

HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MIT ABBILDUNGEN

DIE
GRIECHISCHE SKULPTUR

VON

REINHARD KEKULE VON STRADONITZ



MIT 155 ABBILDUNGEN

BERLIN

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1906

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
I. Archaische Kunst in Attika	I
II. Archaische Kunst im Osten	23
III. Archaische Kunst im Peloponnes und im Westen.....	35
IV. Archaische und archaistische Bildwerke im Berliner Museum	42
V. Der olympische Zeustempel und verwandte Bildwerke....	62
VI. Ionische Kunst des V. Jahrhunderts.....	78
VII. Der Parthenon	83
VIII. Der Fries von Phigalia	107
IX. Phidias. Myron. Polyklet.....	115
X. Bildwerke im Berliner Museum. Typen des V. Jahrhunderts. Reifarchaische Frauendarstellungen.....	129
XI. Bildwerke im Berliner Museum. Typen des V. Jahrhunderts. Frauenstatuen aus der Zeit des Phidias und deren Weiter- bildungen	141
XII. Bildwerke im Berliner Museum. Typen des V. Jahrhunderts. Darstellungen von Jünglingen und Männern	156
XIII. Bildwerke im Berliner Museum. V. Jahrhundert. Reliefs in der Art des Parthenonfrieses	165
XIV. Bildwerke im Berliner Museum. Grabreliefs und Votiv- reliefs des V. und IV. Jahrhunderts und ihre späteren Weiterbildungen	174
XV. Die Künstler des Maussoleums	199
XVI. Praxiteles.....	218
XVII. Lysipp	232
Nike von Samothrake	243
XVIII. Bildwerke des IV. Jahrhunderts im Berliner Museum.....	251

	Seite
XIX. Wandlungen seit dem IV. Jahrhundert. Fortleben der hellenistischen Kunst	269
XX. Hellenistische und hellenistisch-römische Bildwerke im Berliner Museum	278
XXI. Pergamon	300
XXII. Magnesia am Mäander	331
Rhodos	338
XXIII. Römische Kunst	340
XXIV. Römische Bildwerke im Berliner Museum	363

I.

Archaische Kunst in Attika.

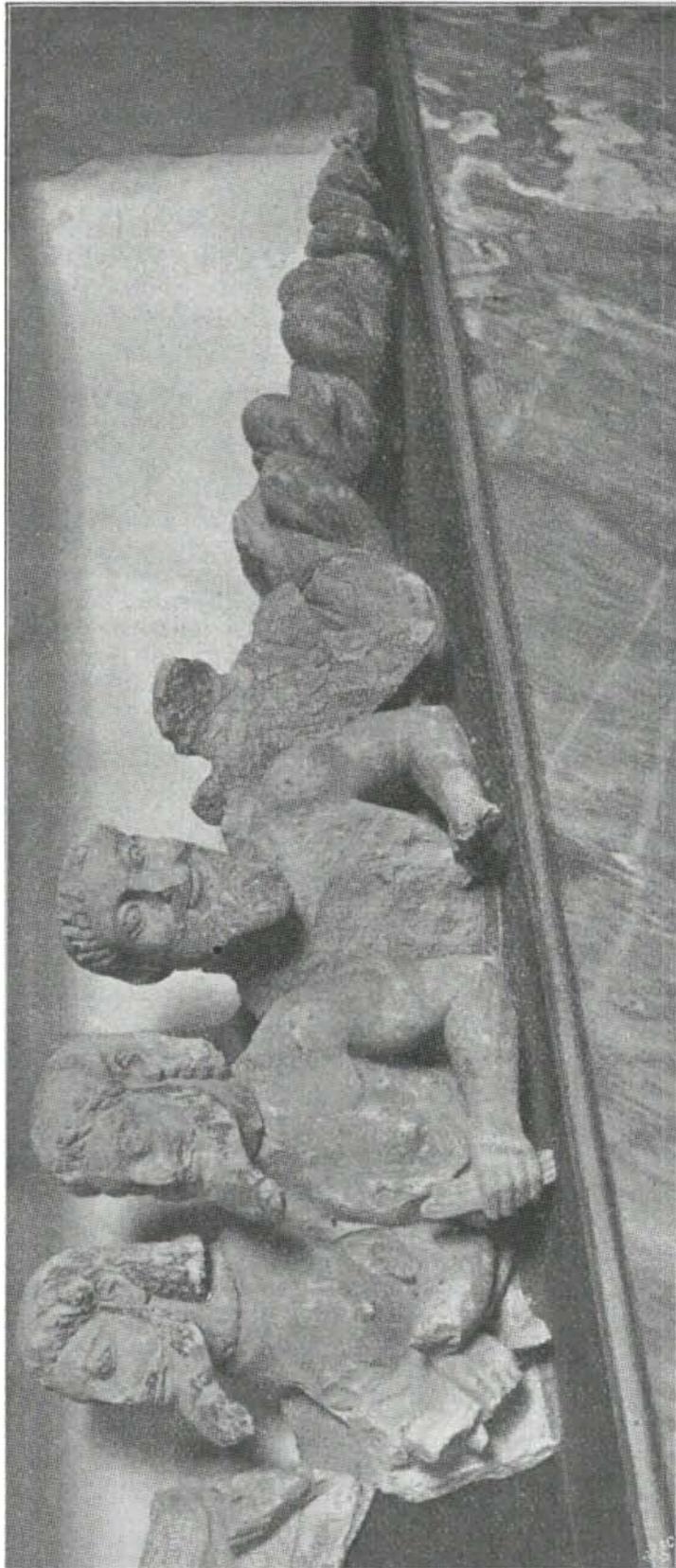
Der allmähliche Fortgang der älteren griechischen Skulptur läßt sich gegenwärtig am bequemsten mit Hilfe der langen Reihe von Beispielen überschauen, die in den letzten Jahrzehnten, seit 1885, durch die Funde in Attika, hauptsächlich auf der Akropolis von Athen, bekannt geworden sind.

Nirgends haben die Menschen ihren künstlerischen Gestaltungstrieb zuerst an hartem, schwer zu bearbeitendem Material geübt, sondern stets mit der Benutzung von fugsamerem, leicht bildsamem Stoff begonnen. Die ersten figürlichen Darstellungen wurden in Ton geknetet, in Holz geschnitzt, in weichem Stein geschnitten. Erst später wagte man sich an die edleren und härteren Steinarten und an den schwierigen Bronzeuß. Jeder besondere Stoff, den der Bildner zu bearbeiten hat, führt ganz von selbst zu besonderen Handgriffen und Gewohnheiten. Die Führung der Linien und Flächen wird eine andere beim Kneten des Tons, eine andere beim Schnitzen und Schneiden. Aber auch der Stoff an sich wirkt durch seine Eigenart, durch Faserung, Schichtung, Farbe verschieden, und je stärker das wirklich künstlerische Empfinden des Bildhauers ist, um so mehr werden diese Unterschiede in dem Kunstwerk fühlbar. Oft genug kann man an Marmorwerken noch erkennen, daß die Hand des Künstlers sich an der Bearbeitung eines anderen Stoffes gebildet hatte. Die ersten Marmorarbeiten verraten noch die Gewohnheiten des Schneidens in einer weicheren Masse. Erst nach und nach wird die Marmor-technik, die mit der Auffindung der großen Marmorbrüche beginnt und erstarkt, ganz selbständig. Die Bronze galt im Altertum für das vornehmere Material. Neben der stilbildenden Kraft des Bronzeußes ist die in unvergleichlich größerer Ausdehnung ausgeübte, ihr Material zugleich beherrschende und sich ihm fügende Skulptur in Marmor das wichtigste äußerlich zu begreifende Element in der

Ausprägung eines festen plastischen Stils in der griechischen Kunst.

In Athen kann man die Vorstufen der Marmorskulptur nicht nur erraten, sondern sehen. Es ist dort eine ganze Reihe von Skulpturen erhalten, die in einem weichen, brüchigen Kalkstein, dem sogenannten Poros, geschnitten sind: Reste von Einzelfiguren und hauptsächlich von zum Teil sehr großen Reliefs, bei denen die dem Material anhaftenden Mängel auch noch später weniger störend empfunden wurden als bei Rundwerken. Diese Porosskulpturen sind zum Teil noch sehr roh und ungefüge; die besten verraten eine gewisse Höhe in der Beherrschung der künstlerischen Mittel. Bei allen sieht man sehr deutlich, wie die Technik des Schneidens die Formgebung mit bestimmt hat. Alle waren vollständig bemalt; auch bei den Reliefs kann höchstens der Grund, auf dem die Figuren sich abhoben, die natürliche Farbe des Steins gehabt haben. Das geringe, durch seine auch in der Glättung stumpfe Oberfläche unschöne, schmutzig grauegelblich aussehende Material bot keinen Anlaß, den Farbenreichtum, der für den unbefangenen Sinn ein unablässiger Teil jeder Erscheinung der Natur ist, auch nur so weit zu beschränken, wie dies bei dem edlen und kostbaren Material des Marmors bald geschah.

Das berühmteste Beispiel solcher Porosskulpturen sind die Reste der großen Giebelreliefs vom alten Athenatempel auf der Akropolis, die bei dem erweiternden Umbau durch Pisistratos beseitigt wurden. Von dem Ostgiebel sind nur spärliche Überbleibsel vorhanden. In der Mitte thronte, von vorn gesehen, Athena, neben ihr, ins Profil gestellt, ein sitzender bärtiger Gott, dem eine andere Figur entsprochen haben muß; der übrige Raum war jederseits durch eine gewaltige, sich nach der Mittelgruppe zu aufwärts ringelnde Schlange ausgefüllt. Weit mehr ist vom Westgiebel erhalten. Die vom Beschauer aus linke Giebelhälfte war von dem den Triton überwältigenden Herakles eingenommen; seine vor dem Ringkampf abgelegten Waffen und Gewand sah man in der Giebelmitte an einem Baum aufgehängt. Von rechts her sieht dem Kampfe ein phantastisches Wesen, in dem man einen Sturmgott vermutet hat, zu. Der Dämon besteht aus drei Menschenkörpern, die in lange, sich umeinander wickelnde Schlangenleiber ausgehen, und an den äußeren Schultern des ersten und letzten Menschenkörpers wächst je ein Flügel heraus. In den Händen hält er Vögel und Feuerbrände. An der Unterfläche des die Giebelkomposition oben bedeckenden Geison waren in sinnvollem Schmuck die durch den Kampf aufgeschreckten



.....
Dämon vom Giebel des alten Athenatempels auf der Akropolis von Athen.

Störche, wie bei dem anderen Giebel fliegende Adler, abwechselnd mit schweren Lotosblumen in vertieften Linien eingeritzt und lebhaft bemalt.

An den reichlich erhaltenen Farbenresten spürt man noch das Vergnügen, mit dem der Künstler die durch die Skulptur gegebenen Formen bemalte und dadurch lebendig machte. An dem dreileibigen Ungetüm hat er die Gesichter und die nackten Körper braunrot angestrichen, die Lippen rot, die Augäpfel gelbweiß, die Augensterne grün, die Pupillen grauschwarz: mit demselben Grauschwarz sind die Augenbrauen und die Augenlider angegeben. Alle drei Bärte und Schnurbärte sind dunkelblau und ebenso ist das Haupthaar der beiden äußersten Köpfe, das des mittleren ist greisenhaft gelblich weiß. Die Flügel waren in den glatten Teilen blau, die Schwungfedern in der oberen Reihe abwechselnd weiß und rot, in der unteren weiß und blau. Ebenso sind die Streifen der Schlangenkörper blau, rot und weiß; wo Umrisse der einzelnen Schuppen mit Farbe angegeben sind, sind sie schwarz. Ganz gleichartig ist die Bemalung des schuppigen Fischleibs des Triton, während der menschlich gebildete Teil seines Körpers ebenso wie der nackte Körper des Herakles hellrot gefärbt ist.

Wie in der starken bunten Färbung, so offenbart sich auch in den Formen dieser und der anderen Porosskulpturen ein noch kindlicher und unerfahrener, mitunter wohl auch noch roher, aber fast stets ein offener, kühner und heiterer Sinn, der vor allem anderen auf das frische und lebendige Erfassen der Wirklichkeit gerichtet ist. Wir erkennen schon auf dieser frühen Stufe die Mitgift, die den attischen wie den toskanischen Künstlern von Anfang an beschieden war, und von deren Grund auf sich in Florenz wie in Athen die verschiedenartigsten Versuche nebeneinander erhuben, wie ein Wald von Stämmen mit ihren tausend Verästelungen vom gemeinsamen Boden emporwächst: die künstlerische Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit und die Freude an jeder Erscheinung der Natur, die völlige Hingebung an jede künstlerische Aufgabe, die lebhafteste Phantasie, mit der jeder wirkliche oder mythologische Vorgang erfaßt wird.

Wie sehr die ältesten attischen Marmorarbeiten noch in den Gewohnheiten des Porosschneidens befangen sind, kann die unter dem Namen des »Kalbträgers« bekannte, aus attischem (hymettischem) Marmor gearbeitete Statue (Fr.-W. 109) anschaulich machen, von der sich im Lauf der Jahre immer mehr Bruchstücke zusammenfanden. Zuletzt gelang es auch ihre Basis aufzufinden, deren Inschrift lehrt, daß wir das Weihgeschenk eines Mannes mit Namen Bombos vor uns haben. Die Statue stellt diesen Bombos



„Kalbträger“ von der Akropolis von Athen.

selbst dar, wie er das Tier, das er dem Zeus oder dem Poseidon der Burg opfern will, auf den Schultern herbeibringt. Der Kopf ist als Porträt gemeint, freilich ein Porträt, das die Schranken des Könnens, innerhalb deren sich der ausführende Künstler bewegte, bestimmt empfinden läßt. Feiner und zierlicher, vielleicht auch etwas älter ist der nach dem früheren Besitzer sogenannte Rampin'sche Kopf im Louvre. Er stammt aus Athen und ist, etwas unter Lebensgröße, in parischem Marmor mit überaus großer Sorgfalt und Liebe ausgeführt. Die Grundformen sind die der alten Porosskulpturen. Der Bart und das mit einem Blattkranz geschmückte Haar sind in steifer Regelmäßigkeit fast wie ein lebloses Ornament umständlich und sorgsam ausgearbeitet.

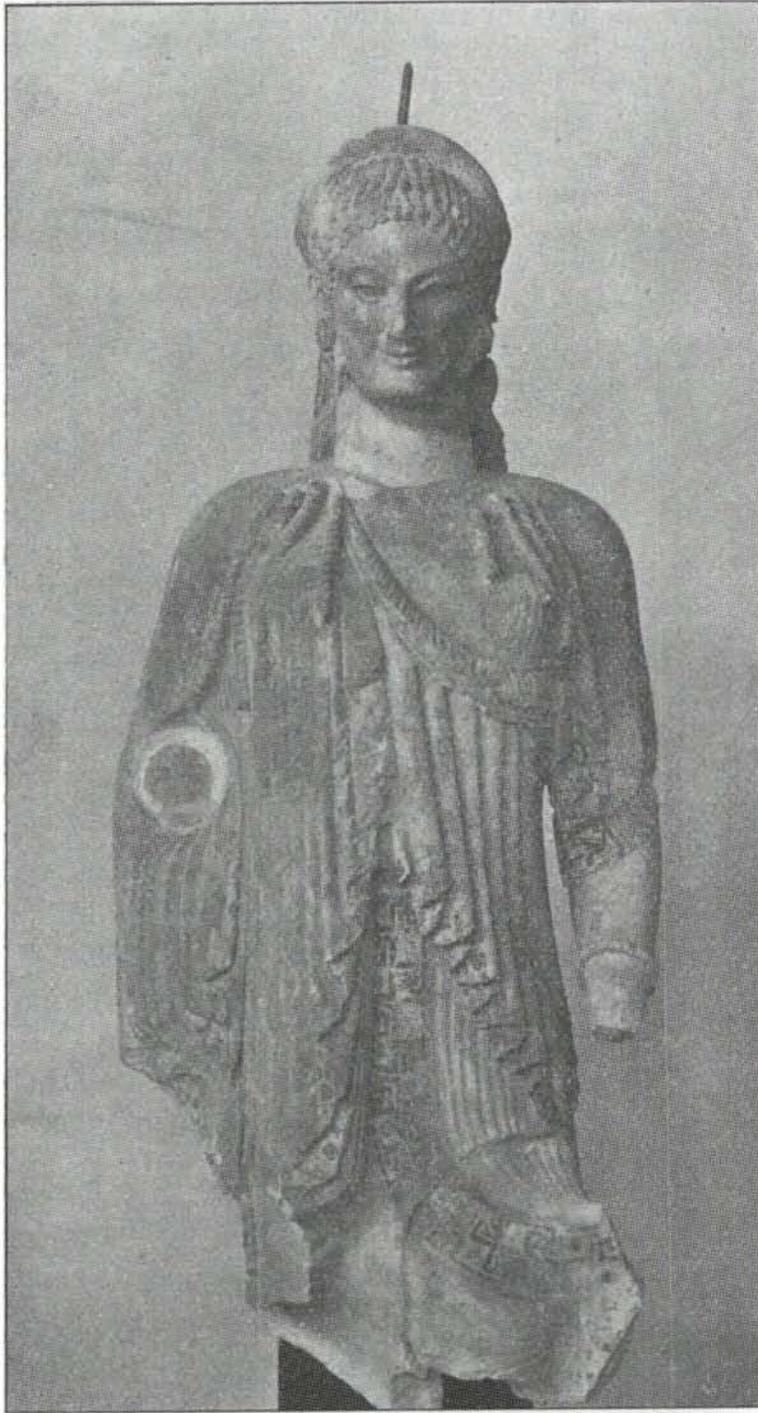
Die Gruppe altattischer Poros- und Marmorskulpturen, aus der die besprochenen Beispiele entnommen sind, macht durchaus den Eindruck einer Kunstübung von örtlich beschränkter Geltung. Freilich, so wenig die frühesten griechischen Künstler sich auch in ihren selbständigsten Versuchen von all und jeder unmittelbaren oder mittelbaren Kenntnis der bereits vorhandenen ägyptischen und asiatischen Werke unberührt halten konnten, so wenig haben die alten attischen Meister in völliger Abgeschlossenheit und Vereinsamung gelebt. Sie behandeln nicht nur dieselben Stoffe des Glaubens und der Sage, die allen Griechen gemeinsam sind, sondern sie stellen sie auch in ganz ähnlicher Weise dar, wie es ihre Landsleute in anderen Gegenden zu tun gewohnt sind. Fahrende Künstler kamen aus der Fremde; nicht jeder attische Bildner wird seine Kunst nur vom Vater und Großvater gelernt haben, ohne je den Fuß über die engen Grenzen der Heimat hinauszusetzen. Die ältesten attischen Künstlernamen werden mit dem sagenhaften kretischen Tausendkünstler Dädalos verbunden. Die griechischen Landschaften liegen so enge zusammen. Euböa, Ägina und die andern Inseln sind so nahe, die Fahrt über das Meer bis nach Ionien hin und darüber hinaus kannten die Athener so gut, daß auch ihre Bildschnitzer wohl wissen mußten, was in den Werkstätten von Korinth und Chalkis, von Chios und Samos vorging und geleistet wurde. Freilich, wie in so vielem anderen Athen erst nach und nach in den draußen wogenden rascheren Strudel des Lebens hineingezogen wurde, so haben sich auch die altattischen Bildschnitzer zunächst in ihrem geraden Fortgang nicht allzuviel durch das stören lassen, was anderswo geschah. Ihre Werke schließen sich zu einer engen, leicht kenntlichen Gruppe zusammen, die eine nicht allzu rasche, aber selbständige und stetige Fortbildung aufweist. Doch bald genug

traten starke, für die Zukunft der attischen Kunst entscheidende Einflüsse in diesen ruhigen Strom der Entwicklung ein — durch die Tätigkeit der fremden Künstler in Athen selbst.

Die frühesten attischen Porosskulpturen, die wir kennen, fallen um den Anfang, die spätesten wohl nicht später als in die Mitte des VI. Jahrh. vor Chr., die ihnen stilverwandten Marmorskulpturen gehören zwischen diese Zeitgrenzen. Etwa um die Mitte des Jahrhunderts beginnt ein stärkerer Zuzug fremder Künstler. Die künstlerischen Unternehmungen des Pisistratos und seiner Söhne richteten sich vielfach nach dem Vorbild dessen, was an der kleinasiatischen Küste und auf den Inseln geschah. Nach Art des Krösos und Polykrates schmückten sie ihren Hofhalt und ihre Stadt, und wie sie fremde Literaten an sich zogen, so werden sie nicht nur einheimische, sondern auch fremde Künstler verwendet haben. Unter den fremden Bildhauern, die von vielen Orten her, von Ägina und Samos, von Naxos und Paros, von Chios und Kreta herüberkamen, waren die beliebtesten die Meister, die in der besonderen chiischen Weise arbeiteten.

Dem Perserschutt der Akropolis sind lange Reihen von Marmorbildern entstieg. Darunter finden sich Männer zu Pferd und zu Fuß, mannigfach verschieden; die weitaus größere Zahl sind Frauen, und wiederum bei der Mehrzahl dieser Frauen sind die Züge so individuell, daß der nächste Gedanke der an Bildnisstatuen ist. Bei einer allgemeinen Gleichartigkeit lassen sich außerdem größere und kleinere Unterschiede erkennen, die weder durch das Porträtmäßige allein zu erklären noch zufällig sein können, sondern auf eine verschiedene Arbeitsweise der damals in Athen tätigen Bildhauer schließen lassen. Am bestimmtesten hebt sich die chiische Spielart heraus, die durch viele Beispiele vertreten ist.

Wie fast alle Statuen dieser Gattung, so zeigen auch die chiischen eine stets wiederholte Stellung und Haltung. Sie treten wie in schleichend schreitendem Tritt auf, den linken Fuß vorgesetzt, mit der linken Hand das schleppende Gewand lüpfend, die Rechte vorgestreckt. Sie blicken lächelnd geradeaus vor sich hin; mit dem Munde zugleich scheinen auch die Augen zwinkernd zu lachen. Die Frauen zeigen in ihrer Haltung den bescheidenen und zierlichen Anstand, den die Sitte gebot; aber sie verraten zugleich das Vergnügen, das ihnen die geschickte und gewissenhafte Erfüllung dieser Pflicht gewährt, die Freude an der reichen Kleidung, an der umständlichen Haartracht, an der steifen Zierlichkeit und verschämten lächelnden Feierlichkeit ihrer Erscheinung. Der schöne helle glatte Marmor und die



Frauenstatue der chiischen Art von der Akropolis von Athen.

bunten Farben verleihen den besser gearbeiteten und leidlich erhaltenen Figuren dieser Art noch jetzt einen anmutenden Zug von Heiterkeit. Sie boten alle eine farbenprächtige Erscheinung; aber während die Porosskulpturen einen völlig

deckenden Farbenüberzug erforderten, blieb bei den Marmorstatuen ein großer Teil unbemalt, vor allem das Fleisch, dagegen Haare, Augen, Lippen stets farbig waren. Auch das Gewand war selten ganz und gar von Farben überdeckt. Manche Gewandteile waren ganz farbig, besonders oft blau; andere nur an den Rändern bunt verziert oder auch im Grund mit bunten Sternen übersät. So ahmten diese Marmorbildnisse die Wirklichkeit überaus treu nach; aber sie mußten denen, die ihre Züge darin wiederfanden, dennoch nach Stoff und Farbe fremdartig und wunderbar erscheinen.

Was die fremden Marmorkünstler so überaus beliebt machte, war ohne Zweifel ihr erstaunliches technisches Können, das virtuose Machwerk, über das sie verfügten. Sie wußten den harten Marmor zu formen und zu schneiden, als ob er weiches Wachs wäre. Das war ein Unterschneiden, Unterhöhlen, Durchbohren, Durchbrechen, ein Glätten und Polieren ohne Ende. Alles war fein säuberlich glatt und rein, ohne daß ein unebenes Körnchen stehen blieb. Und diese fremden Handwerksmeister schwankten und zauderten nie. Jeder Arm und jeder Fuß kam knapp und fein gerundet aus ihrer Hand; sie wußten schon im voraus, wie alles zu formen sei, und die lebenswürdige Empfindung weiblicher Schönheit und Anmut ist nur zu einem Teile dem einzelnen Vorbild abgesehen, das gerade wiederzugeben war. Sie entspringt vielmehr einer bereits feststehenden Vorstellung, einem allgemeinen Ideal von Frauenschönheit, das, durch frühere liebevolle Beobachtung einzelner Züge der Natur abgewonnen, ein Gemeingut der Schule bildet, das jeder einzelne nach Belieben verwendet, ein köstlicher Schatz, aus dem er schöpft, soweit er es vermag. Diesem Ideal fügen sich, so lebhaft die Bildnisähnlichkeit auch spricht, die individuellen Züge ein, in der Gesamterscheinung wie in einzelnen Eigentümlichkeiten der Form und des Ausdrucks. Unter den kunstfertigen Händen der fremden Bildner verzogen sich die Gesichter der verdrießlichsten wie der lustigsten Kekropstöchter zu einem steifen freundlichen Lachen mit aufwärts gezogenen Mundwinkeln; eine wie die andere schaute mit großen neugierigen, freilich etwas schräg stehenden Augen erstaunt in die Welt hinein. In dem schönsten uns erhaltenen Beispiel dieser zierlichen Frauengestalten ist die durch die Schranken der Epoche und der besonderen Schule bedingte Eigenart so innig von der persönlichen Auffassung und lebenswürdigen Empfindung des ausführenden Künstlers durchdrungen und belebt, daß sich die Fremdartigkeit der Erscheinung zu einem geheimnisvollen, poetischen und unwiderstehlichen Zauber erhebt.

Vereinzelt gesehen entbehren selbst geringere Figuren dieser Art selten eines eigenen Reizes. Er geht verloren, wenn man sie in langer Reihe überblickt. Die reiche Mannigfaltigkeit der Tracht in Gewand und Frisur, die größeren oder feineren Unterschiede in beiden, wie sie sich aus der besonderen modischen und persönlichen Anordnung ergaben, und auf deren genaue Wiedergabe die schönen Trägerinnen gewiß den größten Wert legten, verschwinden für uns in der allen gemeinsamen Gleichartigkeit der Gesamterscheinung und der immer wiederkehrenden gleichen Körperhaltung. Das freundliche Lächeln verkehrt sich zu ausdruckslosem Grinsen; wir sehen, daß die schräg gestellten, mandelförmigen Augen mit ihren flach vorquellenden Augäpfeln und bandartigen Lidern der Natur doch allzu willkürlich widersprechen. Die überall sich aufdrängende, oft nur äußerlich empfundene, gespreizte Zierlichkeit neben den immer wiederholten gleichen Mängeln gewährt dann den Eindruck des Kindischen und Beschränkten.

Es liegt zu viel auswendig Gelerntes in dieser zierlichen und mühseligen Marmorkunst. Vor lauter Ausführung im einzelnen ging der Zusammenhang des Ganzen verloren, vor lauter handwerklichem Können und Künsteln die frische einfache Beobachtung der Natur; vor lauter Zierlichkeit und Schmuck des Gewandes wurde der darunter liegende Körper vernachlässigt und mißverstanden.

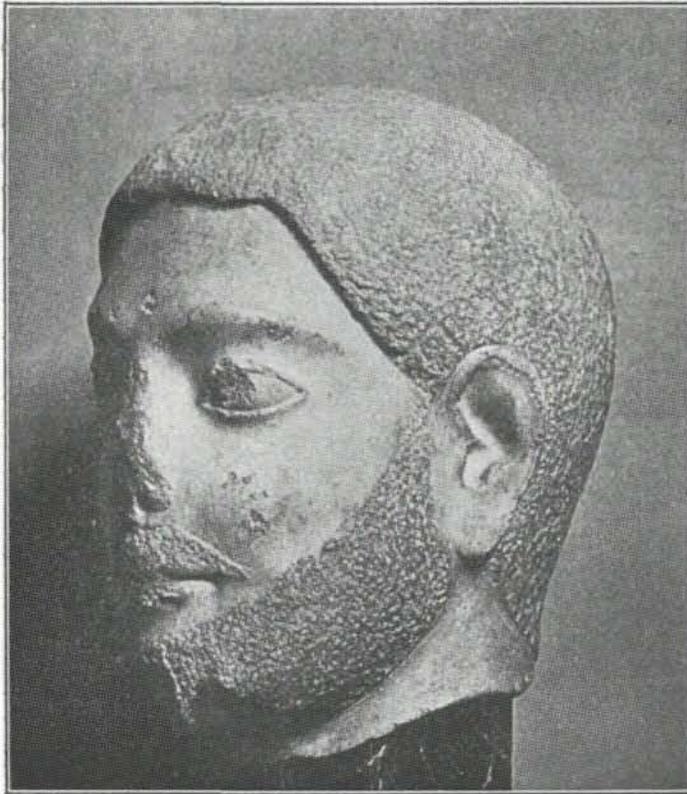
Aber der äußere Erfolg der fremden Meister war, wie die große Zahl ihrer noch vorhandenen Werke lehrt, glänzend.

Die einheimischen Bildschnitzer werden die fremden Wundermänner mit nicht freundlichen Augen betrachtet haben. Die Schwächen dieser spielerischen Kunst konnten ihnen nicht verborgen bleiben, aber noch weniger die Vorzüge. Sie waren den Poros gewöhnt, der sich leichter schneiden läßt als Holz; und wenn sie zum Marmor griffen, so war es zuerst nur der geringe graublaue Stein, wie ihn die am leichtesten zugänglichen Schichten am Pentelikon und Hymettos boten. Sie bemühten sich, was sie zu erzählen hatten, gewaltig und ausdrucksvoll auszusprechen und alle menschlichen Formen so schlicht und ehrlich wiederzugeben, als es der Stoff, den sie unter den Händen hatten, und ihre ererbte lang geübte Kunst nur irgend gestatteten. Jetzt sahen sie plötzlich die berühmte Marmorkunst der Inseln und des Ostens vor sich — Figuren von wundervollem, hellem, leuchtendem Marmor, dessen Glanz durch die Glättung noch gesteigert, durch die sparsameren farbigen Zutaten noch doppelt herausgehoben war. Und dieser schöne harte Marmor war so künstlich und vollendet bearbeitet, wie sie es selbst trotz alles Fleißes und aller

Mühe, auch wo sie ähnliches versucht hatten, nicht leicht erreichten; es war als ob die Fremden geheimnisvolle Kräfte hätten, um solche Zaubereien zu vollführen. Ihre technische Überlegenheit war so klar, wie ihr Erfolg. Was sollten die einheimischen Künstler dieser Tatsache gegenüber beginnen? Manche suchten so rasch wie möglich das Fremde nachzumachen, im Guten wie im Schlechten, und sie hielten die schräg stehenden Augen für so wichtig und wesentlich wie das künstliche Bohren und Unterhöhlen. Das waren die künstlerisch und persönlich Unselbständigen, deren Werke unsere Teilnahme nicht erwecken können. Andere blieben sich selber treu, aber sie suchten von den Fremden zu lernen, ihnen selbst und ihren Werken abzusehen, wie sie Meißel und Bohrer brauchten, wie sie stets den schönsten Marmorblock wählten, wie sie die Linien und Formen so reinlich und sicher zu ziehen und zu runden, allen Zierat so geduldig ins kleinste auszuarbeiten wußten. Freilich mit solchen Handwerksvorteilen geriet leicht auch etwas von der chiischen Art Auge und Mund zu bilden, das Haar ins Endlose zu teilen, zu lockern und zu kräuseln, überhaupt chiische Äußerlichkeit in die attischen Arbeiten hinein, bald mehr bald weniger. Die, die auf solche Weise die fremden und eigenen Vorzüge zu verbinden strebten, werden die verständige Mehrzahl der mittleren Talente gewesen sein. Im Gegensatze zu diesem Mittelgut waren diejenigen attischen Künstler die glücklichsten, die von dem Fremden nichts annahmen als die besondere Sorgfalt in der Wahl des Marmors und den Gebrauch von ein paar bequemeren Bohrern und Eisen, im übrigen aber völlig auf sich selbst gestellt blieben und in den Erfolgen der Fremden nur die Aufforderung fanden, die eigenen Leistungen aus eigener Kraft noch zu steigern. Diese Künstler waren die wenigsten und die größten.

Einer dieser Starken war der Meister eines Bildnis-kopfes in unserer Sammlung (Nr. 308), in dem uns eines der kostbarsten und wichtigsten Überbleibsel der altattischen Kunst erhalten ist. Trotz der Verletzungen, die der in schönem parischen Marmor gearbeitete Kopf erlitten hat, muß die seltene Meisterschaft und Schönheit jedem empfindenden Auge sofort fühlbar sein. Der erste beherrschende Eindruck ist der einer überaus treuen Porträtähnlichkeit. Wir wissen nicht, wie der Mann, dessen Züge uns so unwiderstehlich fesseln, im Leben aussah. Aber sein Bildnis wirkt so unmittelbar überzeugend und wahr, so mächtig spricht aus ihm eine kraftvolle persönliche Eigenart, daß wir nicht zweifeln: das ist das wahre und treue Abbild des vornehmen, stolzen Mannes, wie ihn seine Landsleute und

seine Feinde im Leben kannten, liebten und fürchteten. Als Augen und Lippen, Bart und Haar noch ihre lebhaften, fest bestimmten Farben an sich trugen, muß sich in diesen altertümlich einfachen, strengen und harten Zügen der Eindruck der Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit fast zum Unheimlichen gesteigert haben — ähnlich wie bei dem



Bildniskopf. Berlin Nr. 308.

nach der Epoche und den angewandten Kunstmitteln so fern abstehenden Uz-zano Donatello.

Genau so wie er ihn sah, hat der Künstler den Mann vor uns hingestellt und bei der Arbeit keinen Blick und keinen Gedanken von dem lebendigen Vorbild abgewendet. Genau so wie es war, hat er das Oval des Gesichts, den Schnitt des Haares und

Bartes, die großen runden Augen, genau so die Ohren, die Form des Kopfes wiedergegeben. Aber er sah alles einfach und groß, und einfach sind die technischen Hilfen, über die er verfügt. Die erhöht stehen gelassenen Oberflächen von Haar und Bart sind geraut; so lassen sie noch jetzt, wo ihre Farbe fehlt, die glatte Haut des Gesichts, die wie eine einzige große Einheit über Knochen und Fleisch gezogen erscheint, sich in starker Gegensätzlichkeit herausheben. Nirgends ist etwas Kleinliches und Gekünsteltes, nirgends drängt sich das Machwerk vor; die Technik ist nichts als das Mittel, alle Formen so rein und lebensvoll, so schlicht und anspruchslos wie nur möglich auszusprechen. In allem dem offenbart sich der völlige Gegensatz gegen die chiischen Marmorkünsteleien. Nicht die chiischen Skulpturen sind die Verwandten des

Kopfes, sondern der kalbtragende Bombos und die Köpfe des dreileibigen Dämons aus dem Porosgiebel, freilich Verwandte sehr viel niederer Gattung. Die gutmütigen Köpfe des Dämons scheinen wie in die Schranken eines tierisch-physischen Daseins gebannt, in dem sie sich befriedigt behagen. Der Ausdruck des Bombos geht über eine spießbürgerliche Enge nicht hinaus. Der Eindruck des Geistigen in dem Rampinschen Kopf liegt nur in der kindlichen Heiterkeit und in der nicht ohne Mühe erreichten Sauberkeit der freundlich lächelnden Züge. Der heldenhafte Porträtkopf dagegen sieht uns durchdringend und überlegen an. Aus ihm spricht ein vornehmer Sinn, ein starker Wille, der sich und andere zu beherrschen gewohnt ist; es spricht aus ihm ein geistiges Feuer, wie man es nicht nur bei hochaltertümlichen Werken, sondern überhaupt nur selten findet.

Auch das bekannteste altattische Grabrelief, die Stele des Aristion (Fr.-W. 101), geht in dem Ausdruck des geistigen Lebens weit über den kalbtragenden Bombos hinaus. Ihr Künstler Aristokles wurzelt wie sein größerer Kunstgenosse, von dem der Bildniskopf herrührt, in den selbständigen Anschauungen seiner attischen Heimat. Aber auch er hat für sein Werk nicht nur eine schöne Platte Marmor gewählt, sondern er hat auch die Schönheit dieses Materials empfunden und zur Geltung zu bringen gewußt. Es war ein vornehmer Kriegermann, den er darzustellen hatte, der Parteifreund des Pisistratos; und er hat es in seinem Werke an nichts fehlen lassen. Trotz jedem Chier hat er seine Umrisse reinlich und sorgfältig gezogen und den bunten Farbenschmuck in endlosem Fleiß, mit Treue und Liebe auch im Kleinen, aufgetragen. Als er die Gestalt in die Marmorplatte, auf die er sie sich lebensgroß aufgezeichnet hatte, hineinarbeitete und heraushob, sind auch abgesehen von den Unvollkommenheiten der Kunststufe und anderen Fehlern ein paar Versehen mit untergelaufen, die nicht alle wieder gutzumachen waren. Aber man bemerkt sie kaum, sondern freut sich an der so deutlich und leibhaftig vor uns stehenden Gestalt, bei der man durchaus den Eindruck eines zwar in den Mitteln und in einem gewohnten Typus der Darstellung befangenen, aber sprechenden Porträts hat, wie es als solches gemeint war und galt. Man freut sich vor allem an dem einfachen, ehrlichen und offenen Sinn, an der selbstgewissen Sicherheit der künstlerischen Leistung, die, ohne sich allzuviel auf den Zirkel und auswendig gelernte Regeln zu stützen, das Leben als Leben und als ein Ganzes empfindet und wiedergibt, so daß das Schematische, das nicht fehlt, wenigstens in der Ausführung nur sehr wenig hervortritt.

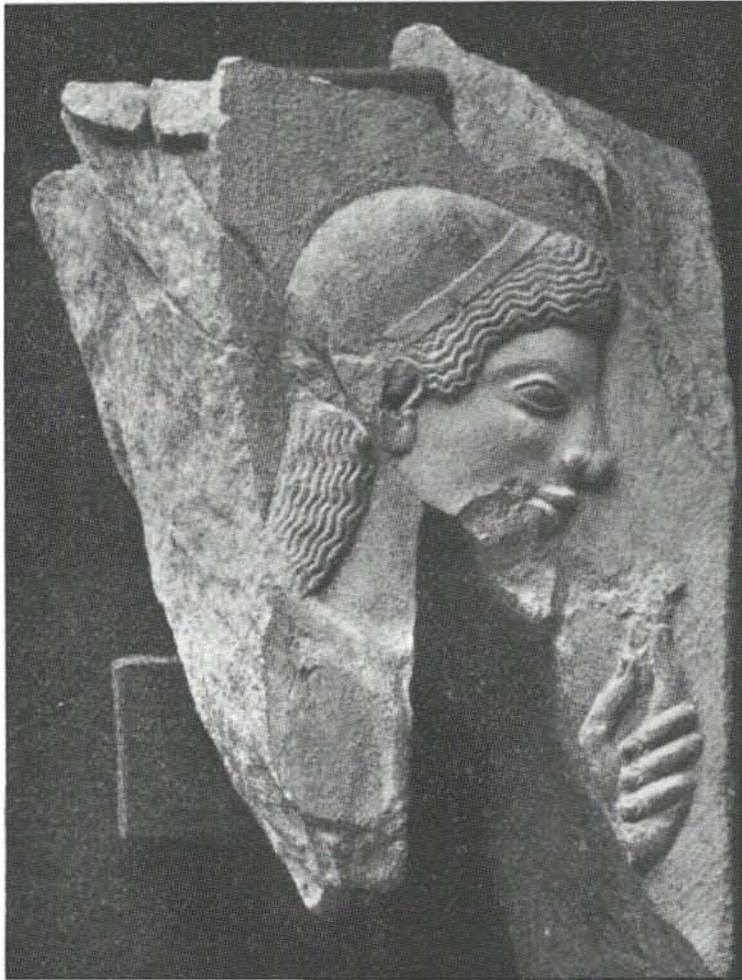
Neben die Aristionstele ist das Bruchstück einer altattischen Grabstele (Inv. Nr. 1531) in unserem Museum zu stellen, ihr von den bisher bekannten altattischen Grabstelen am nächsten verwandt, weit näher auch als z. B. das ältere schöne Bruchstück mit dem Diskophorenkopf (Fr.-W. 99). Erhalten ist nur der Oberteil einer weiblichen Figur, die, während



Oberteil der Grabstele des Aristion. In Athen.

Aristion reichlich lebensgroß ist, nur in etwa zwei Drittel Lebensgröße dargestellt war. Der Marmor ist pentelisch und zeigt den eigentümlich schönen rötlichen Ton, den der pentelische Marmor im Laufe der Zeit leicht annimmt. Wo die Oberfläche des Reliefs überhaupt erhalten ist, ist sie so gut wie unberührt, schön und frisch. Reste und Spuren von roter Farbe sind besonders deutlich am Hinterkopf, auch an den Haarwellen über der Stirn und dem Schopf im Nacken, am Augensterne, zum Teil im Grund.

Die Figur, die nach dem Erhaltenen zu schließen, jugendlich und mädchenhaft aussah, stand einfach und schlicht da, mit gleichmäßig auf den Boden aufgesetzten Füßen, von denen der linke vorgesetzt war. Der rechte Arm wird ohne starke Bewegung gesenkt gewesen sein, die rechte Hand wohl das Gewand gefaßt haben. Die



Bruchstück der Grabstele eines Mädchens. Berlin Inv. Nr. 1531.

linke Hand hält eine Blume. Die ganze Haltung und Bewegung der Figur war, der künstlerischen Gewohnheit und Notwendigkeit bei solchen schlanken Stelen entsprechend, eng und knapp zusammengefaßt; die Kunststufe ist dieselbe wie bei dem Aristion oder doch nicht wesentlich verschieden, vielleicht ein wenig später. Anordnung und Haltung sind gleichartig, beide Werke sind voll individuellen Lebens und zarter Empfindung. Die Einzelformen stimmen vielfach überein. So an Stirn, Augenknochen und Nasen-

ansatz und an den langgestreckten Fingern mit den wohlgebildeten, sorgfältig angegebenen Fingernägeln. Doch sind auch Unterschiede zu bemerken, sehr auffällig in der Bildung der Augen. Beidemale drängt sich nach der Weise der archaischen Kunst der Augapfel flach zwischen den bandartigen Lidern vor, aber das Auge des Aristion ist rundlicher und offener und es steht gerader, das des weiblichen Kopfes ist länglicher und zarter und es ist schräger gestellt. Und wenn das offenere Auge mit dem gespannteren Blick für den heldenhaften kraftvollen Aristion, das schmalere zartere Auge für den weiblichen Kopf das Angemessenere und Natürliche ist, so erinnert doch das Auge des Aristion an die Art der älteren Porosskulpturen, das des Frauenkopfes kommt durch Form und Stellung mit der Art überein, die wir von vielen der auf der athenischen Akropolis gefundenen vorpersischen Frauengestalten her kennen. Das Ohr scheint bei beiden Köpfen ganz gleich gebildet mit tiefer Ohrmuschel, starkem Ohrläppchen und besonderem Schwung des Konturs auf der Seite des Gesichts. Dagegen ist die Stellung abweichend, bei dem Aristion, fast wie zufällig, schräg nach hinten, bei dem Frauenkopf gerade, eher steil. Bei der verschiedenen Haartracht müssen die Haare verschieden gebildet sein. Bei dem Aristion sind sie in einzelne Locken aufgelöst, noch sehr deutlich an eine bestimmte Art der Porosskulpturen erinnernd, und wenn dabei eine neue Beobachtung der Natur zugrunde liegen oder hinzugekommen sein mag, so erscheinen sie doch noch mit einem Rest des Schematischen behaftet, äußerlicher und weniger natürlich bewegt als die plastisch belebten Haare des Frauenkopfes, bei deren Durchführung der Künstler mit besonderer Feinheit der Beobachtung und Empfindung verfahren ist. Die Haartracht als solche ist dieselbe, die aus anderen und auch aus jüngeren Beispielen bekannt ist, und ebenso entspricht es der wohlbekannteren Übung, daß die genauere Angabe der Haare auf dem Hinterkopf der Farbe überlassen blieb. Dieser Hinterkopf ist aber nicht als ganz einheitlich glatte Oberfläche gebildet, sondern es sind leise Furchen gezogen, die das noch farbig anzugebende Haar bereits plastisch in mehrere schwach erhobene rundliche Buckel gliedern. Dieselbe Auf- und Abbewegung ist bei den Haarwellen an der Stirn und im Nacken sehr schön und fein durchgeführt, wiederum als Grundlage, wie auf dem Hinterkopf für die nur farbige Zeichnung, so hier für die eingeritzten, wellig fließenden Längslinien. So ist naiv und in anmutiger Deutlichkeit ausgesprochen, wie das Haar oben auf dem Kopf durch das Haarband fest angedrückt wird, unterhalb des Bandes,

auf der Stirne und im Nacken, voller und freier ist. Der sorgfältig mit Ritzlinien gekräuselte Bart des Aristion erinnert an die Darstellung des Zeugs bei archaischen Gewandstücken und hat etwas Zeug- oder Fellartiges. Die entsprechenden Linien im Haar des Frauenkopfes sind nicht nur, wie es der verschiedenen Aufgabe gemäß ist, tiefer sondern auch freier geführt. Die Nase des Aristion ist einfacher, weniger bewegt als die des Frauenkopfes, der Mund kleiner, die Lippen sind fein und schmal; bei dem Frauenkopf ist der Mund groß, die Lippen voll. Lehrreich ist die genauere Vergleichung der in der Art der Anordnung und den Hauptformen übereinstimmenden Hände. Aristion faßt seinen Speer mit starker Hand fest und derb an, zierlicher und anmutiger bewegt hält das Mädchen die leichte Blume, und entsprechend ist die ganze Hand feiner und zarter, man darf auch sagen, besser geformt. Überhaupt ist die Modellierung bei der weiblichen Gestalt überall ausführlicher, feiner und weicher als bei dem Aristion und weiter gebracht, wie die Relieffhöhe im Verhältnis zum verschiedenen Maßstab der beiden Figuren an der weiblichen Gestalt größer ist.

Die eigene Höhe, zu welcher die aus dem heimatlichen Boden machtvoll aufsprießende attische Kunst damals emporgewachsen ist, läßt sich noch ahnen in den Trümmern eines großen monumentalen Tempelschmucks, die uns erhalten sind.

Als in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts v. Chr. auf der athenischen Akropolis der alte Tempel der Athena mit einer Säulenhalle umgeben und mit einem Marmordach versehen wurde, fielen die alten Porosgiebel der Cella weg (S. 2ff.), und man richtete die beiden neuen Giebelfelder zur Aufnahme von Marmorskulpturen her. Große Räume waren auszufüllen. Die Giebelbreite betrug 20 Meter, die Giebelhöhe in der Mitte fast $2\frac{1}{2}$ Meter. In diesen Rahmen waren in dem einen Giebel kämpfende Tiere, von denen Bruchstücke mehrerer Löwen und eines verwundeten Stieres kenntlich sind, eingesetzt, in dem anderen, gewiß dem an der Ostseite, die Darstellung des Siegs der Götter über die Giganten, alles in Marmor und statuenmäßig rund gearbeitet. Von den acht Figuren, die der Gigantenkampf umfaßte, sind zwei völlig, zwei andere bis auf geringe Reste verloren. Aber die vier übrigen Figuren haben sich mehr oder weniger zusammensetzen und in ihrer Bewegung erkennen und damit die ganze Komposition in ihren Grundzügen feststellen lassen. Den auffälligsten Platz in der Giebelmitte nahm Athena ein (Abguß des Kopfes Fr.-W. 106). Im Ausfall nach ihrer linken Seite vor-

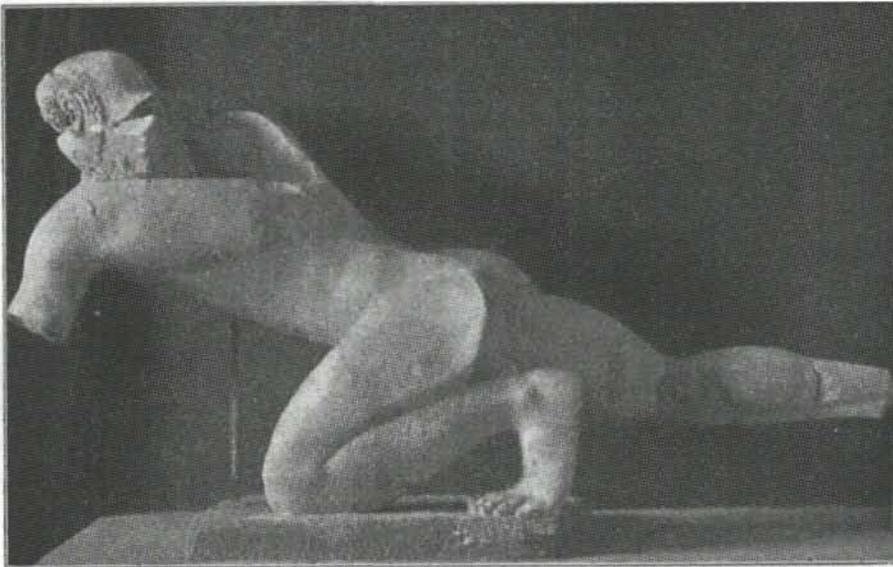
schreitend, hat sie den gewaltigen, unter ihrem Angriff rücklings zusammensinkenden Giganten mit der linken Hand am Helm gefaßt und führt mit der Lanze in der Rechten den Todesstoß. Sie tut dies — um wieder ein scheinbar fern abliegendes Beispiel anzuführen — mit der selbstverständlichen heiteren Sicherheit wie die Judith des Donatello. Neben Athena kämpften, nach auswärts gerichtet,



**Athena im Gigantenkampf vom Giebel des umgebauten Athenatempels
auf der Akropolis von Athen.**

zwei Götter, vermutlich Zeus und Herakles; sie erschienen klein gegenüber ihren nächsten Gegnern, noch kleiner im Vergleich mit den entfernten, die aus den Giebelecken wie Tiere zum Kampf herankriechen. So durchdrang und überwand das leidenschaftliche Erfassen des mythischen Vorgangs die Bindung, die der gegebene Raum aufzwang. Der deutliche Zusammenhang mit den Gewohnheiten der

vorausgegangenen Kunstübung, selbst die fühlbare Ungleichheit in der Beherrschung der Kunstmittel lassen uns die großartige Naivität der Auffassung nur um so stärker und eindringlicher empfinden. Überall ist der Sinn auf das Lebensvolle, Große und Einheitliche gerichtet. Das gewaltige, ausdrucksvolle Bild der Besiegung der Giganten durch die drei Götter ist als ein Ganzes erschaut; die Gruppen, in die es sich zerlegen läßt, sind eng zusammengehörige Teile, die einzelnen Gestalten stellen sich dar als bewegte Gesamterscheinungen, als den ganzen Gliederbau vom Scheitel bis zu den Zehen gleichmäßig umfassende Einheiten in handelnder Tätigkeit. Athena stand da in langem, reichem,



Gigant vom Giebel des umgebauten Athenatempels auf der Akropolis von Athen.

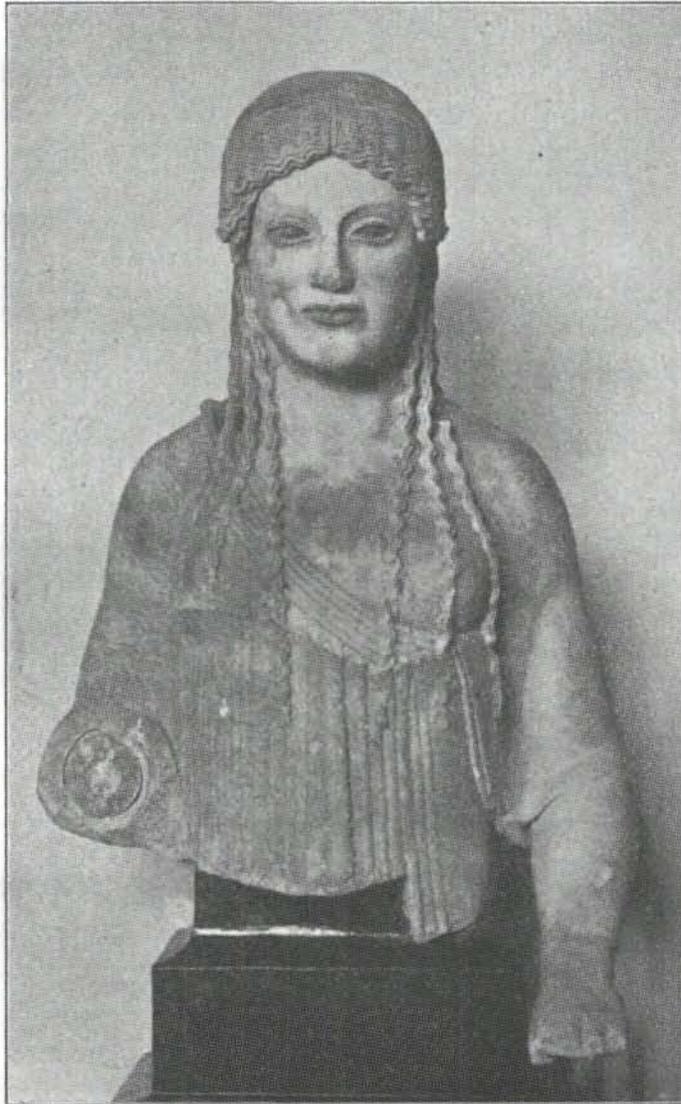
prächtig geschmücktem Gewand und leuchtender Wehr; die beiden Götter neben ihr waren wohl zum Teil bekleidet; die Giganten sind nackt; wenigstens einer von ihnen war jugendlich. Entscheidend macht sich das Streben geltend, den nackten Körper kraftvoll und wahr wiederzugeben. Innerhalb der altertümlichen Gebundenheit und Gewalttätigkeit und trotz der einzelnen Unvollkommenheiten offenbart sich in der Formung der Glieder, am auffälligsten bei dem Giganten der Mittelgruppe, nicht nur eine lebendige, sondern eine so hohe und einfache Empfindung der Natur, daß uns dieser kindlich befangene und jugendlich kühne Versuch ergreift wie eine frühe Vorahnung der großartigen Formenauffassung, die den Meisterwerken der perikleischen Epoche eigen ist. — Ein schöner attischer Jünglingskopf, der aus dem Besitze O. Rayets in die Sammlung Jakobsen

gekommen ist, zeigt, daß die Stilart, die wir durch den Kopf der Athena kennen, auch anderen gleichzeitigen attischen Werken eigen war.

Die kräftige unbefangene Auffassung lebendiger Handlung, wie sie die in großem Maßstab gehaltene Darstellung des Gigantenkampfes im Giebel des Tempels auf der athenischen Akropolis auszeichnet, kehrt auch wieder in den kleinen und wohl nicht nur infolge des kleinen Maßstabes zierlicheren und anmutigeren Reliefbildern aus der Theseus- und Heraklessage, mit denen die Athener etwas später, gewiß durch attische Künstler, die vierundzwanzig Metopen des von ihnen im Heiligtum zu Delphi gestifteten Schatzhauses schmücken ließen (Gipsabgüsse Inv. Nr. 2385).

Von dem Fortgang der Kunst und ihrer reichen Verwendung in Attika geben viele uns erhaltene Werke Kunde. Auch in dieser Fülle fällt durch Feinheit und Besonderheit der künstlerischen Absicht das Weihgeschenk des Euthydikos auf, eine Frauenstatue, von der die Basis mit den zierlich gearbeiteten Füßen und den nächsten Gewandteilen und der Kopf samt der Brust wiedergefunden sind. In Haltung und Erscheinung ist die in den chiischen Werken übliche Anordnung befolgt; die Kunstart ist völlig verschieden. Das Gewand auf der Brust ist weniger peinlich und kleinlich, der Rest auf den Unterschenkeln mehr in attischer Art von geschnittener Zeichnung. Die Augen sind nicht schräg gestellt; sie sehen unter ihren großen Bogen den Beschauer sicher und ruhig an. Die Lippen sind nicht zu steifem Lächeln verzogen, sondern der liebe kleine Mund, der in das volle feste Oval des Gesichts hineingesetzt ist, erscheint in diesem Augenblick wie von Unmut und Schmerz bewegt; die tief herabgezogenen Mundwinkel geben dem milden Frauenantlitz einen verschlossenen mürrischen Ausdruck, der die »gekränkten« Madonnen des Francia ins Gedächtnis ruft. Und wie Francia diesen Ausdruck im Gegensatz zu den älteren Bologneser Malern anwendet, die den Gesichtern ihrer Figuren ein chiisches Lächeln zu verleihen pflegten, so verfuhr der attische Bildhauer in offenkundigem und bewußtem Widerspruch gegen die Vorgänger, die ihren Figuren eine festgestellte, widersinnige Heiterkeit aufzwangen. Der Kopf mit seinen etwas schematischen Gesichtszügen macht nicht den Eindruck einer starken persönlichen Leistung; für uns bezeichnet er einen festen Punkt der künstlerischen Entwicklung, die sich in Athen vollzog. Wie die Körper der nackten Giganten vom Giebel des alten Athenatempels auf die nackten Gestalten der Parthenongiebel hindeuten, so ist der Kopf der von Euthydikos geweihten Figur mit

seinen in Seiten- und Vorderansicht einfach und klar gegliederten, voll und fest umschriebenen Gesichtszügen eine deutliche Vorstufe der Kopftypen, die uns vom Parthenonfries her so wohl bekannt sind.

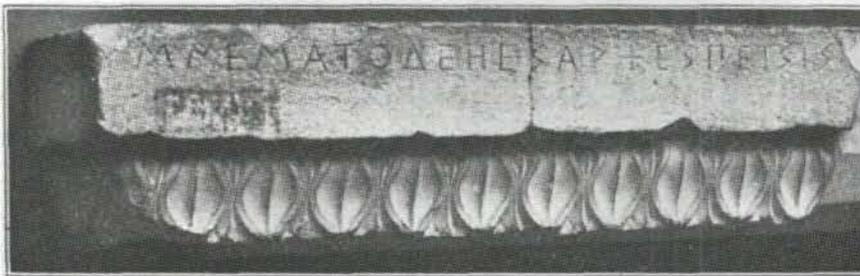


Oberteil der von Euthydikos gestifteten Frauenstatue auf der Akropolis von Athen.

Ein ähnlich verschämter Reiz wie über der Euthydikosfigur liegt über dem blonden Knabekopf, der wie alle bisher genannten Beispiele den durch die persische Verwüstung entstandenen Schuttmassen entstieg ist. Die Haltung ist freier bewegt, die Anlage der Formen hat viele Beschauer auch an den Typus erinnert, den die Mittelfigur aus dem westlichen Giebel des olympischen Zeustempels

zeigt. Doch steht die Zartheit und Feinheit des auf der Akropolis gefundenen Knabenkopfes von der derben und entschlossenen Formgebung der olympischen Giebelstatuen weit ab und läßt den Unterschied der künstlerischen Auffassung und Empfindung nicht verkennen.

Unter den vorpersischen Frauenstatuen zeichnet sich eine nicht durch besondere Schönheit und Feinheit der Arbeit, sondern durch ihre ungewöhnliche Größe aus. Entschieden altertümlich, mit männlich breiten Schultern und schmalen Hüften, steht ihre Erscheinung in einem Gegensatz zu der Zierlichkeit der Haltung und Gewandung, die auch sie zeigt, wie der leider nicht wohl erhaltene Kopf nicht mit der chiischen Weise übereinstimmt. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehört zu dieser großen Statue eine Basis mit der Künstlerinschrift des Antenor. Das ist derselbe Bildhauer, dem die Athener die Ausführung der berühmten Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton übertrugen, die von Xerxes 480 weggeschleppt, bald nachher durch eine neue Gruppe von der Hand des Kritios und Nesiotes ersetzt, von Alexander dem Großen oder einem seiner Nachfolger zurückgeschickt wurde, so daß, wie berichtet wird, von da an die alte und die neue Gruppe nebeneinander auf dem Markte standen. Von einer dieser beiden Erzgruppen, die einander ähnlich gewesen sein werden, sind uns die beiden Figuren in Marmorkopien erhalten (Fr.-W. 121. 122), und da diese mit der Kunststufe der Statue des Antenor nicht übereinstimmen, so werden sie auf die jüngere Gruppe von der Hand des Kritios und Nesiotes zurückgeführt. Ohne die Zusammenfügung der athenischen Frauenstatue mit der Basis des Antenor würde man wohl eher an die ältere Gruppe denken dürfen, zumal eine schöne vorpersische Knabenstatue auf der Akropolis (Gipsabguß Inv. Nr. 2144) mit dem Harmodios der Marmorkopie fast porträthaft übereinkommt.



Krönung vom Altar des jüngeren Pisistratos.

II.

Archaische Kunst im Osten.

Die aus dem Altertum gerettete literarische Überlieferung, welche die Ergebnisse der gelehrten Neugier, des Sammelfleißes und der Schlüsse von zum Teil ausgezeichneten Forschern, aber nur in Bruchstücken, lückenhaft und in vielfach getrübler, verwirrter und mißverständener Fassung wiedergibt, zwingt zu der Vorstellung, daß die griechischen Kunstwerkstätten, die am frühesten Ruhm genossen, auf den Inseln zwischen Kleinasien und dem griechischen Festland standen, und eine erste Blüte der griechischen Kunst bei den Heiligtümern und an den Fürstenhöfen in den Küstenländern Kleinasiens und den benachbarten Inseln zu staunenswerter Entfaltung kam. Schon im VII. Jahrhundert v. Chr. soll der lydische König Kandaules das Gemälde eines griechischen Malers Bularchos mit Gold aufgewogen haben; es schilderte den Kampf und die Niederlage der am Mäander wohnenden Magneten gegen die wilden nordischen Kimmerier. Seine Nachfolger schickten kostbare Weihgeschenke nach Delphi. Mit den halb griechischen Königen von Lydien wetteiferte Polykrates von Samos. Die frühesten weltbekannten, prachtvoll ausgestatteten Heiligtümer waren das Heraion in Samos, das Artemision in Ephesos, zu dessen Errichtung und Ausschmückung sich ausgezeichnete Künstler von nah und fern zusammenfanden. Aus Kreta und Samos kamen die besten Baumeister, die am Artemision tätig waren. Nicht nur die Baukunst wurde auf diesen Inseln geübt. Auf Kreta gab es geschickte Bildschnitzer und Bildhauer. In Samos war jede Kunstfertigkeit heimisch, die Herstellung künstlicher, reichverzierter Erzgeräte und kleiner und großer Erzfiguren so gut wie die mühselige Kleinkunst des Einschneidens in die zum Siegeln verwendeten, in Ringe gefaßten harten Edelsteine. Die Fertigkeit, den Marmor zu schneiden und zu formen, bildet sich naturgemäß zuerst aus an Orten, an denen gute und

ausgiebige Marmorlager früh entdeckt und ausgebeutet werden. Die Stelle, die im modernen Kunstbetrieb Carrara und die dortigen Marmorarbeiter einnehmen, haben in den Zeiten des Altertums Paros und die parischen Bildhauer siegreich behauptet. Schon im VI. Jahrhundert v. Chr. haben in Attika wie in anderen Landschaften des griechischen Festlands Bildhauer aus Paros und dem mit Paros eng benachbarten Naxos gearbeitet.

Die Nachrichten der Schriftsteller knüpfen die Anfänge der Marmorbildhauerei nicht an Paros, sondern neben Kreta an die Werkstatt einer durch mehrere Generationen hindurch in Chios tätigen Künstlerfamilie. Beispiele solcher vom Vater zum Sohn sich vererbenden Kunstfertigkeit fehlen auch im Verlauf der modernen Kunstgeschichte nicht, am wenigsten solange der besonders gepflegte Kunstzweig in handwerklichen und zünftigen Schranken betrieben wird. Im Altertum müssen bei der festen Bindung, die sich aus der engen Gemeinschaft der Geschlechter und Familien ergab, die Beispiele überaus häufig gewesen sein. Der älteste Name, der uns aus der chiischen Bildhauerfamilie aufbewahrt ist, ist der des Mikkiades; dessen Sohn hieß Archermos; Archermos war der Vater von Bupalos und Athenis. Diese beiden sind, wie eine ausdrückliche Überlieferung annehmen läßt, um 540 v. Chr. selbständige Künstler gewesen.

Als die ersten Marmorbildhauer in Kreta werden Dipoinos und Skyllis genannt. Sie sind nach dem Peloponnes gekommen, haben dort Werke geschaffen und Schüler gefunden. Ihr Landsmann Cheirisophos hat den vergoldeten Apoll in Tegea gearbeitet. Das Hin- und Herziehen der Künstler ist gerade für die Frühzeit vielfach bezeugt. Endoios war in Kleinasien und in Athen tätig. Von der Hand des Ägineten Smilis war das Schnitzbild der Hera in ihrem Heiligtum in Samos. Bathykles aus Magnesia am Mäander hat in Amyklä in dem berühmten Heiligtum des Apoll das Prachtwerk des Thrones für den Gott aufgerichtet und dabei als Schmuck einen ganzen Vorrat griechischer Sagen angebracht, wie sie in der ionischen Kunst in bildlichen Szenen festgestellt und üblich gewesen sein mögen. In den Figürchen oben auf der Thronlehne glaubte man den kunstreichen Meister selbst mit seinen Gehilfen zu erkennen, — wie an der Bronzetür von S. Peter Filarete sich mit seinen Schülern im Relief angebracht hat.

Mit der aus dem Altertum überkommenen gelehrten Überlieferung lassen sich bisher noch nicht überall die für uns wiedergewonnenen Denkmäler zu einem vollen, auch im einzelnen deutlichen Bild zusammenschließen. Einige

Male fällt durch die literarische Überlieferung ein helles und scharfes Licht auf den geschichtlichen Wert der erhaltenen Werke. Diese wiederum erklären und beleben, auch wenn sie nicht genannt sind, die Nachrichten der Schriftsteller, aus denen allein niemals eine wirkliche und leibhaftige Vorstellung erreicht werden kann. Endlich aber sind so viele und zum Teil so bedeutende und hochstehende Reste jener auf den Inseln und der kleinasiatischen Küste heimischen, jugendstarken griechischen Kunst aufgedeckt worden, daß sie, auch wo wir von jeder Rücksicht auf literarische Überlieferung absehen müssen, eine Reihe fester Punkte für die geschichtliche Entwicklung abgeben. Und nicht nur in ihrer eigentlichen Heimat finden wir die Zeugen und Spuren dieser kleinasiatischen und Inselkunst, auch auf dem griechischen Festland und zum Teil in weiter Ferne bis in die von kühnen Seefahrern den Griechen gewonnenen Gebiete.

Von dem chiischen Meister Archermos meldeten antike Gelehrte, er zuerst habe die Siegesgöttin mit Flügeln dargestellt. Es muß also an einem nicht allzu schwer zugänglichen Orte eine geflügelte Nike des Archermos vorhanden gewesen sein, an die sich eine solche Angabe anheften konnte, und gewiß ist diese Angabe nicht anders zu verstehen, als daß die älteste, von einem namhaften Bildhauer herrührende Statue der geflügelten Nike, die man zu nennen wußte, das Werk des Archermos war — eine im späteren Altertum einigen Kunstgelehrten bekannte antiquarische Merkwürdigkeit. Wir durften hoffen, diese Merkwürdigkeit selbst noch zu besitzen, und, wenn diese Hoffnung wirklich trügerisch war, ist uns wenigstens ein Werk erhalten, das ihre Stelle vertreten kann.

Durch die französischen Ausgrabungen auf Delos ist ein Inschriftstein zu Tage gekommen, welcher die wohlbekannten chiischen Künstlernamen Mikkiades und Archermos nennt. In der Nähe wurde die marmorne Figur einer geflügelten Frau gefunden (Fr.-W. 27), die man glaubte auf die Basis mit der Inschrift aufsetzen zu können, bis sich Zweifel an der Zugehörigkeit erhoben. Das auf der Basis aufgestellte Werk war von Mikkiades mit Hilfe seines Sohnes Archermos hergestellt und mit diesem gemeinsam dem delischen Apoll geweiht. Von der Nike ist vermutet worden, daß sie als Firstschmuck auf einem Bauwerk verwendet gewesen sei.

Dem literarischen Ruhm der hoch gepriesenen Bildhauerschule von Chios entspricht diese Nike durch Vorzüge, die mit den im höchsten Sinn künstlerisch entscheidenden nicht ohne weiteres zusammenfallen.



Nike von Delos. In Athen.

Eine Frau, in zwei Drittel der natürlichen Größe, läuft in gewaltigem Schritt von rechts nach links. Sie hat große und breite Flügel am Rücken, kleinere vorn an den Schultern und an den Fußknöcheln. Die in den Knien stark und übertrieben gebogenen Beine sind in die Seitenansicht

gestellt, Oberkörper und Kopf in die Vorderansicht. Bei der Anstrengung des hastenden Laufs ist durch eine eckige Bewegung des Arms die linke Hand auf den linken Oberschenkel aufgesetzt; der rechte Arm war vorgestreckt, vielleicht mit einem Kranz oder einer Binde in der Hand. Offenbar waren die Bildhauer auf zweierlei besonders stolz: auf den Schein des Fliegens oder vielmehr Laufens in der Luft und auf das künstliche Machwerk der Marmorarbeit. Die Flügel, so groß und so auffällig sie waren, sind dennoch nur ein Symbol, eine Anleitung für die Phantasie des Beschauers; sie drücken keine Bewegung aus und sie tragen die Figur nicht. Den Schein des Laufens in der Luft haben die Künstler vielmehr dadurch zu erreichen versucht, daß die Figur auf der sie unmittelbar tragenden dicken Basisplatte nur mit einer scheinbar frei niederhängenden Gewandmasse aufsaß; rechts und links schwebten die Füße im Freien, auch das stark gebogene linke Knie reichte nicht bis auf die Platte hinab. Es sind mancherlei ähnliche kleine Bronzefiguren erhalten, die über die Absicht dieses sinnreichen Auskunftsmittels keinen Zweifel lassen. Die von den Künstlern gewünschte Täuschung war noch verstärkt durch eine verhältnismäßig hohe und freie Aufstellung; die Basisplatte stand wahrscheinlicher als auf einem Dachfirst auf einem Kapitell, das von einem nicht allzu hohen, schlanken Pfeiler oder einem Säulenschaft getragen wurde. Die Bewegung, wie die Nike sie zeigt, war nicht eine neue Erfindung. Die Leistung der chiischen Bildhauer bestand darin, daß sie ein im Relief- und Ornamentstil bereits gebräuchliches Motiv in eine Rundskulptur von immerhin ansehnlicher Größe übertrugen. Man spürt diese Übertragung noch deutlich genug in der flächenhaften, reliefmäßigen Art und Wirkung des Ganzen. Denn für die Rundskulptur liegt auf keiner Stufe des Könnens ein Grund vor, Kopf und Oberkörper anders zu drehen als die Beine; eine solche Verschiedenheit in der für die einzelnen Teile des Körpers gewählten Ansicht läßt sich nur aus der Überlieferung der Darstellung in Relief oder Malerei erklären.

Die Marmorarbeit ist überaus gewandt; sie offenbart eine lange und sichere Übung. Alle Linien sind scharf und klar gezogen. Das Gewand ist von dem nackt heraustretenden rechten Knie und Unterschenkel auf beiden Seiten durch eine tiefe Unterarbeitung gelöst; ebenso stehen die in den einzelnen Strähnen endigenden Haarmassen hinten frei vom Nacken ab, und die kleinen Flügel vorn an den Schultern standen frei gearbeitet vor den großen Rückenflügeln in die Höhe. Während der rechte Arm wenigstens an der erhaltenen Schulter mit dem großen

Rückenflügel zusammenhängt, war der verlorene linke Arm völlig freistehend gearbeitet. Auch über dem kleinen Flügel am rechten Bein ist der Marmor weggeschnitten, so daß zwischen Bein und Gewand eine leere Stelle entsteht, durch die man hindurchsieht. Der Flügel ebenda dient zugleich als sichernde Querstütze für den frei in der Luft hängenden Knöchel und Fuß. Die vorn herabhängenden Falten sind mehrfach durch doppelte eingeschnittene Linien umsäumt. Auf dem Rücken bezeichnen ähnliche Einschnitte in den Marmor die ersten Ansätze, von denen die großen Flügel ausgehen.

Der reinlichen und zierlichen Marmorarbeit kamen einzelne Zutaten aus Metall und vor allem eine reiche und starke Farbgebung zu Hülfe. An dem rings um den Kopf laufenden Schmuckband waren vorn Rosetten aus Metall angebracht; die Ohren trugen metallenen, scheibenförmigen Ohrschmuck. Die Haare waren natürlich rot, die Augenbrauen und die Wimpern grauschwarz, grauschwarz die Pupillen in der braunroten Iris, die Lippen rot. Das Gesicht und alle nackten Teile hatten keine Färbung, sondern zeigten den schönen hellen Ton des geglätteten Marmors. Ebenso in seiner Gesamtheit das Gewand. Aber am äußeren Gewandrand sonderte ein breiter Streif mit bunt gezeichnetem doppelten Mäander deutlich das Gewand von den nackten Beinen und unten, wo es aufstieß, von der Standplatte. Ferner sind oberhalb des Gürtels zunächst schuppenartig aneinander geschobene Halbkreise, weiter oben zerstreute Kreise als Zierformen eingeritzt, denen eine farbige Zeichnung nicht gefehlt haben kann. Ebenso müssen der Gürtel und das um den Hals gelegte Schmuckband Farbe getragen haben. Die größte farbige Masse boten die großen Rückenflügel dar. Gewiß waren ihre schematisch gezeichneten Federn blau und rot und die kleinen Schulter- und Fußflügel in ähnlicher Weise so bemalt, daß von dem inneren bandartigen blauen Rand rote Federn ausgingen. In dieser leuchtenden Pracht bestimmter und klarer Farben muß die freundlich lächelnde ausdrucksvoll bewegte Figur überaus hell und heiter gewirkt haben. Aber die auffälligen Mängel in der Auffassung und Wiedergabe der Natur konnte diese heitere Farbenpracht nicht zudecken.

Die Künstler waren der Marmortechnik so sicher, daß sie unbedenklich das eine Bein aus dem Gewande hervortreten lassen konnten, und sie haben dieses Bein mit besonderer Sorgfalt ausgeführt; zierlich und fein haben wir uns die nackten Füße zu denken. Mit offenkundiger Vorliebe aber ist das freundlich lächelnde Gesicht modelliert

— ohne Zweifel im bewußten Gegensatz zu den fratzenhaften Gesichtern der Gorgo, die man in ihrer Gesamterscheinung ähnlich ausgestaltet und beflügelt und ähnlich bewegt zu sehen gewohnt war. Im Gesicht der Nike sind die einzelnen Bestandteile sehr bestimmt voneinander geschieden. Die beiden Wangenbeine, die wie kleine runde Äpfelchen geformt und von ihrer Umgebung abgesetzt sind, und das spitze Kinn springen auffällig vor. Die etwas vorquellenden Augen stehen ein wenig schräg. Der Mund ist ziemlich einfach gezeichnet; die Mundwinkel sind in die Höhe gezogen und in den Enden durch kleine Bohrlöcher bezeichnet. Neben ihnen und neben den Nasenflügeln sind die Hautfalten angegeben, die beim Lachen entstehen. Es ist dies eine richtig beobachtete Einzelheit; aber die einzelnen Züge schließen sich zu keiner wirklichen Einheit zusammen; trotz aller Freundlichkeit, trotz des deutlichen Lachens mit Mund und Augen ist im Gesicht etwas medusenhaft Maskenartiges; die Haarringel über der Stirn sind völlig leblos, wie eine Reihe von toten Ornamenten. Die Figur ist nicht als Ganzes geschaffen, sondern aus Einzelheiten zusammengesetzt. Die verfehlten Verhältnisse der Gestalt, die, wenn man sie sich ohne Gewand denkt, unerträglich wären, die harte und ungefüge Zeichnung des kurzen Oberkörpers, an den sich die langen Beine ohne ein ausreichendes Stück von Leib ansetzen, die einförmig zufällige Wiederholung der Faltenzüge, zumal auf der Rückseite — dies alles zeigt, daß der frische Gestaltungstrieb durch die den Künstlern allzu wohl vertrauten und oft erprobten Handwerksregeln und Handwerksvorteile, durch die Freude an der technischen Geschicklichkeit, die sie besitzen, eingeschnürt und geschädigt wird. Das Werk ist ein merkwürdiges Beispiel dafür, wie rasch eine kindlich und unbefangene geübte Kunstweise im eifrigen Ringen nach sorgfältiger, sauberer, technisch vollendeter Formgebung in eine von den Urhebern nicht gewollte und nicht bemerkte Äußerlichkeit geraten kann, bei der die verwendeten Kunstmittel ihren Gang wie eigenmächtig und selbständig zu gehen scheinen. Denn die hohe Altertümlichkeit erklärt diese Eigentümlichkeiten und Sonderbarkeiten nur zu einem geringen Teile. Mit der treuen und wahrhaften Nachahmung der Natur beginnt jede wirkliche Kunst, und erst nachher vergißt sie ihr echtes Vorbild über der bequemeren Nachahmung schon vorhandener Kunstwerke, welche so sichere Regeln darzubieten scheinen. In dem eifrigen Bestreben von den Lehrern und Vorgängern zu lernen, in dem mühseligen Kampf um die Aneignung und Ausbildung des technischen Könnens, ohne das kein Gelingen und kein

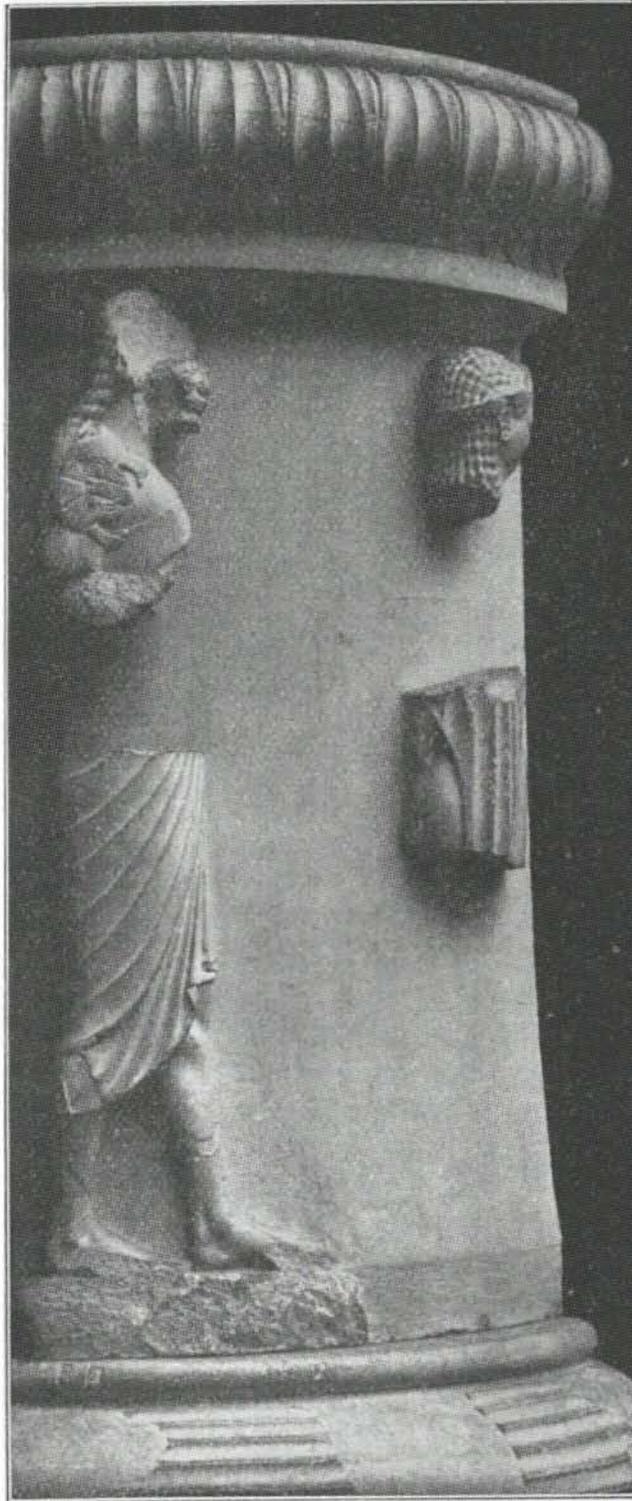
Fortschritt möglich ist, geht leicht die selbständige, freie und volle Empfindung der Natur verloren. Nur allzu oft ist, auch in Griechenland, Mittel und Zweck verwechselt worden. Mit offenen Augen die Natur wieder anschauen ist das Vorrecht der hohen Geister, welche die Schicksale der Kunst in ihren Händen halten. Aber je gewaltiger sie sind, um so unwiderstehlicher zwingen sie die Nachfolger unter ihre Herrschaft, und dasselbe Spiel beginnt von neuem in veränderten und verfeinerten Formen. Denn im Fortschritt der Zeit, bei dem immer größeren Reichtum der Anschauung und des Könnens schließt das Wiederfinden der Natur mit dem herrlicheren Preis ein um so stärkeres und kühneres Wollen und Ringen in sich.

Der Stufe der chiischen Marmorkunst, wie wir sie aus der Nike von Delos kennen lernen, muß eine weniger gewandte, einfachere und schlichtere Kunstweise vorgegangen, aber die vorherrschende Richtung auf äußere Vollendung, auf Glätte der Form und Arbeit früh zu entscheidender Geltung gekommen sein, und sie ist innerhalb der Schule niemals ganz überwunden worden. Die zierlichen Frauenstatuen auf der athenischen Akropolis, die sich an jene Nike anreihen, zeigen in ihren Vorzügen und Mängeln, welcher Fortentwicklung allein jene Kunstweise fähig war. Sie erhob sich in einzelnen Beispielen zu überaus anmutigen und reizvollen Werken; aber sie hat sich in diesen, einem beschränkten Zeitabschnitt angehörigen Leistungen völlig ausgelebt. Die einst in Athen so siegreich einziehende Marmorkunst der Chier hat keine zweite Blüte getrieben. Sie wurde von dem mächtigeren attischen Geist überwunden und aufgesogen. Ihr bleibender Wert besteht darin, daß sie eines der Elemente war, aus denen die voll entfaltete Kunst des perikleischen Athen groß und frei hervorwuchs.

In einem fühlbaren Gegensatz gegen die besondere chiische Kunstweise stehen die Reste der altionischen Skulptur, die uns aus Ephesos bekannt geworden sind.

Um die Mitte des VI. Jahrhunderts v. Chr. war die Priesterschaft der Artemis von Ephesos damit beschäftigt, der großen Göttin einen glänzenden Tempel von riesenhafter Ausdehnung zu bauen, dessen Tempelstatue, wie es scheint, dem Endoios übertragen wurde. Zu den früheren Helfern und Förderern des gewaltigen, langsam vorrückenden Werkes war der mächtigste und reichste Fürst Kleinasiens, König Krösos von Lydien, hinzugetreten. Er spendete, wie Herodot erzählt, goldene Statuen von Kühen und »viele von den Säulen«. Bei den Ausgrabungen, die das Britische Museum

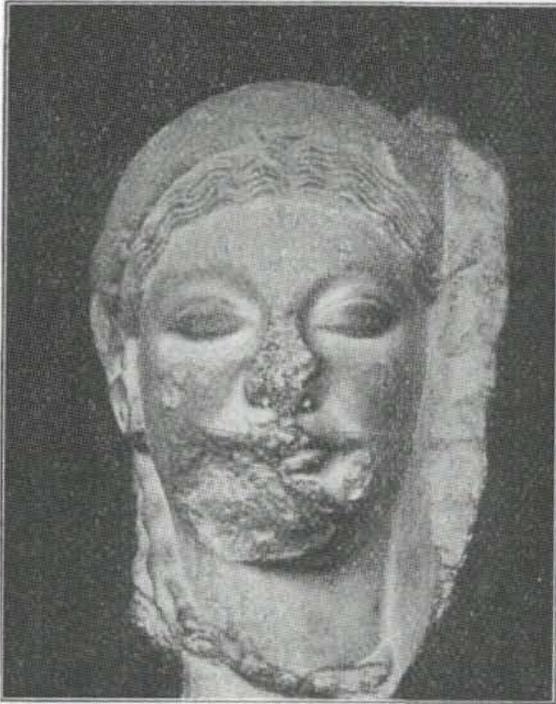
in Ephesos vornehmen ließ, sind mannigfache Reste dieser Säulen gefunden worden, so daß es möglich war, einen Säulenausschnitt zusammenzusetzen, als Beispiel dafür, wie die Teile ursprünglich verwendet waren (Gipsabguß Inv. Nr. 2220). Diese Säulen waren aus weißem Marmor, gewaltig an Höhe und Umfang, und nicht war, wie bei den übrigen, der Schaft einfach kanneliert, sondern an seinem untersten Teile mit lebensgroßen Relieffiguren geschmückt — in der Tat königliche Geschenke, wohl wert unten am Reliefband über der reich gegliederten ionischen Basis die Inschrift zu tragen, die jede einzelne Säule als Weihgeschenk des Königs Krösos bezeichnete. Diese kostbaren Reste sind ein sicherer und unverrückbarer Markstein in der Geschichte der griechischen Kunst, ein bestimmtes Zeugnis für die damals erreichte Stufe der ionischen Skulptur. Sie zeigen, in völligem Widerspruch zu der etwa



Von einer Säule des alten Artemistempels von Ephesos.

dreißig Jahre älteren delischen Nike, eine durchaus einfache und schlichte, erstaunlich sichere Auffassung und Wiedergabe der Natur.

Am leichtesten kann man sich die Schönheit und Eigentümlichkeit der Arbeit an dem Blätterkranz klar machen, der als Abschluß über den Relieffiguren ringsum läuft. Die Blätter wachsen, als ob sie lebendig wären; sie sind mit der ganzen Empfindung für das Schwellen und Steigen der Form im Innern des Blattes wie im Umriß model-



Frauenkopf von der Säule von Ephesos.

liert, nicht weichlich oder üppig, aber reich und voll. Wie knapp und dürftig sieht daneben der doch auch schöne attische Blattkranz aus, der den um ein halbes Jahrhundert späteren Altar des jüngeren Peisistratos (Fr.-W. 126 s. S. 22) krönt! Mit der Empfindung für die schwellende Bewegung der Blattform geht zusammen das sichere Gefühl für die Eigenart des verwendeten Stoffes, das Hochgefühl für die Kostbarkeit und edle Schönheit des Marmors, aus dem dieser wundervolle Blätter-

kranz gebildet ist, — noch vor dem Gipsabguß spürt man den Glanz der herrlichen Marmorarbeit. Dieselben Vorzüge zeichnen die Relieffiguren aus, nur daß sie hier wahrzunehmen weniger bequem ist. Man muß sich bemühen, über die Lücken und über die Zerstörung der einzelnen Teile hinwegzusehen, und die menschliche Gestalt in so altertümlicher Formgebung kommt vielen zunächst gar zu fremdartig und ungewohnt vor. Aber wer Augen hat zu sehen, erkennt bald dieselbe lebendige Auffassung der Natur wie in dem Blätterkranz. Wie sicher sind die Hauptverhältnisse der menschlichen Gestalt erfaßt, wie gut sind die Gliedmaßen geformt und bewegt, wie schlicht und wahr spannt sich das Gewand über die Glieder! An dem Frauenkopf (Gipsabguß Inv. Nr. 2241), der wenigstens oberhalb leidlich erhalten ist, hat das Haar

eine natürliche Form und Bewegung; Stirn und Wangen bieten warmes blühendes Leben der Oberfläche und zugleich den eigenen und empfundenen Reiz des Marmors. Die Augen endlich sind nicht schematisch nach einer auswendig gelernten Regel gehöhlt, zugeschnitten und umrändert, sondern der Künstler hat sie mit genauer und selbständiger Kenntnis der lebendigen Form und mit vollem Bewußtsein auf die Wirkung, man kann geradezu sagen, auf die malerische Wirkung hin gearbeitet, die sie an der Stelle und in der Höhe, für die sie bestimmt waren, hervorbringen sollten.

Unwillkürlich sucht man die eigentliche Heimat dieser so kraftvoll sich offenbarenden künstlerischen Begabung an der Stelle, wo die in jenen Zeiten mächtigste griechische Ansiedelung auf kleinasiatischem Boden ihre rasche und wunderbare Blüte entfaltete, in Milet. Freilich die nur wenige Jahrzehnte älteren, viel genannten sitzenden Bildnisstatuen vom heiligen Weg zum Didymaion (Fr.-W. 6, 7) stehen von solcher Höhe noch weit ab. Sie können nur durch die aufgetragene lebhaft und ausführliche Bemalung dem traurigen Druck ihrer steinernen Schwere entrückt gewesen sein. Doch lassen einige andere bei Milet zu Tage gekommene, im Schema ähnliche Frauenstatuen den Fortschritt zu lebendigerer Darstellung erkennen. Die übrigen bisher noch vereinzelt gefundenen Funde aus Milet, vor allem ein Frauenkopf und ein männlicher bartloser Kopf (Gipsabguß Inv. Nr. 2240) sind den Skulpturen an der ephesischen Säule aufs nächste verwandt.

Milet, die große ionische Metropole, deren Machtbereich und Einfluß weit ausgriff, war der natürliche Ausgangspunkt für die griechischen Bildhauer und Steinmetzen, die in Lykien Arbeit fanden. Die besten menschlichen und Tierfiguren auf lykischen Denkmälern (Fr.-W. 131—148) lassen eine ähnlich frische Natürlichkeit des künstlerischen Sinns erkennen, wie die vom alten Artemision in Ephesos herrührenden Relieffiguren. Das fälschlich sogenannte Harpyiendenkmal (Fr.-W. 127—130) läßt sich den Statuen vom heiligen Weg zum Didymaion und ihren besseren Fortbildungen anschließen.

Bis hinüber ins griechische Mutterland drang diese kleinasiatische Kunst: jünger als die Reliefs des Harpyiendenkmals, aber auf dem Boden derselben Kunstart erwachsen, ist der Skulpturenschmuck des Schatzhauses der Knidier in Delphi: der Giebel mit der Darstellung des Kampfes zwischen Apoll und Herakles um den Dreifuß (Gipsabguß Inv. Nr. 2388), der Fries, der den Gigantenkampf, eine Versammlung sitzender Götter (Gipsabguß Inv. Nr. 2387)

und einen Wagenzug umfaßte, und die Mädchengestalten, die statt der Säulen als Trägerinnen des Gebälks der Vorhalle dienten. Was auf ganz anderer Kunststufe, mit ganz anderen Zielen und Mitteln in der Zeit des Perikles an den Prachtbauten der Burg zu Athen wiederkehrt, die Karyatiden des Erechtheion, die Götterversammlung und der Wagenzug des Parthenonfrieses, findet sich hier schon ein Jahrhundert früher in einem auf fremden Boden verpflanzten Ableger der von Milet ausgehenden Kunst vorgebildet.

Wenn Milet als Mittelpunkt eines weitverzweigten Kunstbetriebs von einheitlicher Eigenart erscheint, so hat doch auch diese Stadt so wenig wie andere sich gegen fremde Künstler verschlossen. Wie Samos für das Kultbild des Heraion den Ägineten Smilis, Ephesos für das Artemisbild den Endoios, so ließ Milet für das Erzbild des Apollon in seinem größten und wichtigsten Heiligtum, dem Didymaion, den Sikyonier Kanachos kommen. Von dessen Werk geben allerlei Nachbildungen, besonders Münzbilder und ein im Berliner Museum verwahrtes rohes Relief spätrömischer Zeit aus dem Theater von Milet (Inv. Nr. 1592) eine einigermaßen annähernde Vorstellung. Danach fügte dies vornehmste Götterbild der Milesier als eines der jüngeren Glieder sich ein in die Reihe altertümlicher griechischer Jünglingsfiguren, als deren kraftvollstes Beispiel aus einer dem Kanachos voranliegenden Kunststufe der sog. Apoll aus Thera (Fr.-W. 14) bekannt ist.

Das Fundgebiet dieser Jünglingsstatuen, deren Typus ebensowohl für sterbliche Jünglinge wie für Apoll und ohne Zweifel für andere Götter und Heroen verwendet worden ist, umfaßt weit auseinanderliegende Stellen. An der Ausbildung dieses frühesten Typus der nackten männlichen Gestalt sind wohl alle griechischen Bildhauerschulen beteiligt gewesen, zumeist vielleicht die Bildhauer von Kreta und ihre peloponnesischen Schüler und Nachfolger, aber auch die von Naxos und Paros. Dadurch erklären sich die Verschiedenheiten in der schematischen Wiedergabe der Natur. Hinzu kommt die gerade hier besonders auffällige Verschiedenheit im Können der einzelnen Künstler, und auch der Fortschritt der Zeit von steifer, starrer Stellung und Bewegung zu natürlicherer und schmiegsamerer Haltung läßt sich leicht an diesen vielen Beispielen verfolgen bis zu der schönen Bronze, die aus Piombino stammen soll (Gipsabguß Inv. Nr. 2394). Sogar noch bei manchen Götterstatuen aus der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts ist der Zusammenhang mit diesem alten Typus erkennbar.

III.

Archaische Kunst im Peloponnes und im Westen.

Sehr viel weniger als von den archaischen Skulpturen des Ostens ist, wenn wir von Attika absehen, erhalten von den gleichzeitigen Werken der Bildhauer des griechischen Mutterlandes und seiner westlichen Kolonien, und vor allem fehlt hier das Zusammentreffen literarischer Überlieferung und wieder aufgefundener Denkmäler, das in der Nike von Delos und in dem plastischen Schmuck des Artemision von Ephesos unverrückbare Marksteine für die Vorstellung von der Kunstentwicklung des Ostens gewinnen ließ. An Argos, Sikyon und Ägina knüpfen die Nachrichten der Schriftsteller die Namen der hervorragendsten festländischen Bildhauer dieser Zeit. Von nicht wenigen ihrer Werke sind die Postamente in den großen Heiligtümern zu Olympia und Delphi und anderwärts wiedergefunden, bezeichnet durch die Inschriften der Künstler oder durch die Angaben der Alten über ihren genauen Aufstellungsort mit Sicherheit wiederzuerkennen; aber die Statuen selbst, meist Erzwerke, sind spurlos verloren. Und ebensowenig besitzen wir aus diesem Gebiet Reste vom Bildschmuck wichtiger Bauten, deren Datierung, so wie die des ephesischen Artemision durch die Beteiligung des Krösos, durch sichere Beziehungen zu historisch bekannten Ereignissen oder Persönlichkeiten genau festzulegen wäre. Nur eine sicher falsche Nachricht ist überliefert über die Entstehungszeit des Schatzhauses der Megarer in Olympia, von dessen Giebel schmuck bedeutende Reste bei den deutschen Ausgrabungen gefunden wurden, und gar nichts wird berichtet über die Zeit der Erbauung des Schatzhauses der Sikyonier in Delphi, von dessen Metopen die französischen Ausgrabungen einige wieder zu Tage gebracht haben (Gipsabgüsse Inv. Nr. 2386). So sind unsere Vorstellungen vielfach nur in den allgemeinen