen Säulen an den Zügeln fest, unbekümmert darum, daß sein Körper, sich um sich selber drehend, wie ein lebloses Bündel über den Boden dahinfegt.

In all diesen Bildern beweist der Künstler eine Feinheit der Beobachtung, eine Sicherheit der Zeichnung und eine dramatische Wucht der Darstellung, die erstaunlich sind. Seine unbewegten Figuren haben alles Gespannte und Steife abgelegt, was die ruhig stehenden Gestalten der archaischen Kunst in Bande zu schlagen scheint; er vermag es, die lässigste und ungezwungenste Ruhe des Körpers darzustellen: leicht und graziös ist die Haltung der hinter dem thronenden König stehenden Frau, und weich fällt die Hand an ihrem niedergesenkten rechten Arm. — Mit der gleichen Meisterschaft kann er im Gegensatz dazu das momentanste Geschehen im Bilde festhalten und selbst den Kampf sich widerstrebender Bewegungen mit überraschender Klarheit darstellen. Wie tanzt z. B. das gebändigte Pferd des Jagdfrieses in momentanem Wechsel auf und nieder; wie blitzschnell wirft das Raubtier, dessen Gelenke man vom Niedersprung noch federn zu sehen glaubt, den Körper zum Angriff nach der entgegengesetzten Seite herum! So schnelle und so komplizierte Bewegungen sind in der Kunst, wie wir oben sahen, vor Myrons Einwirkung undenkbar. — Und endlich ist auch in der gehaltenen Bewegung die Kunst des Meisters bewundernswert: wer eine Ge-

stalt wie den sich umwendenden Trabanten schaffen kann, an dessen Wiege haben sicherlich die Grazien gestanden, denn

„Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlant und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen
Steht das Bild vor dem entzückten Blick!“

So scheint uns der Gesamteindruck des Werkes vorwärtszuweisen in die Zeit der höchsten Blüte der Kunst. Aber die Nachprüfung dieses Eindrucks an jenen Gesetzen der Reliefbildung, die wir in Kap. II besprochen haben, belehrt uns, namentlich durch die Vergleichung mit dem Parthenonfries, daß der Sarkophag noch den letzten Zeiten der Vorblüte angehören muß. Freilich ist die Relieffläche nicht mehr so eng, wie wir es an archaischen Werken kennen gelernt haben; aber der Künstler vermag auch noch nicht den leeren Grund durch Gewandmotive zu beleben, wie es schon die jüngeren Metopen, vor allem aber der Fries des Parthenon so meisterhaft verstehen¹⁾: nur hinter dem Rücken des jagenden Fürsten läßt er den Ärmel der dolmanartigen Kandys im Winde flattern. Die Isocephalie ist noch streng und nicht ohne Härten durchgeführt: in der Abfahrtszene sind Pferde und sitzende wie stehende Menschen genau gleich hoch, und aus Furcht vor der Leere des Grundes sind im Jagdbild Hindin und Panther viel zu groß im Verhältnis zu den Pferden, die wiederum klein erscheinen gegen die Riesengestalt des Satrapen.²⁾ In der Darstellung der Menschen entspricht es der bis über die Parthenonzeit hinaus geübten Praxis, daß sämtliche Köpfe an und für sich ohne Ausdruck sind, in welcher Lage und Gemütsstimmung die Personen auch sein mögen, daß vielmehr das seelische Leben nur durch die Haltung des Körpers zum Ausdruck kommt. Wie frei die Körperhaltung hier schon ist, ist oben dargelegt worden; wichtig aber ist noch die Beobachtung, daß die Köpfe bei allen Personen mit alleiniger Ausnahme des Wagenlenkers, der eine unmögliche Halsdrehung machen mußte, ins Profil gesetzt sind. Auch der Parthenonfries bevorzugt das Profil durchaus; aber daß schroffes Profil und volle Vorderansicht unmittelbar nebeneinander gestellt

1) B. P. W. 325 f.; Spr. 217 ff.; L. S. 252 f.; 257 f.; Egw. 38. f.

2) Daß dessen Kopfbedeckung den Reliefrand schneidet, ist allerdings eine Freiheit, die meines Wissens erst an dem Theseionfries nachweisbar ist (B. P. W. 344 b; Spr. 227; L. S. 267), hat aber hier einen besonderen, tatsächlichen Grund: der Künstler wollte wie auf dem Bilde der Abfahrt die aufrechtstehende Tiara zeigen, die den Fürsten von den Untertanen unterscheidet.

werden wie bei den Frauen der Abfahrtszene, ist altertümlich und wird am Parthenonfries bereits vermieden,¹⁾ während derartige Zusammenstellungen gerade mit frontalen Frauengestalten auf den Metopen von Olympia wiederholt begegnen.²⁾ In der Komposition endlich weicht der Künstler Überschnidungen, die am Parthenonfries so gewöhnlich sind, ängstlich aus; seine Reliefs wirken daher noch mehr als jener wie Schattenrisse.

Trotz aller Meisterschaft der Darstellung zwingt uns also die Technik der Reliefs, sie vor dem Parthenonfries anzusehen. Genaueres lehren einige Einzelheiten. Der Typus der menschlichen Köpfe des Sarkophags, der teils wegen seiner Zerstörung, teils wegen ihrer Verhüllung schwer festzustellen ist, ist am klarsten bei dem einschenkenden Mädchen des Totenmahls erhalten. Ihr Kopf findet in seinen Hauptformen (der langen, hochanstiegenden Linie des Hinterkopfs, der graden Stirn, dem festen, aber etwas spitzen Kinn, der einheitlichen Haarbehandlung) sein Analogon noch nicht in den Köpfen des Parthenonfrieses, sondern der jüngeren Parthenonmetopen, besonders dem des jungen Lapithen auf jener Südmetope³⁾, die Michaelis in seinem großen Parthenonwerke für ein wahres Muster des vollkommenen und schönen Archaismus erklärt. — Am deutlichsten aber spricht die Darstellung der Pferde, besonders des Viergespanns. Die Pferde des Jagdfrieses sind von kleiner, gedrungener Rasse und feurigem Naturell; der gebogene Hals trägt einen sehr zierlichen Kopf; die Brust ist breit, der Rücken fleischig und verhältnismäßig kurz. Dieser Typus ist jenem attischen ähnlich, der auf dem Gewandsaum der Euthydikosfigur zum erstenmal vorkommt und schließlich am Parthenonfries in schönster Vollendung erscheint. Doch ist er dort viel sicherer und energischer in seinen Eigentümlichkeiten durchgebildet, also wahrscheinlich jünger, wie das Bewegungsmotiv uns später bestätigen wird. (Vgl. das Tier des mit dem Wurfspeer zielenden Jägers mit dem ungefähr gleichbewegten Parthenonroß B. P. W. 326.; Egw. 39.) Andererseits sind die galoppierenden Kentauren der Nordmetopen zweifellos altertümlicher als das durchgehende Pferd, dem sie in der Bewegung

1) Dagegen stellt dieser gern Profil- oder Frontansicht mit dem 3/4-Profil zusammen; vgl. Spr. 220; B. P. W. 327; L. S. 259; Egw. 36. Wie fein ein nachparthenonischer Künstler zwischen beiden Ansichten zu vermitteln weiß, zeigt etwa das Peliadenrelief (B. P. W. 351).

2) Spr. 190; B. P. W. 292; besonders Egw. 20 f.

3) B. P. W. 325; Egw. 34.

entsprechen. So scheint der Sarkophag zeitlich zwischen den Metopen und dem Fries des Parthenon einzuschieben zu sein. — Eigentümlich ist es nun, daß die Pferde der andern Sarkophagseite einen erheblich älteren Eindruck machen als die des Jagdfrieses.¹⁾ Der Rücken ist länger und schmaler, die Beine höher, der Körper hagerer und knochiger, und die untsulpierten Schwänze wirken in ihrer gleichmäßigen Unbeweglichkeit noch recht altertümlich. Damit nähern sich diese Tiere ebensosehr dem Typus der Pferde des olympischen Ostgiebels, wie sie sich von dem der ruhigstehenden Parthenonpferde entfernen; doch wirken die olympischen Pferde wieder archaischer als die des Sarkophags.

Sehr interessant ist endlich die Betrachtung des Viergespanns. Die archaische Kunst hatte für das stehende Viergespann zwei Formen zur Verfügung: sie gab entweder die strenge Vorderansicht, die überraschend früh nicht nur auf Vasen, sondern auch in der Skulptur (ältere Metopen von Selinunt!) erscheint, oder das strenge Profil. Im letzten Fall lag für die Malerei und besonders das Relief die schwierige Aufgabe vor, die vier Tiere perspektivisch hintereinander in den Grund zu setzen. Die älteste plastische Lösung dieses Problems ist der drollige Versuch auf der Rindermetope vom delphtischen Siphonierschatzhaus (Spr. 146): eine dreifache Reihe von Rindern wird dargestellt, indem man an einem Körper drei Köpfe (einen en face, zwei im Profil) und drei mal vier wie im Parademarsch gleichschreitende Beine ansetzt, die auf ägyptische Weise leicht nach rechts hin gestaffelt sind. Auch jenes anmutige attische Relief des wagenbesteigenden Jünglings hat, nach den Überresten zu schließen, die Umrisse der Pferde sich fast gänzlich decken lassen, denn alle vier Schwänze sind dicht nebeneinander laufend auf dem Grund sichtbar.²⁾ Zur Verdeutlichung ersann man dann zwei Mittel: man ließ die Köpfe der Tiere sich verschieden auf- und niederbewegen,³⁾ oder man schob die beiden loser geschnittenen Beispferde vor die Jochpferde vor. Beides hat der Künstler des Satrapensarkophags vereint, und nicht anders handelte der Meister des Parthenonfrieses.

1) Bemerkenswert ist noch, daß die Palmetten am unteren Rahmen des Jagdbildes lockerer gestaltet sind als die entsprechenden des andern Frieses, so daß dort 28, hier 29 dieselbe Strecke füllen. Offenbar waren also bei der Ausführung des Sarkophags mehrere Bildhauer tätig.

2) *Ε. S.* 226; undeutlicher *Spr.* 178.

3) Vgl. die Münze von Syrakus: *Spr.* 198; *Εgw.* 10.

Aber gerade bei der Gleichheit des künstlerischen Gedankens ist die Verschiedenheit der Ausführung besonders bezeichnend. Das einzige stehende Viergespann des Frieses (denn nur dies kann zum Vergleich herangezogen werden) gibt die Jochpferde wie der Sarkophag in gestaffelter Silhouette, doch sind nur die Hinterteile (außer einem kleinen Stückchen des Nackens) sichtbar, so daß es auf den ersten flüchtigen Anblick als Zweigespann erscheint. Gegenüber der Unbefangenheit und Freiheit dieser doch keineswegs mißverständlichen Komposition verrät die Darstellung des Sarkophags, die außer den Hinterteilen der drei ersten Pferde mit offenkundiger Absichtlichkeit noch die Köpfe des ersten, zweiten und vierten zeigt, und den des

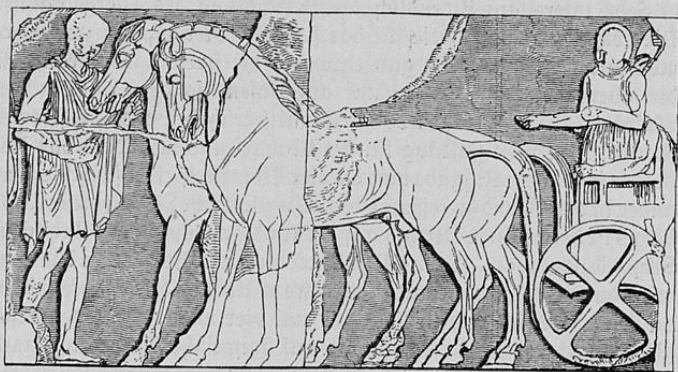


Abb. 13. Nordfries des Parthenon, stehendes Viergespann.

dritten durch die Mähne wenigstens andeutet, jenes verkehrte Streben nach Vollständigkeit, das der altertümlichen Kunst eigen ist. Und während beim Parthenongespann, wie an den Hinterbeinen leicht zu sehen ist, die Stellung der Füße nur bei den äußeren und bei den inneren Pferden paarweise übereinstimmt, ist sie auf dem Sarkophagrelief bei allen vier Rossen dieselbe und schafft so eine bei dem Mangel der Farbe kaum entwirrbare Fülle von parallelen Gliedern, offenbar nur aus archaischer Scheu vor Überschneidung.

So nahe man also auch den Sarkophag an den Parthenon heranrücken möchte: seine Formengebung und seine Technik ist offenbar älter als der Fries, aber jünger als die reiferen Metopen. Somit dürfte er um das Jahr 440 entstanden sein.

Es erübrigt noch, die Nationalität und die Schule des unbekannten Meisters festzustellen. Auch wenn Studniczka's eindringende

Untersuchung über die Form der Palmette und des Eierstabes es nicht jedem Zweifel enthoben hätte, müßten wir in dem Meister einen Ionier vermuten. Dafür spricht ebenso die frische und doch nicht aufdringliche Lebhaftigkeit und die auf einem Sarkophag besonders auffallende Naivität der Erzählung wie die ängstliche Vermeidung der Enthüllung des Körpers, dessen Darstellung sich ein Attiker in seiner Vorliebe für ideale Nacktheit schwerlich hätte entgehen lassen. Auch Einzelheiten fallen ins Gewicht; so die pompöse Sitzgestalt des Thronenden, in der wir ein Lieblingsmotiv der ionischen Kunst erkannten; die Zierlichkeit in Nebendingen (Lehne des Thrones) und endlich die eigenartige Fältelung der Gewänder, die sich, wie schon Studniczka sah, an dem zweifellos von ionischen Künstlern geschmückten Nereidenmonument von Xanthos (B. p. W. 372) genau so wiederfindet.

Aber noch ein andres Bildwerk muß zur Vergleichung herangezogen werden. An dem leider stark zerstörten



Abb. 14. Nikaiefries, Südseite: Perserkampf.

Friesen des Niketempelchens auf der Akropolis zu Athen finden sich nicht nur auffallend ähnlich bewegte und gekleidete Gestalten (vgl. die Abbildung), sondern kehren auch sonst sehr seltene Motive wieder, z. B. das des durchgehenden Pferdes. Damit eröffnet sich eine gewaltige kunstgeschichtliche Perspektive. Denn da von den beiden Darstellungen der Nikaiefries zweifellos die jüngere ist, den in Phönizien verborgenen Sarkophag aber nicht nachgeahmt haben kann, so müssen sie ein gemeinsames Vorbild gehabt haben. Wo ist dies zu suchen? Da, wie wir sahen, die ionische Kunst Lykiens, die besonders durch das oben erwähnte Nereidenmonument von Xanthos und das Heroon von Giölbaschi vertreten wird, deutliche Anklänge an den Satrapensarkophag zeigt, eben diese lykische Kunst aber, wie Benndorf für Giölbaschi erwiesen hat, auf Motive der polygnotischen Malerei zurückgeht: so darf man wohl die Vermutung wagen, daß auch in

den Bildern unseres Sarkophags ein Abglanz der Kunst wenn nicht des großen ionischen Malers selbst, so doch seiner für uns verschollenen Kunstgenossen erhalten ist.¹⁾ Daß der Meister des Satrapensarkophags tatsächlich mit echt griechischer Unbedenklichkeit fremde Motive verwertet hat, zeigt die Gestalt der unter dem Angriff des Panthers zusammengebrochenen, den linken Hinterlauf von sich streckenden Hindin, die in zahlreichen Reliefs wiederkehrt. Polygnots Malweise aber würde in ihrer flächenhaften Art, die die Gestalten vor einen idealen Hintergrund stellte und Überschneidungen, wenn auch nicht ausschloß, so doch zu vermeiden trachtete, vortrefflich mit der Darstellungsweise des Sarkophags vereinbar sein; und in dem Gemälde der Marathonschlacht im Tempel zu Plataä hat der Meister sicherlich auch berittene Perser in orientalischer Kleidung dargestellt. Jene herrliche Gestalt des sich umwendenden Trabanten endlich dürfte mit der schönen, auf Vasen und Reliefs wiederkehrenden Rückenfigur des verwundeten Freiers verwandt sein, die ohne Zweifel von Polygnots Freiermordgemälde abhängig ist.²⁾ So scheint sich wieder einmal Wörmanns Wort zu bewahrheiten, daß wir uns Polygnots Einfluß auf die griechische Kunst, Plastik wie Malerei, gar nicht groß genug vorstellen können.

1) Dieser Schluß wird bestätigt dadurch, daß der (dem Satrapensarkophag, wie oben gezeigt, verwandte) Mäsefries ebenfalls von der Malerei der Jonier abhängig ist. Das beweist nicht nur seine Ähnlichkeit mit dem unteren großen Fries des Iyktisch-ionischen Nereidenmonuments, die deutlich ein gemeinsames Vorbild verrät, sondern auch seine eigenartig malerische Darstellungsweise, über die später noch zu sprechen sein wird.

2) Vgl. B. p. W. 184; Spr. 204; L. S. 342.



Satrapenfartophag



Satropenfartoplag





