

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 verfrachtet<sup>1)</sup>, 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 Sarkophage<sup>2)</sup> Bilder schönster künstlerischer Anordnung, so zeigt der Gigantenfries vom Siphnierschatzhaus in Delphi<sup>3)</sup> 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 Busirisvasse<sup>4)</sup> sind bei aller Karikierung ebenso scharf aufgefaßt wie die Tierumrisse auf den Iktischen Harpyienreliefs<sup>5)</sup> oder die Gestalt der ebenfalls der ionischen Kunst angehörigen kapitolinischen Wölfin.<sup>6)</sup> Feiner und tiefer macht sich diese Fähigkeit der Beobachtung geltend in der erstaunlich ausdrucksvollen Darstellung der Gemütsbewegung, wie sie das altertümliche Nemirelief<sup>7)</sup> 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 Sitzbilder<sup>8)</sup> 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 überschlanke-graziösen Bildung der Frauengestalten, an denen Schmucksachen 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.<sup>1)</sup> 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 Metopen<sup>2)</sup> zeigen denn auch plumpe, vierschrötige Körper; die Männer sind gedrungen und breitschultrig und wandeln mit selbstbewußtem Schritt dahin. Auf den Metopen der jüngeren Tempel<sup>3)</sup> 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 Kerkulé 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.<sup>1)</sup> 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 Sehen 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,

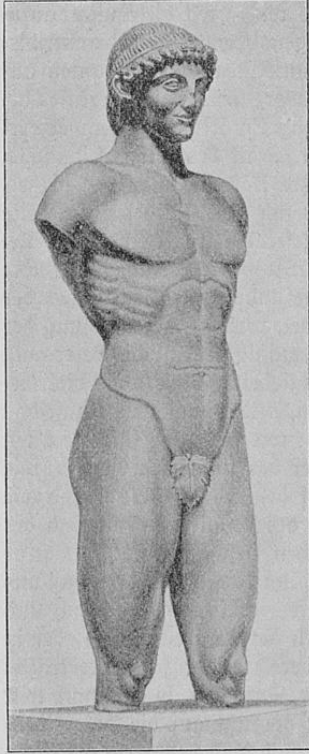


Abb. 10. Sog. Apollon Strangford.  
London, Brit. Museum.

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.<sup>1)</sup> 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,<sup>1)</sup> 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.

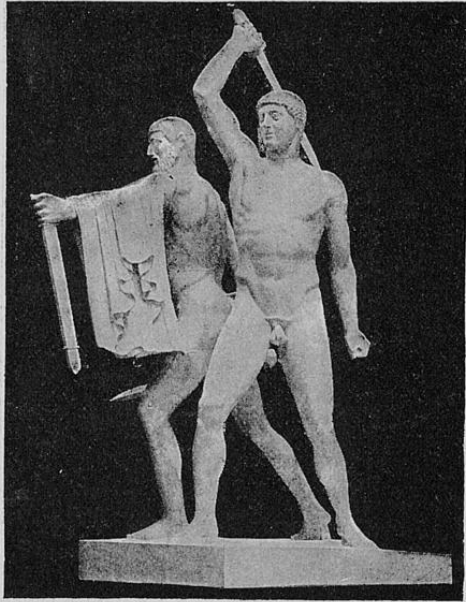


Abb. 12. Harmodios und Aristogeiton. Neapel.

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 Euthydikosstatue<sup>2)</sup>, 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-

träger<sup>1)</sup> 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“<sup>1)</sup> oder im Ludovisirelief<sup>2)</sup>, 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 Tyrannenmörder<sup>3)</sup>, deren Gestalten nicht nur nackt dargestellt, sondern auch in Erz ausgeführt waren. Aber auch hier übernahmen die Attiker nur den gesunden 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.<sup>4)</sup> 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 Diskobol<sup>1)</sup> 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 Marzhas<sup>2)</sup>, 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,<sup>3)</sup> stehen die des Parthenon,<sup>4)</sup> 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.