Allgemeine Kunstgeschichte

von

H. Knackfuß und Max Gg. Zimmermann

Erster Band

Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende des romanischen Zeitalters

von

Max Gg. Zimmermann

1914
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Inv. A. 3102

Kunstgeschichte

des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende des romanischen Zeitalters

331/183
331/184

von

Max Gg. Zimmermann

Dritte Auflage

Mit 488 Abbildungen und 8 Farbendrucktafeln

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ BUCUREȘTI



26005

1914
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Librairie Jean Léon
9, Strada Edgar Quinet, 9.
BUCAREST

OTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI
20773
1951
1956
RC 176/06



Übersetzungsrechte sowie alle anderen Rechte vorbehalten.

B.C.U. Bucuresti
C26005

Für die dritte Auflage des ersten Bandes der Allgemeinen Kunstgeschichte sind die Abschnitte über altorientalische, griechische und altitalische Kunst (Seite 1 bis 330) neu bearbeitet, die übrigen Teile des Buches nach der zweiten Auflage unverändert abgedruckt worden.

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ BUCUREŞTI

C/1923
BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI
20473
1956

Inhaltsübersicht

Altertum

Seite

Ägypten . . . . . 1—42

Land, Volk und Kunst. — Älteste Zeit (bis 2900 v. Chr.). — Grabbauten und Bildkunst im Alten Reich (etwa 2900—2400 v. Chr.). — Gräber und Bildkunst im Mittleren Reich (2000—1580 v. Chr.). — Die Entwicklung des ägyptischen Tempelbaus. Die Kunst des Neuen Reichs (1580—1090 v. Chr.) und der späteren Zeit. — Der ägyptische Tempel und seine Entwicklung.

Mesopotamien . . . . . 43—59

Persien . . . . . 60—64

Kleinasien . . . . . 65—68

Phönikien . . . . . 69—71

Rückblick und Ausblick 72

Die ägäische Kunst . . . . . 73—85

Neue Anfänge nach der dorischen Wanderung . . . . . 86—92

Die Baustile . . . . . 93—105

Der dorische Stil. — Der ionische Stil. — Das alt-ionische oder äolische Kapitell. — Der korinthische Stil.

Archaische Kunst. Herausbildung des rein Griechischen . 106—135

1. Anfänge der monumentalen Plastik.
2. Die schwarzfigurige Gefäßmalerei.
3. Die Plastik strengarchaischen Stils.
   A. Das Mutterland: a. Athen unter den Peisistratiden. — b. Die Zeit der Perserkriege: Der Peloponnes. — Attika.
   B. Die Kolonien.

Das Zeitalter der großen Persönlichkeiten . . . . . 136—279

1. Die Plastiker des Übergangs.
2. Die attische Malerei im Zeitalter des Polygnot: Athen unmittelbar nach den Perserkriegen. Die rotfigurige Gefäßmalerei strengen Stils. Polygnot.
3. Die Vollendung des Körperlichen in der Plastik: Myron und Polyklet.
4. Die Vollendung des Geistigen in der Plastik, das Erhabene: Athen unter Perikles. — Phidias.
5. Die Weiterentwickelung der Plastik unter dem Einfluß der großen Meister.
   A. Attika.
   B. Der Peloponnes und die Kolonien.
6. Die Vollendung des Seelischen.
   A. Die kulturelle Entwickelung Athens infolge des peloponnesischen Krieges.
   B. Die Malerei zur Zeit des peloponnesischen Krieges.
   C. Die Plastik des vierten Jahrhunderts: Allgemeines und Übergänge. — Skopas und Praxiteles. — Die attische Plastik neben und unmittelbar nach Skopas und Praxiteles.

Seite

7. Die Malerei des 4. Jahrhunderts.
8. Lysippos.

Das Zeitalter des Hellenismus . . . . . 280—323
1. Allgemeines.
2. Die Architektur der helleniſtiſchen Epoche.
3. Die Malerei der helleniſtiſchen Epoche.
4. Die Plaſtik der helleniſtiſchen Epoche.
A. Die Schule des Lyſipp.
B. Das Poetiſche: Weiterbildung der attiſchen Kunſt des 4. Jahrhunderts
C. Das Heroiſche: Die pergameniſche Kunſt unter Attalos I. Die pergameniſche Kunſt unter Eumenes II. — Einige akademiſche Werke. — Die Kunſt von Rhodos.

Anhang. Archaiſtiſche Plaſtik . . . . . 324—325

Die römiſche Kunſt . . . . . 326—365
1. Altitaliſche Kunſt.
2. Die griechiſch-römiſche Kunſt: Die Verpflanzung der griechiſchen Kunſt nach Rom. — Die römiſche Architektur. — Die römiſch-pompejaniſche Wand- und Moſaikmalerei. — Kopiſtentätigkeit in der Plaſtik: Die Neu-Attiker und Kleinaſiaten. Die Schule des Paſiteles. Die übrigen Kopien.
3. Die eigentlich römiſche Kunſt: Einzelwerke. Bildniſſe. Hiſtoriſche Reliefs uſw.

Bemerkungen über das antike Kunſtgewerbe . . . . . 365—376

Mittelalter

Die altchriſtliche Kunſt . . . . . 379—422
Einleitung.
1. Wandmalerei und Plaſtik.
2. Baukunſt.
3. Moſaiken und Miniaturen.

Die Kunſt im Übergang zum eigentlichen Mittelalter . . 423—457
Einleitung.
1. Die byzantiniſche Kunſt.
2. Bemerkungen über die Kunſt des Islam.
3. Italiſche Kunſt in der zweiten Hälfte des erſten Jahrtauſends.
4. Die altnordiſche Kunſt und das karolingiſche Zeitalter.

Die Kunſt des romaniſchen Zeitalters . . . . . 458—561
1. Die Kulturbedingungen für die Kunſt.
2. Die romaniſche Baukunſt.
A. Deutſchland. — Der ſogenannte Übergangsſtil.
B. Frankreich.
C. Italien.
D. Skandinavien. England. Spanien.
3. Bildnerei und Malerei.
A. Kunſthandwerk.
B. Deutſche Malerei und Plaſtik.
C. Franzöſiſche Plaſtik.
D. Plaſtik, Malerei und Moſaiken in Italien.

Schlußwort . . . . . 562—563

Regiſter . . . . . 564—584



Niobide. Aus Rom, jetzt in Mailand.
Nach einer Photographie von Anderson.

Altertum.



Abb. 1. Der große Tempel von Karnak mit dem heiligen See, von Südosten aus gesehen.

Ägypten.

Land, Volk und Kunst.

Einzig unter den Ländern der Erde steht Ägypten da in seiner Gestaltung als schmaler, an keiner Stelle mehr als 15 km breiter Streifen von Kulturland zu beiden Seiten einer 1000 km langen Flußstrecke, zu der im Norden noch das Deltaland kommt, alles umgeben von unfruchtbarer Wüste. Ohne den Nil wäre dieser Landstreifen ein Teil der Wüste; so ist denn Ägypten in Wahrheit, wie das von Herodot berichtete Wort des Geographen Hekatäus lautet, ein Geschenk des Nil. Aber nicht genug des Wunders. Die Ablagerungen der Fruchterde gehen nicht wie in anderen Ländern auf Urzeiten zurück, sondern erfolgen jedes Jahr aufs neue, und zwar schwillt der Fluß infolge der Regenzeit in seinem Quellgebiet während der Sommermonate mit einer Regelmäßigkeit, die sich fast bis auf den Tag erstreckt, um dann während des Herbstes und Winters ebenso regelmäßig wieder zu fallen. Die Bewässerung kommt also nicht wie in anderen Ländern von oben durch Regen, sondern von unten durch Überschwemmung. Nicht wie andere Flüsse nimmt er eine Anzahl von Nebenflüssen in sich auf. Im ganzen für die antike Kunstgeschichte in Betracht kommenden Gebiet hat er nicht einen einzigen Nebenfluß, weil ringsum Wüste ist. Deshalb mußte schon im Altertum ein Kanalnetz hergestellt, und die zu befruchtenden Ländereien mußten durch Dämme in den Boden von Bassins verwandelt werden. Um die Gezeiten im voraus zu erkennen und Bestimmung zu treffen, mußte man den Lauf der Gestirne beobachten. Da die Überschwemmungen die Grenzen der Ländereien leicht verwischten und das Strombett veränderten, mußten genaue Vermessungen angestellt, Grundbücher angelegt und für eine geordnete Rechtspflege zur Entscheidung von Grenzstreitigkeiten gesorgt werden. So wurde hier der menschliche Geist frühzeitig durch höhere Aufgaben

in Anspruch genommen, und es entstand früher als anderwärts ein geordnetes Staatswesen. Von der Natur hatte das Land in dem zu allen Zeiten schiffbaren Fluß eine Verkehrsader erhalten, der alle Ansiedelungen nahe benachbart lagen. Verkehr und Handel konnten sich also leicht entwickeln. So ist Ägypten das älteste Kulturland der Erde geworden.

Die einzigartigen geographischen Bedingungen aber haben dem Volk auch seinen bis auf den heutigen Tag einzigartigen Charakter verliehen. Gleichsam gegen die Natur, die es eigentlich zur Wüste bestimmte, ist das Land entstanden; so haftet auch allen Lebensäußerungen der Ägypter bei aller naturwüchsigen Kraft, die sich in ihnen als Ackerbauern ausbildete, etwas Gekünsteltes an. Wir werden sehen, welche Rolle in der ägyptischen Kunst bei zum Teil großer Naturwahrheit konventionelle Stilelemente spielen. Jedes Ackerbau treibende Volk neigt zu konservativer Gesinnung, weil es an die Scholle gebunden ist,



Abb. 2. Ein hoher ägyptischer Beamter, semitische Einwanderer empfangend. Relief aus dem Grabe des Haremheb zu Theben (Museum zu Leiden). Zeit Amenophis IV. Aus Breasted-Ranke. Geschichte Ägyptens (Karl Curtius, Berlin). (Zu Seite 5.)

und die Quelle seines Wohlstandes dem regelmäßigen Ablauf der Jahreszeiten entspringt; in Ägypten wälzt von Jahr zu Jahr die Lebensader des Landes, der Fluß, seine Wassermassen zum Meere, und unveränderlich ist selbst sein jährlicher Wechsel, der sich um so mehr dem Bewußtsein einprägt, als die sonst verderblichen Überschwemmungen durch wohlbedachte Arbeit in Segen verwandelt werden müssen. So ist der Ägypter ganz besonders konservativ und die ägyptische Kunst hat daher ihren in der Hauptsache durch Jahrtausende gleichbleibenden Charakter erhalten, hat die im Dunkel der vorgeschichtlichen Zeit festgestellten Formeln des Ausdrucks bis in die späteste Zeit der Antike stets weiter gebraucht und hat sich daher niemals auch nur zu annähernder Freiheit durchgerungen. Wie in einer späteren orientalischen Kunst, der byzantinischen, wurden in Relief und Malerei immer die gleichen Szenen und zwar nach einem bestimmten Schema dargestellt, und dieses ist, wie wir jetzt wissen, schon im alten Reich festgesetzt worden.

Ägypten ist eine Oase in der großen nordafrikanischen Wüste, nur mit einer Schmalseite liegt es an dem Meere, das sich für das bewegliche Volk

der Griechen als völkerverbindend erwies. So war Ägypten in der Hauptsache auf Inzucht angewiesen, das mußte zur Erstarrung aller Lebensverhältnisse und damit auch der Kunst führen. So ist es zu erklären, daß die allein wahrhaft schöpferische und größte Epoche der Kunst im Anfang liegt — auch der Typus des ägyptischen Tempels geht zum mindesten auf das mittlere Reich zurück — und daß trotz mancher späteren Errungenschaften im einzelnen die Entwicklung der Kunst nicht aufwärts, sondern abwärts geht. Nicht unbeeinflußt blieb die ägyptische Kunst von außerhalb, denn die Pharaonen zogen wiederholt auf Eroberungen aus, sandten Handelsexpeditionen in zum Teil ferne Länder, und mehrfach brachen fremde Völker über Ägypten herein; aber wie die Ägypter noch heutigen Tages seit der Pharaonenzeit physisch unverändert sind, trotzdem Hykſos, Äthiopen, Assyrer, Perser, Griechen, Römer, Araber und Türken als Eroberer sich im Lande seßhaft machten, wie nach dem Aussterben der einheimischen Rinderrasse bei Seuchen die neu eingeführten Rassen immer schon nach wenigen Generationen dieselben Merkmale zeigen, die wir aus den Abbildungen des alten Reiches kennen, so hat auch die ägyptische Kunst allen fremden Elementen widerstanden oder sie fast restlos ihrem Wesen assimiliert. Ägypten zerfällt geographisch und zerfiel oft auch politisch in zwei Teile, das Land zu beiden Seiten des einheitlichen Stromes, nördlich bis zum jetzigen Kairo, und das Deltaland, in der Kunst aber ist kein durchgreifender Unterschied zwischen diesen beiden Teilen vorhanden, der Charakter der Kunstwerke im Deltalande und an den äußersten Vorposten gegen Nubien, in Abu Simbel, ist der gleiche.

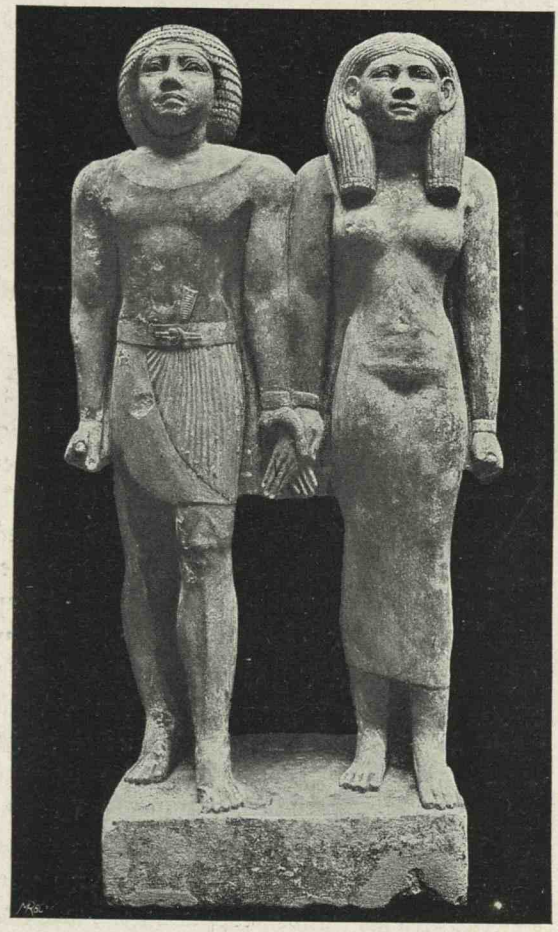


Abb. 3. Gruppe des Totenpriesters Tenti und seiner Frau. V. Dynastie. Museum zu Berlin. (Zu Seite 4 u. 6.)

Als echtes Bauernvolk richteten die Ägypter ihren Sinn fast ausschließlich auf das Zunächstliegende und gaben sich nur ungern spekulativen Betrachtungen hin. Daher sind sie im Altertum zu keiner höheren Religion gekommen. Ihre

Götter sind weit davon entfernt, geistige Wesen in höherem Sinne zu sein. Über dämonenartige Gestalten kamen die Ägypter nicht hinaus, und in den Vorstellungen über die Götter herrschte eine Verworrenheit, die im Lauf der Entwicklung eher zunahm als abnahm. Sehr bezeichnend für ein Bauernvolk, das vielfach von den Tieren abhängig ist, indem es sie in Dienst nimmt oder sich gegen sie schützen muß, ist der Glaube, daß die Gottheit in Tieren wohne, in Widdern, Stieren, Kühen, Krokodilen, Katzen, Ziegen, Fröschen, Fischen, Ibis, Geiern, Falken u. a. Alle diese Vorstellungen überwuchern und verdecken in der ägyptischen Religion fast das schöne Grundempfinden, das in der hier so mächtig in Erscheinung tretenden Sonne die Hauptgottheit erkennt. Nur einmal und für ganz kurze Zeit, unter Amenophis IV., hat es sich klar hindurchgerungen, und dieser König setzte sogar das Sonnengestirn selbst als alleinige Gottheit ein. Aber gleich nach seinem Tode trat wieder die Vielzahl der Götter hervor, die im Lauf der Zeit alle mehr oder weniger zu Sonnengöttern geworden waren, und unter ihnen die beiden Hauptgötter der Rē-Harachte aus dem Delta und der Ammon-Rē von Theben.



Abb. 4. Statue des Oberbaumeisters Senmut und der Prinzessin Nanofru. Museum zu Berlin. (Zu Seite 6.)

Während die Kunst der Griechen sich in so hohem Maße daran erzog, das geistige Wesen der Götter in Form zu fassen, wurden an die ägyptische Kunst in dieser Beziehung gar keine Ansprüche gemacht. Es gibt kein einziges Götterbild, das in höherem Sinne einen Gedanken oder eine Empfindung ausdrückt. Das war schon deshalb unmöglich, da die meisten Gestalten Mischwesen aus tierischen und menschlichen Formen waren, und zwar wurde in Übereinstimmung mit der Vorstellung, daß der Gott sich im Tiere offenbart, der Kopf tierisch und der Körper menschlich gebildet und so auch ein ästhetisch monströses Gebilde geschaffen (Abb. 13). Nur im Sphinx (Abb. 12), dem Abbild des vergötterten Königs, war der Kopf menschlich und der Körper der eines Löwen. Dieses Gebilde ist das einzige, das die Griechen unter Übersetzung ins Weibliche in ihrer Kunst beibehalten haben, während sie den in Kreta nicht ohne orientalischen Einfluß heimisch gewordenen stierköpfigen Minotauros ausstießen oder vielmehr nur selten darstellten. Die Griechen haben auch nur bei niederen göttlichen Wesen Tier- und Menschenformen gemischt und den Kopf, den Sitz des Geistes, immer menschlich gebildet. Während bei den Griechen die statuarische Darstellung der Götter die Hauptaufgabe der Kunst war, wurde sie der ägyptischen Kunst nur sehr selten gestellt. Die Kultbilder, wenn sie überhaupt vorhanden und nicht nur gedacht waren, wurden im Dunkel des Allerheiligsten in der Nilbarke verborgen. Meist wurden die Götter nur in Relief oder Malerei dargestellt, und es zeugt noch von einem gewissen künstlerischen Takt, daß man für die menschlichen Gestalten mit Tierkopf diese abstrakteren Techniken bevorzugte.

Der ständige Kampf mit der Dürre des Klimas und dem Nil, dessen Steigen es galt nutzbar zu machen, zwang die Ägypter, ihr Auge auf die Natur zu richten. Da es nun beim Bildnis gilt, die Natur möglichst treu wiederzugeben, ist es ihnen oft und namentlich in der ältesten Zeit, als die konventionelle Formengebung noch nicht so streng herrschte, gelungen, Abbilder von Persönlichkeiten zu schaffen, die an Unmittelbarkeit ihresgleichen suchen (Abb. 3). Aber die Gründe, aus denen man zu solcher Darstellung gelangte, haben mit Kunst nichts zu tun. Nach ägyptischer Anschauung nämlich war die Fortdauer des Lebens nach dem Tode an den Bestand des Leichnams geknüpft; darum wurden die Mumien so sorgfältig zubereitet und aufbewahrt. Da sie aber schließlich doch dem Untergang geweiht waren, wurde als Ersatz die Bildnisstatue des Verstorbenen angefertigt und oft in mehreren Exemplaren in den Gräbern aufgestellt. Es galt also zunächst nur, getreue Kopien nach der Wirklichkeit zu schaffen, wie die Wachsfiguren im modernen Panoptikum. Die mehrfache Wiederholung ist auch gegen das eigentlich künstlerische Empfinden, das in jedem Kunstwerk ebensosehr ein Individuum sieht wie in jedem Menschen. Vor den Tempeln des neuen Reiches wurden kolossale Sitzbilder desselben Königs reihenweise aufgerichtet (Abb. 29, 30). So wurde die Bildnisfigur zum Dekorationsmotiv herabgewürdigt. Um so mehr muß man erstaunt sein, wieviel Individuelles die Künstler selbst noch zur Zeit des neuen Reiches in die Köpfe hineinzulegen verstanden. Im Zusammenhang damit steht die vorzügliche Charakteristik fremder Völkerschaften (Abb. 2).



Abb. 5. Krieg in Syrien unter Sethos I. Koilanaglyphen am Tempel von Karnak. (Zu Seite 7 u. 10.)

Bei allen übrigen Gestalten herrschte um so mehr strenge Stilisierung, und zwar war es nicht ein Stil, der aus der Natur des Gegenstandes entwickelt, sondern der als äußere Konvention hinzugetan wurde. Bei allen freiplastischen Werken, auch bei den Bildnissen, wurde durch die ganze ägyptische Kunst strenge Frontalität beobachtet, welche Bewegungen nur nach vorn und hinten, niemals aber eine Abweichung nach einer Seite gestattete. Nur Tiere und ganz untergeordnete Menschengestalten machen darin zuweilen eine Ausnahme. Am auffälligsten ist die Frontalität bei Gruppen, bei denen zwei oder mehrere Figuren streng geradeaus gerichtet nebeneinander sitzen oder stehen, es ist auch nicht einmal der Versuch gemacht, eine Gruppe in künstlerischem Sinne zu komponieren (Abb. 3). Dazu kommt, daß die Hauptfigur den Nebenfiguren gegenüber in doppelt und dreifach größerem Maßstab gebildet wird. Wenn eine sitzende Gestalt mit einem Kinde auf dem Schoß, Isis mit dem Horus-Knaben, oder ein König auf dem Schoß einer Göttin, dargestellt wird, so ist die zweite Gestalt mit ebenfalls frontaler Bildung in einen rechten Winkel zur Hauptfigur gestellt. Schon dieses Verhalten Gruppen gegenüber zeigt, daß auch die Rundplastik eigentlich weiter nichts als eine Bilderschrift ist, indem der Künstler sich damit begnügt, es deutlich zu machen: dieses soll ein Mensch oder der und der Mensch sein. Wenn damit, wie bei den Gestalten des alten Reichs, eine große unmittelbare Naturwahrheit verbunden ist, so ist das nur ein gradueller Unterschied, ohne daß von dem Grundprinzip abgewichen wird. Es ist in hohem Maße anzuerkennen, daß die ägyptische Kunst auch da, wo sie in den Einzelheiten sehr naturalistisch vorging, doch niemals den Blick für das Ganze verlor und daß sie in der statuarischen Plastik im allgemeinen den mechanischen Zusammenhang des Körpers nicht außer acht ließ. In den frühesten Bildnisstatuen trägt das in hohem Grade dazu bei, die Werke lebendig erscheinen zu lassen; aber der weitere Verlauf der ägyptischen Kunst beweist, daß ein tiefer eindringendes Verständnis für das organische Leben des Körpers fehlte, und alles nur auf äußerer Beobachtung beruhte. So erstarrte die Bewegung mit dem Verlöschen der anfänglichen schwachen Wärme der künstlerischen Phantasie. Die typische ägyptische Statue steht oder sitzt steif da mit meist eng an den Körper gelegten, wenn auch oft unsymmetrisch gestellten Armen (Abb. 16, 29). Hockende Gestalten sind oft nur ein geometrisches Steinstück mit schwacher Andeutung der menschlichen Form (Abb. 4). Stehende Figuren setzen das eine Bein, gewöhnlich das linke, ein wenig oder auch weiter vor. Das ganze Prinzip des Körperbaues ist zu einem architektonischen geworden, und die Statue scheint in der einmal angenommenen Stellung unverrückbar festzustehen, ihr Bildner ist gar nicht auf den Gedanken gekommen, ihre Bewegungsfähigkeit anzudeuten, wie auch die spätere statuarische Plastik fast ausschließlich in Verbindung mit Architektur vorkommt und von dieser in noch höherem Grade als die gotische Plastik geknechtet wurde, da ihr nicht einmal wie jener ein höherer geistiger Ausdruck gestattet ward. Da die Ägypter meist bis auf einen Lendenschurz nackt gingen, ist die Kenntnis der Anatomie ziemlich groß, aber auch da waltet durchaus Schematisierung, die allerdings durch ihre Unterdrückung aller Einzel-

heiten oft monumental wirkt. Ein durchgehender anatomiſcher Fehler iſt es, daß die Fußſohle nicht gewölbt wird, ſondern mit ganzer Fläche aufruht, wodurch allerdings das Stabile der Erſcheinung, in die ganze Auffaſſung paſſend, erhöht wird. Wenn ſo die künſtleriſche Lebendigkeit durch viele Elemente ſtark beeinträchtigt, ja ganz ausgeſchloſſen wird, ſo bekommen die Geſtalten dadurch andererſeits etwas ungemein Würdiges und Feierliches, gerade ſo wie die ſtarren Figuren der byzantiniſchen Moſaiken, und drücken im Dienſt der religiöſen Architektur ebenſo wie jene das Hieratiſche vorzüglich aus.

Nicht ſtreng voneinander zu ſcheiden ſind freiſtatuariſche Plaſtik und Hochrelief. Es iſt ſehr bezeichnend für den Mangel an geiſtiger Freiheit bei den Ägyptern, daß ſie die frei gedachte Statue ſchon während des mittleren Reiches faſt ganz aufgaben. Die Tendenz zum Hochrelief hatte ja bei der ausſchließlich frontalen Auffaſſung der Geſtalten ſchon von vornherein in der Plaſtik gelegen. Die meiſten Statuen des neuen Reiches werden an Pfeiler gelehnt und mit ihnen in feſter architektoniſcher Verbindung gedacht. Auch die koloſſalen Sitzbilder der vergötterten Könige, die frei vor den Tempelfaſſaden aufgeſtellt wurden, und andere frei vor die Wände geſtellte Stand- und Sitzbilder ſind ganz wie Hochrelief gedacht (Abb. 29). Außer dieſer Art von faſt ſtatuariſchem Hochrelief kannte die ägyptiſche Kunſt nur noch Flachrelief; die Zwiſchenſtufen, welche die griechiſche Kunſt ſo ſehr bereichern, fehlen. Die Armut an künſtleriſchen Darſtellungsformen wird noch um ſo größer, als Flachrelief und Malerei prinzipiell nicht von einander verſchieden ſind. Die Malerei iſt nur als ein billigerer Erſatz für das Flachrelief, und dieſes, das immer bemalt war, als eine durch die unverwiſchbare Grundlage der Modellierung dauerhaftere Malerei anzuſehen. Wenig will es für den Reichtum der Erſcheinungsformen beſagen, daß es drei Arten von Flachrelief gab, das gewöhnliche, auch von der griechiſchen Kunſt geübte, zweitens die Koilanaglyphen oder Reliefs en creux, die verſenkten Reliefs, bei denen die Umriſſe in die Fläche vertieft ſind und kein Teil des Reliefs ſich über dieſe Fläche erhebt (Abb. 5), und drittens zeichneriſche Darſtellungen mit etwas vertieften Umriſſen. Die Koilanaglyphen ſind wohl aus dem Beſtreben entſtanden, den dargeſtellten Gegenſtänden ſtärkere Umriſſe zu verleihen, weil ſie ſonſt in dem blendenden Sonnenlicht ſchwer zu erkennen waren, doch wurde ſpäter dieſe Reliefart auch zur Dekoration der Wände von Innenräumen verwendet. Auch die Malerei, die, abgeſehen von den Abbildungen in den Papyrusrollen und einigen andern Ausnahmen, ſo viel wir wiſſen, immer Wandmalerei war, blieb bei derſelben konventionellen Färbung, die bei dem Relief angewendet wurde,

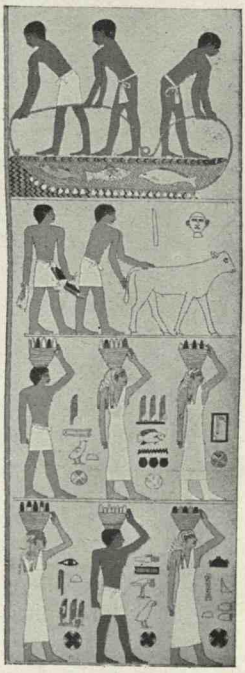


Abb. 6. Von einer Wand aus dem Grabe des Rahotep zu Medum. IV. Dynaſtie. Aus E. Meyer, Ägypten zur Zeit der Pyramidenerbauer. (J. C. Hinrichs, Leipzig.) (Zu Seite 8 u. 9.)

sie war weiter nichts als eine in ungebrochenen Tönen kolorierte Zeichnung, und die Farben nahmen vielfach keine Rücksicht auf Naturwahrheit. Wie die statuarische und Hochreliefplastik der späteren Zeit waren Flachrelief und Malerei von vornherein nur Dekoration, die Architekturen oder kleinere Gegenstände schmückte. Und auch sie waren in vielen Fällen ebensowenig wie die Bildnisplastik aus künstlerischen Gründen vorhanden, nämlich da, wo es sich um Gräberausstattung handelte. Dem Toten wurden Speise und Trank in die Gräber mitgegeben, denn nur dann konnte er weiter leben. Da nun aber der Bestand dieser Dinge an eine gewisse Zeit geknüpft war, so traten gemalte oder in Relief dargestellte Lebensmittel an ihre Stelle. Auch dafür wurde gesorgt, daß der Verstorbene dasselbe Leben, das er auf Erden geführt, nach dem Tode fortführen konnte. Daher wurden nicht nur seine Gerätschaften, Kleidungsstücke, Schmucksachen, sondern auch seine Beschäftigungen, Vergnügungen, und die Ehrenbezeigungen, die ihm zuteil geworden waren, sowie seine Dienerschaft in ihrer Beschäftigung (Abb. 6), abgebildet. Man glaubte, daß die auf die Wände geschriebenen Zauberformeln den dargestellten Dingen Leben verliehen. Der Kunst wurden damit die dankenswertesten Aufgaben gestellt, und es ist sehr bezeichnend, daß sie diese Gelegenheit, sich zu naturalistischer Darstellung auszubilden, nicht im mindesten benutzt hat. Im Gegenteil, nur im Anfang, nur im alten und mittleren Reich, herrscht innerhalb der konventionellen Formengebung eine größere Frische der Empfindung, allmählich, mit einigem Auf und Nieder, erstarrte die Darstellung zum Schema. So sehr waren die Maler und Bildhauer dadurch belastet, daß der Grundzweck kein künstlerischer war, und so wenig war das Volk von eigentlicher Künstlerschaft beseelt. Diese Bilder belehren uns aber anderseits über das tägliche Leben der Ägypter in einer Weise, wie es bei keinem andern Volk so früher Zeit der Fall ist.



Abb. 7. Tänzerinnen. Wandgemälde aus einem Grabe in Theben. Britisches Museum zu London. (Zu Seite 9.)

Wie sehr es nicht auf künstlerische Zwecke, sondern nur auf die Deutlichkeit ankommt, sehen wir an der Wiedergabe des Menschen. Kopf, Arme und Beine werden im Profil gezeigt, damit aber der zweite, vom Beschauer abgekehrte Arm und die Breite der Brust zu Gesicht kommen, wird der Oberkörper wie von vorn gesehen dargestellt. Ebenso wichtig war dem Künstler das Auge, daher bildete er es trotz der Profilstellung des Kopfes ebenfalls in Vorderansicht; die ganze Auffassung ist eine Schlacke aus der prähistorischen Zeit, denn aller vorgeschichtlichen Kunst kommt es ausschließlich auf Deutlichkeit an. Die Musku-

latur wird, noch mehr als in der Freiplastik, nur ganz allgemein behandelt und im Einklang mit dieser Vernachlässigung der Einzelheiten steht es, daß beide im Profil nebeneinander gestellten Füße von der Seite der großen Zehe, die die übrigen Zehen verdeckt, wiedergegeben werden, nur ausnahmsweise kommt die richtige Fußansicht vor. Die vier Finger der Hand werden oft, im neuen Reich meistens, gleich lang gegeben. Große Schwierigkeit machte es den ägyptischen Künstlern, den Menschen im Profil und gleichzeitig in voller Tätigkeit zu geben (Abb. 13, unterer Streifen). Im alten und mittleren Reich sieht es meist so aus, als wenn der Mensch in der Längsachse zusammengeklappt wäre, oder als wenn beide Arme von derselben Schulter ausgingen (Abb. 6). Noch zur Zeit der 18. Dynastie sind die Schwierigkeiten nicht immer voll überwunden, aber allmählich lernten doch alle Künstler, jenes Darstellungsschema mit voller Aktion zu verbinden. Andererseits kommen schon zur Zeit des alten Reiches Darstellungen vor, in denen die schwierige Aufgabe der halben oder ganzen Profildarstellung gar nicht übel gelöst ist, und im neuen Reich finden sich sogar einzeln durchaus nicht ungeschickte Vorderansichten von Figuren, und es werden zuweilen komplizierte Bewegungen, wie der Tanz (Abb. 7), annähernd richtig wiedergegeben. Zu allen Zeiten aber wurde die schematische Darstellung für die Vornehmen beibehalten,

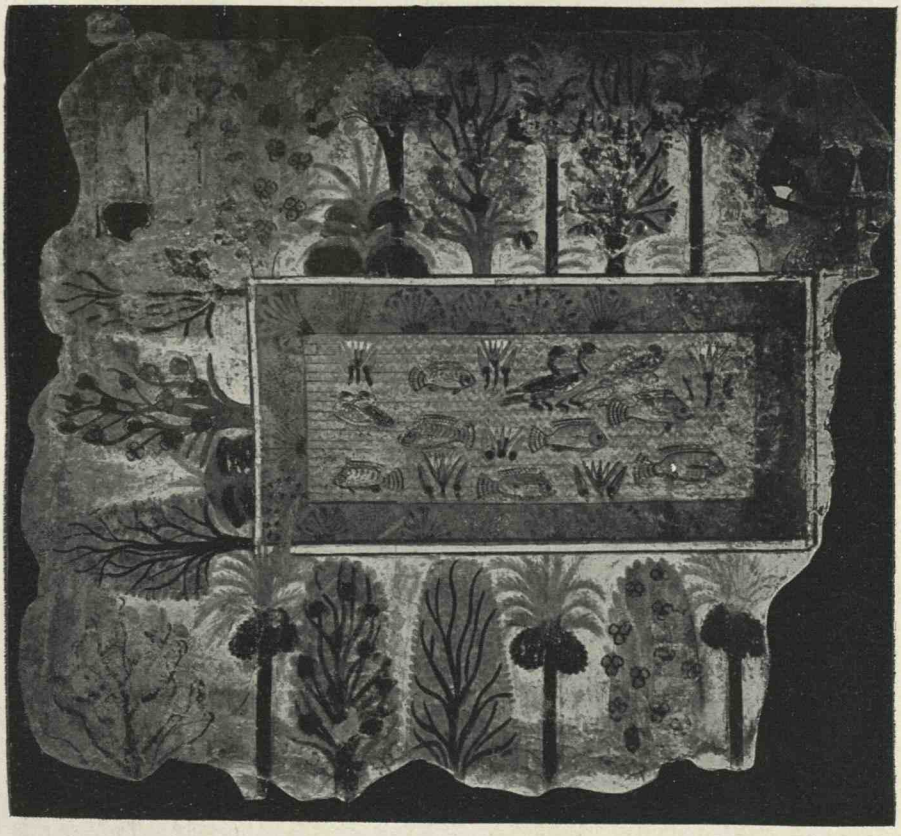


Abb. 8. Teich, um den Bäume stehen. Wandgemälde aus einem Grabe in Theben. Britisches Museum zu London. (Zu Seite 10.)

und das wirft ein Licht darauf, wie sehr die bevorrechtigten Klassen auf äußere Formen und abgezirkeltes Wesen hielten.

Da den Ägyptern die räumliche Perspektive unbekannt war, machte es ihnen die größte Schwierigkeit, Personen hintereinander im Raum darzustellen. Gewöhnlich halfen sie sich damit, daß sie die Figuren oder Gegenstände in mehreren Streifen übereinander anordneten. Sie schoben aber auch die tiefer im Raum gedachten Personen oder Tiere seitlich vor, so daß man wie schräge an ihrer Reihe entlang sieht, oft jedoch so wenig, daß es nur wie eine Vervielfachung des Umrisses erscheint. Wir haben hier wieder ganz besonders deutlich den Charakter der Bilderschrift. Auch bei den Flächendarstellungen werden die Hauptpersonen durch oft weitaus größeren Maßstab herausgehoben (Abb. 5).

Gänzlich mußte diese Art von Kunst bei der Darstellung von Landschaften scheitern. Soweit man sich damit begnügte, Bäume, Sträucher und kleinere Pflanzen des Vordergrundes abzubilden oder ein von zahlreichen Tieren belebtes Papyrus-Dickicht zu schildern, gelang es öfters, das Gefühl von Naturfrische zu erwecken, besonders da die Tiere meist vorzüglich beobachtet und gut, selbst in komplizierten Bewegungen, dargestellt wurden. Aber so wie man darüber hinaus ging, entstanden landkartenartige Gebilde, und der Grundriß wurde kühnlich neben den Aufriß gestellt (Abb. 8); auch hier blieb es bei bloßer Andeutung. Selbst eine Kunst wie die zur Zeit Amenophis' IV., die Pflanzen und Tiere mit vollendeter Naturtreue darzustellen vermochte, gab doch wie die aller andern Zeiten den Teich im Grundriß und ordnete Pflanzen und Tiere streifenweise ringsherum.

Daß ein ähnlich beschränkter silhouettenartiger Stil, wie der ägyptische, doch eines hohen, ja des höchsten geistigen Ausdrucks fähig ist, hat später die Kunst Giottos und jedenfalls auch die verlorene Polygnots gezeigt. In der ägyptischen Kunst bleibt dagegen fast durch alle Zeiten das Gesicht völlig ausdruckslos, fast nur zur Zeit des alten Reiches erscheint wenigstens ein leises Lächeln auf den Lippen, und die Augen scheinen zu sprechen. Den Königs- und Götterbildern wird dadurch nicht unpassend der Ausdruck unnahbarer Hoheit verliehen, und sie locken mit dem Zauber des Geheimnisvollen. Aber andererseits werden wir durch diese geistige Leere beim Betrachten ägyptischer Kunstwerke auch sehr leicht ermüdet. Auch die Schriftzeichen, die Hieroglyphen, bestehen zum größten Teil aus Abbildungen der betreffenden Gegenstände. Sie werden gleichwertig mit den Figuren angebracht, um so mehr erhält das Ganze den Charakter einer Bilderschrift.

Ganz anders stellt sich die Rechnung, wenn wir die Reliefs und Malereien als dekorative Werke betrachten. Sie waren in den weitaus meisten Fällen dazu bestimmt, Wände, die Reliefs auch Außenwände, zu schmücken. In dieser Hinsicht sind alle Beschränkungen Vorteile, denn sie tragen zur flächenhaften Wirkung bei, die kolorierte Umrißzeichnung mit geringen Details, der Verzicht auf räumliche Vertiefung, die prinzipielle Gleichheit von Relief und Malerei, der wechselnde Größenmaßstab der Figuren, ihre reihenweise Aufstellung, ihre Bewegung fast ausschließlich in der Ebene der Wandfläche, die starke Stilisierung, die den Figuren gleichwertige Anbringung von Gegenständen, die Ver-

miſchung mit Hieroglyphen, die alle freien Räume zwiſchen den Figuren ausfüllen, die landkartenartigen Landſchaften, das alles ſind dekorative Elemente, die an den Teppichſtil erinnern. Dazu kommt eine durch ihre Einfachheit großzügige Linienführung, die dieſen Wandſchmuck durch monumentale Wirkung in Einklang mit der Architektur ſetzt.

Daß auch die Architektur den Geiſt des ägyptiſchen Volkes voll zum Ausdruck bringt, werden wir ſpäter ſehen.

Älteſte Zeit (bis 2900 v. Chr.).

Es iſt Ägypten, wo uns aus dem Dunkel der Vorgeſchichte durch Rückſchlüſſe das erſte feſte Datum in der Geſchichte der Menſchheit entgegentritt. Der dort gebrauchte Kalender muß, wie aſtronomiſche Berechnungen ergeben, am 19. Juli 4241 v. Chr. eingeführt worden ſein. Die erſten erhaltenen Denkmäler reichen in das 4. vorchriſtliche Jahrtauſend hinauf, in jene Zeit, in der im Nillande noch zwei Reiche beſtanden, eines im Deltalande, das andere im übrigen Ägypten. Damals und auch noch zur Zeit des alten Reiches, das mit der Einigung des Landes unter Menes um 3400 beginnt, trägt die Kultur den Charakter der jüngeren Steinzeit, die uns hier in den Feuerſteinmeſſern, Gefäßen aus härteſtem Geſtein oder Alabaſter in einer Vollendung entgegentritt wie nirgends ſonſt. Auch kommen ſchon Edelmetalle und Gefäße und Werkzeuge aus Kupfer vor. Die Schminktafeln, große Schiefertafeln mit einem runden Napf für die grüne Farbe, mit der die Ägypter Brauen und Augenlider färbten, zeigen in ihrem Reliefſchmuck, daß der Charakter der ägyptiſchen Kunſt damals ſchon feſtſtand, wenn die Formen auch plumper ſind als ſpäter. Die jüngſte und künſtleriſch vollendetſte Schminktafel ſtammt von einem König Narmer aus der Zeit unmittelbar vor Menes (Abb. 9).



Abb. 9. Schminktafel aus Schiefer mit Reliefdarſtellungen. Von König Narmer in den Tempel von Hierakonpolis geſtiftet. (Aus Quibell, Hierakonpolis.) (Zu Seite 11.)

Da es galt die Leichen gegen Vernichtung zu ſchützen, wurden die Gräber ſchon in älteſter Zeit nicht im eigentlichen Nillande, ſondern auf dem höher gelegenen Rand der Wüſte angelegt, wo ſie von der Überſchwemmung nicht erreicht werden konnten. Man ſchachtete für die Mumie eine Grube aus, in der man aus Luftziegeln und Holz eine Königskammer, umgeben von Kammern für die Großen des Hofes, errichtete, und ſchüttete darüber einen Sand- oder Steinhaufen auf. Die Gräber der beiden erſten Dynaſtien befinden ſich bei Abydos

in Oberägypten, nördlich von This, wo diese Herrscher ihren Sitz hatten. Das Grab des Gründers der ersten Dynastie, Menes, aber ist 1897 weiter südlich, etwa 25 km unterhalb Theben, bei Nakade aufgefunden worden. Die Reste lassen erkennen, daß es ein rechteckiger Bau, ganz aus an der Luft getrockneten Ziegeln mit fünf in der Längsachse liegenden Kammern war, von denen die mittelste die Leiche, die andern Totengaben enthielten. In einigem Abstand war dieser Kernbau von einer mit ihm durch Zungenmauern verbundenen Ummantelung umgeben, die nach außen hin an den Breitseiten dreizehn, an den Schmalseiten sechs abgetreppte, aus dem natürlichen Verband des Mauerwerks entstandene Nischen aufwies. So finden wir schon in dieser frühen Zeit einen künstlerisch gestalteten Grabhügel.

Grabbauten und Bildkunst im Alten Reich (etwa 2900—2400 v. Chr.).

Aber sehr bald genügten diese kleinen und wenig widerstandsfähigen Bauwerke den Königen nicht, und es erwachte der Wunsch, dauerhaftere Gräber aus Haustein zu errichten. Die dritte Dynastie stammte aus Memphis am Beginn des Deltalandes; dorthin wurde von ihr der Sitz des Königtums verlegt, und von nun an bis zum Anfang der 18. Dynastie erhoben sich im Lauf von mehr als 13 Jahrhunderten, den Nil auf einer Strecke von ungefähr 30 km begleitend die im ganzen etwa 100 Pyramiden von Gizeh, Abusir, Sakkara, Dahschur und beträchtlich weiter südlich die Pyramiden von Lecht und Meidum. Eine Art von Übergangsform bilden die beiden Stufenpyramiden, bei denen mehrere monumentale Grabhügel, nach oben kleiner werdend, übereinandergesetzt zu sein scheinen, bei der größeren, der von Sakkara, dem Grabe des Königs Zoser aus der 3. Dynastie, sechs. Aber bereits der erste König der 4. Dynastie, Snofru, griff zu der eigentlichen Pyramidenform, wie sein 99 m hohes Grabmal in Dahschur beweist.

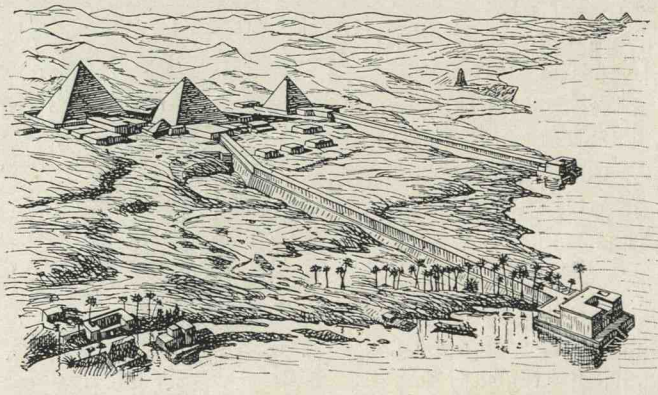


Abb. 10. Pyramiden von Abusir, (5. Dynastie) links Nefer-er-ke-rē, Mitte Neweserrē, rechts Sahurē, im Mittelgrunde das Sonnenheiligtum von Abu Gurāb, im Hintergrunde die Pyramiden von Gizeh. Zeit der Überschwemmung. (Borchardt. Deutsche Orient-Gesellschaft.) (Zu Seite 13.)

Die Pyramiden erheben sich, mit den vier Seiten nach den vier Himmelsrichtungen orientiert, über der unterirdisch im Felsboden angelegten und durch einen schrägen Stollen zugänglichen Grabkammer. Auch die größten Pyramiden sind ursprünglich auf kleinere Maße angelegt gewesen, da der König

nicht wissen konnte, eine wie lange Regierungszeit ihm beschieden sein würde. Dehnte sich die Regierungszeit des Königs aus und verfügte er über größere Mittel, dann wurde das Werk entweder durch Anbauten ohne Änderung der Kammer und des Ganges vergrößert, wie bei der Stufenpyramide von Sakkara, oder es wurde im Einklang mit der größeren Grundfläche der Pyramide ein neuer entfernterer Zugang zu der Kammer geschaffen, wie bei der Pyramide des Mykerinos, oder es trat eine zweimalige Vergrößerung ein, wie bei der Cheopspyramide, bei der die zweite und die dritte, endgültige Grabkammer in die Pyramide selbst verlegt wurden. Da jede höher liegende äußere Quaderschicht der im Kernbau aus Bruchsteinmauerwerk bestehenden Pyramide nach jeder Seite um je eine Quader eingezogen ist, entstand ein stufenförmiges Äußere. Bei der Cheopspyramide sind die Quadern 1,10 cbm groß und die Stufen also etwa 1 m hoch. Diese Stufen wurden zuletzt mit feinerem Kalkstein und Granit verblendet, so daß das Äußere glatt geschliffene Flächen darbot. Bei den meisten Pyramiden ist von der Bekleidung wenig oder nichts mehr erhalten, bei der Pyramide des Chefren sind noch beträchtliche Stücke an der Spitze und an der Basis vorhanden, bei denen merkwürdigerweise das Material verschieden ist, oben feiner Kalkstein, unten Granit.

Zu jeder Pyramide gehörte ein östlich daneben liegender Tempel für den Totenkult (die bedeutendsten bekannten, die des Chefren, Mykerinos bei Gizeh [4. Dynastie] und die des Sahurē und des Neweserrē bei Abusir [5. Dynastie] siehe Näheres S. 25, 26), und von der höchsten Stelle des Überschwemmungsgebietes führte ein Dammweg hinauf, auf dem die Steine zum Bau herbeigeschafft wurden und auf dem sich später Prozessionen zum Totentempel bewegten. Aus Herodots Bericht, daß nur drei Monate im Jahre gearbeitet wurde, ist zu schließen, daß der Transport der Steine nur während der Überschwemmungszeit stattfand, weil man da die Wasserstraße bis in die Nähe des Baues zur Verfügung hatte. Der untere Abschluß des Dammweges an der Grenze des Überschwemmungsgebietes wurde mit einem monumentalen Torbau versehen (Abb. 10). Der zur Chefrenpyramide gehörige derartige Bau ist der sogenannte Sphinx- oder Granittempel. Das Gebäude hat im Grundriß, abgesehen von Nebenräumen, umgekehrte T-Form, so daß eine breite und eine tiefe Halle vorhanden sind (vgl. S. 25), die Wände und die vierkantigen Pfeiler, welche die Deckbalken trugen, sind gänzlich schmucklos, so daß das harte Material in strenger Schönheit zur Geltung kommt. Der Anfang des Ganges, der zu der Pyramide führte, ist hier erhalten. Die Gänge — der beim Sahurētempel ist 260 m lang bei einer Steigung von 18 m — waren zum Teil oder in ihrer ganzen Ausdehnung gedeckt, und ihre Wände waren, wie es nach Herodot scheint, mit Reliefs verziert.

Die drei bekanntesten Pyramiden bei Gizeh gehören den drei letzten Königen der 4. Dynastie, dem 28. vorchristlichen Jahrhundert, an. Die Pyramide des Cheops (ägypt. Chufu) erreichte mit der Bekleidung die Höhe von 147 m, war also nur 9 m niedriger als die Türme des Kölner Doms; die Pyramiden

seiner beiden Nachfolger Chefren (Chefrē) und Mykerinos (Menkewrē) waren 138 und 66 m hoch (Abb. 11). Die Mauermasse der Cheopspyramide betrug nach Abzug des Felsenkerns, den sie umschließt, und der Hohlräume 2521000 cbm, und würde hinreichen, um eine Mauer von ½ m Stärke und 2 m Höhe von Stettin über Berlin, Paris, Madrid bis Gibraltar zu ziehen.

Wie unwirtschaftlich mußte ein Volk denken, dessen König darauf kommen konnte, eine solche Verschwendung mit Material und Menschenkraft zu treiben, welche Unbeholfenheit liegt darin, bei Errichtung eines Denkmals, das hoch aufragen soll, den Innenraum massiv auszufüllen; man denke als Gegenstück dazu an einen gotischen Dom, bei dem der gewollte Effekt mit dem geringst-

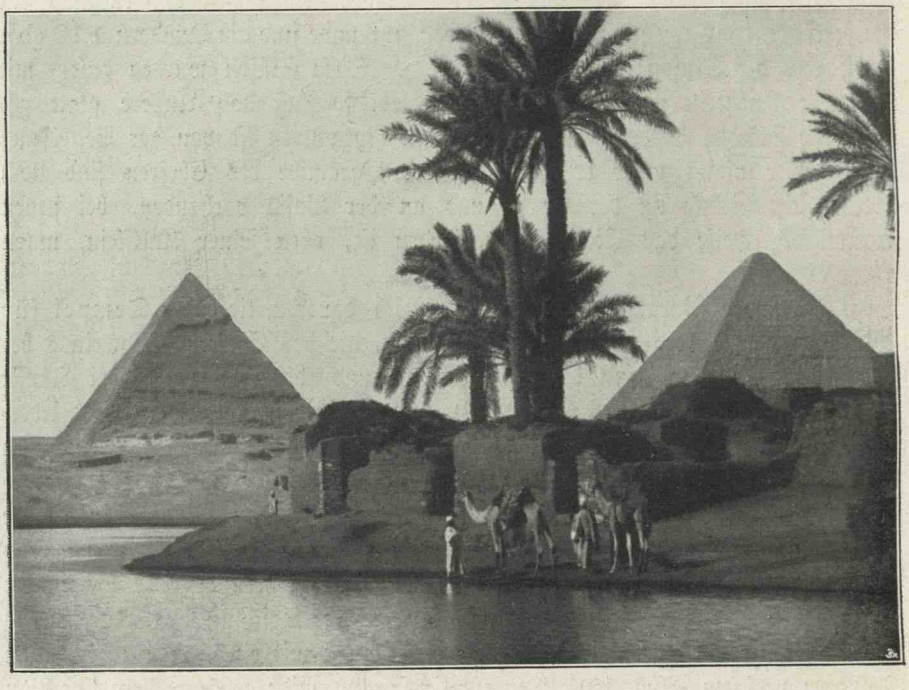


Abb. 11. Die Pyramiden des Chefren (links) und des Cheops (rechts) zu Gizeh. (Nach einer Photographie von Dr. Franz Stoedtner). (Zu Seite 14.)

möglichen Aufwand an Material erreicht worden ist. Während der gotische Stil die Materie allzusehr besiegt, und ein gotischer Dom einem hohlwangigen Asketen zu vergleichen ist, zeigt uns die Pyramide den allzugroßen Materialismus eines Agrariervolkes. Brutal ist es, daß Zehntausende von Menschen jahrzehntelang dem Herrscher Frondienste leisten mußten, um seinem Leben nach dem Tode eine möglichst unbegrenzte Dauer zu verleihen. Plump ist es, daß der König seine Macht in der Aufhäufung einer Masse zeigte, und lächerlich ist seine Überhebung, da das Werk doch nicht mit einem auch nur kleinen gewachsenen Berge rivalisieren kann. Aber dennoch entbehrt der Gedanke nicht der Größe: Eine stolze und hohe, echt männliche Entschlossenheit und zähe Energie treten uns aus der Konzeption und Durchführung eines solchen Werkes

entgegen, die Ähnlichkeit mit der Grundform eines Naturgebildes, des Kristalls, gibt eine Berührung mit der Natur, der auch die Plastik des alten Reiches so nahe ist, und selbst die künstlerisch-monumentale Wirkung eines Steinstücks von so einfacher geometrischer Form ist nicht gering. Für uns, die wir durch die Schule einer vergeistigten Religion gegangen sind, kommt noch der Gedanke hinzu, daß die vier sich nach oben in einer Spitze vereinigenden Hauptlinien zum Himmel, dem Sitz der Gottheit, weisen.

Die Innenräume der Pyramiden waren in ältester Zeit fast schmucklos, erst seit dem Ende der 5. Dynastie wurden die Wände mit religiösen Inschriften (den sogenannten Pyramidentexten) versehen. Reliefdarstellungen

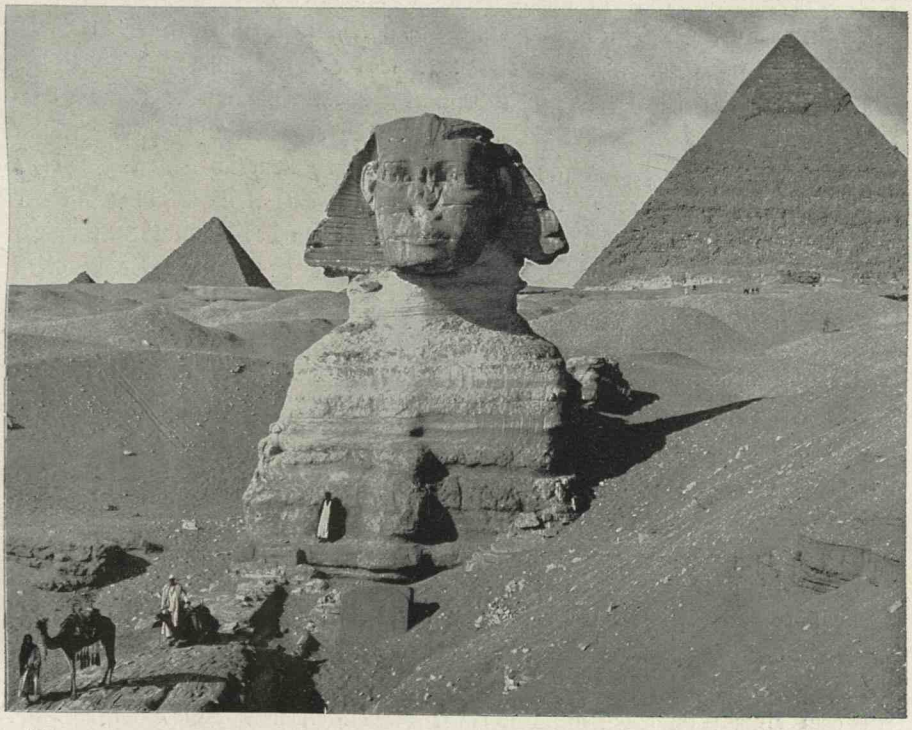


Abb 12. Der große Sphinx von Gizeh. Im Hintergrunde die Pyramiden des Chefren (rechts) und Myerinosk (links). Aus Breasted-Ranke. Geschichte Ägyptens (Karl Curtius, Berlin). (Zu Seite 4.)

größeren Umfanges scheinen aber in den zu den Pyramiden gehörigen Tempeln gewesen zu sein, wenigstens sind vorzügliche Beispiele dieser Art in dem Totentempel des Neweserrē bei Abusir gefunden worden (Abb. 13).

Um die Pyramiden der einzelnen Könige scharten sich kleine Pyramiden für die Frauen und Töchter des Pharao und in regelmäßigen, sich durchkreuzenden Reihen die Gräber der Vornehmen ihrer Zeit; in letzteren Werken lebte die alte Form des Grabhügels fort. Auf oblongem Grundriß erhebt sich über der in der Tiefe des Felsens angebrachten Grabkammer ein Baukörper aus Ziegeln oder Kern von Bruchsteinmauerwerk und Hausteinmantel mit geböschten Wänden und flachem Dache, nach seiner Form von den Arabern Mastaba,

Bank, genannt. Weist die ganze Form auf Sandaufschüttung oder Lehmbau, so gehören doch alle Einzelformen bei wirklichen oder Blendtüren, bei Decken und Wänden dem Holzstil an. Bei den Türumrahmungen erkennen wir die Pfosten, den Sturz, unter letzterem einen Rundbalken, vielleicht die Rolle für den Türvorhang, Rundstäbe und Latten, welche die Fugen verdeckten und oft rein dekorativ umgebildet sind. Über der Türöffnung sind in der Regel Lichtöffnungen angedeutet. Auch die frei nach oben endigende Hohlkehle als Türaufsatz kann nur aus dem ursprünglichen Material des Holzes ihre Erklärung finden. Die Gestaltung der Decken erinnert oft an quer über den Raum gelegte Rundhölzer. Die schmalen und hohen Felder zwischen dem Stabwerk der Türen und Wände sind häufig mit farbigen Zickzack-, Rauten- oder Schachbrettmustern versehen, in denen das Geflecht von Matten nachgeahmt ist, zuweilen, wie im Grabe des Ptahhotep zu Sakkara, erkennt man sogar die Vorrichtung zum Aufziehen.

An der Ostseite der Mastaba befindet sich im Innern eine kleine Kultkapelle mit einem Tisch zum Niederlegen der Opfergaben und einer Blendtür gegen Westen, durch die man sich den Eingang zum Totenreich dachte. In einem andern Innenraum, Serdâb (Keller), der nur durch eine kleine Öffnung mit der Kultkapelle in Verbindung stand, wurden die Statuen des Verstorbenen untergebracht, in denen nach dem Untergang der Mumie das geistige Doppelwesen Ka, das jeden Menschen durch das Leben begleitete und das auch nach seinem Tode fortbestand, weiterleben konnte. Durch die Öffnung konnte der Ka unter Tag den Grabbau verlassen. Seit der 5. Dynastie wurden diesen Räumen noch andere Gemächer hinzugefügt, so daß Zimmerfolgen für den Hausherrn, seine Gattin und Kinder, und Vorratsräume entstanden, wie es bei der Mastaba des Mereruka aus dem Anfang der 6. Dynastie zu Sakkara der Fall ist. Auch andere dortige Mastabas, wie die des Ti und Ptahhotep, beide aus der Zeit der 5. Dynastie, haben eine ausgedehnte Zimmerfolge. Die Wände enthalten in Flachrelief jene ausgedehnten Bilderreihen, die uns in so vorzüglicher Weise über das tägliche Leben der Ägypter belehren, eine Kunst, die ihre Blüte zur Zeit der 5. Dynastie hatte. Die Szenen sind von großer Frische und Lebendigkeit, immer ist das Wesentliche des Vorgangs knapp und klar erfaßt. An dem einmal aufgestellten Typus für die einzelnen Vorgänge wurde dann aber festgehalten, und das führte allmählich zur Erstarrung.

Die frühere Annahme, daß die Kunst des alten Reiches nur das Privatleben schilderte, läßt sich nicht mehr halten. Die Reliefs des kürzlich ausgegrabenen Totentempels des Neweserrē (5. Dynastie etwa 2700—2550) zu Abusir z. B. zeigen den König mehrfach gemeinsam mit Göttern, so mit dem hundsköpfigen Anubis, der ihm die Symbole des Lebens entgegenhält, während ihn die Göttin Buto, die Schirmherrin Unterägyptens, umarmt (Abb. 13), oder wir sehen ihn von der Löwingöttin Sechmet gesäugt, Darstellungen, die sich in ganz derselben Weise durch alle Zeiten wiederholen, nur daß keine spätere die volle Lebendigkeit dieser frühen hat. Von den übrigen Gegenständen, die in den Totentempeln dargestellt wurden, wird weiter unten gesprochen werden. Fern von Ägypten, an einem Felsen zu Wadi Maghâra am Sinai, wohin die



In Ägypten Einlaß begehrende semitische Familie. Nach einer altägyptischen farbigen Darstellung (Lepsius). — Die Einwanderer nahen mit Geschenken dem Gouverneur, in dessen Grabe zu Benihasan die hier Dargestellten, der semitische Häuptling Abscha mit Begleitern, Frauen und Kindern, abgebildet sind. (Zu Seite 8f.)

BIBLIOTECA
Goethe
Universidad
Bucaramanga

Pharaonen seit der ersten Dynastie Expeditionen zur Gewinnung von Erz sandten, ist Cheops (4. Dynastie etwa 2850—2700) in Relief dargestellt, wie er in riesiger Gestalt viel kleiner gebildete Unterworfene beim Schopf hält und die Waffe gegen sie schwingt, nach dem schon von den Schminktafeln (Abb. 9) bekannten Schema, das ebenfalls durch alle Zeiten in Gebrauch bleibt.



Abb. 13. Relief des Königs Neweser re aus seinem Totentempel in Abusir. Aus E. Meyer. Ägypten zur Zeit der Pyramidenerbauer. (J. C. Hinrichs, Leipzig.) (Zu Seite 16.)

Sein Nachfolger Chefren tritt uns sogar mehrfach in Rundplastik entgegen. In einem Brunnenschacht des Sphinxtempels wurden neun Statuen von ihm gefunden, die sich jetzt im Museum zu Kairo befinden. Bei einer lebensgroßen Dioritstatue von ungemein lebendigem Gesichtsausdruck sitzt hinter ihm der Horusfalke. Erstaunlich ist es, wie die Ägypter dieses harte Material zu bearbeiten verstanden, wozu sie nur Werkzeuge aus Stein und gehärtetem Kupfer hatten. Denselben König haben wir auch in dem 20 m hohen berühmten Sphinx, der zum größten Teil aus dem lebenden Fels gehauen ist, neben dem ebengenannten Tempel (Abb. 12). Diese Arbeiten sind als Werke des alten Reiches sichergestellt, seitdem neuerdings das Taltor des Mykerinos ausgegraben und darin unter anderem vier schöne Alabasterstatuen des Königs und eine Doppelstatue des Königs mit seiner Gemahlin gefunden worden sind. Diesen Werken reihen sich zwei 1897 zu Hierakonpolis, der ursprünglichen Hauptstadt von Oberägypten, gefundene lebensvolle Statuen aus getriebenem Kupfer an, das über einen Holzkern gelegt war. Sie stellen die Könige Pepi I. und seinen Sohn Merenrē von der sechsten Dynastie dar (Abb. 14).

Eine große Zahl von Statuen und Statuetten aus Kalkstein oder Holz, bei denen vielfach auch die Bemalung erhalten ist, haben die Mastabas her-

26005

BIBLIOTECA Central Universitaria Bucuresti

gegeben. Dort sind die Bilder vornehmer Leute und ihrer Dienerschaft, die ihnen auf diese Weise ins Jenseits zur Bedienung mitgegeben wurde, gefunden worden. Unter ersteren ragen hervor die fast lebensgroßen sitzenden Kalksteinstatuen des Rahotep und seiner Gattin oder Schwester Nophret aus der vierten Dynastie, in einem Grabe zu Medum gefunden, jetzt im Museum zu Kairo. Beide sind streng frontal gebildet, in befangener Körperhaltung, aber mit ungemein individuellen und lebendigen Gesichtern. Andere Gruppen aus Kalkstein im Louvre und in Berlin zeigen Familien, bei denen entweder der Vater oder Vater und Mutter in größerem Maßstabe gebildet sind als die Kinder. Einen Übergang zu den Dienerdarstellungen bildet die $^2/_3$ lebensgroße Kalksteinfigur eines Schreibers im Louvre (Abb. 15). Eine große Zahl von Dienerstatuetten: Lastträger, Brauer, Fleischer, Müllerinnen, Bäckerinnen usw., enthält namentlich das Museum zu Kairo. Die Figuren sind meistens lebhaft bewegt, aber entsprechend dem Prinzip der frontalen Haltung, immer nur in einer Ebene, die senkrecht zur Front hindurchgelegt zu denken ist. Unter den Holzstatuen ist die berühmteste die des sogenannten Dorfschulzen, wie sie die Araber bei der Ausgrabung benannten. Sie mögen darin ungefähr das Richtige getroffen haben, denn ein Mann, der sich innerhalb eines kleinen Kreises sehr wichtig vorkommt, scheint hier unübertrefflich wahr charakterisiert zu sein. Das Holz hatte ursprünglich einen bemalten feinen Leinenüberzug.



Abb. 14. Kopf der Kupferstatue des Merenrē.
Nach einer Photographie von Dr. Franz Stoedtner. (Zu Seite 17.)

Die Wahrheit und Lebendigkeit des Kopfes kann sich bei einigen Statuen mit den bedeutendsten Werken der reifen Kunst späterer Völker messen, und doch fehlt ihnen etwas Wesentliches, was sie mit jenen erst auf eine Stufe stellen würde. Die Verfertiger sind nur bemüht gewesen, eine Kopie der Natur zu geben, und von dem künstlerischen Geist des Schaffenden, der auch das hochnaturalistische Werk erst zum Kunstwerk macht, merkt man sehr wenig. Die Verfertiger kamen gar nicht darauf, daß sie das Recht, ja die Pflicht hatten, etwas von ihrem individuellen Gefühl in ihre Schöpfungen hineinzulegen. Das, was die Werke davon enthalten, ist unbewußt hineingekommen. So

erinnern sie doch allzuleicht an Schöpfungen wie die Passionsgruppen des Renaissancezeitalters aus Ton zu Varallo, am Südfuße der Alpen, bei denen die Haare und Gewänder teilweise aus natürlichen Haaren und wirklichen Stoffen gebildet sind, und stehen nicht sehr viel höher als die auch nur mit Einschränkungen als Kunstwerke in höherem Sinne zu rechnenden naturalistischen Tongruppen eines Guido Mazzoni von Modena. Wir brauchen nur an die ebenfalls ultranaturalistischen, aber tief poetischen spanischen bemalten Plastiken des 17. Jahrhunderts zu denken, um sofort zu empfinden, daß bei den ägyptischen Werken die künstlerische Seele zu wenig mitspricht.

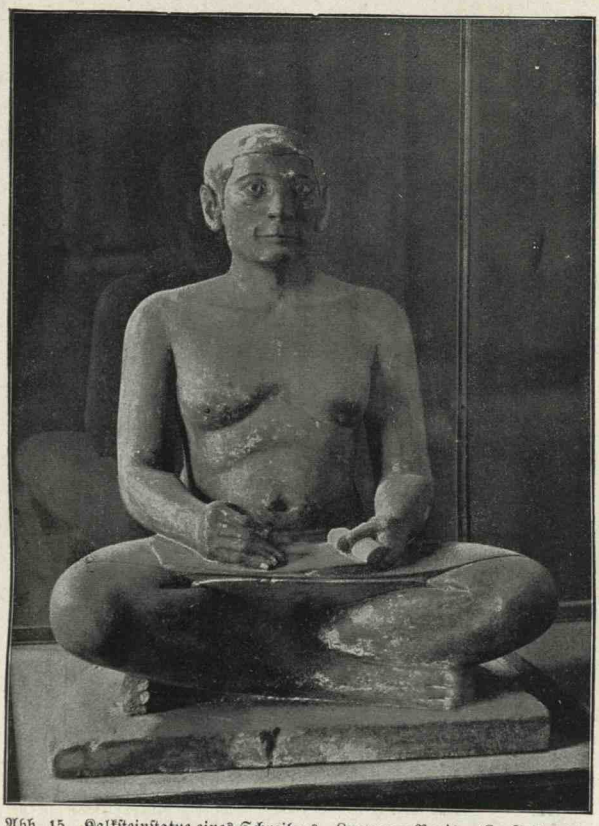


Abb. 15. Kalksteinstatue eines Schreibers. Louvre zu Paris. (Zu Seite 18.)

Gräber und Bildkunst im Mittleren Reich (2000—1580).

Unumschränkt hatten die gewaltigen Pyramidenerbauer der 4. Dynastie geherrscht. Es gab neben ihnen keinen Adel und keine erblichen Sonderrechte. Allmählich aber wurden im Lauf der 5. Dynastie die Ämter erblich, und es bildete sich ein selbständiger erblicher Großgrundbesitz, ein Magnatentum, heraus, das schließlich während der 6. Dynastie (etwa 2550—2350) zu einzelnen Gaufürstentümern führte. Unter den damit verbundenen Kämpfen erhoben sich mehrere Königsdynastien in den verschiedenen Teilen des Landes gleichzeitig nebeneinander, bis endlich Amenemhēt I., der Begründer der 12. Dynastie (2000—1788), das ganze Land wieder einigte und damit das „mittlere Reich", als einen Feudalstaat, der sein Zentrum meistens im Fayûm hatte, eröffnete.

Die Macht des hohen Adels spiegelt sich darin, daß die Gräber der Vornehmen sich nicht mehr um die Königspyramiden scharten, die nach wie vor, wenn auch in kleinerem Maßstabe und meistens aus Nilziegeln errichtet wurden, sondern daß jeder sein Grab in seinem Heimatgau anlegte.

Um das mühsame Herbeischaffen des Materials zu ersparen und doch dem Grabe Festigkeit zu geben, griff man zu Felsengräbern, von denen sich aus der Zeit der 12. Dynastie 39 in einer Reihe nebeneinander in der Nähe der ehemaligen Stadt Monet-Chufu (Amme des Chufu) bei Beni Hassan, andere bei Bersche und Siut im mittleren Ägypten befinden. Eine Vorhalle mit Säulenstellung und Architrav führt in meistens nur einen Saal, in dem Säulen die Decke stützen, und der als Kapelle für den Totenkult diente; zuweilen stehen in einer Nische Statuen des Verstorbenen und seiner Familie; ein Stollen führt in die versteckte Sargkammer. Unter den Säulen kommen in Beni Hassan außen und innen sogenannte protodorische vor, die eine runde Fußplatte, eine abakusartige Kopfplatte und einen 16seitigen kanellierten, sich nach oben verjüngenden Schaft haben, eigentlich aber nur abgekantete Viereckpfeiler sind. Auch die Übergangsstufe der 8kantigen Pfeiler kommt vor. Am berühmtesten sind die Pfeiler der Fassade am Grabe des Chnemhotep, wo über dem Architrav eine Art von Zahnschnitt erscheint, die Köpfe der quer über die Vorhalle gelegt gedachten Sparren. Die Innenwände der Gräber sind mit Reliefs und Wandgemälden verziert, die meistens wie im alten Reich das Privatleben, öfters das Herbeischaffen der Kolossalstatue des Bestatteten, wie im Grabe des Thutihotep zu Bersche durch 172 Leute, aber einzeln auch Kriegszüge und die Darbringung des Tributes durch Semiten schildern.

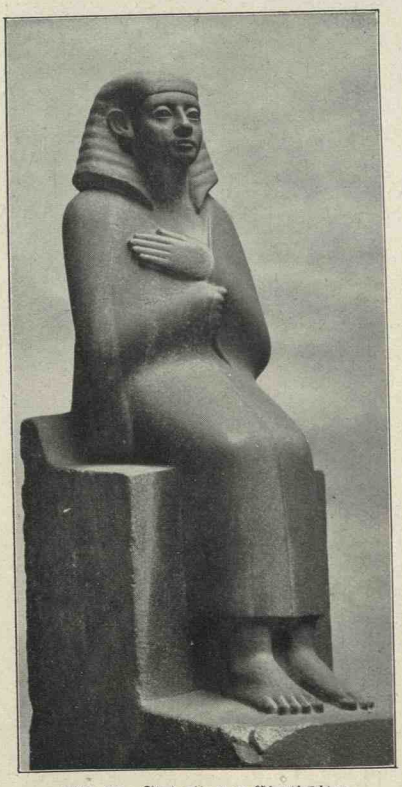


Abb. 16. Statuette des Cherti-hôtep. Museum zu Berlin. (Zu Seite 20.)

Die Figuren des mittleren Reiches sind schlanker als die des alten Reiches, die Zeichnung ist schärfer umrissen. Das gilt auch von den Werken der Freiplastik, unter denen wie im alten Reich Götterstatuen nur ausnahmsweise vorkommen; sie stellen meistens Könige dar, und zwar werden jetzt nicht nur die härtesten Steinarten, Granit und Diorit, bevorzugt, sondern im Einklang mit dem mehr zurücktretenden Naturalismus wird statt des hellen und rosigen Gesteins oft dunkles, ja schwarzes gewählt (Abb. 16). Im Einklang mit der Vorliebe für das schwere Material steht die häufige Anwendung des kolossalen Maßstabes. Innerhalb der strengeren Form ist die Naturwahrheit bei der Bildniswiedergabe noch immer groß, wie z. B. 10 kolossale Sitzbilder Senwosrets I., bei der südlichen Pyramide von Lischt gefunden, zu Kairo, und Statuen Amenemhēts III. ebendort und anderwärts bezeugen. Den letzteren, sehr kunstfreundlichen Pharao, der sich als Bauherr bei dem später zu erwähnenden sogenannten Labyrinth betätigte,

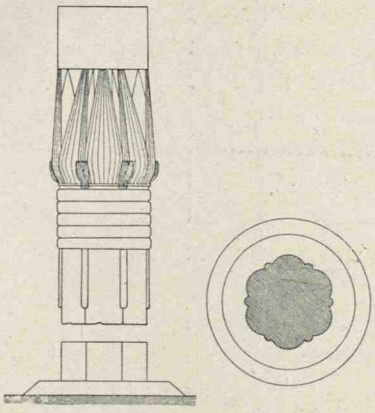


Abb. 17. Nymphaea-Lotos-Säule mit geſchloſſenem Kapitell. Grab des Ptah-ſchepſes, Abuſir. Altes Reich, 5. Dynaſtie. Aus Borchardt. Die ägyptiſche Pflanzenſäule. Ernſt Wasmuth, Berlin. (Zu Seite 23.)

ſtellen auch zwei aus Tanis ſtammende Sphinxe aus ſchwarzem Granit in Kairo dar. Auch das weiche Material des Holzes wurde noch gebraucht, wie bei der Statue des Ka des Königs Hor als ſchreitender nackter Mann aus ſeiner Ziegelpyramide bei Dâhſchur oder der kleinen Holzfigur des Mentuhotep in Berlin.

Die Entwicklung des ägyptiſchen Tempelbaus. Die Kunſt des Neuen Reichs (1580—1090) und der ſpäteren Zeit.

Zu Anfang des 4. Jahrhunderts, ſeit Beſtehen des mittleren Reiches, wurde Ägypten von einem ſemitiſchen Volke, den ſogenannten Hykſos (angeblich Hirtenkönige), erobert. Ein Jahrhundert oder darüber hinaus blieben ſie im Lande, aber eigentlich nur im Delta haben ſie wirklich geherrſcht, während Oberägypten unter ſelbſtändigen thebaniſchen Königen blieb. So feſt gefugt war der ägyptiſche Kulturſtaat, daß die Hykſos daran nichts zu ändern wagten. Um 1580 v. Chr. gelang es Amoſis, dem erſten Pharao der 17. Dynaſtie (1580 bis 1545), die Fremden wieder zu vertreiben und Ägypten unter ſeiner Herrſchaft zu vereinigen. Damit brach das neue Reich an, das ſeine Blütezeit unter der 18.—20. Dynaſtie (1545 bis 1090 v. Chr.) hatte. Die Pharaonen wurden zu Kriegshelden, die ihr Schwert weit nach Aſien, gegen Libyer, Syrer und Hethiter (Cheta) trugen und Syrien und Paläſtina zeitweiſe beherrſchten. Durch die Berührung mit den fremden Völkern, durch den Verkehr mit den jetzt dem ägyptiſchen Reich benachbarten Babylonien und Aſſyrien wurde die ägyptiſche Kunſt ſo gut wie garnicht beeinflußt. Sie behielt ihren Charakter und ihre Ausdrucksformen im weſentlichen bei. Die großen Reichtümer, die durch die Tribute der unterworfenen Staaten ins Land floſſen, ermöglichten,

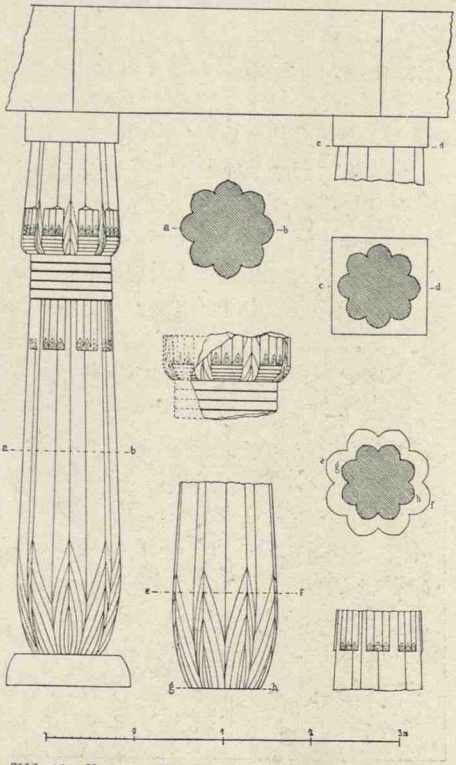


Abb. 18. Papyros-Bündelſäule mit geſchloſſenem Doldenkapitell aus Hawâra. Zeit Amenemhets III. Mittleres Reich, 12. Dynaſtie. Aus Borchardt. Die ägyptiſche Pflanzenſäule. Ernſt Wasmuth, Berlin. (Zu Seite 23.)

namentlich in der Hauptstadt Theben, eine Bautätigkeit von ungeheurem Umfang, und zwar ist es der Tempelbau, der in die erste Reihe tritt und von jetzt an die ganze ägyptische Kunst beherrscht.

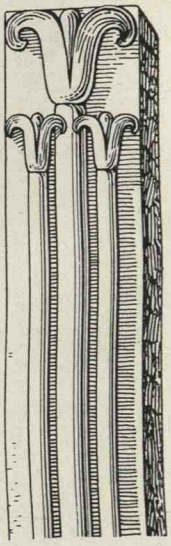


Abb. 19. Liliensäule an einem Granitpfeiler aus der Zeit Thutmosis' III. im großen Tempel zu Karnak. 18. Dynastie. (Zu Seite 24.)

Der ägyptische Tempel und seine Entwicklung.

Wir haben beim alten und mittleren Reich nur von den Grabbauten gesprochen, weil uns nach den erhaltenen Denkmälern der ägyptische Tempel erst im neuen Reich voll entwickelt entgegentritt, und die durch die neueren Ausgrabungen bekannt gewordenen Vorstufen, vor allem die Totentempel bei den Pyramiden, am besten im Zusammenhange damit betrachtet werden. Beschäftigen wir uns zunächst mit einem Einzelgliede der Architektur, der Säule. Sie tritt nach unserer bisherigen Kenntnis, wie alle architektonischen Einzelgliederungen, erst mit der 5. Dynastie auf und spielt seitdem eine große Rolle. — Wieder ist es ein Zeichen für den engen Zusammenhang dieses ackerbautreibenden Volkes mit der Natur, daß die meisten ägyptischen Säulenarten auf Vorbilder aus dem Pflanzenreich zurückgehen, aber ebenso sehr ist es auch ein Zeichen für das auf der andern Seite widernatürliche Empfinden dieses Volkes, daß die Vorbilder bis zur Unkenntlichkeit und vielfach ins gerade Gegenteil umgestaltet sind. Wir haben auch hierin wieder eine Parallele damit, daß das Land gleichsam wider die Natur durch den Fluß und seine Regelung der Wüste abgerungen ist.

Die ägyptische Säule erhebt sich auf einer Basis, die einen Erdhügel veranschaulicht, besteht aus einem, sich nach oben verjüngenden, meistens sehr dicken Schaft, einem Kapitell und einem Abakus, das heißt einer viereckigen Deckplatte, die nicht breiter ist als der obere Querschnitt des Schaftes. Der Schaft ist entweder als einzelner Pflanzenstengel oder weit häufiger als ein Bündel von Stengeln, das unter dem Kapitell durch Ringe zusammengehalten wird, gedacht. Die Ringe sitzen in der Hauptzeit der ägyptischen Kunst unmittelbar unter dem Kapitell, zur Zeit der Ptolemäer und später dagegen meist erst ein Stück unterhalb. Das Kapitell ist entweder aus Knospen bestehend gedacht und dann geschlossen und sich nach oben verjüngend,



Abb. 20. Palmenkapitelle vom Totentempel des Sahurē zu Abusir. 5. Dynastie. Nach einer Photographie von Dr. Franz Stoedtner. (Zu Seite 24.)



Abb. 21. Bukettsäule. Nach einer Photographie von Dr. Franz Stoedtner. (Zu Seite 24.)

oder es besteht aus Blüten und ist dann ein nach oben ausladendes, offenes Kapitell.

Weitaus am häufigsten kommen die Papyrossäulen vor (Abb. 18). Die schlanken Halme dieser Sumpfpflanze sind im Durchschnitt dreieckig und am unteren Ende von dicht anliegenden, lanzettförmigen Blättern umgeben. Auf der Spitze sitzt eine Dolde von Fäden mit kleinen Blüten. In ihrem Gesamtumriß hat die Dolde, namentlich wenn sie noch nicht ganz geöffnet ist, die Form einer umgekehrten Glocke. Die Knospe der Dolde ist schlank, mit stumpfer Endigung nach oben. Die Papyrossäulen sind so gut wie immer als Bündelsäulen gedacht. Sie haben über der Basis einen Blätterkranz, der den Schaft umfaßt, einen zweiten Kranz von kurzen Blättern am Kapitell; der Schaft ist unten stark eingezogen, wodurch eine Verdickung durch die übergelegten Blätter ausgedrückt werden soll; die einzelnen Halme sind im Durchschnitt dreieckig. Der Schaft besteht in der Regel aus 8 Stengeln; unter die Ringe sind — bis zu den Ptolemäern nur bei Säulen mit geschlossenem Kapitell — zwischen je 2 Stengel noch je 3 kleine Zwischenstengel eingeschoben, deren ebenfalls durch Ringe zusammengehaltene Knospen oder Blüten am Fuß des Kapitells erscheinen. Hierbei waltet wohl die Absicht, dem Bündel der Vorstellung nach festeren Halt zu geben. Die Gliederung der Zwischenstengel wird schon im Laufe des mittleren Reiches aufgegeben. Seit dem Ende der 18. Dynastie wird bei allen Papyrossäulen auch der Schaft nicht mehr in einzelne Stengel gegliedert, sondern zylindrisch abgedreht, so daß er mehr Fläche für Inschriften, mit denen die Ägypter alles zu bedecken liebten, darbot. Auch die geschlossenen Kapitelle wurden abgedreht und mit Inschriften versehen. So war es fast unmöglich geworden, das ursprüngliche Naturvorbild noch zu erkennen. Bei den offenen Kapitellen sind die Doldenfäden über dem Blätterkranz aufgemalt, aber — sehr bezeichnend dafür, wie unmöglich es dem Ägypter war, einen Gedanken einheitlich durchzuführen — wieder als ganze Halme mit Dolden und abwechselnd mit Lilien. Seit der 19. Dynastie wurden auch hier Inschriften angebracht.



Abb. 22. Lilienkapitell aus Kôm-Ombo. Spätzeit. (Zu Seite 24.)

Lotossäulen scheinen im alten und mittleren Reich ziemlich häufig gewesen zu sein, da sie oft in Abbildungen vorkommen und zwar als Bündelsäulen; erhalten haben sich nur wenige (Abb. 17). Das Naturvorbild ist Nymphaea Lotus. Die Basis kann bei ihnen fehlen; der Schaft, der aus 4 oder 6 Stengeln besteht, hat unten keine Einziehung und keine Fußblätter,

unter die Ringe ist zwischen je 2 Stengel nur je eine kleine Pflanze mit Knospe oder Blüte gesteckt, die Kelchblätter des Kapitells sind ebenso lang wie die Blütenblätter, die sie bedecken, und gehen bis zum oberen Rande. Im neuen Reich scheinen diese Säulen fast ganz außer Gebrauch gekommen zu sein, dagegen treten namentlich die Lotossäulen mit offenem Kapitell seit der Ptolemäerzeit sehr zahlreich auf.

Unter den übrigen Pflanzensäulen ist die bedeutendste die Palmensäule, die seit dem alten Reich durch alle Zeiten in Anwendung blieb (Abb. 20). Über dem einfachen Schaft steht ein Kranz von aufgerichteten Blättern, die durch Ringe zusammengehalten werden. In der Spätzeit wurden die Kapitelle aller Pflanzensäulen plastisch stark profiliert und phantastisch bereichert. Erst damals wurde auch die vorher noch selten vorkommende Liliensäule reich ausgebildet (Abb. 19 u. 22). Die Lilie ist die Wappenpflanze von Oberägypten; es ist bisher noch nicht gelungen, das spezielle Naturvorbild dafür nachzuweisen. Nur in Nachbildungen kommen die sogenannten Bukettsäulen vor, bei denen bis zu fünf verschiedene Pflanzenkapitelle übereinander angebracht sind. Falls sie überhaupt jemals in Wirklichkeit bestanden haben, kann ihr Material nur Holz gewesen sein (Abb. 21).

Ganz einzeln treten Säulen mit umgestülptem Glockenkapitell auf, die auf die Form der Zeltstange zurückgehen und sich nach unten verjüngen. In Tempeln, die weiblichen Gottheiten geweiht waren, findet sich, besonders seit der Ptolemäerzeit, die sogenannte Hathorsäule, wohl die Vergrößerung des Sistrums, des von Frauen gebrauchten Klapperinstrumentes. Das Kapitell über rundem Schaft hat auf allen 4 Seiten den Kopf der Königin Hathor mit Kuhohren und darüber eine kleine Tempelfassade.

Da wie bei den meisten Völkern des Altertums der Tempel als das Wohnhaus des Gottes gedacht wurde, geht seine Grundform auf das vornehme ägyptische Privathaus zurück. Dieses war in der Hauptsache dreiteilig (Abb. 23). Es bestand aus einem Hof, der an der Rückseite eine von Säulen getragene Vorhalle hatte, einem dahinter liegenden breiten Saal, dessen Decke von Säulen gestützt wurde, und einer tiefen Halle, die gleichfalls mit Säulenstellungen versehen war. Im Hof und in dem breiten Saal hielt sich die Familie unter tags auf, die tiefe Halle diente wahrscheinlich als Speiseraum. Die Schlafräume für die männlichen Mitglieder der Familie befanden sich noch hinter letzterem, während der Harîm, die Frauenwohnung, und die Räume für die Wirtschaft und die Sklaven zu beiden Seiten angebracht waren. Über einem Teil des Hauses befand sich noch ein zweites Stockwerk, die übrigen Teile des Daches wurden als Terrassen benutzt. Auch die Königspaläste wichen von den Grundzügen dieser Anlage nicht ab. Die Mauern bestanden aus lufttrockenen Ziegeln, bei den Decken waren über Holzbalken Schichten von Binsen, Stroh und Nilschlamm gelegt. Die Wände waren mit farbigen Matten behängt, oder als Ersatz dafür waren Malereien auf

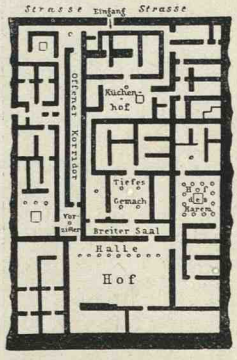


Abb. 23. Grundriß eines ägyptischen Wohnhauses in Kahun. Nach Borchardt. (Zu Seite 24.)

weißem Verputz angebracht; auch der Estrich des Fußbodens war buntfarbig.

Der Ägypter dachte sich alle Innenräume, sei es im Palast, im Wohnhaus, im Tempel oder im Grab, als Abbild der Welt. Die Malereien des Fußbodens, von denen die besten im Palast Amenophis' IV. (1375—1358) zu Tell el Amarna erhalten sind, stellen die Erde dar, indem dort kleinere Pflanzen und Bäume, oft am Ufer eines Teiches, belebt von Tieren, abgebildet wurden. Wie naturalistisch das gemeint war, erkennen wir z. B. daran, daß im Mittelgang eines Saales zu Tell el Amarna am Boden liegende gefesselte Gefangene abgebildet waren, über die der Fuß des Königs hinwegschreiten sollte. Die unteren Teile der Wände setzten die Schilderung des Fußbodens als Erdboden fort, indem dort emporsprießende Pflanzen gemalt waren. Aber auch die Säulen sollten nichts anderes sein als Gewächse, die aus dem Erdboden entspringen. Und wieder zeigt sich hier ganz besonders kraß der Mangel an eigentlich künstlerischer Empfindung und die Neigung der Ägypter zum Widernatürlichen trotz des Ausgehens von der Natur, denn sie dachten sich die Pflanzensäulen als freie Endigungen nach oben. Die Säule war nicht wie bei den Griechen und in den mittelalterlichen Stilen eine architektonische Stütze, die durch Pflanzenmotive nur ornamentiert wurde, sondern sie war die Pflanze selbst oder ein Bündel von Pflanzen. Nur so ist es zu erklären, daß man darauf kam, so schwanke Gebilde wie Papyros und Lotos in erster Linie für die Säulen zu verwerten. Und welche bizarre Phantasie zeigt sich darin, daß man sich aus Bündeln so schlanker Pflanzen so massige Säulen entstanden dachte. Die eigentliche Funktion als Stütze suchten die Ägypter möglichst zu negieren dadurch, daß sie den Abakus so klein bildeten. Bei Säulen mit offenem Kapitell ist er von unten gar nicht zu sehen. Auch wurde der Abakus nicht ornamentiert. Schließlich aber wurde der ganze Grundgedanke ohne Änderung der Gesamtform der Säule wieder dadurch vernichtet, daß sie, wie schon betont, an Schaft und Kapitell abgedreht und mit Inschriften versehen wurde. Die Decke wurde in einheitlicher Weiterführung des Grundgedankens als über den Säulen schwebender Himmel gedacht und deshalb mit Gestirnen und fliegenden Vögeln verziert.

Die Zweiteilung des ägyptischen Wohnhauses in einen Hof und das eigentliche Haus läßt sich schon bei den Totentempeln des alten Reiches wieder erkennen, die als Wohnhaus des vergötterten Königs gedacht waren. Wir haben auch dort einen Hof mit Umgang, Kammern oder Nischen, in denen die Statuen des Königs aufbewahrt wurden, und das Allerheiligste, in dem eine Scheintür in der Achse der Pyramide den Eingang zum Grabe markiert. Die Zweiteilung des eigentlichen Wohnhauses in einen breiten und einen tiefen Saal zeigt sich bei dem Torbau der Chefren-Pyramide, dem sogenannten Sphinxtempel, und dieselbe Anordnung wiederholt sich noch einmal in dem Vorbau des dazugehörigen Totentempels, während die Totentempel der 5. Dynastie bei Abusir, der Pharaonen Sahurē und Neweserrē, an dieser Stelle nur einen langgestreckten Vorraum haben, der wie eine Verlängerung des Aufweges wirkt. Bei dem Totentempel des Sahurē läßt sich die Grund-

lage der Teilung in einen breiten und einen tiefen Raum auch hinter dem Säulenhof zur Not herauserkennen. Die Opferspeicher und Schatzkammern sind an wechselnden Stellen untergebracht. Der ganze Baukomplex ist wie auch beim Wohnhause und beim späteren Tempel im Grundriß immer ein regelmäßiges Rechteck. Die Stützen sind im Totentempel des Chefren aus der 4. Dynastie noch ungegliederte scharfkantige Pfeiler, bei den Bauten der 5. Dynastie, besonders im Tempel des Sahurē, treten uns Palmensäulen und Papyrossäulen mit geschlossenem Kapitell in solcher Vollendung entgegen, daß eine lange Entwickelung vorausgegangen sein muß. Im Totentempel des Neweserrē haben auch das Gebälk und die Steindecke schon die Formen, die durch alle Zeiten beibehalten wurden, und es sind auch Anfänge der Wandgliederung, namentlich durch einen Sockel vorhanden. Um so verwunderlicher ist es, daß die Bauten des Chefren noch keinerlei architektonische Einzelausbildung zeigen. Für den Tempelschmuck mit Reliefs hatte sich schon ein Typus ausgebildet. Im Säulenhof und bis zu den Statuenkammern, also in jenen Teilen, die wahrscheinlich dem Volk bei den Totenfesten zugänglich waren, ist der König in seinen Amtshandlungen dargestellt, besonders im Kampfe und Siege gegen die Feinde Ägyptens [Besiegung der Libyer, Kriegszug zur See nach Asien im Totentempel des Sahurē, letztere Darstellung schon ganz in der Weise wie die Expedition der Königin Hatschepsowet nach dem Lande Punt in Dêr-el-bahri]. Das Allerheiligste und seine Umgebung zeigen den König im Verkehr mit den Göttern [vgl. die oben genannten Darstellungen im Totentempel des Neweserrē], während die Magazine Bilder aus dem Privatleben enthalten, wie sie auch in den Gräbern der Vornehmen vorkommen. Die Reliefs sind von einer künstlerischen Feinheit und Lebendigkeit, wie sie später nicht wieder erreicht worden ist.

Architektonisch ganz anders als diese Totentempel ist das von Neweserrē errichtete Sonnenheiligtum von Abu Gurâb zwischen Gizeh und Abusir gestaltet (vgl. Abb. 10). Von einem Torbau am Ufer des Überschwemmungsgebietes führt ein Aufweg zu einem rechteckigen [75×100 m] Hofe, der von Gängen, teilweise mit Magazinen, umgeben war. In der hinteren Hälfte des Hofes erhob sich über einem mächtigen Unterbau, neben dem eine Kapelle stand, ein gedrungener Obelisk, und vor diesem befand sich der Opferaltar. Die Rinnen im Pflaster der vorderen Teile des Hofes, die in 10 Alabasterbecken münden, bezeichnen den Hof als den Schlachtplatz für die Opfertiere.

Schon im mittleren Reich scheint der ägyptische Tempel die spätere Form und kolossale Ausdehnung angenommen zu haben, schon damals erhoben sich Obelisken und Kolossalstatuen der Könige vor den Fassaden. — Nur sehr wenig ist von diesen Bauten erhalten. Wahrscheinlich verfielen sie während der Hyksosherrschaft, und aus ihren Werkstücken wurden zum Teil an derselben Stelle und nach demselben Plan Neubauten während des neuen Reiches errichtet. Der bedeutendste Rest ist der Obelisk von Heliopolis [ägyptisch On], nahe bei Kairo. Der erste König der 12. Dynastie Amenemhēt I. baute den Tempel an Stelle eines älteren Heiligtums des Rē-Harachte und des

Atum neu, und davor errichtete sein Sohn und Nachfolger Senwosret [Sesostris] I. zwei große Obelisken, von denen der eine noch aufrecht steht. Hochberühmt bei den Griechen war das Labyrinth im Fayûm. Man identifiziert es mit dem großen Heiligtum, das, nach Steinsplittern und Resten von Säulen zu schließen, bei der Pyramide von Hawâra gelegen hat und im Hauptteil wohl dem Totenkult Amenemhēts III. geweiht war. Trotz der ausführlichen Beschreibung des Geographen Strabo, der es selbst besuchte, können wir uns von diesem aus vielen Säulenhöfen, Gemächern und Gängen bestehenden Gebäude keine klare Vorstellung machen. Berühmte Tempel des mittleren Reiches erhoben sich auch zu Abydos und Theben. Einige Reste von einem Tempel jener

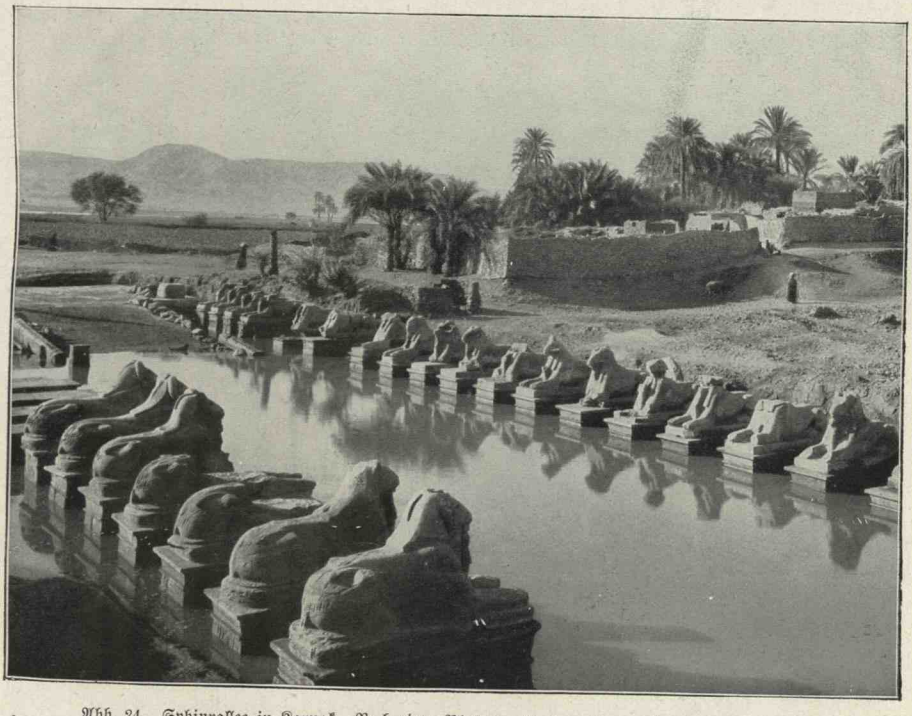


Abb. 24. Sphinxallee in Karnak. Nach einer Photographie von Bruno Bellnig. (Zu Seite 28.)

Zeit befinden sich zwischen dem Allerheiligsten und dem Festtempel Thutmosis' III. im großen Ammontempel zu Karnak. Auf dem Westufer bei Theben liegt der Totentempel des Königs Mentuhotep aus dem Anfang des mittleren Reiches. Er ist terrassenförmig angelegt; aus dem Hofe kommt man zu einer höheren Terrasse, auf der sich ein großer Unterbau, vielleicht von einer Pyramide, an allen vier Seiten von Pfeilerhallen umgeben, erhob.

Aus dem neuen Reiche ist eine so große Zahl von Tempeln erhalten, wie wir sie von keinem andern Volke des Altertums besitzen. Der ägyptische Tempelbau tritt uns in voller Ausbildung und mit vielen Variationen entgegen. Der Grundtypus ist am besten bei kleineren Bauten zu erkennen (Abb. 25). Meist lagen ein oder mehrere Tempel innerhalb eines heiligen

Bezirks, der von festen Mauern umgeben war, und einen, wohl von Gartenanlagen eingefaßten heiligen See, Priesterwohnungen und Wirtschaftsgebäude enthielt. Schon aus größerer Entfernung führt eine Allee von steinernen Sphinxen oder Widdern auf die Fassade des Tempels zu (Abb. 24). In Theben sind mehrere zum Teil weit auseinanderliegende Heiligtümer durch solche Sphinxalleen miteinander verbunden gewesen. Abweisend trotzig erhebt sich eine Schmalseite des ganzen Gebäudes, gleichzeitig als Fassade und festungsartiger Torbau gedacht: zwei mächtige turmartige Baukörper, Pylonen, nehmen eine kräftig umrahmte Pforte zwischen sich. Kein Fenster durchbricht das ganze Gebäude nach außen, alle Licht- und Luftöffnungen liegen mit Ausnahme der hoch angebrachten Fenster des Mittelganges im Säulensaal nach den Höfen zu, wie auch das ägyptische Wohnhaus sich nur nach innen öffnete. Alle Außenwände

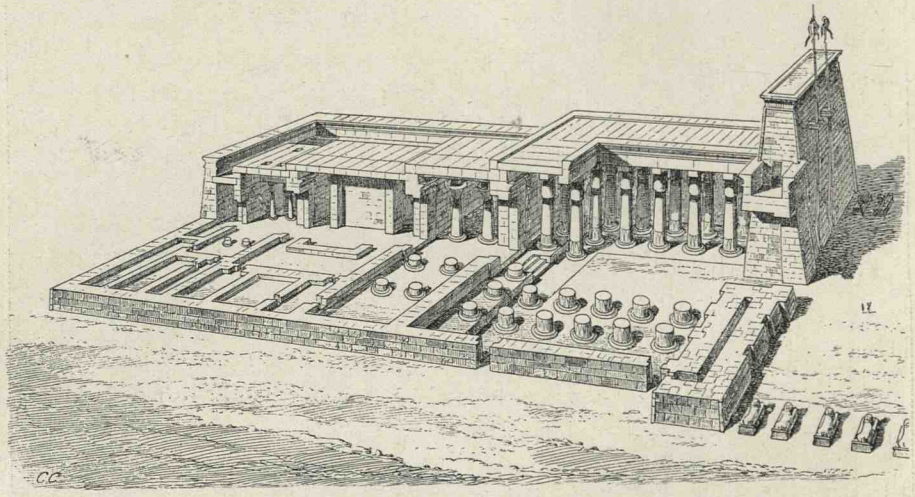


Abb. 25. Der Chons-Tempel zu Karnak. Längsschnitt durch die Tempelanlagen in perspektivischer Ansicht. Nach Perrot u. Chipiez. Hachette & Co., Paris. (Zu Seite 13, 27 u. 29.)

sind mehr oder weniger stark geböscht, wie schon die Wände der Pyramiden und Mastabas, eine Erinnerung an das ursprüngliche ägyptische Baumaterial, die an der Luft getrockneten Ziegel, die nur bei dammartiger Aufmauerung zusammenhielten. An den Holzbau erinnern die Rundstämme, welche die Pylonen an den Kanten einfassen; sie sind die Rundhölzer, die den Bau aus getrockneten Ziegeln vor dem Zerfallen bewahrten. Auch die Hohlkehlen, die alle Außenwände nach oben abschließen und über einem horizontalen Rundstab ansetzen, sind nur aus dem Holzbau zu erklären. Wenn sie auch mehr der Phantasie eines Schreiners als der eines Monumentalarchitekten entsprungen zu sein scheinen und eigentlich in einen Innenraum gehören zum Übergang von der vertikalen Wand in die horizontale Decke, so geben sie mit ihrem aufgemalten Blätterkranz, der sich unter der Last der Deckplatte vorn überbiegt, doch auch einem architektonischen Gedanken Ausdruck und passen mit ihrer einfachen Linie nicht übel zu den einfachen Wänden, über denen sie erscheinen.

Vor den Pylonen erheben sich zwei bis sechs kolossale Sitz- und Standbilder des Königs, der den Bau ausführen ließ, und der Tür zunächst zwei große, schlanke monolithe Obelisken.

Die Form des Obelisken mußte einem Volke, das an Pyramiden und geböschte Wände gewöhnt war, nahe liegen, die schlanke Form erfand man, weil so vier hohe schmale Flächen zur Aufnahme von Inschriften entstanden und man beim Schreiben Vertikalzeilen ebenso häufig wie Horizontalzeilen gebrauchte. Dadurch, daß die Ägypter die Obelisken nur als Inschriftpfeiler verwandten, haben sie gezeigt, daß sie diese Form nur zufällig fanden und sich ihrer hohen künstlerischen Bedeutung nicht bewußt waren. Erst die römische Antike und das Barockzeitalter haben die Obelisken künstlerisch richtig zu nutzen verstanden, indem sie sie zur Betonung von Punkten, gewissermaßen als monumentale Ausrufungszeichen verwandten. Die Römer der Antike stellten sie auf die beiden Enden der Spina im Zirkus, die Römer des Barock in die Mitte von Stadtplätzen oder an das Ende eines Straßenzuges oder auf die Höhe einer Freitreppe.



Abb. 26. Der Tempel Amenophis' III. in Luksor, von Norden aus gesehen. (Zu Seite 34.)

An den ägyptischen Pylonen befanden sich auch Einrichtungen zur Anbringung von hohen hölzernen Fahnenmasten. Die Hohlkehle über dem Mittelportal zwischen den Pylonen war mit der geflügelten und von den heiligen Uräusschlangen umgebenen Sonne geschmückt.

Hinter den Pylonen lag ein von Säulenhallen umzogener Hof, der dem Säulenhof des Privathauses entspricht. Wie dort war die hintere Halle etwas erhöht und wie dort führte von dieser Halle eine Pforte in einen quer rechteckigen Saal mit Säulenstellungen, die eine größere Anzahl von kurzen Schiffen abteilten. Bei größeren Anlagen sind die drei Mittelschiffe höher hinaufgeführt und mit stärkeren Säulen ausgestattet. Während die Säulen der Seitenschiffe geschlossene Kapitelle haben, sind die beiden Säulenreihen der Mittelschiffe mit offenen Kapitellen versehen. Das ist die früheste bekannte basilikale Anlage, deren wahre Schönheit auch erst spätere Völker in der antiken und altchristlichen Basilika ausgenutzt haben. Bei diesen beiden ist die Wirkung des Oberlichtes in einem einheitlichen großen Raume monumental, und das helle Licht läßt die oberen Teile der Architektur leicht und schwebend erscheinen. Im ägyptischen Säulensaal aber wurde diese Wirkung durch die beiden Reihen von schweren Säulen, deren offene Kapitelle oben weit ausladen, zerstört. Eine räumliche Wirkung kann der Säulensaal überhaupt nicht gehabt haben, da die dicken Säulen jeden weiteren Ausblick verdeckten. Der Mittelgang war allerdings klar betont, aber es muß etwas Verwirrendes und Beängstigendes gehabt haben, in den beiden seitlichen Teilen herumzuwandern, besonders da sie fensterlos waren und nach den Abschlüssen zu ganz dunkel wurden. Das war jedoch wohl die Gemütsstimmung, durch welche die Priester den Besucher der Verabreichung religiöser Tröstungen geneigt zu machen wünschten.

Durch die Ornamentierung wurde der Saal als Abbild der Welt charakterisiert, wie wir es oben für die Innenräume überhaupt geschildert haben, nur daß die Ausstattung besonders reich war. Am Sockel der Wände sprießen nicht nur Blumen empor, sondern es sind dort auch lange Opferzüge dargestellt; vom Lande, vom Fluß und von den Kanälen bringen die Andächtigen ihre Erzeugnisse der Gottheit dar. Vielfach wird dabei die Teilung des Reiches in eine nördliche und eine südliche Hälfte markiert, und Vertreter beider erscheinen auf den entsprechenden Seiten des Tempels. Besonders ausführlich ist an der Decke der Himmel charakterisiert, indem namentlich in der Ptolemäerzeit dort die Himmelsgöttin erscheint, über die die Sonnenbarke gleitet, und die Götter der Planeten, der Monate und Tage sichtbar werden. Zu allen Zeiten wird dort das symbolische Tier von Oberägypten, der fliegende Geier, angebracht, der den unten zum Opfer schreitenden König beschützt.

Hinter dem Säulensaal liegt, gewöhnlich von einer größeren Zahl kleiner Räume, die als Schatzkammern oder Kapellen dienten, umgeben, das Allerheiligste, ein enger und niedriger dunkler Raum, der die heilige Barke mit dem Götterbild enthielt. Das Allerheiligste war tiefer als breit und entspricht so in der Form und, als intimster Raum der ganzen Anlage, auch im Gedanken dem tiefen Saal des Wohnhauses, so daß die Parallele in allen Teilen durchgeführt ist. War der Tempel, was häufig vorkam, mehreren Gottheiten geweiht, so lagen mehrere Barkenkammern nebeneinander, wobei die bedeutendste Gottheit die mittelste inne hatte.

Diese Grundform konnte beliebig erweitert werden, es konnten zwei Säulenhöfe und zwei Säulenhallen hintereinander angeordnet werden; die hinteren Teile um das Allerheiligste wurden oft recht kompliziert gestaltet. Immer aber wird die Längserstreckung als die hauptsächlichste, und immer wird der Grundgedanke festgehalten, daß der Tempel eine festlich geschmückte Prozessionsstraße sein solle, auf der sich Prozessionen zum Allerheiligsten und, wenn die Priester die heilige Barke umhertrugen, von dort fortbewegten. Diese Straße ist von der Sphinxallee und durch die Mittelschiffe des Säulensaales bis zu dem in derselben Achse liegenden Allerheiligsten betont. Das Volk im weitesten Sinne wurde wohl nur bis in den Hof zugelassen, in dem die großen Schlachtopfer stattfanden, während Bevorzugte den Säulensaal betreten durften. Das Allerheiligste war nur dem König und den höheren Priestern zugänglich, daher seine kleinen Dimensionen. Die einheitliche Mittelachse verleiht dem ganzen, lose aneinander gefügten Baukomplex ein festes Rückgrat und trägt wesentlich dazu bei, ihn künstlerisch zusammenzuhalten. In demselben Sinne wirkt die große Gleichheit aller größeren und kleineren Formen: die ringsum geböschten Wände, so daß die Pylonen nur wie eine Steigerung der übrigen Mauerkörper emporragen, die gleiche Massigkeit von Mauern und Säulen, die schweren, flachen Dächer, die unter sich vollkommen stilgleichen Reliefs der Außen- und Innenwände, die wenigen, sich immer wiederholenden Einzelformen, die gegen die Massenwirkung ganz zurücktreten, dieselbe konven-

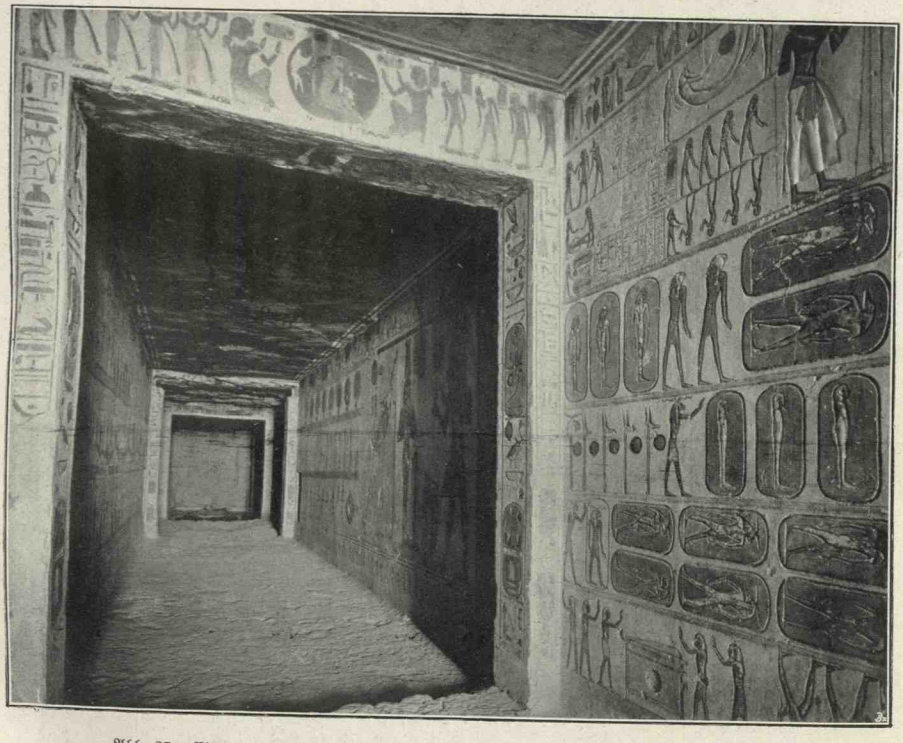


Abb. 27. Eingang zu einem Grabe bei Theben. (Edition Photoglob.) (Zu Seite 36.)

tionelle Färbung mit wenigen Tönen bei figürlichen und ornamentalen Darstellungen. Alle Wände nach außen und nach den Höfen zu, aber auch viele Gemächer im Innern und die Flächen der abgedrehten Säulen waren mit figürlichen Darstellungen und Hieroglyphen versehen. Da das Gebäude keinen Sockel hat, scheint es fest mit dem Erdboden verwachsen zu sein, und die breit gelagerten schweren Massen spiegeln in vortrefflicher Weise die grandiosen, einfachen Formen der umgebenden Flach- oder Felsen- oder Wüstenlandschaft wider.

Wenn die ägyptischen Götter nicht so wenig Geistiges hätten, könnte man den Gedanken, daß die eigentliche Wohnung des Gottes eine kleine dunkle Kammer ist, schön und bedeutend finden. Auch in der christlichen Kirche ist es ein räumlich kleines Gebilde, wo die Gottheit gegenwärtig gedacht wird: der Altartisch; aber dieser steht doch an einer, aus fast allen Teilen des Gebäudes sichtbaren Stelle, und auf ihn beziehen sich mehr oder weniger alle Glieder des einheitlichen Gotteshauses. Wie im ägyptischen Tempel das Allerheiligste, ist in der Moschee die Gebetnische meist äußerlich dem übrigen Bau angefügt, und auch sie ist ein kleiner dunkler Raum. Aber sie ist nach Mekka orientiert und erhält schon durch diese Gedankenverbindung mit einer entfernten heiligen Stätte etwas Geistiges, und dann ist der Gott, mit dem der einzelne dort im Gebet verkehrt, ein rein geistiges Wesen. Das Allerheiligste des ägyptischen Tempels aber ist in materieller Weise als Wohnhaus des Gottes gedacht, und da ist die perspektivische Verjüngung der Räume nach hinten ein Fehler. Schon im Äußern fällt die stark und stetig abnehmende Höhe von den Pylonen über den Säulensaal nach dem Allerheiligsten auf. Auch die griechische Antike dachte sich die Cella und damit den ganzen Tempel als Wohnung des Gottes in demselben materiellen Sinne; die eigentlichen Kulthandlungen fanden in einiger Entfernung vor dem Tempel an einem großen Brandopferaltar statt, wie die gleichen Handlungen im ägyptischen Säulenhof. Wie anders aber haben die Griechen die Bedeutung des Gotteswohnhauses architektonisch zur Geltung zu bringen gewußt! Wir brauchen überhaupt nur an die griechische Architektur zu denken, die alle Bauglieder mit Geist durchdrang und den ganzen Bau mit künstlerischem Leben erfüllte, um zu empfinden, wie wenig die ägyptischen Architekten über die Materie Herr wurden, wie unlebendig die schweren Massen ihrer Bauten blieben.

Zu den Bauten, bei denen das Grundschema am klarsten in Erscheinung tritt, gehören die Tempel Ramses' III. (1200—1179) zu Theben. Diese Hauptstadt des neuen Reiches lag auf dem Ostufer des Nil an der Stelle der jetzigen Dörfer Luxor und Karnak. Ramses III. erbaute den Tempel des Mondgottes Chons (Abb. 25) zu Karnak und einen ebenfalls kleinen Tempel dicht vor dem großen Säulensaal des Ammontempels, so daß er bei der späteren Erweiterung jenes teilweise in den Vorhof einbezogen wurde. Bei dem Chonstempel liegt hinter dem Allerheiligsten noch ein kleiner mit vier 20kantigen Säulen ausgestatteter Saal, der von 7 Kapellen umgeben ist. Bei dem zweiten Tempel ist der Hof von 20 sogenannten Osirispfeilern umstellt, d. h. Pfeilern,



Abb. 28. Felsentempel von Dêr el-bahri. (Zu Seite 37.)

an die sich kolossale Osirisstatuen lehnen. Er hat als Allerheiligstes drei Kapellen nebeneinander, die dem Ammon, seiner Gattin Mut und ihrem Sohne Chons geweiht sind.

An den ganz großen Tempeln, wie an dem auch der obengenannten Triade geweihten Tempel zu Luxor (Abb. 26) und dem Ammontempel zu Karnak wurde ebenso wie an den mittelalterlichen Kathedralen jahrhundertelang gebaut. Daher weicht ihre Form vielfach von der Regel ab. Beim Luxor-Tempel ging schon der erste Bauherr Amenophis III. (1411—1375) von dem ursprünglichen Plane ab, indem er vor den Säulenhof noch einen kolossalen Säulensaal zu legen begann, von dem jedoch nur die mittlere Säulenreihe fertig wurde. Ramses II. (um 1292 bis 1225), der größte Bauherr unter den Pharaonen, legte vor den letztgenannten Bauteil, der inzwischen durch Aufführung von Seitenwänden gangartige Gestalt bekommen hatte, einen zweiten großen Säulenhof, dessen Achse gegen die Hauptachse des Tempels in stumpfem Winkel gebrochen war. Kolossalbilder Ramses' II., stehend und sitzend, erhoben sich und erheben sich zum Teil noch jetzt vor den Pylonen und im vordersten Hof. — Der große Ammontempel wurde von Thutmosis I. (1540—1501), der Theben zur Hauptstadt des neuen Reiches machte, mit einem Säulenhof, den er um das Heiligtum des mittleren Reiches legte, begonnen. Er und seine Kinder Hatschepsowēt und Thutmosis III. (1501—1447), die abwechselnd und in Feindschaft miteinander regierten, bauten nach einander widersprechenden Plänen, so daß eine Häufung von vier Pylonenpaaren hintereinander und von unklar disponierten Gemächern um das Allerheiligste herauskam. Von den Obelisken stehen noch einer Thutmosis' I. und einer der Königin Hatschepsowēt aufrecht. Thutmosis III., der schließlich Alleinherrscher wurde, errichtete dann noch an der entgegengesetzten Seite des von seinem



Abb. 29. Die Kolosse Amenophis' III. in Theben (rechts der Memnonskoloß). (Zu Seite 38.)

Vater angelegten Hofes, nach Osten, einen großen Festtempel, dessen basilikale Halle mit den sonst nicht vorkommenden nach unten verjüngten Zeltstangensäulen mit umgestülptem Glockenkapitell ausgestattet ist. Amenophis III. errichtete vor der Front des eigentlichen Tempels ein neues noch mächtigeres Pylonenpaar, dem Ramses I. abermals ein Pylonenpaar vorlegte, und Sethos I. und Ramses II. ließen zwischen diesen beiden Pylonenpaaren den berühmten riesigen Säulensaal aufführen, der aus 14 Seitenschiffen und 3 höheren und breiteren Mittelschiffen mit im ganzen 134 kolossalen Säulen besteht. Die Innenwände, die Säulen und das Gebälk sind mit Inschriften und Darstellungen

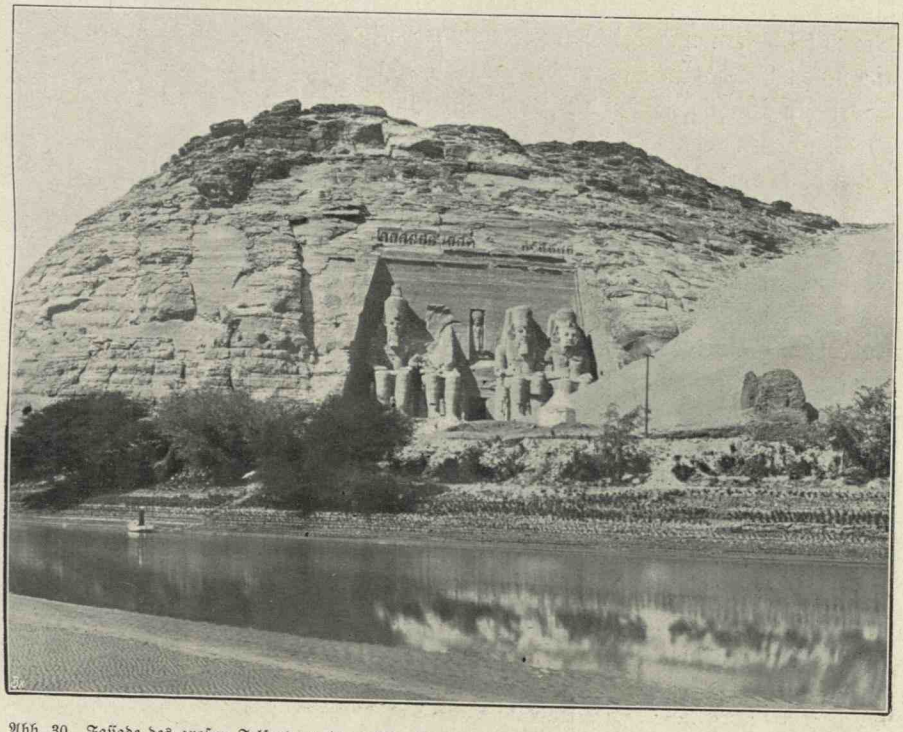


Abb. 30. Fassade des großen Felsentempels zu Abu Simbel. (Nach einer Photographie von Dr. Franz Stoedtner). (Zu Seite 38.)

opfernder Könige, namentlich Sethos' I. und Ramses' II. bedeckt, erstere in edlem Flachrelief, letztere in flüchtigeren und roheren Koilanaglyphen. Die Außenwände des Säulensaales zeigen umfangreiche Reliefs, in denen die Siege der beiden Erbauer über Palästina und Libyen gefeiert werden. Vor einen Vorbau des jetzt vordersten Pylonenpaares stellte man zwei Standbilder Ramses' II., von denen noch eins aufrecht steht. Nach einer Pause von drei Jahrhunderten führten die libyschen und später die äthiopischen Könige und schließlich die Ptolemäer den Bau fort, indem sie einen riesigen Säulenhof mit kolossalem Pylonenpaar davorlegten.

Eine von dem üblichen Grundschema in mehreren Punkten abweichende Form hat das Osirisheiligtum zu Abydos [ägyptisch Abotu], das von

Sethos I. erbaut und von Ramſes II. vollendet wurde. Seit dem alten Reich, ſeit der 6. Dynaſtie, galt Abotu als heiligſter Ort für die Beiſetzung der Mumie, und aus allen Teilen Ägyptens wurden die Toten dorthin gebracht, ſo daß die ausgedehnte Totenſtadt in der Wüſte der bedeutendſte Teil des Ortes wurde. Der Tempel Sethos' I. iſt ſieben Gottheiten geweiht, daher liegen ſieben ſchmale und tiefe Kapellen als Allerheiligſtes nebeneinander, und ſieben ihnen entſprechende Eingänge durchbrechen die Wände der beiden vorgelegten Säulenhallen, vor die ſich zwei Höfe legten. Von den hinteren Teilen des Hauptbaues zweigt rechtwinkelig ein Flügelbau ab, der einen Schlachthof und Magazine enthält. Sehr beachtenswert ſind die Reliefs aus der Zeit Sethos' I., die den König im Verkehr mit Göttern und bei Opferzeremonien darſtellen; ſie gehören zu den beſten des neuen Reiches und geben den König höchſt individuell wieder. Von großer hiſtoriſcher Wichtigkeit iſt die Königsliſte im Flügelbau, die die Namen von 76 Pharaonen, von Menes bis auf Sethos I., enthält. — Der ſehr zerſtörte Tempel Ramſes' II. zu Abydos ſcheint weit ſorgfältiger gearbeitet zu ſein, als die vielen übrigen Bauten dieſes Königs.

Wenn die Totenſtadt von Theben auch nicht ein allgemeiner Wallfahrtsort war, wie die von Abydos, ſo hatte doch auch ſie als zur Hauptſtadt des Reiches gehörig eine große Bedeutung und war nicht nur von größerer Ausdehnung als die Stadt der Lebenden, ſondern enthielt auch eine viel größere Anzahl von Heiligtümern. Sie lag auf dem weſtlichen Ufer des Fluſſes in der Himmelsrichtung, in der man ſich, dem Untergang der Sonne folgend, das Totenreich dachte.

Die Könige des neuen Reiches errichteten ſich als Grabſtätten nicht mehr Pyramiden, ſondern folgten dem Beiſpiel der Vornehmen des mittleren Reiches und legten ſich Felſengräber (Abb. 27) an. Sie erſahen dazu im öden Gebirge einen ſchwer zugänglichen Talkeſſel, der von gewaltigen Felswänden umgeben iſt, Bîbân-el-Mulûk, einen Ort voller düſterer Majeſtät. Hier ſind bis zu 100 m lange Gänge in den Felſen gebohrt, gewöhnlich liegen drei Korridore hintereinander, dann folgt ein Vorſaal und der häufig mit Pfeilern ausgeſtattete Hauptſaal, in dem in einer Vertiefung des Bodens der Granitſarg geborgen war. Die Könige der 18., 19. und 20. Dynaſtie ſind hier beſtattet worden. 46 Felſengräber ſind bis jetzt bekannt. Man dachte ſich, daß der vergötterte König nachts mit dem Sonnengotte oder vielleicht eins mit ihm auf einer Barke durch die Unterwelt führe, und ſo ſind die Texte der Hieroglyphen auf den Wänden den Totenbüchern entnommen, unter denen das Wichtigſte das Buch „Von dem, der in der Unterwelt iſt", war. Bildliche Darſtellungen illuſtrieren den Text.

Auch zu dieſen Gräbern gehörten wie zu den Pyramiden Tempel, die aber in dieſer Felſenlandſchaft keinen Platz fanden und daher am Fuße des Gebirges in der Nilebene, Theben gerade gegenüber, angelegt wurden. Ein prinzipieller baulicher Unterſchied zwiſchen dieſen Totentempeln und den übrigen Tempeln beſteht im allgemeinen nicht, nur daß die größeren Totentempel mit zwei Vorhöfen ausgeſtattet ſind, und das hat wohl darin ſeinen Grund,



Abb. 31. Der sog. Kiosk auf der Insel Philae. (Zu Seite 40.)

daß der vordere Hof gleichzeitig zu einem rechtwinklig zum Tempel liegenden Palast gehörte, wie er für die beiden gleich zu nennenden Tempel nachgewiesen ist.

Die in der baulichen Anlage fast identischen Tempel Ramses' II., das sogenannte Rameſſeum, und Ramses' III., Medînet Habu nach einer christlichen Ansiedelung in seinen Trümmern genannt, entsprechen sonst dem oben geschilderten Typus der Tempel ziemlich genau. Im zweiten Hof sind beide mit Osirispfeilern ausgestattet. Die Tempelwände sind außen und innen mit Reliefdarstellungen verziert, die die beiden Könige bei Opferhandlungen, bei religiösen Festen und namentlich auf ihren Kriegszügen schildern. In der Umfassungsmauer des Tempelbezirks von Medînet Habu befindet sich in der Achse des Haupttempels, an den sich seitlich ein Wohnpalast anschloß, ein interessanter burgartiger Torbau, der sogenannte Pavillon Ramses' III., der syrische Festungen nachahmt und mit perspektivischen Kniffen zur Täuschung des Feindes über die wahren Größenverhältnisse angelegt ist. Die Gemächer im Innern waren wohl zu vorübergehendem Aufenthalt für den König bestimmt, die Reliefs ihrer Wände sind in der ägyptischen Kunst einzig dastehende Darstellungen des Königs im zärtlichen Verkehr mit seinen Frauen.

Mehr von dem Grundschema weicht der Grabtempel Sethos' I. zu Kurna ab, indem der Säulensaal nur klein und mit je drei Seitenkammern ausgestattet ist und indem sich seitlich noch ein Kultraum für Ramses I. und ein Saal Ramses' II. angliedert. Die Reliefs des Tempels sind meistens schöne Arbeiten aus der Zeit Ramses' II. Die interessanteste von allen Anlagen auf dem Totenfelde von Theben ist der Terraſſentempel von Dêr el-bahri [= Nordkloster, nach einem christlichen Kloster so genannt], von der Königin

Hatschepsowēt errichtet (Abb. 28). Der Tempel liegt am Steilabfall des Gebirges, an Stelle der Vorhöfe sind zwei große, durch mittlere Rampen miteinander verbundene Terrassen getreten, die aus dem Abhange des Gebirges herausgearbeitet wurden. Dann folgen eine jetzt sehr zerstörte Vorhalle mit 16-kantigen Pfeilern und eine obere Terrasse, deren Mitte ursprünglich von dem großen Säulensaale eingenommen wurde. Das Allerheiligste, aus drei Gemächern hintereinander bestehend, ist im Felsen angelegt. Seitlich hinter der mittleren Terrasse liegen im Felsen Heiligtümer der Hathor und des Anubis mit Säulenhallen davor. Unter den vielen schönen Wandreliefs sind die interessantesten diejenigen in einer Pfeilerhalle, welche die mittlere Terrasse rückwärts abschließt. Sie stellen eine Handelsexpedition nach dem Lande Punt an der heutigen Somalikküste dar. — Von dem Totentempel Amenophis' III. sind nur noch die beiden ihn thronend darstellenden, fälschlich sogenannten Memnonskolosse erhalten, die vor den Pylonen standen (Abb. 29). An ihnen kann man, da die dazu gehörige Wand jetzt fehlt, besonders deutlich erkennen, wie sehr auch Werke der Freiskulptur in der Art von Hochreliefs komponiert wurden. Der nördliche dieser Kolosse gab während der römischen Kaiserzeit bei Sonnenaufgang öfters einen Klang von sich, der wahrscheinlich von der Resonanz beim Abspringen kleiner Gesteinstückchen infolge der Erwärmung durch die Sonnenstrahlen herrührte.

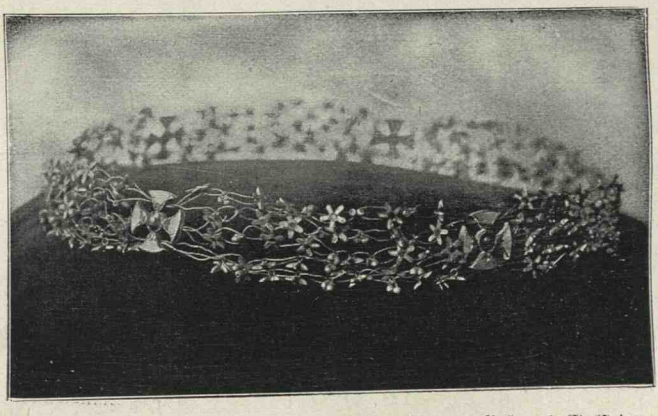


Abb. 32. Diadem einer Prinzessin der 12. Dynastie, aus Gold und Edelsteinen. Aus ihrem Grabe bei Dahschûr. Museum zu Kairo. Aus Breasted-Ranke, Geschichte Ägyptens. (Karl Curtius, Berlin). (Zu Seite 41.)

Ebensowenig wie der Terrassentempel von Dêr el-bahri weichen die Felsentempel Ramses' II. in Unternubien zu Bêt el-Wâli, Gerf-Hussên und Abu Simbel im Grundgedanken von der Normalanordnung ab, indem Vorhof, Quersaal und Allerheiligstes vertreten sind. Es war die Enge des oberen Niltales, die zu dieser Anlage zwang. Bei den beiden Tempeln zu Abu Simbel liegen alle drei Teile im Innern des Felsens, bei den beiden anderen liegt der Vorhof noch frei. Der große Tempel zu Abu Simbel (Abb. 30) und der von Gerf-Hussên sind mit den bei Ramses II. besonders beliebten Osirispfeilern ausgestattet. Bei den beiden Tempeln zu Abu Simbel ahmt die aus dem lebenden Felsen gehauene Fassade eine Pylonenfront nach, bei dem größeren Tempel sind damit vier etwa 20 m hohe Sitzbilder des Königs, bei dem kleineren vier über 10 m hohe Standbilder des Königs und zwei der Königin, ebenfalls aus dem lebenden Felsen gehauen, verbunden. Der größere Tempel hat inner-

halb des Berges eine Länge von 55 m, und seine Achse ist von Osten nach Westen gerichtet, so daß die aufgehende Sonne ihre Strahlen bis ins Allerheiligste sendet.

Von den großen Tempeln, welche die Pharaonen der libyschen Epoche und der Spätzeit im Deltalande, die ersteren zu Bubastis, die letzteren namentlich zu Saïs errichteten, ist fast nichts erhalten, da in den gesteinarmen Marschen das Kalksteinbaumaterial im Mittelalter und später zu Kalk verbrannt wurde. Als die Ptolemäer eine neue große Bautätigkeit im oberen Ägypten begannen, die von den römischen Kaisern fortgesetzt wurde (Tempel zu Dendera, Edfu, Kôm Ombo auf der Insel Philae) nahmen die Bauherren an dem alt geheiligten Bauschema nur wenige Abänderungen vor, besonders da es sich meistens um Neubauten an Stelle älterer Heiligtümer handelte. Die hauptsächlichste Veränderung, die aber auch schon im Chonstempel zu Karnak vorgebildet ist, war, daß die Barkenkammer auf den drei hinteren Seiten von Gängen umgeben wird, auf die sich Kammern öffnen. Ein zweites Allerheiligstes für das Götterbild liegt in der Tempelachse dahinter. Mehrfach wurden ältere Tempel in diesem Sinne umgebaut, so namentlich der Tempel zu Luxor und der Ammontempel zu Karnak.



Abb. 33. Aus Holz geschnitztes Näpfchen. Am Griff ein Mädchen, das Wasserblumen ausreißt. Original im Louvre zu Paris. (Zu Seite 41.)

Neben dieser einen Tempelart gab es noch eine zweite von ganz abweichender und auf kleine Gebäude beschränkter Form, bei der nur zwei der drei Hauptteile jedes größeren Tempels vertreten waren, das Allerheiligste, zuweilen mit Nebenräumen als Cella, und gewissermaßen der Säulenhof, aber nach außen gekehrt, als Umgang, so daß ein dem griechischen Peripteros verwandter Bau entstand. Das Ganze erhob sich auf einem Unterbau mit Hohlkehle, die Pfeiler oder oft protodorischen Säulen des Umgangs waren durch halbhohe Schranken miteinander verbunden.

Solche Tempelchen waren besonders bei der 18. Dynastie (1545—1315) beliebt, wie die Anlagen Thutmosis' III. zu Karnak und Medinet-Habu und das im Jahre 1822 zerstörte Heiligtum auf der Insel Elephantine, Assuan gegenüber, das von Amenophis III. errichtet wurde. Erst die Ptolemäer nahmen, wohl in Erinnerung an die griechischen Tempel, diese Bauform wieder auf und gebrauchten sie namentlich bei den sogenannten Geburtshäusern, die sie mit Vorliebe neben den großen Tempeln errichteten und in denen die mütterlichen Göttinnen Isis mit ihrem Sohne Horus und die Gattin des Horus, die Göttin der Liebe Hathor mit ihrem Sohne Ehi, verehrt wurden. Die Umgänge haben Hathorsäulen. Ein solches Geburtshaus steht auf der Insel Philae aus der späteren Zeit der Ptolemäer, während das Geburtshaus beim



Abb. 34. Porträtkopf von einer Statuette der Königin Teje, der Mutter des Ketzerkönigs Echnaton (Ebenholz). Sammlung James Simon, Berlin. (Zu Seite 42).

Hathortempel zu Dendera und der sogenannte Kiosk auf der Insel Philae (Abb. 31) erst aus der römischen Kaiserzeit stammen.

Die Monumentalskulptur des neuen Reiches war, nach den erhaltenen Resten zu urteilen, fast ausschließlich an den Tempeln tätig, die, wie oben ausgeführt, mit Kolossal-Statuen und Reliefs ausgestattet wurden. Das Ganze war der Verherrlichung des Pharao gewidmet. Wie er am Tempel in Riesenbildnisstatuen und Osirisgestalten auftritt, so erzählen die Reliefs an den Außenwänden, Pylonen und an den Wänden der Höfe dem Volke, das bis dorthin Zutritt hatte, von seinen Großtaten im Kriege und im Frieden, und auch die Bevorzugten, welche die inneren Tempelräume betreten durften, sahen immer wieder in zahlreichen Darstellungen den Pharao vor sich, wie er den Göttern seine Huldigung und Gaben darbringt und dafür von ihnen mit Gnadengaben gesegnet wird. Wir haben dieselbe Zweiteilung in öffentliche und intime Szenen, wie wir sie schon in den Totentempeln des alten Reiches gefunden haben [Seite 16]. In späterer Zeit tritt das religiöse Moment immer mehr in den Vordergrund, so daß unter

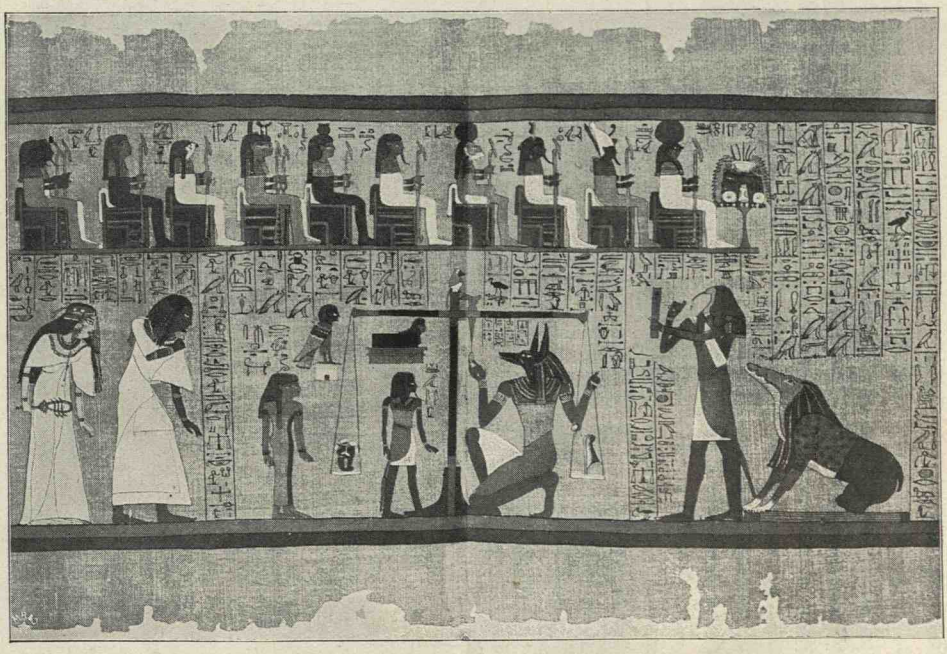


Abb. 35. Das Totengericht in der Unterwelt.
Aus einer im Britischen Museum zu London befindlichen Handschrift des „Totenbuches". (Zu Seite 41.)

den Ptolemäern auch alle Hof- und Außenwände mit eintönigen Darstellungen von Opfern und religiösen Zeremonien bedeckt und nur die Pylonen dem uralten schematischen Kriegsbild vorbehalten sind, das den König zeigt, wie er einen Haufen Feinde beim Schopf gefaßt hat und im Begriff ist, sie zu erschlagen. Die Gestalten sind im neuen Reich noch schlanker geworden als vorher und die Zeichnung noch trockener und nüchterner.

Dasselbe gilt von den Wandgemälden in den Gräbern. Wir bemerken bei ihnen einzelne freiere Bewegungen, die von dem üblichen Schema in der Darstellung der menschlichen Gestalt abweichen und Figuren in komplizierten Stellungen und ganz von vorn zeigen. Zur Zeit des neuen Reiches treten auch als älteste Buchillustrationen der Welt Papyrosmalereien auf, in Rollen, die den Toten als Wegweiser für das Jenseits mitgegeben wurden. (Abb. 35.)

Werke der Kleinplastik werden auch im neuen Reich den Toten massenhaft ins Grab mitgegeben; Ton, zuweilen auch Fayence, Holz und Elfenbein bilden das gewöhnliche Material, wozu einzeln auch der Bronzehohlguß tritt (ältestes Beispiel Statuette Ramses' II. in Berlin).

Das Kunstgewerbe tritt uns zuerst im mittleren Reich mit vorzüglichen Goldschmiedearbeiten entgegen, besonders in den Schmucksachen von vier Prinzessinnen aus der 12. Dynastie, die 1894/95 bei den Pyramiden von Dahschûr gefunden wurden (Abb. 32). Das neue Reich übte die früheren Techniken, wenn auch nicht mehr in der gleichen Vollendung, weiter; aus seinem Beginn stammen die Schmucksachen der Königin Ahhotep, der Mutter des Hyksosbesiegers Amosis. Auch in der Keramik waren die wichtigsten Erfindungen schon im mittleren Reiche gemacht worden. Man verstand schon die Töpfe zu glasieren, und während man damals Türkis- und Lapislazuliblau bevorzugte, wendete man sich im neuen Reich mehr grauen und violetten Tönen zu. Als Holzarbeiten aus dem neuen Reich sind reizende Löffel zu erwähnen, deren Stil eine schwimmende weibliche Figur darstellt, oder an dem Motive aus dem Pflanzen-, Tier- und Menschenleben, oft in poetischer Weise, verwertet sind (Abb. 33).

Eine besondere Stellung nimmt die Epoche Amenophis' IV.

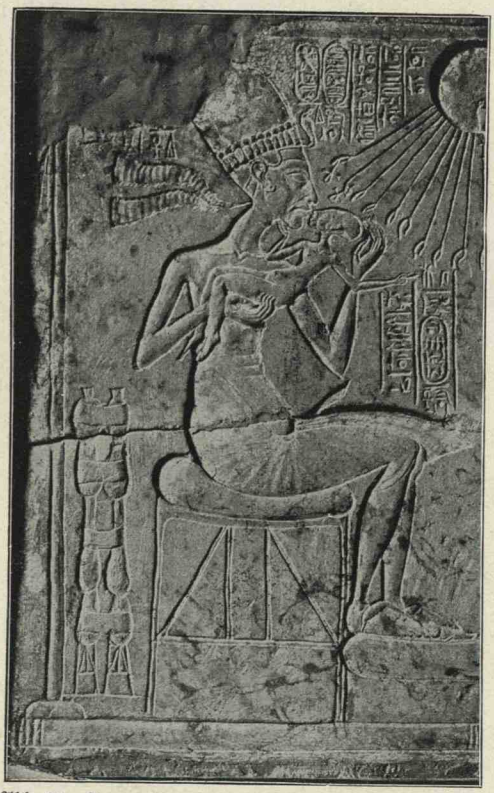


Abb. 36. Amenophis IV. in einem Gemache des Palastes sitzend. Aus einem Grabe in Tell-el-Amarna. Museum zu Berlin. (Zu Seite 42.)

(1375 bis 1358) ein. Wie dieser Pharao, der sich Ech-en-aton, Geist der Sonne, nannte, die alte Religion durch einen unmittelbaren Sonnendienst ersetzte, so führte er auch eine neue ägyptische Kunst ein, die innerhalb der alten konventionellen Formen nach größerer Naturwahrheit strebte. Er gründete eine neue Residenz zu Tell-el-Amarna im mittleren Ägypten. Drei gemalte Fußböden seines Palastes sind erhalten, sie schildern in naturalistischer Weise die gefangenen Asiaten und Neger, über die der Fuß des Königs schreitet, und die Sumpfpflanzen, die um Teiche stehen, sowie das Tierleben, das sich darin abspielt. Eine Säule gibt ein Rohrbündel wieder, am Kapitell hängen Gänse, andere sind mit natürlichen Ranken von Efeu und Cissus geschmückt. Vielfach wird buntfarbiges Mosaik verwertet, wie auch die Tonarbeiten jener Zeit durch reiche Farben ausgezeichnet sind. In den Darstellungen der Gräber bei Tell-el-Amarna erscheint oft das Sonnengestirn, und seine Strahlen endigen in menschliche Hände. Die Dienerinnen, die bei Gelagen aufwarten, werden in freien Bewegungen vorgeführt, und an dem vorderen Fuß sieht man häufig die richtige Ansicht mit fünf Zehen. Der König ließ mit vollem Naturalismus nicht nur sein unschönes Gesicht, sondern auch seinen fetten Körper wiedergeben und auch Gesicht und Körper der Königin naturalistisch darstellen (Abb. 34 u. 36). Zwischen dieser Auffassung im einzelnen und dem althergebrachten Schema, das im allgemeinen nicht verlassen wurde, entsteht eine höchst unerquickliche Inkongruenz, und es war ein Glück für die ägyptische Kunst, daß Ech-en-atons Nachfolger unter Rückverlegung der Residenz nach Theben sofort zur alten Art der Kunstübung zurückkehrten.

Als nach den libyschen und äthiopischen Königen (1090—663) die 26. Dynastie wieder eine nationale Monarchie mit der Hauptstadt Sais im Delta aufrichtete, griff sie wie in den Lebensformen so auch in der Kunst vielfach auf das alte Reich zurück und führte somit eine eklektische Wiederbelebung der Kunstformen jenes ein. Mit den Ptolemäern (seit 332) kam ein breiter Strom griechischer Bildung ins Land, und vielfach weist eine weichere und lebendigere Modellierung in Plastik und Malerei auf den Einfluß der griechischen Kunst, der aber doch nur in Ausnahmefällen wie bei dem Kopf eines kahlköpfigen Mannes im Berliner Museum aus dunkelgrünem Basalt ein einigermaßen glückliches Resultat gehabt hat.

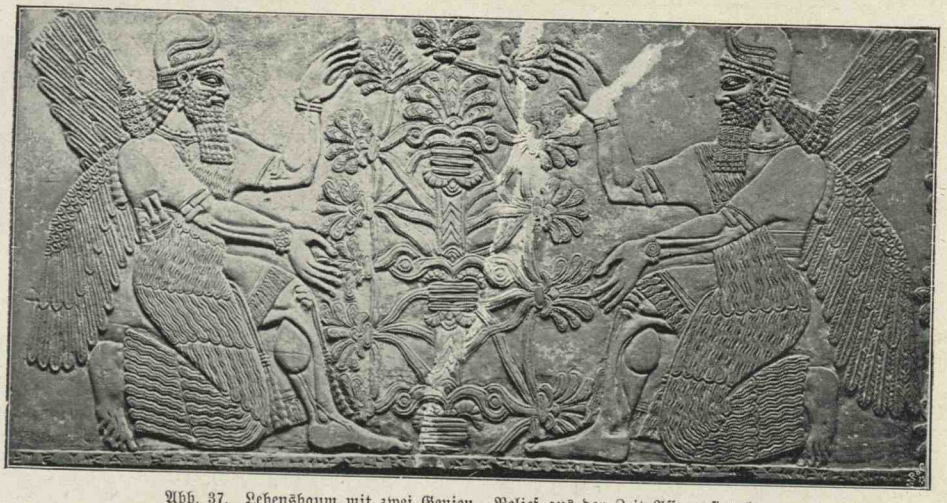


Abb. 37. Lebensbaum mit zwei Genien. Relief aus der Zeit Aſſurnaſirpals. Aufnahme von W. A. Manſell & Co. (Zu Seite 50)

Meſopotamien.

Meſopotamien, das Land zwiſchen den beiden Flüſſen Euphrat und Tigris, zerfällt geographiſch in drei Stufen, von denen für die antike Kunſtgeſchichte die beiden unterſten in Betracht kommen. Ihre Trennungslinie liegt etwas oberhalb der Stelle, an der die beiden Flüſſe ſich einander am meiſten nähern. Die höhere nordweſtliche Stufe iſt ein 100 bis 300 m hohes, größtenteils unkultivierbares Steppenplateau, das nur im Frühling vorübergehend friſch begrünt iſt und von einzelnen kahlen, wild zerklüfteten Horſtgebirgen durchzogen wird. Die ſüdöſtliche, tiefſte Stufe war wahrſcheinlich noch bis kurz vor Beginn der geſchichtlichen Zeit Meeresboden und beſteht zwiſchen dem begrenzenden Steilrand der ſyriſchen Platte im Südweſten und dem Zagrosgebirge im Nordoſten aus Schwemmland der beiden Flüſſe.

Der geographiſchen Teilung entſprach im Altertum die politiſche. Im nordweſtlichen Steppenland entſtand das Reich der Aſſyrer, das ſeine bedeutenden Städte nur in der Nähe des lebenſpendenden Flußlaufes des Tigris hatte; im ſüdöſtlichen Teil erwuchs, in ſeiner erſten Machtſtellung bedeutend älter, das babyloniſche Reich mit den Hauptorten am Lauf des Euphrat, aber auch in dem durch großartige Kanalanlagen kulturfähig gemachten, jetzt größtenteils verſumpften und verſalzten Lande zwiſchen den beiden Strömen.

Die älteſten, uns bekannten Bewohner des ſpäteren Babyloniens ſind die Sumerer, ein nichtſemitiſches Volk unbekannter Herkunft und Stammeszugehörigkeit, und die ſemitiſchen Akkader. Die Sumerer bewohnten in hiſtoriſcher Zeit nur den ſüdlichen Teil des Landes, wo die Schutthügel von Telloh, Senkereh und El Mugheir die Stätten der ehemaligen Städte Schipurla



Abb. 38. Aus einer Darstellung des altsumerischen Stadtkönigs Ur Nina von Telloh und seiner Würdenträger. Original im Louvre zu Paris. Nach: „Recent Research in Bible Lands", herausgegeben von H. V. Hilprecht. (Zu Seite 44.)

oder Lagasch, Larsam (in der Bibel Ellasar: 1. Mos. 14, 1) und der Vaterstadt Abrahams Ur (1. Mos. 11, 28) bezeichnen. Die Akkader saßen im nördlichen Teil. Ihre Hauptorte waren die Schwesterstädte Babylon und Borsippa unter den heutigen Trümmerhügeln von El Kasr, Hille und Birs, sowie die Schwesterstädte Agade (Akkad) und Sippar unter den Schutthügeln von Abu Habbu. Die Semiten drängten nach Süden vor und überwanden das sumerische Element sehr bald in den mittelbabylonischen Orten wie Nippur (biblisch Kalneh: 1. Mos. 10, 10), heute Niffer, und Uruk, dem biblischen Erech (1. Mos. 10, 10) an der Schuttstätte von Warkâ.

Bald nach der Mitte des 19. Jahrhunderts begann man, in Babylonien Ausgrabungen zu veranstalten. Die Engländer Loftus und Taylor gruben in Senkereh, Warkâ und Mugheir und veröffentlichten ihre Resultate 1855 und 1857. Gleichzeitig durchforschten französische Gelehrte die Trümmer von Babylon. Ihre Ausbeute an beweglichen Altertümern fand 1855 ein Flutengrab im Tigris, ihre Ergebnisse aber wurden 1859—63 von Oppert veröffentlicht. Erst Ende der siebziger Jahre wurden die Ausgrabungen wieder aufgenommen: der Engländer Hormuzd Rassam untersuchte die Schutthügel von Abu Habbu, E. de Sarzek machte seit 1877 bedeutende Funde in Telloh und gab sie zusammen mit Léon Heuzey ein Jahrzehnt später heraus. 1899—1900 ließ die Universität Philadelphia durch Peters, Haynes und Hilprecht in Nippur Ausgrabungen veranstalten. Seit 1899 sind im Auftrage der Deutschen Orientgesellschaft durch Koldewey und seine Mitarbeiter in Babylon wichtige Entdeckungen aus der Zeit des zweiten Babylonischen Reiches gemacht worden. Lange vor Beginn der Ausgrabungen, im Jahre 1802, war es einem deutschen Gelehrten, Georg Friedrich Grotefend in Göttingen gelungen, den Grund zur Entzifferung der Keilschrift zu legen.

Von der ältesten Epoche der sumerischen Kunst geben uns Bruchstücke von Reliefs aus der Zeit der Fürsten Ur Nina und seines Enkels Eannadu von Schipurla (um 3000 vor Christus), gefunden zu Telloh, Kunde (Abb. 38). Sie sind noch sehr primitiv, die Köpfe bestehen fast ausschließlich aus Auge und Nase; schon



Abb. 39. Abdruck eines Siegelzylinders. Nach einer Photographie von Dr. Franz Stoedtner. (Zu Seite 45.)

hier finden wir das in der ganzen babyloniſch-aſſyriſchen Kunſt wiederkehrende Wappenmotiv zweier einander entſprechender Figuren zu beiden Seiten eines Mittelſtückes. Das beſte Werk ſind die Fragmente der ſog. Geierſtele des Eannadu im Louvre, auf der ein Sieg dieſes Fürſten geſchildert wird und die ihren Namen davon hat, daß Geier die Köpfe und Gliedmaßen der Erſchlagenen forttragen. Dann folgen zeitlich Denkmäler aus dem ſemitiſchen Nord-Babylonien aus der Zeit König Sargons I. von Akkad und ſeines Sohnes Narām-Sin, die wahrſcheinlich dem 28. vorchriſtlichen Jahrhundert angehörten. Von beiden haben wir Werke, die ihren Namen nennen, von Sargon einen Siegelzylinder in der Sammlung Le Clercq zu Paris, und von ſeinem Sohne namentlich eine ſpäter nach Suſa verſchleppte und dort gefundene Siegesſtele. Siegelzylinder aus Marmor und verſchiedenen Halbedelſteinen beſitzen wir aus allen Jahrtauſenden der meſopotamiſchen Kultur in großer Zahl (Abb. 39). Sie waren dazu beſtimmt, auf einer weichen Tontafel an Stelle der Unterſchrift abgerollt zu werden, wobei dann ihre vertieft eingeſchnittenen Schriftzeichen und Darſtellungen, meiſt mythologiſche Szenen und ſakrale Handlungen, oft im Wappenſtil angeordnet, zuweilen aber auch Schilderungen des täglichen Lebens in Relief erſcheinen. Der Sargonzylinder und andere, ihm künſtleriſch verwandte, zeigen ſchon einen feſten Stil bei guter Naturbeobachtung. Die Muskulatur der Menſchen und Tiere iſt übertrieben ſtark, wie auch in der aſſyriſchen Kunſt, und trägt den Keim zu der aſſyriſchen

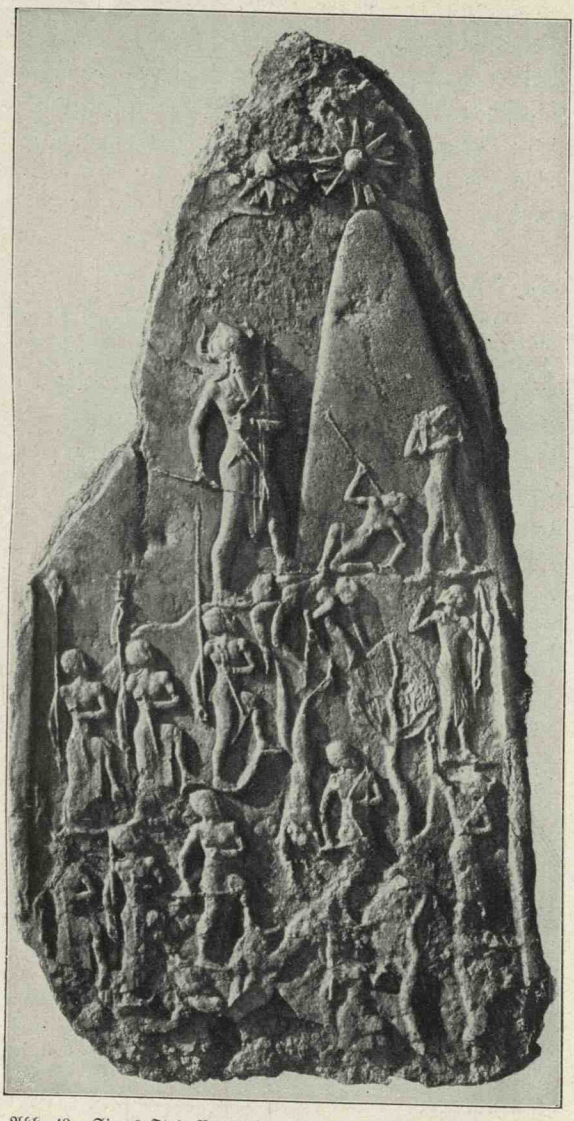


Abb. 40. Sieges-Stele Narām-Sins, von dem Elamiterkönig Schutruknachunti nach Elam geſchleppt und in Suſa gefunden. Nach: Scheil, Délégation en Perse. Mémoires. Ernest Leroux, Éditeur, Paris.
(Zu Seite 46.)

Schematisierung in sich. Eine ganz andere und noch viel höher stehende Kunst mit Wahrheit und Weichheit der Form, mit natürlichen Bewegungen zeigt die Siegesstele Narâm-Sins im Louvre (Abb. 40).

Die Folgezeit führt uns wieder nach dem Süden Babyloniens mit nun zum erstenmal vollplastischen Werken aus der Zeit der Fürsten Urbau und namentlich seines Nachfolgers Gudea von Schipurla (nach 2400). Neun Statuen des letzteren aus grünlichem Dolerit, leider alle ohne Kopf, befinden sich im Louvre. Sie zeigen gute Naturbeobachtung im einzelnen, aber steife und starre, streng symmetrische Haltung. Überraschend gut sind die Köpfe aus jener Zeit, teils von fester, gut durchgearbeiteter plastischer Form und richtigen Proportionen, teils von sprechendem Individualismus, wie bei einer Statue des Britischen Museums, deren Körper zwergenhaft plump ist. (Abb. 41.) Kleinplastik, die in Mesopotamien durch alle Zeiten in Ton, Bronze, Alabaster und anderen Materialien vertreten ist, tritt uns auch schon in dieser Epoche entgegen. Bei einer kleinen Bronze des Louvre haben wir das hübsche Motiv einer am Oberkörper nackten Dienerin, die einen Korb auf dem Kopfe trägt und ihn mit den erhobenen Händen festhält.



Abb. 41. Altsumerischer Würdenträger. Statue im Britischen Museum zu London. (Aufnahme von W. A. Mansell & Co.) (Zu Seite 46.)

Die Sumerer vermochten sich auf die Dauer nirgends mehr gegen die immer weiter nach Süden vordringenden Semiten aus Nordbabylonien zu halten. Schließlich vereinigte Chammurabi von Babylon, der „Pforte Gottes", das erst jetzt bedeutsam in der Geschichte hervortritt, um 2000 ganz Babylonien unter seinem Zepter. Das sumerische Volkstum ging zugrunde, aber die sumerische Sprache blieb als Sprache der Gelehrten und Priester, etwa wie das Lateinische im Mittelalter, noch weiterhin bestehen. Die Entwicklung der Kunst seit der sieben bis acht Jahrhunderte zurückliegenden Zeit Sargons können wir in Ermangelung von Denkmälern nicht verfolgen. Die Reliefs, die Chammurabi vor dem Sonnengott auf dem um die Jahreswende 1901/02 zu Susa gefundenen Dioritblock mit einer Gesetzsammlung (Louvre) und in Halbfigur auf einem Relief des Britischen Museums (Abb. 42) zeigen, lassen die Kunst Nordbabyloniens seit Narâm-Sins schöner Siegesstele wenig verändert erscheinen. Das Londoner



Abb. 42. Chammurabi, der älteste Beherrscher Gesamtbabyloniens um 2000 v. Chr. Von einem Relief im Britischen Museum zu London. (Aufnahme von W. A. Mansell & Co.) (Zu Seite 46.)

Bruſtbild iſt ſehr lebendig und individuell bei weicher, angenehmer Form. Die Perſönlichkeit dieſes Herrſchers intereſſiert uns beſonders, weil die Geſetze jenes Dioritblocks in auffallender Weiſe mit den bibliſchen Geſetzen übereinſtimmen. Als uns die babyloniſche Kunſt dann abermals nach einer Pauſe von 800 bis 900 Jahren, die zum großen Teil durch die Herrſchaft der Kaſſiter, eines kriegeriſchen Nachbarvolkes, ausgefüllt wurde, in den Jahrhunderten um 1000 wieder mit einigen Denkmälern entgegentritt, finden wir ſie in konventionellen Formen erſtarrt oder kraftlos verſchwommen.

Unterdeſſen war im nördlichen Teile Meſopotamiens das Reich der ſemitiſchen Aſſyrer emporgekommen, das ſeit den letzten Jahrhunderten des 2. Jahrtauſends ſeine Macht über das weſtliche Aſien immer mehr ausdehnte und in dem auch das babyloniſche Reich aufging. Von den kriegeriſchen Aſſyrern wurden viele Kulturelemente der Babylonier aufgenommen, ſo daß die aſſyriſche Kunſt als eine Fortſetzung der altbabyloniſchen erſcheint. Beſonders gilt das von der Architektur, die wir daher erſt jetzt in den Kreis unſerer Betrachtung ziehen, um die ganze Entwicklung im Zuſammenhange überſchauen zu können. Die Beſprechung der altbabyloniſchen Plaſtik konnte um ſo mehr vorweg genommen werden, als ſie ziemlich unabhängig von der Architektur geweſen zu ſein ſcheint, während die aſſyriſchen Denkmäler der Plaſtik faſt alle im Zuſammenhang mit der Architektur ſtehen.

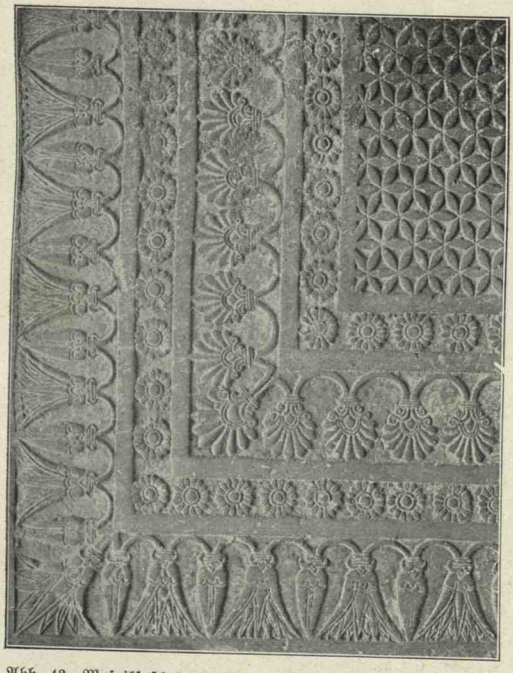


Abb. 43. Moſaikfußboden aus Sanheribs Palaſt zu Kujundſchik. Aufnahme von W. A. Manſell & Co. (Zu Seite 50.)

Es iſt ein Verdienſt der meſopotamiſchen Baukunſt, daß ſie ihre Formen aus dem Bauſtoff entwickelt hat. Da das Land arm an Hauſtein iſt, wurden nur Türſchwellen und plaſtiſch verzierte Teile aus dieſem oft ſchwer zu beſchaffenden Material gebildet, während der Bau in der Hauptſache aus Ziegeln aufgerichtet wurde, die aus der allerorten vorhandenen fetten Tonerde geſchnitten, an der Luft getrocknet und als Verblendſteine ſchon in älteſter Zeit gebrannt, oft auch glaſiert wurden. Einen vorzüglichen Mörtel gab das in Babylonien überall vorkommende Erdpech ab, während man in Aſſyrien mit Häckſel gemiſchten Lehm als Bindemittel nahm. Häufig wurden auch Bauten nicht aus Ziegeln, ſondern aus zuſammengeſtampfter Tonerde errichtet.

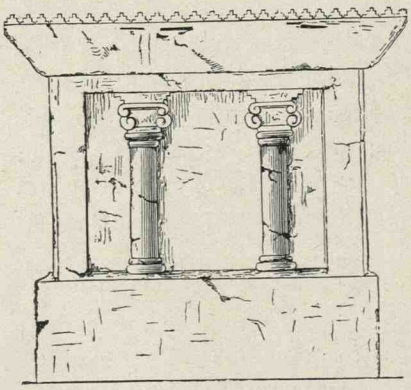


Abb. 44. Bît-Chilani. Relief aus Chorsabad. Nach Layard. (Zu Seite 50.)

Der sumpfige Boden Babyloniens ließ eine möglichst breite Fundamentierung wünschenswert erscheinen. Daher wurden als Unterlage für die Bauten große durchgeschichtete Terrassen errichtet, zu denen Rampen oder Treppen hinaufführten, und die auch von den Assyrern beibehalten wurden, trotzdem der trockene Boden ihres Landes sie nicht erforderte. Die geringe Festigkeit des Materials zwang dazu, Mauern und Wände sehr stark zu bilden. Ihre Haltbarkeit wurde nicht durch Böschung, sondern durch nahe aneinandergerückte Wandvorsprünge oder durch eingebaute Türme verstärkt. Beide Motive sind ungemein charakteristisch für die Baukunst Mesopotamiens. Gegenüber den breit hingelagerten Horizontalen der in den Hauptteilen immer einstöckigen Gebäude betonen sie energisch die Vertikale, und darin ist ihnen behilflich die Dekoration der dazwischen liegenden Wandteile und der Flächen der Türme und Wandpfeiler durch aufgelegte schlanke halbrunde Zylinder oder durch abgetreppte Mauerschlitze. Bei diesen Dekorationsformen wird die Horizontale der Ziegelschichtung sogar gewaltsam und daher um so energischer durchbrochen. Die schlanken Halbzylinder scheinen auf eine ursprüngliche Verwendung von Holzstämmen zur Abfassung der Lehmwände und, wo sie dicht gereiht auftreten, sogar auf alten Blockhausbau zu weisen. Brandziegel zur Verblendung wurden nur sparsam verwendet, häufiger wurden die Wände verputzt oder roh gelassen. In Assyrien wurden die Terrassen und die Wandsockel auch mit Haustein verblendet.

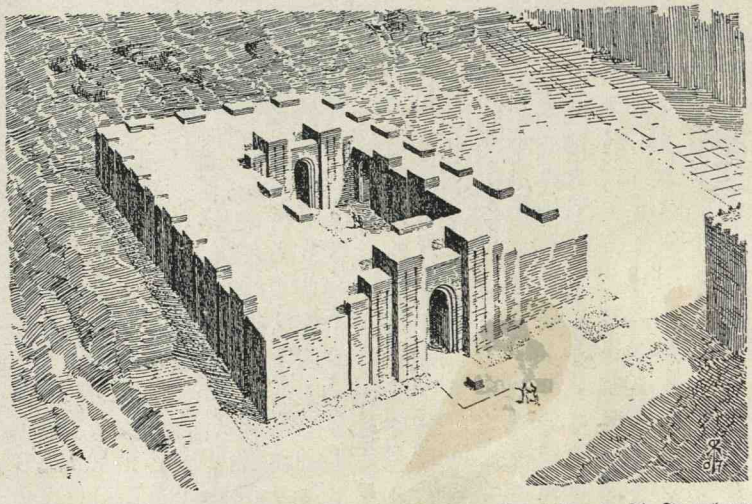


Abb. 45. Wiederhergestellte Ansicht vom Ninmach-Tempel zu Babylon. Aus Koldewey. Die Tempel von Babylon und Borsippa. J. C. Hinrichs, Leipzig. (Zu Seite 51.)

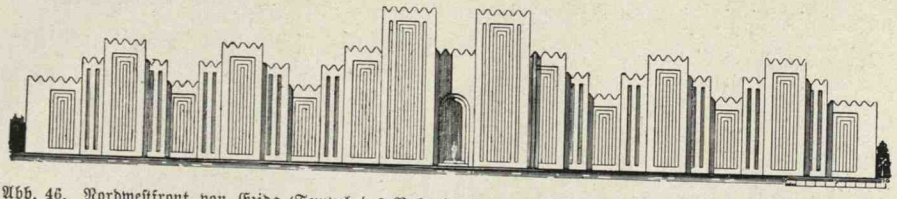


Abb. 46. Nordweſtfront von Ezida (Tempel des Nabu in Borſippa). Reſtauriert. Aus Koldewey. Die Tempel von Babylon und Borſippa. J. C. Hinrichs, Leipzig. (Zu Seite 53.)

Wie die Abtreppung der Wandſchlitze iſt die obere Bekrönung durch abgeſtufte Zinnen in paſſender Weiſe aus der Ziegelform entwickelt. Die Wölbung im Spitzbogen wie im Rundbogen war ſchon den Altbabyloniern bekannt, ſowohl die Scheinwölbung durch Vorkragen jeder höheren Schicht, als auch das Keilſchnittgewölbe, das durch einen Schlußſtein zuſammengehalten wird; aber ſie haben ſie, ſoweit wir wiſſen, nur in kleineren Dimenſionen und zu untergeordneten Zwecken, bei Gräbern und Entwäſſerungskanälen benutzt. Auch für die Aſſyrer iſt es nicht ſicher, ob ſie die Wölbung im großen, außer bei den rundbogigen Torbogen, verwendet haben. Für kleine Gebäude werden halbkugelförmige und elliptiſche Kuppeln, die jedoch wohl nur aus Lehm hergeſtellt waren, durch Abbildungen auf Reliefs erwieſen. In den weitaus meiſten Fällen wurden auch bei den Aſſyrern die Räume flach gedeckt mit aneinandergereihten Baumſtämmen und feſtgeſtampfter Lehmſchüttung darüber. Die Räume ſind meiſtens gangartig ſchmal, weil ſie dann leichter zu überdecken waren. Die Dächer waren flache Terraſſen, über die ſich nur an einzelnen Stellen, namentlich bei Türmen, niedrige obere Stockwerke und noch ſeltener Tonnengewölbe und Kuppeln erhoben. Merkwürdigerweiſe ſcheint die monumentale Säule als Deckenſtütze nur in Altbabylonien verwendet worden zu ſein; zu Telloh finden ſich aus der Zeit Gudeas die Stümpfe von mächtigen Pfeilern, die aus vier Säulen zuſammengeſetzt ſind, und einige Stunden von dort entfernt bei Abu-Adham enthielt ein Bauwerk aus der Mitte des dritten Jahrtauſends einen Saal mit 18 aus Keilſtücken aufgemauerten Säulen in drei Reihen als Deckenſtützen. In Aſſyrien ſcheinen Innenſtützen aus Stein nicht in Gebrauch geweſen zu ſein, vielleicht kamen Holzſäulen vor. Wohl aber waren in den niedrigen Obergeſchoſſen der Türme Fenſtergalerien mit Säulen angebracht. Vielleicht hatten die Aſſyrer die Säule durch die Hettiter kennen gelernt. Bei pavillonartigen Gebäuden neben den großen Paläſten zu Chorſabad

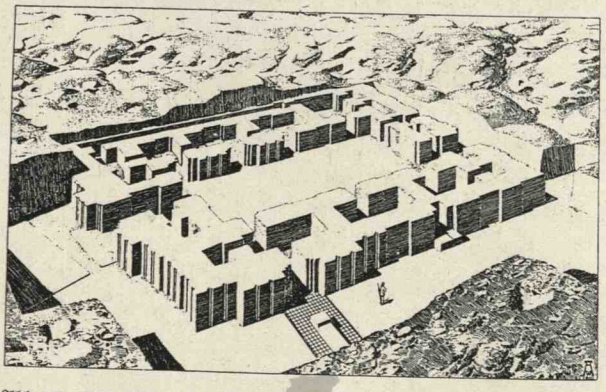


Abb. 47. Die ausgegrabene Ruine des Ninib-Tempels zu Babylon von Südoſten her. Etwas reſtauriert. Aus Koldewey. Die Tempel von Babylon und Borſippa. J. C. Hinrichs, Leipzig. (Zu Seite 51.)

und Kujundschik sind in den breiten Eingang Säulen gestellt, deren Kapitelle zwei Volutenpaare übereinander haben. Vielleicht ist hierin das in Keilinschriften erwähnte hettitische Chilani oder Ekâl zu sehen (Abb. 44 vgl. S. 66). Von dieser Verwendung aus sind Säulen vielleicht auch ins Innere der Paläste gedrungen und dort in offenen Durchgängen verwertet worden. Immer aber sind sie zu finden an zeltartigen Bauten, die auf den Terrassen oder dem Dache größerer Gebäude errichtet und phantastisch ausgestattet wurden. Es scheint fast, als ob der wuchtigen assyrischen Architektur, die in ihren festungsartigen Formen dem kriegerischen Charakter des Volkes so gut entspricht, die Säule zu spielerisch gewesen ist, um sie an wichtigen Stellen des Baues ernsthaft zu verwerten. Außer dem schon erwähnten Volutenkapitell kommt ein Knaufkapitell mit zwei gegeneinander gekehrten und ineinander greifenden Rundbogenreihen vor. Vielfach stehen die Säulen auf dem Rücken von Tieren, wie es später im Mittelalter wieder üblich war.

Wie an den Bauten alle kleineren Gliederungen, z. B. Sockel-, Gurt- oder Kranzgesimse fehlen, so ist auch das Ornament in der Hauptsache groß. Wohl kommen Wandmusterungen in kleineren Formen vor, aber dann sind sie meistens geometrisch und geben durch Wiederholung des gleichen Motivs in Bändern oder Flächen doch wieder größere Komplexe. Geometrisch sind auch das Zinnenmotiv als Ornament und die Reihung von Rundbogen. Einzelne pflanzliche Motive der assyrischen Kunst, die in der altbabylonischen noch nicht vorkommen, sind wohl ägyptischen Ursprungs, wie die Palmette, die in Assyrien sehr häufig auftritt, während die dort ebenso häufige Rosette selbständig erfunden sein könnte. Daß die Pflanzenmotive in Assyrien nicht einheimisch sind, scheint schon durch ihre Reihung mit Tieren und Flechtwerk erwiesen zu werden. Aus Palmetten oder knospenartigen Gebilden werden sogenannte heilige Bäume gestaltet, die mit phantastischen Wesen, geflügelten Stieren, Pferden oder Mischwesen aus Menschen und Tierformen wappenartig zusammengestellt werden, und deren Bedeutung nicht klar ist (Abb. 37). Auch die ägyptische Lotosblume und -knospe treten im späteren Assyrien auf, meist in einer Verwertung wie die Franse an einem Teppich (Abb. 43). Alle diese Klein-Ornamentik aber tritt zurück hinter dem Groß-Ornament, zu dem schon der heilige Baum zu rechnen ist. Die Hauptrolle spielen phantastische oder natürliche Tiergestalten, die einander wappenartig gegenüber stehen oder sich hintereinander reihen oder miteinander kämpfen, oder geflügelte menschliche Gestalten, oder Mischgestalten aus menschlichen und tierischen Formen. — Alle Bau- und Dekorationsformen sind in gleicher Weise bei sakralen und profanen Bauten verwendet worden.

Bis vor kurzem kannten wir fast ausschließlich Werke aus den letzten drei Jahrhunderten der assyrischen Machtstellung vor ihrer Vernichtung durch die Meder im Jahre 606 vor Christi Geburt. Wir verdankten diese Kenntnisse den Ausgrabungen des Franzosen Emile Botta im Jahre 1842 zu Chorsabad (dem alten Dûr Sarrukin) und denen des Engländers Layard seit 1847 zu Nimrud (Kalach) und Kujundschik (Ninive). Ältere Denkmäler wurden erst seit 1903 durch die deutsche Orientgesellschaft in der alten assyrischen Haupt-

stadt Assur (Schergat) bloßgelegt. Aber auch jetzt noch schränkt sich unsere Hauptkenntnis von assyrischer Kunst auf jene drei Jahrhunderte ein, die wohl auch als die Hauptblütezeit zu betrachten sind.

Die früheren Ausgrabungen hatten anscheinend nur Palastanlagen und von Sakralbauten nur eine Art von Pyramiden ergeben. Erst die neuesten deutschen Ausgrabungen haben uns die Tempelanlagen Assyriens sowohl wie Babyloniens kennen und schon länger bekannte Denkmäler verstehen gelehrt. Der älteste unter den bis jetzt ausgegrabenen Bauten ist ein assyrischer, der Doppeltempel des Himmelsgottes Anu und seines Sohnes Adad, des Blitz- und Wettergottes, zu Assur aus dem Ende des 12. vorchristlichen Jahrhunderts. Nach diesem Bau konnten nun auch die drei Gebäude an zwei Höfen und mit einem dritten

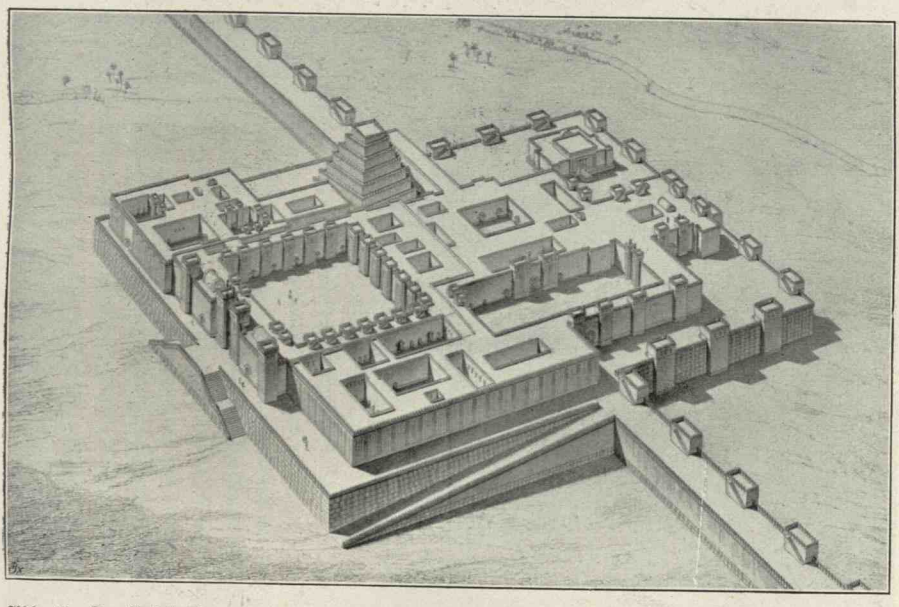


Abb. 48. Der Palast Sargons zu Chorsabad. Nach der Restauration von F. Thomas. Ansicht aus der Vogelschau. Nach: Perrot und Chipiez. Hachette & Cie., Paris. (Zu Seite 51 u. 54.)

gemeinsamen Vorhof beim Palast Sargons II. [722—705] zu Chorsabad, die man früher für den Harem hielt, als Tempel bestimmt werden (Abb. 47 linke hintere Ecke). In Babylon ließ sich nur von den Bauten des neubabylonischen Reiches, namentlich aus der Zeit Nebukadnezars [604—561], ein deutlicheres Bild gewinnen.

Alle mesopotamischen Tempel bestehen aus einem oder mehreren Höfen, um die Gemächer liegen. (Abb. 45 u. 46.) Diese scheinen oft nur in der Dicke der kolossalen Mauern ausgespart. Trotzdem die Tempel zu Babylon jünger sind als die assyrischen, erscheint ihr Grundriß, der wohl einem früheren Typus folgt, altertümlicher. Das Sanktuarium, das sich in der Regel auf der dem Haupteingang gegenüberliegenden Seite des Haupthofes befindet, besteht aus einem, zwei oder drei hintereinander liegenden querrechteckigen Räumen, in deren hinterstem sich vor einer flachen Wandnische auf einem Postament das Götterbild

auf einem Thron erhob. Es kommen auch mehrere nebeneinander liegende Breitzellen mit Postamenten für je ein Götterbild vor. Der Altar befand sich vor dem Haupteingang. In den Querräumen, die den Eingang an einer Langseite haben, stimmt der babylonische Tempel mit den Palästen und anderen Profan-



Abb. 49. Aschschurbânipals Kampf mit dem elamitischen König Tiumman. Aufnahme von W. A. Mansell & Co.
(Zu Seite 55.)

bauten Mesopotamiens überein, während die assyrischen Tempel sich von den Profanbauten dadurch unterscheiden, daß sie hinter einem quergestellten Vorraum einen Langraum haben, der in älterer Zeit mit einer tiefen Nische für das Götterbild abschloß und auf den in jüngerer Zeit noch ein eigener höherliegender Querraum folgt. Diese Dreiteilung entspricht genau der des Salo-

monischen Tempels in Ailam, Hekal und Debir. Die Einführung eines Langraumes ist ein bemerkenswerter ästhetischer Fortschritt. Er drückt das feierliche und andächtige Zuschreiten auf das am Ende aufgestellte Götterbild aus und ist bei den Sakralbauten des Mittelmeergebietes und bei allen späteren selbstverständlich. Charakteristisch sind für alle mesopotamischen Tempel schmale Gänge, die das Sanktuarium ganz oder teilweise umziehen und die in ihrer Bestimmung nicht klar sind. Auch finden wir auf beiden Gebieten gerillte turmartige Wandvorsprünge außen und an den Hoffassaden, und mächtige Turmpaare, welche die Haupteingänge des Hofes und des Sanktuariums flankieren (Abb. 46).



Abb. 50. Assyrischer Mannlöwe. Original im Louvre zu Paris. (Zu Seite 56.)

In Assyrien sowohl wie in Babylonien gehörte der Regel nach zu jeder Tempelanlage eine Zikurrat, das war ein freiliegender hochaufragender Ziegelbau, der nach Herodot aus mehreren, bis zu acht übereinander befindlichen Türmen bestand. Der Aufgang führte außen um sämtliche Türme herum und erreichte oben eine Plattform mit einem Tempel, der eine Kline und einen goldenen Tisch enthielt. Man hat sich diese Bauwerke als eine Art von Stufenpyramide vorgestellt, ohne daß darüber bis jetzt volle Sicherheit erreicht ist. Die drei zusammengruppierten Tempel zu Chorsabad hatten nur eine Zikurrat, der Amu-Adad-Doppel-Tempel zu Assur mit zwei Zellen war als Ausnahme

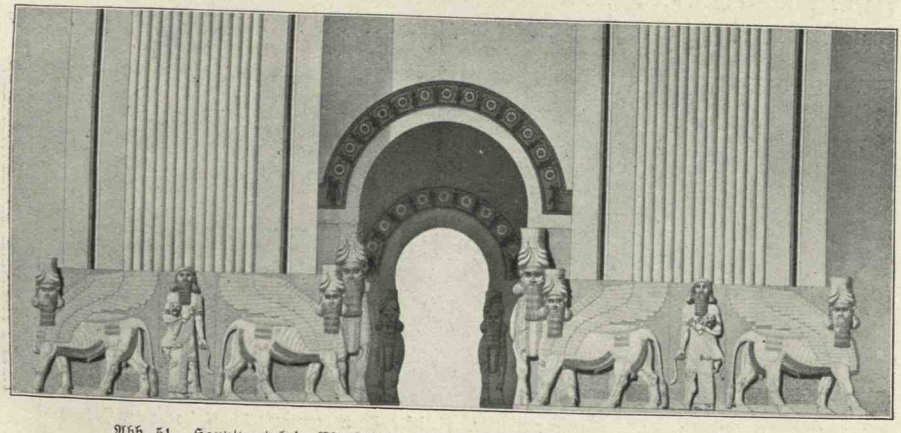


Abb. 51. Hauptportal in Chorsabad. Nach der Ergänzung von Place. (Zu Seite 54.)



Abb. 52. Der Heros Gilgamisch, einen Löwen würgend. Chorsabad. Original im Louvre zu Paris. (Zu Seite 56.)

mit zwei Zikurrat ausgestattet, die in fester baulicher Verbindung mit dem Tempel standen. Solche Zikurrat wurden so bewundert, daß sich die biblische Sage vom Turm zu Babel daran knüpfte, wobei wohl die Zikurrat Etemenanki des Marduktempels gemeint ist. Bei manchen Tempeln, wie bei dem ebengenannten berühmten Marduktempel Esagila zu Babylon und dem Nabutempel Ezida zu Borsippa bei Babylon (Abb. 46), lassen sich heilige Bezirke nachweisen, die Tempel und Zikurrat umschlossen und an deren Umfassungsmauern sich innen Reihen von gleichmäßigen Gemächern, zum Teil um Höfe gruppiert, anlehnten, so daß eine Anlage entstand wie bei den Karawanserein der persischen Wallfahrtsheiligtümer.

Das Grundmotiv aller mesopotamischen Palastanlagen tritt uns schon in den Resten des nicht unbestritten auf Gudea zurückgeführten sumerischen Palastes zu Telloh entgegen: eine rechtwinklige von geraden Mauerzügen umschlossene Anlage, in der sich Zimmer um eine Anzahl von Höfen gruppieren. Genauer kennen wir dann erst die großen Palastanlagen aus der kurzen Blütezeit des assyrischen Reiches. Darunter sind die wichtigsten der von Assurnasirpal (884—860) errichtete und von Sargon erneuerte Nordwestpalast zu Nimrud, dem alten Kalach, der von Sargon (722—705) erbaute Palast zu Chorsabad und der Südwestpalast zu Kujundschik, dem alten Ninive, den Senaherib (705 bis 681) begann und Assurbanipal [Sardanapal] (668—626) vollendete.

Am eingehendsten ist der Palast von Chorsabad (Abb. 44 u. 51) erforscht, der nach seinem Erbauer Sargons Burg, assyrisch Durr-Sarrukin, hieß. Wahrscheinlich gehörte keine eigentliche Stadt dazu, sondern nur ein Soldatenquartier, das von einer nicht weniger als 24 m breiten und noch höheren Mauer in der Form eines ungefähren Quadrates von 1,75 km Seite umschlossen wurde. Der Palast war rittlings auf die Mitte der Mauer einer Quadratseite gesetzt. So



Abb. 53. Verstümmelung gefangener Krieger. Relief auf den bronzenen Kolossaltoren am Palast Salmanassars II. aus Balawat. Britisches Museum zu London. (Zu Seite 55.)

war hier schon die in allen späteren Zeiten oft befolgte Regel angewendet, daß der Fürstenpalast an einem Ende der Siedelung liegt, damit der Fürst bei städtischen Volksaufständen den Rückzug zur Landbevölkerung offen hat. Der Palast Sargons umfaßte ungefähr 210 Räume, die um etwa 30 Höfe lagen. Deutlich ist der Wohn- und Repräsentationspalast des Herrschers mit großem eigenen Vorhof getrennt von dem Wirtschaftsbau, der völlig abgeschieden im rechten Winkel dazu an einem zweiten großen Vorhofe liegt. Wie beim babylonischen Tempel wurde auch beim Palast das Feierliche nicht in der Längen-, sondern in der Breitenentwicklung des Raumes gesehen, so ist der Vorhof des Wohn- und Prachtpalastes ein quergestelltes Rechteck, und so liegen die großen Repräsentationsräume in der Breite und zwar wie beim Tempel meistens zwei hintereinander. Die Eingänge hintereinander geordneter Räume sind meist nicht in derselben Achse angebracht, um den Einblick zu verhindern.

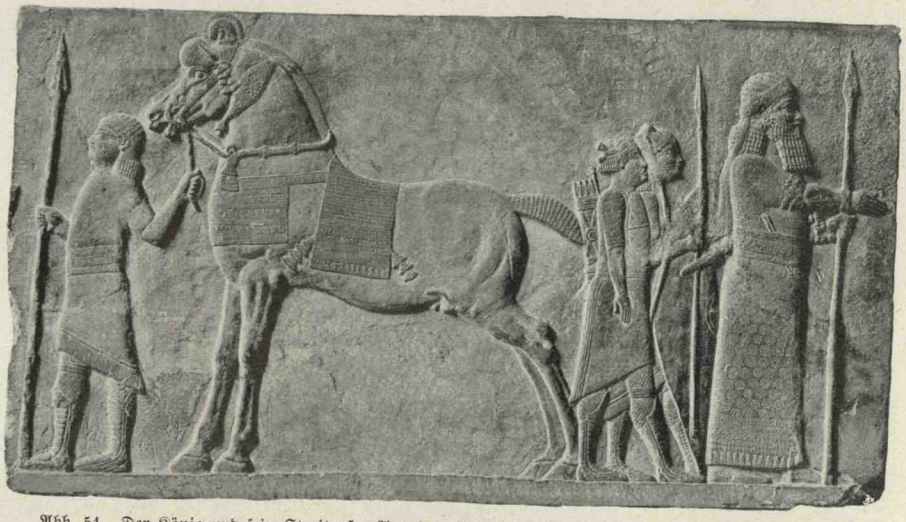


Abb. 54. Der König und sein Streitroß. Aus dem Palast des Sanherib zu Ninive. Museum zu Berlin. Aufnahme der Graphischen Gesellschaft, vorm. Dr. Mertens. (Zu Seite 55.)

Ihren Schmuck erhielten die Gebäude durch Plastik und Malerei, die, wo es sich um Flächendekoration handelt, wie in Ägypten prinzipiell nicht verschieden voneinander sind, indem das Relief wie dort flach und bemalt ist. Vielfach kommen, namentlich zur Bildung von Friesen, glasierte Tonplatten vor, aus denen geometrische und figürliche Darstellungen zusammengesetzt werden. Die unteren Teile der Wände wurden in den Staatsgemächern oft bis hoch hinauf mit Reliefplatten aus Kalkstein oder Alabaster bekleidet, auf denen das höfische Leben, Kriegszüge, Jagden und religiöse Zeremonien dargestellt sind (Abb. 49, 53 u. 54). Eine große Rolle spielte die Wandverkleidung mit edlen Holzarten, wie wir aus Inschriften wissen. Sockelfriese wurden aus glasierten Tonplatten hergestellt, der Fußboden und die Türschwellen wurden mit ornamentierten Steinfliesen belegt. Die Tore der Paläste und der Stadtmauern wurden mit kolossalen geflügelten Mannstieren oder Mannlöwen als Portalwächtern aus-

gestattet. Bis auf Sanherib (705—681) wurden diese Wesen fünfbeinig gebildet, damit man auch in der Seitenansicht vier schreitende Beine vor sich hätte (Abb. 50). Sie sind äußerst eindrucksvoll stilisiert, für Vorder- und Seitenansicht als Relief, aber doch auch als Vollfigur gedacht. Die Meisterschaft der assyrischen Kunst im Monumentaldekorativen erreicht hierin ihren Gipfel. Neben den Mannstieren steht oft der Heros Gilgamisch, einen Löwen würgend (Abb. 52). Der Rundbogen der Portale wird von einem Fries aus glasierten Tonplatten mit großen Flügelgestalten zwischen Rosetten umzogen. Die Holzteile der Bauten wurden vielfach mit getriebenem Metallblech bekleidet und mit Elfenbein ausgelegt. Im Britischen Museum werden Teile der Bronzereliefs von den Holztüren zu Balawat aus der Zeit Salmanassars II. (860—825) aufbewahrt. Große stilisierte Palmbäume aus vergoldeter Bronze flankierten Eingänge.



Abb. 55. Statue des assyrischen Großkönigs Assurnasirpal (884 bis 860 v. Chr.). Aufnahme von W. A. Mansell & Co. (Zu Seite 57.)

Wie in Ägypten waren die Farben bei den Reliefs und den dekorativen Wandmalereien, welche die oberen Teile der Wände bedeckten, dieselben. Es war, wie uns namentlich die glasierten Ziegel lehren, eine einfache Farbenreihe. Die Hauptfarben sind gelb in den Gestalten und blau und weiß als Grund, für Einzelheiten und Nebendinge wurden grün und schwarz, für die Ornamente auch rot und weiß benutzt. Wie bei den älteren assyrischen Werken die Gestalten schwer und gedrungen mit übertrieben kräftiger Muskulatur, bei den jüngeren dagegen schlank und leichter beweglich sind, so kommen auch im älteren Ornament schwerere pflanzliche und geometrische Formen vor, erstere bei Palmetten, Pinienzapfen und Knospen, während die jüngere Verzierung leichter gezeichnete Palmetten, Lotosblumen und Sternblumen verwendet. Im Einklang damit sind die Farben bei den älteren Werken kräftiger und dunkler, bei den jüngeren lichter und zarter.



Abb. 56. Geflügelter Genius. Relief mit einer Inschrift König Assurnasirpals. Aufnahme von W. A. Mansell & Co. (Zu Seite 58.)

Außer in der Dekoration der Bauwerke kommen Reliefs auf Siegesdenkmalen oder Marksteinen für Hoheitsrechte vor. Diese Werke haben meistens die Form einer Stele, aber auch die eines Obelisken, wie der Monolith aus schwarzem Alabaster im Britischen Museum, auf dem unter den tributpflichtigen Untertanen des assyrischen Königs Salmanassar II. auch der König Jehu von Jerusalem erscheint. Freistatuarische Darstellungen von Königen oder Göttern kommen selten vor (Abb. 55). Die Auffassung ist dann wie in Ägypten eine hochreliefartige.

Die Belebung durch viele porträtmäßige Köpfe, welche die ägyptische Kunst selbst in ihrer späteren Erstarrung auszeichnet und die wir auch in der alt-

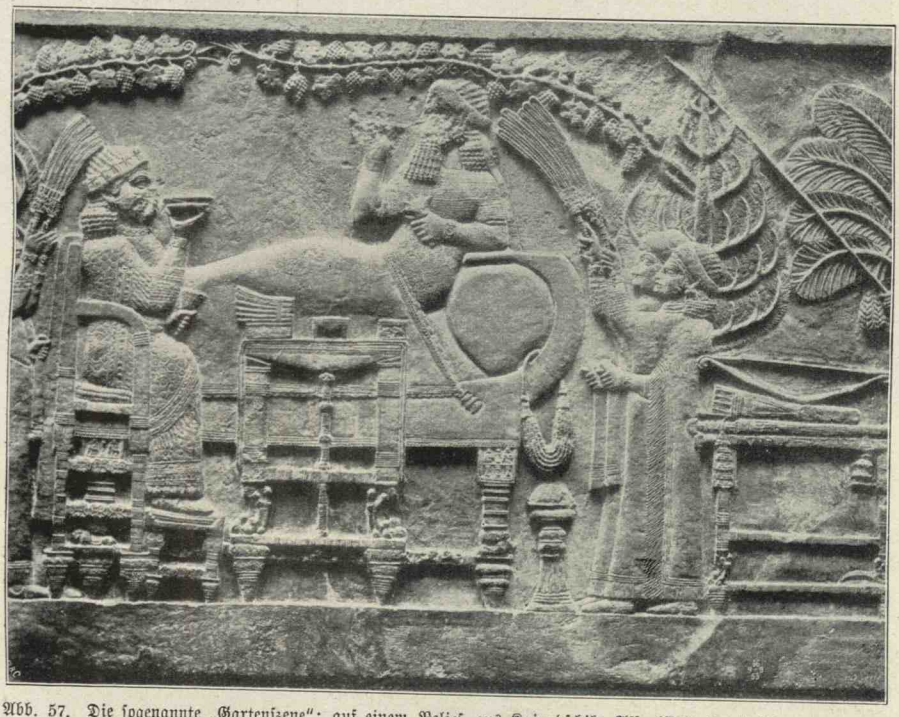


Abb. 57. Die sogenannte „Gartenszene"; auf einem Relief aus Kujundschik: Assurbânipal mit seiner königlichen Gemahlin beim Gelage. Aufnahme von W. A. Mansell & Co. (Zu Seite 58.)

babylonischen finden, fehlt der assyrischen Kunst. Sie kennt für die Menschendarstellung nicht mehr als zwei nur in sehr engen Grenzen veränderliche Typen, den bärtigen und den unbärtigen Mann; Frauen kommen sehr selten vor. Da die Rassenmerkmale zum Typischen gehören, ist das Semitische ausgezeichnet getroffen. Auch bei fremden Völkern wird das Typische gut charakterisiert. Die ruhige Haltung und zeremonielle Bewegung, die faltenlosen Gewänder entsprechen dem monumental Dekorativen, und dekorativ wirkt auch die schematische Behandlung von Kopfhaar und Bart, die reiche Musterung und Verbrämung der Gewänder, die auch sonst übermäßige Betonung der Einzelheiten. Am stärksten tritt das bewußte Festhalten am Prinzip der Flächenverzierung darin hervor, daß Keilinschriften oft, meist jedoch nur in älterer Zeit,



Abb. 58. Sterbende Löwin. Auf einem Relief von Kujundschik. Aufnahme von W. A. Mansell & Co. (Zu Seite 58.)

über Reliefgrund und Figuren gleichmäßig hinweggehen (Abb. 56). Bei Kriegs- und Huldigungsszenen herrscht derselbe nüchterne und trockene Chronikstil wie bei den gleichen ägyptischen Darstellungen. Die Landschaft wird landkartenartig und konventionell geschildert. Phantastisch belebt wird die monumentale Dekoration durch die vielen dämonischen Wesen in entweder rein menschlichen Formen oder Mischformen aus Mensch und Tier oder rein tierischen Formen, wobei Teile verschiedener Tiere zusammengeschweißt sind (Abb. 59). Sie sind mit bis zu drei Paar großen Flügeln versehen und gehören zu den eindrucksvollsten derartigen Wesen, die von der ganzen Kunst geschaffen worden sind. So klingen sie denn auch in der biblischen Vorstellung der Seraphim und Cherubim nach.

Eine entschiedene Wendung zum Naturalismus mit weicherer runderer Formengebung macht die Reliefkunst unter Assurbanipal; auf den Reliefs wird die Vegetation naturwahrer geschildert, Frauen treten auf, in den Kriegs- oder Huldigungsszenen wird eine größere Zahl von dem Leben abgelauschter Motive eingeführt. Aber der Zwang des Althergebrachten war doch so stark, daß der stilvolle Grundcharakter nicht beeinträchtigt wird (Abb. 37 u. 57). Von gutem Stilgefühl zeugt es, daß die landkartenartigen Hintergründe fortgelassen und nur die Vegetation des Vordergrundes geschildert wird. Ihre höchste Meisterschaft erreicht die auch schon früher gute Tierdarstellung (Abb. 58).

Nach der Vernichtung des assyrischen Reiches im Jahre 606 erhob sich Babylon noch einmal und mit ihm die neubabylonische Kunst zu einer kurzen Blüte, die namentlich Nebukadnezar II. (604—562) verdankt wurde. Obenan steht seine Bautätigkeit. Die neuen deutschen Ausgrabungen haben sein hoch über dem Euphrat gelegenes Schloß, die daran durch das Istartor vorüberführende gepflasterte

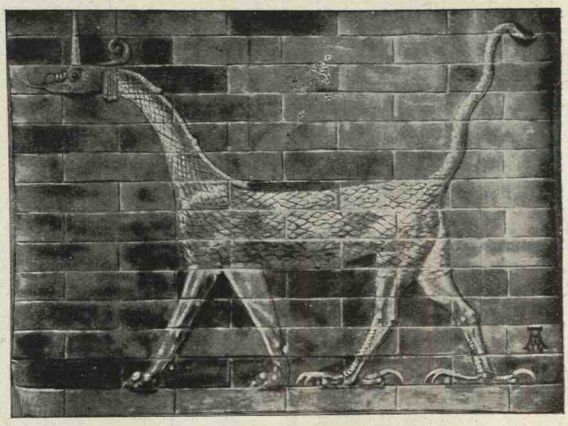


Abb. 59. Fabelwesen in Ziegelrelief. Von einer Mauer der Burg zu Babylon. Nach Fr. Delitzsch. „Zweiter Vortrag über Babel und Bibel". Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. (Zu Seite 58.)

Prozessionsstraße zum Marduktempel Esagila und dem Ninmachtempel (Abb. 45) auf dem Ruinenhügel El Kasr aufgedeckt. Durch griechische Schriftsteller wissen wir, daß bei den neubabylonischen Bauten Metallverkleidungen eine große Rolle spielten, und durch die Ausgrabungen, daß glasierte farbige Ziegel als Wandbelag häufiger angewandt wurden, als in Assyrien, weil hier für die Reliefs nicht wie dort gewachsener Stein zur Verfügung stand. An der Prozessionsstraße und am Istartor sind schreitende Löwen, Stiere und phantasievolle Drachen (Abb. 59) aus glasierten Ziegeln gefunden worden. Während hier an Außenwänden Relief angewendet ist, finden wir im Innern des Palastes Verzierungen in der Fläche, bei denen mit großem Stilgefühl architektonische Motive, Säulen und Friese ornamental umgestaltet sind.

Mit der Eroberung Babylons durch die Perser fand die mesopotamische Kunst ihr Ende. Nachdem schon vorher das Wort des Propheten Zephanias zur Wahrheit geworden war, „Ninive wird er öde machen, dürre wie eine Wüste, daß darinnen sich lagern werden allerlei Tiere", erfüllten sich nun auch die Prophezeiungen des Jesaja und Jeremia, daß Babel zum Steinhaufen und zur Drachenwohnung, ihre Städte zur Wüste und zu ödem Lande werden würden.



Abb. 60. Teufelsfratze, wahrscheinlich als Amulett dienend.
(Aufnahme von W. A. Mansell & Co.)

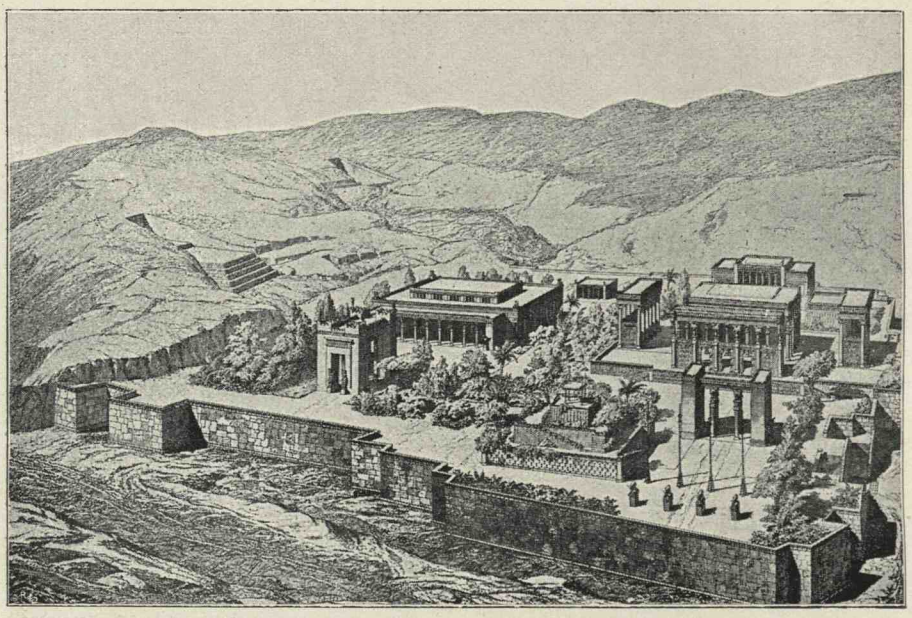


Abb. 61. Die Paläste von Persepolis. Rekonstruktion. Nach: Perrot und Chipiez. Hachette & Cie., Paris.
(Zu Seite 62.)

Persien.

Während die Kunst der streng abgeschlossenen Länder Ägypten und Babylonien-Assyrien ganz national war, ist es für das Weltreich der Perser charakteristisch, daß seine Kunst sich aus den verschiedensten von andern Völkern entlehnten Elementen zusammensetzt. Die Perser waren in der Vorherrschaft in Vorderasien die Nachfolger der Assyrer, und von ihnen nahmen sie zahlreiche Einzelheiten auf, aber auch aus Ägypten, aus Syrien und Phönikien, vor allem aber aus dem jung aufstrebenden Griechenland holten sie sich ihre Anregungen, und es ist erstaunlich, daß es ihnen trotzdem noch gelang, ein ziemlich einheitliches Charakterbild zusammenzubringen. Diese Entstehung der Kunst weist schon darauf hin, daß sie keine Volkskunst, sondern noch mehr höfisch war als die der andern altorientalischen Reiche. Die Blüte der Persischen Kunst fällt mit der Stellung Persiens als Weltreich (538—330 v. Chr.) zusammen; dem Schwerte Alexanders des Großen ist auch sie erlegen. Das Stammland der Achämenidendynastie Persis lag östlich vom Persischen Golf und dort, im oberen Tale des Pulvar, bei dem heutigen Dorf Mesched-i-Murgab, lag Pasargadae, der Lieblingssitz des Kyros, während Dareios und Xerxes 100 km weiter südlich in demselben Flußtale die Paläste von Persepolis erbauten. Die Hauptstädte der schon früher eroberten Königreiche Medien und Elam, Ekbatana und Susa, blieben auch noch Residenzen der Achämeniden, doch kennen wir nur aus Susa größere Denkmäler.

Wie die meſopotamiſchen Palaſtanlagen erhoben ſich die perſiſchen auf hoch aufgemauerten Terraſſen, die auf Freitreppen von einer Pracht und Monumentalität zugänglich ſind, wie ſie bis zur Barockarchitektur nicht wieder vorkommen. Was erhalten iſt, ſcheint nur Gebäuden anzugehören, die zu Repräſentationszwecken beſtimmt waren, während wir über die eigentlichen Wohnbauten nichts wiſſen. Nach dem Beiſpiele der Babylonier und Aſſyrer baute jeder König einen neuen Palaſt (Apadhāna). Der Grundriß ſcheint eine Weiterentwicklung des auch von den Aſſyrern verwerteten Chilani zu ſein. Den Kern bildet jedesmal ein großer quadratiſcher Saal mit zahlreichen Säulen, die in regelmäßigen Reihen aufgeſtellt ſind wie im Säulenſaal des ägyptiſchen Tempels, aber ohne Heraushebung eines Mittelſchiffes. Vorhallen mit Säulenſtellungen in zwei Reihen legen ſich vor eine oder vor drei Seiten. Trotzdem das Land ſo reich an Geſtein iſt, waren das Hauptbaumaterial Lehmziegel, aus denen die Wände beſtanden, und Holz, woraus das Gebälk und die Balken der Lehmdecke gebildet wurden. Aus dem Zweiſtromlande wurden entlehnt der Portalſchmuck durch Mannſtiere, der Wandbelag aus gefärbten Reliefs und glaſierten Ziegeln, viele Ornamentmotive, wie abgeſtufte Zinnen, Palmetten, Knoſpen und Sternblumen, während das Gebälk, die Umrahmung der Türen und Fenſter, der häufig verwendete Eierſtab mit der ioniſchen Architektur übereinſtimmen und teils von dort übernommen ſind, teils wohl auf gemeinſame altvorderaſiatiſche Überlieferung zurückgehen. Die Hohlkehlen mit aufrecht ſtehenden Blättern ſtammen aus Ägypten. Am meiſten Eigenart haben die Säulen, die gleichzeitig ein Hauptmotiv der perſiſchen Architektur ſind (Abb. 62). Der Schaft iſt ſehr ſchlank, 12 und mehr Durchmeſſer hoch und wie der frühe ioniſche mit vielen ſchmalen Kanälen (bis zu etwa 50) verſehen. Die hohe Baſis hat einen fallenden Blätterkranz, über dem ſich ein Torus nach ioniſcher Art befindet. Am Kapitell iſt das in der altorientaliſchen Kunſt ſo beliebte phantaſtiſche Tiermotiv verwertet, indem dort zwei durch einen gemeinſamen Rücken miteinander verbundene Vorderkörper von Einhörnern mit Löwentypus oder von Stieren (Abb. 63) angebracht ſind. In der Rückeneinſattelung liegt ein kurzes Querholz als Auflager für den Balken der Decke, ein nicht unglücklicher Gedanke. Der Säulenſchaft läuft ſich in unſchöner Weiſe gegen dieſen Aufſatz tot. So iſt es bei den Bauten des Dareios und Xerxes, und nur bei ihnen tritt das Einhornkapitell auf. Nur die Felſengräber behalten dieſes altertümliche Kapitell bei. In den ſpäteren Paläſten aber tritt zwiſchen Säulenſchaft und Stierkapitell ein hohes Zwiſchenglied, das in ſeiner unteren Hälfte aus einem fallenden Blätterkranz wie bei dem früh-ioniſchen und äoliſchen Kapitell und einer Art von ägyptiſchem Palmenkapitell beſteht, die im Durchſchnitt noch kreisförmig

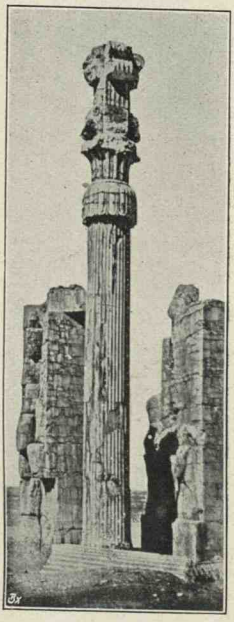


Abb. 62. Säule vom Portikus zu Vicadayu. (Nach einer Photographie von Dr. Franz Stoedtner). (Zu Seite 61.)

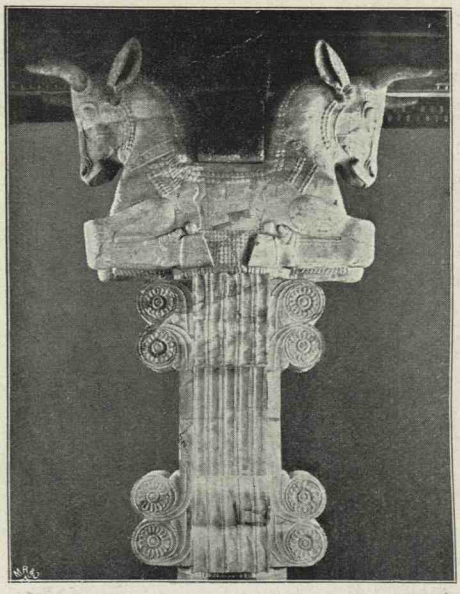


Abb. 63. Säulenkapitäl aus Susa. (Zu Seite 61.)

sind, wie der Schaft. Dann aber folgt als obere Hälfte ein kurzer quadratischer Pfeiler, der an jeder Seite mit zwei aufrecht stehenden und zwei abwärts gekehrten Voluten verziert ist. Durch dieses Zwischenglied wird der phantastische Eindruck noch verstärkt und die ohnehin schon große Höhe der Säule noch gesteigert, der Entwickelung zum Schlanken, die jede Kunstform mit der Zeit nimmt, entsprechend. Die ganze Gestaltung der Säule weist unwiderleglich auf ursprüngliche Holzarchitektur hin, während manche Einzelformen ursprüngliche Bekleidung des Holzes mit getriebenem Metall vermuten lassen. Damit stimmt die Größe der Interkolumnien und die Bildung des Gebälks überein, das wir an den Fassaden der Felsengräber (Abb. 64) kennen lernen. Das Gebälk mit Stirnblättern und Zahnschnitt ist dem ionischen verwandt und zeigt den Ursprung aus dem Holz eindringlicher als die uns bekannten ältesten Beispiele des letzteren; es ist hier wie bei den Säulen sowohl ein Einfluß der frühionischen Architektur als auch eine gemeinsame Wurzel anzunehmen.

Die bedeutendsten Bauten auf der Palastterrasse von Persepolis (Abb. 61), die 473 × 283 m mißt, alle aus dunklem Kalkstein mit Einzelheiten aus weißem Marmor errichtet, waren: ein kleiner Palast des Dareios, der sich durch einen quergestellten geschlossenen Saal hinter der Hauptsäulenhalle auszeichnet, ein etwas größerer Bau des Xerxes, ein wahrscheinlich niemals vollendeter größerer Prachtbau desselben Herrschers mit 36säuligem Hauptsaal und drei Vorhallen, von dem noch ein Teil der Säulen aufrecht steht, und der 68 m im Quadrat messende Hundertsäulensaal mit einer Vorhalle, der nach neuerer Ansicht von Artaxerxes II. Mnemon (405—359) stammt. Dazu kommt ein von Xerxes angelegter quadrater Torbau mit Durchgängen nach beiden Richtungen und Viersäulenraum im Innern. Von demselben Könige wurde jedenfalls auch die davorliegende Freitreppe aus weißem Marmor gebaut, deren Läufe 7 m breit und zum Hinaufreiten bestimmt sind. — Älter als die Paläste von Persepolis sind die Ruinen des Kyrospalastes zu Pasargadae und jünger die Überreste eines Palastes zu Susa, den Artaxerxes II. über einem älteren Bau errichtete.

Die persische Plastik hat nicht nur ihre Motive, wie die Mannstiere, sondern auch ihre Formen von der assyrischen übernommen, aber es legt sich, je länger desto mehr etwas von der Freiheit und Weichheit der griechischen, insonderheit ionischen Kunst darüber. Mit Reliefs waren schon die Wangen der



Abb. 64. Fassade von Xerxes' Grab in Nakschi-Rustem. Nach einer Photographie von Stolze.
(Zu Seite 62.)

monumentalen Freitreppen geschmückt, und zwar wurden die hierfür wie für andere Teile der Bauten einmal angenommenen Gegenstände der Darstellung immer wiederholt. In den Dreiecken der Treppenwangen erscheint der Löwe, der einen Stier packt, an der Mittelmauer treten Reihen von Kriegern auf, an den Treppengeländern, die von Stufenzinnen bekrönt sind, steigen Männer hinauf, die Tribut darbringen. Der König selbst erscheint im Gewände der Türen und Fenster oder an Mauerpfeilern, oft in ruhiger, überlegener Haltung, ein ihn anspringendes Ungeheuer abstechend, dann im Innern auf einem Thron, den viele Diener tragen. Da es nicht gelang, die Träger hintereinander im Raume darzustellen, sind sie in Reihen übereinander angebracht. Lange Reihen von Kriegern bewachen den Herrscher, lange Züge von Untertanen oder Unter-

worfenen bringen ihm Gaben dar. Mit diesem einzigen Thema zeremonieller Darstellungen ist die persische Kunst arm gegenüber dem Erzählungsreichtum der babylonisch-assyrischen und gar der ägyptischen Kunst.

Die Reliefs von Persepolis und Pasargadae (eine Königsgestalt von Pasargadae mit ägyptischem Kopfputz wird neuerdings nicht mehr als der ältere Kyros, sondern als der gleichnamige Bruder Artaxerxes' II. gedeutet) sind aus Stein; in Susa dagegen wurde die Reliefbekleidung der Wände aus glasierten Ziegeln zusammengesetzt in Anknüpfung an die babylonisch-assyrische Kunst (die Reste im Louvre.) Ein Fries schreitender Löwen ist aufs engste mit den Löwen von Babylon aus der Zeit Nebukadnezars verwandt. Besonders eindrucksvoll ist ein Fries von schreitenden Kriegern (die Köpfe ergänzt), die in ihrer gleichmäßigen Wiederholung wie ein monumentales Ornament wirken, und gleichzeitig den Gedanken einer wohl sterbenden, aber nicht sich ergebenden Leibwache vorzüglich zum Ausdruck bringen (Abb. 65). In der einwandfreien Reliefauffassung, in der Einfachheit und Schönheit der Form scheint sich griechischer Einfluß zu zeigen, was durchaus möglich ist, da schon im 6. vorchristlichen Jahrhundert Theodoros von Samos und im 5. Telephanes aus Phokaea am persischen Hofe tätig waren.

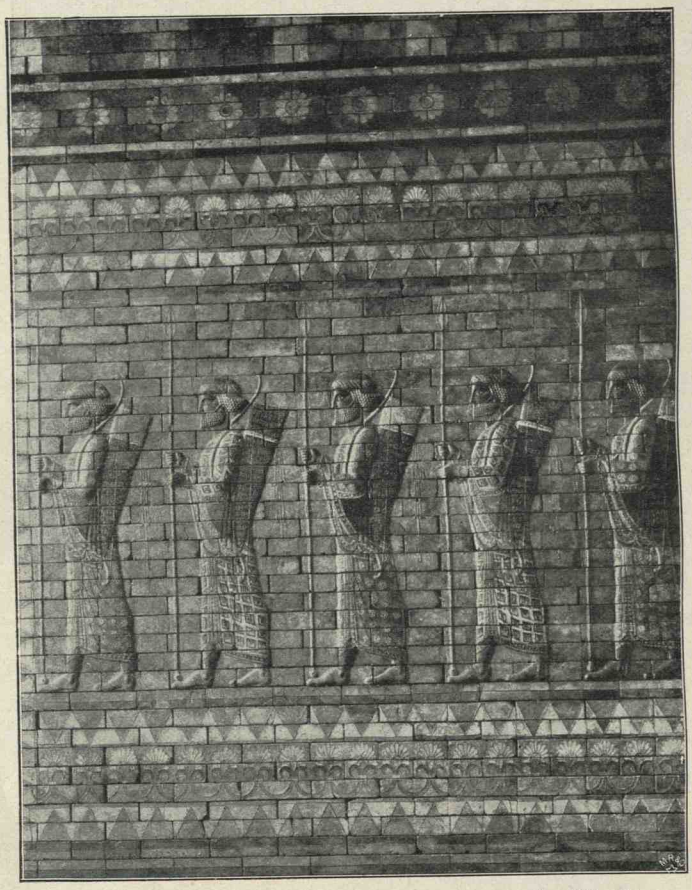


Abb. 65. Fries der Bogenschützen aus Susa. Louvre. (Zu Seite 64.)

Eigentliche Tempelanlagen scheint es in Persien nicht gegeben zu haben. Man bediente sich für den Feuerdienst einfacher Altäre. Vielleicht waren auch Türme, die von einzelnen für Grabbauten gehalten werden, nur zur Entzündung des heiligen Feuers bestimmt. Die einzigen größeren architektonischen Anlagen neben den Palästen waren die Gräber. In der Nähe von Pasargadae erhebt

ſich eine kleine Stufenpyramide, auf deren Plattform eine Cella mit monolithem Giebeldach ſteht. Die Geſamthöhe des Bauwerkes beträgt nur gegen 11 m. Es war urſprünglich von einem Hof mit Säulenhallen an drei Seiten umgeben. Die Anwohner nennen es Grab der Mutter Salomons, es iſt wahrſcheinlich das Grab des Kyros. Die jüngeren Generationen ſeit Dareios legten Felſengräber an, und zwar befinden ſich die des 5. Jahrhunderts, darunter die des Dareios und Xerxes, bei Nakſchi-Ruſtem, etwa 5 km von Perſepolis (Abb. 64), die des 4. Jahrhunderts in der Felswand über der Palaſtterraſſe von Perſepolis. Um den Eingang zur Grabkammer iſt die Säulenvorhalle eines Hauſes in Relief ausgemeißelt. Über dem mittleren Teil des Gebälkes iſt ein gewaltiger Thron dargeſtellt; er wird von zwei Reihen von Männern getragen, die hintereinander im Raume gedacht, aber übereinander angebracht ſind. Es ſind die Vertreter der beherrſchten Völker. Auf dem Throne ſteht der König vor dem Feueraltar, in der Mitte darüber ſchwebt der gute Gott Ahuramazda.

Kleinaſien.

Im Lauf der letzten Jahrzehnte iſt immer deutlicher das Volk der Hettiter ins Licht der Geſchichte getreten. Es hatte im zweiten Jahrtauſend die Vormachtſtellung in Kleinaſien, ſeine Könige waren im 14. und 13. Jahrhundert verſchwägert mit den Herrſchern von Babylon und Ägypten und wurden von ihnen als Vertreter einer Großmacht betrachtet. Von dem Hochlande Kappadokien aus hatten die Hettiter oder Chatti oder Cheta ihre Herrſchaft bis an das Ägäiſche Meer und über den Tauros bis nach dem nördlichen Syrien und bis zum Euphrat verbreitet. An der letztgenannten Stelle hielt ſich ihr Reich am längſten, bis ihm im Jahre 717 durch Sargon von Aſſyrien ein Ende bereitet wurde, während die übrigen Landſtriche ſüdlich des Tauros ſchon durch Tiglathpileſer I. am Ende des 12. Jahrhunderts an Aſſyrien gekommen waren. Der nördliche Teil des Landes hatte ſeine Hauptſtadt in Boghasköi, öſtlich vom Halys, der ſüdliche in Sendſchirli. Gewaltige Stadtmauern mit vielen Türmen und ausgeſparten Gängen ſind beiderwärts erhalten. In Sendſchirli ſind die Torbauten mit Vorhof und Innenhof verſehen. Die Eingänge wurden überall nach aſſyriſchem Vorbild von Löwen, Sphinxen oder menſchlichen Geſtalten flankiert. An einem Gebäude zu Boghasköi, von dem es zweifelhaft iſt, ob es Palaſt oder Tempel war, fallen die großen, weit herabreichenden Fenſter auf. In Sendſchirli haben ſich die Chilani gefunden, die den Aſſyrern als Vorbild dienten (Abb. 44). Eigentümlich ſind der hettitiſchen Kunſt Felsreliefs, die über das ganze Gebiet verbreitet ſind und meiſtens wohl erſt den früheſten Jahrhunderten des erſten Jahrtauſends angehören (Abb. 66). Sie zeigen denſelben Charakter wie die Skulpturen, die uns an Bauten und ſonſt erhalten ſind. Die Männer tragen meiſtens einen hohen Spitzhut und faſt immer Schnabelſchuhe, ſpäter wird der Spitzhut auf die Götter beſchränkt. Zu den älteſten Felſenreliefs gehören die beiden Männergeſtalten von Karabeli (ſchwarzer Stein) bei Nymphi in der

Gegend von Smyrna, vielleicht dieselben, die Herodot für Siegesdenkmale des ägyptischen Sesostris hielt. Fassadenreliefs von Hüjük in Kappadokien zeigen, wie die Bildwerke in einem Felsental bei Boghasköi (Jasilikaïa = Bildfelsen), das wohl ein Heiligtum bildete, Götter, die auf Tieren stehen, und Prozessionen von niederen Göttern mit dem König; beiderwärts kommt der Doppeladler vor, der hier zuerst auftritt und sich in unseren Wappen bis heute erhalten hat. Einzelformen, die wie kanellierte Säulen mit Volutenkapitellen aussehen, hat man für eine Vorstufe der ionischen Säule halten wollen, es scheinen jedoch Schriftzeichen zu sein. Während hier nur das Gegenständliche der Darstellung mit der assyrischen Kunst verwandt ist, tritt südlich vom Tauros, so an den Reliefs von Sendschirli, die teils in Konstantinopel, teils in Berlin sind, auch die assyrische Formensprache auf, da das Land hier gegen die Einflüsse des Nachbarlandes offen lag (Abb. 67).

In den meisten übrigen Teilen Kleinasiens beschränkt man sich nicht darauf, die Felswände zu skulptieren, sondern höhlt sie, wie bei den persischen Königsgräbern, zu Grab- oder Kultstätten aus, und oft kann, noch mehr als dort, die Formbehandlung Aufschluß über den Aufbau untergegangener Architekturen geben. Wir haben hier sowohl im Äußern als auch im Innern der Felskammern die wichtigsten Dokumente über den Holzbau jener Zeit.

Am ältesten sind die Felsbauten Phrygiens, die in der Regel an einzelstehenden großen Felsblöcken angebracht wurden. Sie stammen wahrscheinlich aus dem 7. und 6. Jahrhundert bis zur Eroberung Lydiens durch die Perser im Jahre 546. Die Fassade ist in der Regel der Front eines Giebelhauses nachgebildet, die Mittelstütze des Satteldaches, die Sparren, die Rinnleisten sind deutlich zu erkennen; über die Mitte des Giebels ragen die beiden ihn umrahmenden Leisten in Fortsetzung in die Höhe und sind hornartig aufgebogen, so daß hier eine Giebelverzierung entsteht, die sich wie bei allen Holzbauten an dieser Stelle aus den konstruktiven Gliedern ergibt. Die Giebelfelder und die Seitenwände sind mit Reliefs meist von Löwen oder Greifen oder Sphinxen versehen. Bei den Heiligtümern sind die Fassaden ornamental verziert in Mustern, die vielleicht von Terrakotten stammen; wenigstens scheinen nach Funden bei dem Dorfe Pebi, der Stätte des alten Gordion, zu schließen, Terrakotta-



Abb. 66. Hettitischer Krieger.
Relief aus Sendschirli. Um 1000 v. Chr. (Zu Seite 65.)

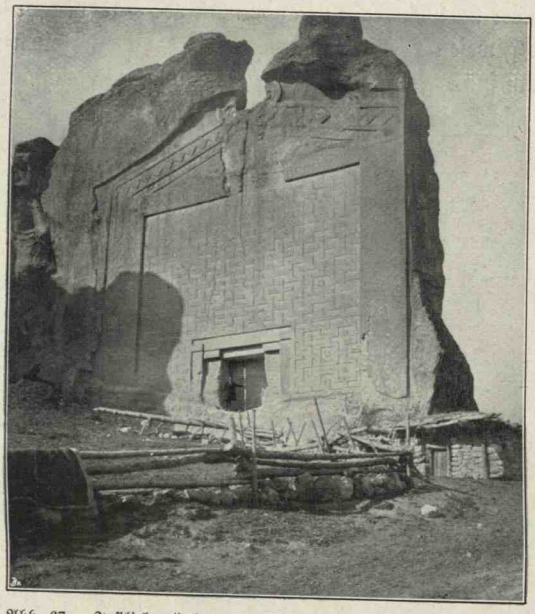


Abb. 67. „Jasili-kaïa" sogenanntes Grab des Midas bei Doghanlu in Phrygien. (Zu Seite 66 u. 67.)

verkleidungen von Holzbauten nach griechischem Muster dort üblich gewesen zu sein. Das wichtigste Beispiel ist der Arslan-kaïa (Löwenfels) bei Düver, in dessen Türnische das Reliefbild der Göttin Kybele mit zwei Löwen angebracht ist. Berühmter aber ist das sogenannte Grab des Midas bei Doghanlu (Abb. 67). Der phrygischen Göttermutter Kybele waren vielleicht alle diese Heiligtümer geweiht. Ihr 8 m hohes, aus dem anstehenden Felsen gehauenes Bild schaut in der Nähe von Magnesia von der Steilwand des Sipylos herab. Die homerischen Gesänge halten es für die versteinerte Niobe (Il. 24, 614), Pausanias gibt ihm die richtige Deutung. Bei den eigentlichen Gräbern ist auch die Fassade mit Tieren in Relief verziert. Das hervorragendste Beispiel ist der Arslan-tasch (Löwenstein) bei Hairan-veli, bei dem zwei aufgerichtete Löwen sich mit den Vorderbeinen auf den Unterbau einer in Relief angedeuteten Säule stützen (Abb. 68). Das Wappenartige dieser Darstellung ist altorientalisch, im einzelnen aber ist eine merkwürdige Übereinstimmung mit dem um fast 1000 Jahre älteren Löwentor zu Mykene vorhanden. Bei manchen dieser Gräber ist im Innern die Holzkonstruktion eines Satteldaches deutlich nachgeahmt, und es sind sogar rohe Bänke mit Kissen aus dem Felsen gemeißelt.

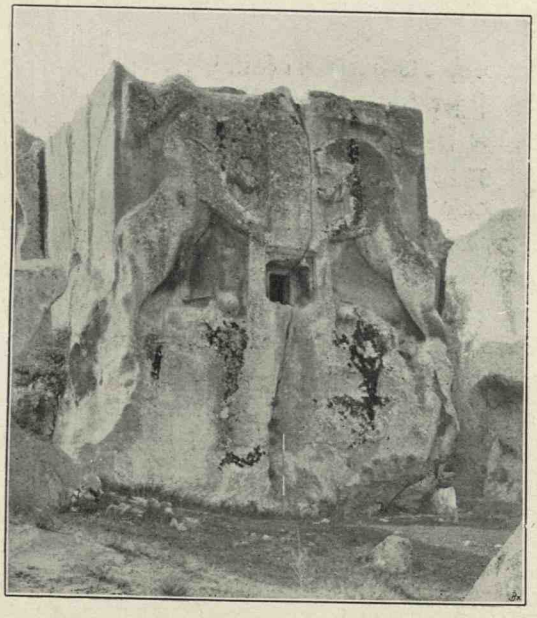


Abb. 68. Löwenstein („Arslan-tasch") bei Hairan-veli in Phrygien. (Zu Seite 67.)

Noch weit unmittelbarer aber sind Holzbauten in den Gräbern Lykiens nachgeahmt worden (Abb. 69).

In diesem alpinen, weit in das Meer vorspringenden Lande muß der Holzriegelbau ganz besonders ausgebildet gewesen sein. In den vielen dortigen Felsengräbern, aus dem 6., 5. und noch späteren Jahrhunderten, tritt er uns gleichsam versteinert entgegen (Abb. 69). Die Denkmäler wechseln von einem bloßen Relief der Fassade an der Felswand bis zu völlig freier Herausarbeitung des hausförmigen Grabes aus dem Gestein. Auf Unterschwellen, die sich überblatten, sehen wir die Pfosten verzapft. Die Kopfenden der quer verbindenden Riegel ragen nach beiden Seiten hinaus. Dicht aneinander gereihte Rundhölzer mit Lehmschüttung, die durch einen Bretterrahmen zusammen gehalten wird, bilden die flache, weit vorspringende Decke. Die Flächen zwischen den Traghölzern werden durch eingelegte Rahmen gegliedert. Häufig sitzt über dem Untergeschoß noch ein Giebelstockwerk, das durch ein steiles, spitzbogiges Bohlendach gebildet wird. Zuweilen sind sogar seitliche Schwellen angegeben, die das Ausweichen verhindern sollen. Später setzte man unter Einwirkung der griechischen Kunst flache Giebeldreiecke mit griechischer Profilierung über den Unterbau, bis seit dem 4. Jahrhundert die ganze hellenische Säulenfassade nachgebildet wurde. Das spitzbogige Giebeldach, das vielleicht von Laubhütten übernommen ist, kommt besonders bei Freibauten vor, die im oberen für die Leichen der Herrschaft bestimmten Geschoß Sarkophagform haben, während das für die Dienerschaft bestimmte untere Geschoß Sockelform hat. Zuweilen werden die Außenwände der Gräber und ihrer Bedachung mit Reliefs geschmückt.

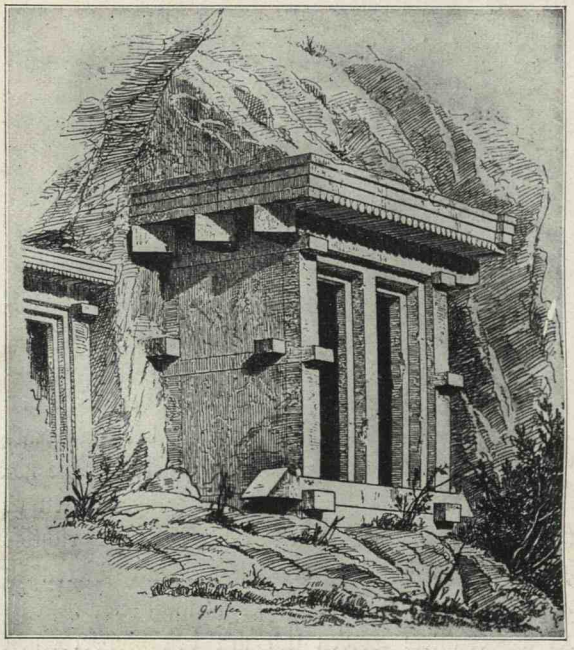


Abb. 69. Felsgrab in Pinara. Nach Niemann. (Zu Seite 67 u. 68.)

Die Skulpturen Lykiens sind so ganz von griechischem Geist durchtränkt, daß sie zur griechischen Kunst zu rechnen sind und erst mit dieser besprochen werden sollen, wie die des sogenannten Harpyiendenkmals zu Xanthos, das einer Sonderart von lykischen Grabdenkmälern angehört und ein vierkantiger Pfeiler mit oberer Grabkammer und weit ausladender Bedachung ist.

Phönikien.

Die kleinasiatische Kultur war zu sehr zersplittert, als daß sie eine nachhaltige Einwirkung auf den Westen, gegen den sie sich doch so stark vorschob, haben konnte. Die Ausfallspforte der altasiatischen, ja auch der ägyptischen Kultur gegen Westen befand sich im nördlichen Syrien, wo an der Küste zwischen dem zedernreichen Libanon und dem Meere und auf der Insel Cypern etwa seit dem dritten Jahrtausend die semitischen Phöniker saßen. Sie haben als seefahrendes, handeltreibendes und kolonisierendes Volk die Vermittlerrolle gespielt und namentlich durch Erzeugnisse der Kunstindustrie einzelne orientalische Formen, wie die Tierornamentik und die Palmette, im Westen eingebürgert und, was wichtiger ist, dorthin die technischen Kunstfertigkeiten übertragen. Eine selbständige Kultur und Kunst haben sie nicht hervorgebracht. Um die Mitte des dritten Jahrtausends waren die nördlichen Teile des Landes und die Insel unter babylonischer, die südlichen unter ägyptischer Herrschaft. Diese beiden Kulturen trafen sich hier, und Elemente ihrer Künste liegen in der phönikischen Kunst unvermittelt nebeneinander, ohne daß doch auch ein selbständiges Grundelement fehlte.

Ihre Fertigkeit in der Baukunst muß hochberühmt gewesen sein, denn ihre Baumeister wurden im 10. Jahrhundert zur Errichtung des Salomonischen Tempels nach Jerusalem berufen (1. Könige 5—8). Dieses Gotteshaus lag auf einer künstlichen Terrasse, wie sie in Assyrien üblich war, in einem Hof, der den Brandopferaltar enthielt und in dem die eigentlichen gottesdienstlichen Handlungen stattfanden. Es war dreiteilig und an der vorderen Schmalseite auf einer breiten Treppe zugänglich. Vor oder im Eingang zur Vorhalle Elam standen zwei von dem Thyrier Hurām-ābi gegossene reich verzierte Bronzesäulen. Dann folgte der Hauptraum, Hekāl, doppelt so lang als breit (40×20 Ellen) und 30 Ellen ($15\,^3/_4$ m) hoch. Eine Wand aus Zedernholz trennte das halb so hohe Allerheiligste (Debīr) ab, das die Bundeslade und die Gesetzestafeln enthielt und einen Oberstock hatte. Außen war der Tempel an drei Seiten von Gemächern in drei Stockwerken umgeben, die zusammen doch nur halb so hoch waren wie der Hekāl, so daß bei diesem die Möglichkeit von Oberfenstern wie beim Mittelteil des ägyptischen Säulensaales vorhanden war. Das basilikale Motiv wäre dann hier vorgebildet gewesen und seine Einführung bei der christlichen Kirche erklärt. Das Innere war wie bei assyrischen



Abb. 70. Grabmal zu Amrit. (Zu Seite 70.)



Abb. 71. Statue aus Golgoi. New York. Nach Cesnola. (Zu Seite 70.)

Bauten mit Zedernholz getäfelt und dieses mit Goldblech belegt, die Decke bestand aus langen Zedernbalken. Im Hof stand neben dem Brandopferaltar das eherne Meer, ein Kessel von etwa 5 m Durchmesser, auf den Rücken von 12 ehernen Rindern. Kesselwagen, wie sie sich in Cypern gefunden haben, standen im Innern. Alle diese Bronzewerke waren von jenem tyrischen Bildner. Als nach der Zerstörung durch Nebukadnezar (586) der Tempel unter Serubbabel (520—516) neu gebaut wurde, erhielt er noch einen zweiten Vorhof, so daß sich wie beim ägyptischen Tempel das eigentliche Heiligtum geheimnisvoll zurückzog. Für die Einzelheiten nimmt man hauptsächlich ägyptische Bauformen an, während die Vision des Ezechiel (40—43) bei der Dekoration der Wände mit Goldblech doch deutlich von Cherubim zwischen Palmen spricht, was lebhaft an das assyrische Motiv des heiligen Baums erinnert. Wie die Gruppe von drei Tempeln und die Zikurrat zu Chorsabad eng zum Palast Sargons gehören, so war auch in Jerusalem der Tempel ein Teil des Salomonischen Palastes. Dieser bestand wie der mittelalterliche Sultanspalast aus einer Gruppe von Gebäuden, in denen Säle mit zahlreichen Säulen aus Zedernholz in regelmäßigen Reihen eine Hauptrolle spielten.



Abb. 72. Statue aus Golgoi. Nach Döll. (Zu Seite 70.)

Von den Sakralbauten im eigentlichen Phönikien wissen wir wenig. Eine römische Denkmünze zeigt uns, daß in Byblos (Gebal) sich inmitten eines ummauerten Hofes mit Säulenfront ein spitzer Kegel erhob. Kleinere Heiligtümer haben die Form von Tabernakeln, an einem zu Amrith tritt als oberer Abschluß die ägyptische Uräusschlange auf. Ein Grabmal ebendort besteht aus einem dreifach abgestuften Zylinder mit flachem Kuppeldach und zweimaliger Wiederholung des Zahnschnittes und des assyrischen Zinnenmotivs (Abb. 70). Unter den Schmuckformen der phönikischen Architektur sind besonders wichtig die einiger in Cypern gefundener Kapitelle, die mit ihren Voluten aus dem ägyptischen Iriskapitell entstanden zu sein scheinen und vielleicht eine Zwischenstufe zwischen diesem und dem ionischen Kapitell bilden. Eigentümlich ist der phönikischen Kunst eine oft wiederholte Zierform, die einen nach oben hin offenen Halbkreis mit nach innen gerollten Voluten an den Enden und in der Mitte ein Strahlenbüschel zeigt.

Von Werken der Plastik kommen in Phönikien zahlreiche kleine Tonfiguren und auf der Insel Cypern auch Statuen aus weichem Kalkstein vor. Diese Werke lehnten sich in Tracht und Kunstauffassung im 8. Jahrhundert meistens an die assyrische, im 7. an die ägyptische Kunst der Saitischen Epoche und seit dem 6. Jahrhundert an die griechische Kunst an (Abb. 71 u. 72). Aber noch im Anfang des 4. Jahrhunderts wurden Werke wie der Sarkophag des Königs Echmunazar aus Sydon im Louvre wie es scheint aus Ägypten importiert,

wenigstens zeigt der Deckel die Form einer Mumie. Unter den Terrakotten und auch sonst kommt häufig eine nackte weibliche Gestalt vor, die Milch aus ihren Brüsten preßt.

Weit bedeutender waren die Leistungen der Phöniker im Kunsthandwerk, aber auch da nicht in der Erfindung neuer Formen, sondern in der Ausbildung der Techniken. Sie waren geschickt in der Metallarbeit. Auf Cypern wurde Kupfer gefunden. So bildeten sie Gegenstände aus Bronze, Gold und Silber. Die Glasbereitung hoben sie auf eine hohe Stufe, sie erfanden die Färbung mit dem Saft der Purpurschnecke und verfertigten buntfarbige Gewebe. Auf Silberschalen erscheinen unmittelbar nebeneinander ägyptische und assyrische Motive, andere Werke zeigen die Formengebung der ägäischen Epoche Griechenlands, wieder andere die der archaisch-griechischen Kunst. An den Tongefäßen erscheint der griechische geometrische Stil, in den sie zuweilen assyrische Motive, wie den mißverstandenen heiligen Baum zwischen Tieren, verwoben.

Rückblick und Ausblick.

Der Schwerpunkt unseres Interesses an der altorientalischen Kunst liegt nicht in ihrer künstlerischen Wirkung, sondern darin, was sie uns über die Kulturgeschichte berichtet. Die Völker des alten Orients haben nur selten reine künstlerische Lösungen gefunden, ja, das wahre Wesen der Kunst ist ihnen fast ganz verschlossen geblieben. Es gilt das Wort Goethes: „Ihre Altertümer sind immer nur Kuriositäten; es ist sehr wohl getan, sich und die Welt damit bekannt zu machen; zu sittlicher und ästhetischer Bildung aber werden sie nur wenig fruchten."

Die eigentliche Kunst beginnt erst da, wo die alt-orientalischen Völker bei ihrem Schaffen aufgehört haben, und das Volk, das sie entdeckte und hingestellt hat, sind die Griechen. Ihre älteste Zeit, die sogenannte ägäische Epoche, hat noch einen stark orientalischen Anstrich, aber doch bricht auch hier schon der künstlerische Genius des Volkes in sehr bemerkenswerter Weise durch. Die Hellenen aber, die nach der dorischen Wanderung Griechenland bewohnen, tragen den Kunstbegriff von Anbeginn klar in sich. Während längerer Zeit erfahren sie orientalische Einflüsse, wie weiterhin näher dargelegt werden soll; diese gereichen ihnen technisch zum Vorteil, behindern sie aber stilistisch und leiten sie irre, bis der hellenische Geist einen vollständigen Sieg davonträgt. Das war deshalb möglich, weil eine eigentliche Kunst nicht vorausgegangen und die fremden Beeinflussungen immer nur äußerlich gewesen waren. Unter Auffindung der ewig gültigen Gesetze gestalteten die Hellenen eine rein nationale Kunst, eine Kunst, die wegen ihrer Reinheit in der Befolgung des Gesetzes niemals wieder überboten werden kann und für alle Zeiten mustergültig bleiben wird.



Abb. 73. Gesichtsvase, Steinstück in menschlicher Gestalt und Gefäß in Tierform aus Troja. Nach Schuchhardt-Schliemann. (Zu Seite 74.)

Die ägäische Kunst.

Noch vor kurzem begann unser Wissen von der Geschichte der griechischen Kunst erst mit dem Zeitalter der Homerischen Gedichte, also dem Anfang des ersten Jahrtausends, und auch da konnten wir aus den poetischen Schilderungen nur wenig zuverlässige Schlüsse ziehen. Zu derselben Zeit, in welcher das Deutsche Reich neu erstand, hat ein für das Altertum begeisterter deutscher Mann, nachdem er ein großes Vermögen erworben, dieses verwendet, um die Kultur der ältesten griechischen Zeit wieder ans Licht zu bringen. Heinrich Schliemann hat mit seinen Ausgrabungen die Wissenschaft des Spatens eingeführt, welche unter ihm und seit ihm die glänzendsten Resultate zu verzeichnen hat. Etwa zwei Jahrtausende sind dadurch aus dem Dunkel der Sage in das Licht der Geschichte gerückt worden.

Für diese Vorzeit kommen die Länder um das Ägäische Meer und die zahlreichen Inseln dieses Meeres in Betracht, und zwar geht die Kulturentwicklung von Nordosten, von der kleinasiatischen Landschaft Troas, aus, verbreitet sich nach Südwesten, wo die Insel Kreta eine Hauptrolle spielt, und ergreift zuletzt die östlichen Küstenländer des eigentlichen Griechenlands. Man spricht jetzt mit Recht von einer „ägäischen Kultur". Diese Bezeichnung ist umfassender als die frühere „mykenische Kultur", die an die erste und bedeutendste Fundstätte auf dem Festlande anknüpfte und die sich durch die neuen Funde als viel zu speziell erwiesen hat.

Die ersten Spuren der ägäischen Kultur gehören noch der Steinzeit an, die hier etwa um die Wende vom vierten zum dritten Jahrtausend ihr Ende findet.

Die steinernen Gebrauchsgegenstände haben in der Hauptsache dieselben Formen, die bei allen Völkern der Erde auf primitiver Kulturstufe üblich sind. Die irdenen Gefäße sind ohne Anwendung der Töpferscheibe hergestellt und später mit Zickzacklinien und Dreiecken in weiß ausgefüllten Ritzlinien verziert. Dieser Epoche gehört das älteste Troja an, die unterste von den neun Städten, die Schliemann auf dem Schutthügel von Hissarlik übereinander fand. Die älteste Form der Häuser war in den ägäischen Ländern, wie

faſt überall auf der Erde, die Rundhütte, bei der ſich über einem Steinſockel ein Kuppelbau aus Luftziegeln erhob.

Dieſe Form wurde in den verſchiedenen Landſchaften zu verſchiedenen Zeiten überwunden. In Troja ſchon in der zweitunterſten Schicht, die Schliemann anfangs fälſchlich für das viel ſpätere homeriſche Troja hielt.

Dieſe zweite Stadt gehört vielmehr der zweiten Hälfte des dritten Jahrtauſends an und muß jahrhundertelang beſtanden haben. Die Häuſer der oberſten Lagerungen haben ſchon die Grundform, aus der das ſpätere Wohnhaus und der griechiſche Tempel entſtanden ſind: ein tiefer, zuweilen zweigeteilter Innenraum mit dem Eingang an einer Schmalſeite und an dieſer Stelle eine Vorhalle, die durch Verlängerung der Längswände nach vorn entſtanden iſt. Die Decke beſtand aus Rundhölzern mit flacher Lehmſchüttung darüber. Mehrere Häuſer haben eine gemeinſame wehrhafte Einfriedigung und ein Propylon, das ebenfalls ſchon die ſpäter in Geltung bleibende Grundform hat: eine Wand mit der Toröffnung und Vorhallen nach vorn und hinten. Bei dieſen Bauten erhebt ſich über einem Steinſockel die Mauer aus an der Luft getrockneten Ziegeln, die zur Befeſtigung mit Längs- und Querbalken aus Holz untermiſcht iſt und deren Enden durch ſenkrechte Holzbalken, das Vorbild der ſpäteren Anten, abgefaßt ſind, während der Steinſockel in dem ſpäteren griechiſchen Gebrauch nachklingt, bei Quadermauern die unterſte Schicht doppelt ſo hoch wie die übrigen zu machen.



Abb. 74. Weibliches Blei-Idol aus Troja. Natürl. Größe. Nach Schuchhardt-Schliemann. (Zu Seite 74.)

Die Form des Rundhauſes wird am längſten in den Grabhügeln bewahrt. In der Ebene von Troja finden ſich zahlreiche Tumuli, bei denen über einem Mauerring ein Erdkegel aufgeſchüttet iſt, und in denen die ſpäteren Griechen die Grabſtätten der homeriſchen Helden verehrten. Solche Grabhügel wurden im Peloponnes Phrygergräber genannt; dieſe wie die attiſche Bezeichnung Amazonengräber weiſt auf Kleinaſien. In der Tat ſind ſolche Tumuli charakteriſtiſch für die thrakiſche Heimat der Phryger, die aber erſt um 1200 in Kleinaſien eingedrungen zu ſein ſcheinen. Vielleicht ſind die trojaniſchen Grabhügel älter. Von dort verbreitete ſich die Sitte nach Lydien und Karien. Die zahlreichen Gräber in der Nähe von Sardes enthalten gemauerte Grabkammern. Dort hat noch das Grabmal des 560 geſtorbenen Alyattes, des Vaters des Kröſos, dieſelbe Geſtalt; bei einem unteren Durchmeſſer von 355 m erhebt es ſich noch heute bis zu einer Höhe von 69 m. Auf Kreta und anderen Inſeln ſind dieſe Rundbauten ſchon mit Kuppeln verſehen geweſen.

In der zweiten Stadt Troja waren anfangs noch Steinwerkzeuge in Gebrauch, aber immer mehr gewann in ihr der Metallguß überhand. Geräte und Gefäße und Schmuckgegenſtände wurden aus Kupfer und Bronze, aus Gold und Silber gebildet. Unter den Tongefäßen ſind für Troja charakteriſtiſch die Geſichtsvaſen, bei denen Augen, Naſe, Bruſt und Leib einer Frau angedeutet ſind (Abb. 73, 1). Ferner kommen häufig vor: Gefäße, die von fern an Tierformen anklingen (Abb. 73, 3), Schnabelkannen, dreifache Becher, ſonderbare zweiteilige Stücke aus Stein, Knochen oder Ton, welche im allgemeinen die Form eines Menſchen andeuten (Abb. 73, 2). Die Gefäße ſind faſt alle aus freier Hand ohne Anwendung der Töpferſcheibe hergeſtellt und meiſt mit Ritzlinien verziert, die weiß ausgefüllt ſind. Sehr primitiv war auch noch die Goldarbeit. Der berühmte Goldfund, welchen Schliemann im Mai 1873 machte und der jetzt im Ethnographiſchen Muſeum zu Berlin aufgeſtellt iſt, beſteht aus Ohr-, Stirn- und Halsgehängen, Armſpangen und Ohrringen, einem goldenen Becher uſw., auch ſilberne Vaſen waren dabei. Als Ornament dient die Spirale aus Draht. Von einer eigentlichen Kunſtform iſt kaum zu ſprechen, ſelbſt nicht bei dem Kopfſchmuck, denn der Wert der kleinen aneinander gereihten Goldplättchen, aus denen er gebildet wird, beruht hauptſächlich im Material. Von orientaliſchen Elementen findet ſich in dieſem Troja ſehr wenig. Am bemerkenswerteſten iſt das kleine Blei-Idol einer nackten weiblichen Göttin mit über der Bruſt gekreuzten Armen (Abb. 74). Es iſt die mißverſtandene Nachbildung des Idols einer bei mehreren

ſemitiſchen Völkern verehrten Liebesgöttin. In den Originalidolen preßt die Göttin mit ihren Händen Milch aus den Brüſten. Kleine nackte Marmorfiguren, meiſt ebenfalls weiblich, mit grotesker Übertreibung der Länge und Dicke einzelner Körperteile, aber oft ſehr ausdrucksvollen Bewegungen ſind beſonders auf den Kykladen und auch auf dem griechiſchen Feſtlande gefunden worden, wie überhaupt die Kultur der zweiten Stadt Troja eine weitere Verbreitung gehabt haben muß. Auf den Kykladen war auch dieſelbe Art von Gefäßen üblich wie in jenem Troja.

Die Weiterentwicklung vollzieht ſich auf Kreta, das nun für längere Zeit bedeutend hervortritt, entſprechend der Rolle, die es in der ſpäteren griechiſchen Sage von der gewaltigen Meerherrſchaft des Königs Minos ſpielt. Hier wurden ſchon zu Ende des dritten Jahrtauſends die Erfindungen gemacht, die für die griechiſche Keramik maßgebend blieben: die Töpferſcheibe, die eine gleichmäßige und dünnwandige Herſtellung der Gefäße ermöglichte, der Firnis, der ihnen Glanz verlieh und ſie undurchläſſig machte, und die farbige Bemalung, in der aus der Technik der Pinſelführung heraus ſtatt der bisherigen geraden und gebrochenen die geſchwungene Linie Eingang fand.



Abb. 75. Kamáräsvaſe.
(Zu Seite 75.)

So führte die Entwicklung allmählich zu den Kamáräsgefäßen, die, nach dem erſten Fundort genannt, charakteriſtiſch ſind für die kretiſche Kunſt im Anfang des zweiten Jahrtauſends (Abb. 75). Sie werden zeitlich beſtimmt dadurch, daß in ägyptiſchen Gräbern der 12. Dynaſtie (19. Jahrhundert) Scherben dieſer Art gefunden wurden, und zeichnen ſich durch geſchmackvolle Bogenlinien, Spiralen und ſtiliſierte Pflanzenmotive in prächtigen Farben, hell auf dunklem Grunde, aus.

Über die kretiſche Kunſt haben uns die Ausgrabungen der letzten Zeit, die von Italienern (Halbherr, Pernier), Engländern (Evans) und Amerikanern unternommen wurden, Aufſchluß gegeben. Die Engländer haben hauptſächlich den Palaſt von Knoſos in der Nähe von Candia an der Nordſeite, die Italiener den Palaſt von Phäſtos an der Südküſte bloßgelegt. Dieſe Bauten führen uns geſchichtlich weiter, indem ihre erſten Anlagen zwar in der Kamáräsepoche entſtanden ſein mögen — in den tiefſten Schichten zu Knoſos iſt eine ägyptiſche Statue der 12. Dynaſtie (2000—1788) gefunden worden — der Palaſt von Knoſos iſt dann aber um 1700, der zu Phäſtos um 1600 erneuert und erweitert worden. Dieſe Anlagen zeigen, daß hier bereits eine hoch ausgebildete Kultur herrſchte, deren Entwicklung vielleicht durch den Handelsverkehr mit Ägypten angeſpornt, wenn auch nicht unmittelbar beeinflußt wurde.

Der Eindruck hoher Kultur kommt ſchon dadurch zuſtande, daß die Paläſte nicht befeſtigt waren. Mit zahlreichen Gemächern in zwei und z. T. mehr Stockwerken übereinander auf Terraſſen von verſchiedener Höhe, um einen großen rechteckigen, gepflaſterten Mittelhof gelegen, durchzogen von langen Verbindungsgängen, mit Herrſchafts- und Wirtſchaftsräumen, mit Kanaliſationsanlagen, Badezimmern und gut eingerichteten Aborten, entſprechen ſie dem reich entwickelten Hofhalt eines mächtigen Fürſten. Unmittelbar an den Palaſt ſchloß ſich ein öffentlicher Platz, an deſſen Umfaſſung in Phäſtos noch Sitzſtufen erhalten ſind und auf den ſich eine Audienzhalle öffnet. Hier wurden jedenfalls

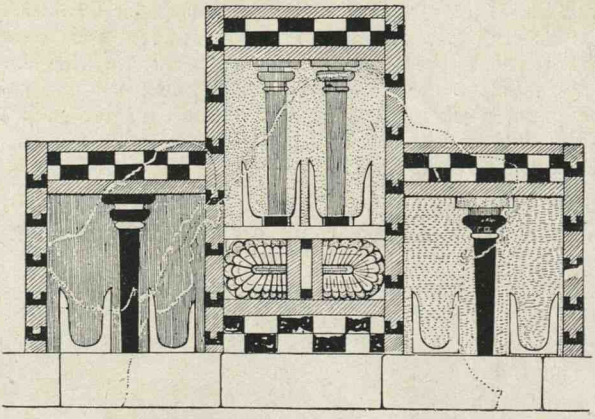


Abb. 76. Bauwerk. Wandgemälde in Knosos. Evans. (Zu Seite 76.)

unter dem Vorsitz des Fürsten die Volksversammlungen abgehalten oder Kampfspiele und Tänze aufgeführt. Das Haupttor mit seinen Säulenstellungen hat in Knosos nur nach außen, in Phästos auch nach innen eine Vorhalle. Treppen vermitteln die Verbindung der einzelnen Geschosse und Terrassen untereinander. Lichtschächte erhellen die inneren Gemächer.

Für die vornehmsten Teile ist eine dreifache Raumfolge charakteristisch. Auf eine Säulenhalle, die sich gegen einen Lichtschacht öffnet, folgt ein Gemach mit breiten Türöffnungen, oder beim Saal der Doppeläxte zu Knosos (so genannt nach dem in die Pfeiler eingehauenen Zeichen) mit Auflösung dreier Wände in Pfeiler, daran schließt sich ein inneres Gemach, das beim Saal der Doppeläxte eine auf Säulen ruhende Estrade hatte. In Knosos steht in einem Mittelgemach ein gut erhaltener Thron, und zu beiden Seiten sind an den Wänden steinerne Bänke angebracht, dem Thron gegenüber ist ein vertieftes Bassin, durch eine Treppe zwischen einer Säulenstellung zugänglich. Hier war wohl ein Impluvium, und hier wuchsen vielleicht zur Dekoration Wasserpflanzen, wenigstens sind die Wände dieses Raumes, freilich aus einer späteren als der Bauzeit, mit einer Flußlandschaft, die an die Fußbodenmalereien von Tell-el-Amarna (14. Jahrhundert) erinnert, bemalt. Die dreifache Abstufung dieser Raumfolge, was die Lichtzufuhr anbelangt, muß sehr malerische Wirkungen ergeben haben. Bei Wärme oder Kälte konnte man sich in das innerste Gemach zurückziehen und die Öffnungen zwischen den Pfeilern jedenfalls durch Türen oder Vorhänge schließen. Charakteristisch für Kreta sind die Säulenstellungen nicht der Länge nach, sondern quer durch die Räume.

Unter die Herrschaftsräume mischen sich Wirtschaftsräume und Zimmer für Handwerker. Außerdem aber liegen in Knosos mit der Schmalseite an einem langen Gange viele tiefe Magazine, in denen viele Amphoren zur Aufnahme der Vorräte erhalten sind. Hier sind verborgene Behälter im Fußboden angebracht. — Einige Räume, in denen sich gottesdienstliche Geräte und Weihgeschenke fanden, waren Kapellen. Auf den Höfen sind einige Altäre aufgestellt.

Diese Bauten haben Grundmauern von behauenen Quadern, während die Wände aus verputztem Bruchsteinmauerwerk mit Holzbalkeneinlagen bestehen. Die Wandstirnen waren mit Holz, die äußeren Wandsockel mit Platten wetterbeständigen Gipses bekleidet. Die Türschwellen und Stürze waren aus Kalkstein, meist auch die Türpfosten. Charakteristisch ist die reichliche Verwendung der Säule; sie tritt hier schon in der Form auf, die sie während der ganzen ägäischen Periode behält. Das Motiv ist vom Tisch- oder Stuhlbein genommen, und so verjüngt die Säule sich nach unten. Dabei ist der künstlerische Grundsatz außer acht gelassen, daß die Verjüngung vom Auge des Beschauers fort, also bei der übermannsgroßen Säule nach oben stattfinden muß. Auf Kreta bestanden auch noch alle Säulen aus dem vom Schreiner verarbeiteten Material, aber nur eine Holzsäule hat sich bis jetzt gefunden, sonst kennen wir die Säulen nur aus Reliefs und Wandmalereien. Danach bestand das Kapitell, wie auch in der späteren ägäischen Kunst und im frühdorischen Stil aus einer Kehle und einem Wulst. Über einer quadraten Deckplatte erschienen die Köpfe der Rundhölzer der Decke und darüber der Bretterrand, der den Lehmbewurf des flachen Daches zusammenhielt. (Vergleiche das Löwentor Abb. 85.) Die zwei gehörnten Gebilde, die auf den Abbildungen innerhalb der Architekturen erscheinen, haben bisher noch nicht befriedigend erklärt werden können. Wohl aber sehen wir, daß ein ornamentales Lieblingsmotiv jener Epoche, zwei gegenständige liegende Palmetten, mit senkrechten Streifen dazwischen, von fern an den dorischen Triglyphen- und Metopenfries anklingend, als Fries oben oder unten die Wände schmückte (Abb. 76).

Während die Architektur höchstens in der Technik einige Anklänge an Ägypten zeigt, bestehen in den Malereien bei aller Selbständigkeit etwas nähere Beziehungen zu dem Nillande, und da werden wir, wie schon bei einem Beispiele angeführt, erst auf eine spätere Zeit, nämlich die der 18. Dynastie (1580—1350) verwiesen, so daß also die erhaltenen Wandgemälde wohl von späteren Erneuerungsarbeiten stammen. An den Wänden des Zuganges, der auf den großen Außenhof von Knosos führt, sind lange Züge von Gaben darbringenden Jünglingen in zweidrittel Lebensgröße gemalt, von einer Schönheit der Zeichnung und Lebendigkeit des Ausdrucks, wie sie erst wieder auf den spätarchaischen griechischen Vasenbildern vorkommen (Abb. 77). Aber nicht nur ruhige feierliche Darstellungen gelangen, sondern auch Kriegs- und Jagdszenen, Spiele und Kämpfe mit Stieren, die Darstellung einer lebhaft bewegten Volksmenge, jagende Tiere; Bäume und andere Pflanzen sind botanisch zu bestimmen; alles meist in leichtem, skizzenhaftem dekorativem Vortrag und mit viel unmittelbarem Naturgefühl und bei aller fehlerhaften und übertriebenen Zeichnung doch richtigem Ausdruck der Bewegung. Auch Stuckreliefs, oft mit guter Angabe der menschlichen Muskulatur, schmücken die Wände. An Speckſteingefäßen, die ursprünglich vergoldet waren, kommen ebenfalls Reliefs vor, auf einem wird eine sich drängende Volksmenge höchst lebendig geschildert. Dieses Letztere ist in Hagia Triadha in der Nähe von Phästos gefunden worden, wo eine kleinere Palastanlage zutage kam. Freiplastik scheint nur in kleinem Maßstab geübt worden zu sein, das Hauptmaterial waren bemalte Fayence, Elfenbein und vermutlich, aber in Kreta nicht erhalten, Edelmetall. Die Männer sind in allen Darstellungen nur mit Lendenschurz, die Frauen am Unterkörper mit einem Reifrock, der oft mit Falbeln besetzt ist, bekleidet.

Diese hohe kretische Kultur scheint um 1400 eine gewaltsame Unterbrechung erfahren und dann noch längere Zeit dahingesiecht zu haben.

Leider sind diese Reste kretischer Kunst zu gering, um mit Sicherheit einige schöne Goldarbeiten, die auf dem griechischen Festlande gefunden worden sind, als Import von dieser Insel anzusprechen. In den Schachtgräbern von Mykene sind Scherben von Kamáräsvasen gefunden worden, die unzweifelhaft kretischen Ursprungs sind, und Formen zum Stanzen von Goldblech aus kretischem Speckstein, die wenigstens im Material von dort herstammen müssen. In diesen Gräbern kamen u. a. auch zwei Dolchklingen von Bronze mit Gold, Silber und Weiß-Gold tauschiert (Athen, Museum) zum Vorschein, und zwar sind darauf eine Löwenjagd und Geparde dargestellt, die im Papyrosdickicht eines Flußufers auf Vögel jagen. Einerseits weisen schon der Papyros, die auf ägäischem Gebiet nicht einheimischen Löwen und manche andere Einzelheiten der Darstellung auf Ägypten, andererseits werden wir durch die langgestreckten Tiere und Figuren, das übertriebene, aber auch bezeichnende der Bewegung, die ungemeine Naturfrische und Poesie der ganzen Darstellung an kretische Kunst erinnert. Gleichen Charakter haben u. a. zwei goldene Becher aus einem Kuppelgrab zu Vaphió bei Sparta (Athen, Museum), auf denen in Relief weidende Rinder und der Fang von Stieren zwischen in Griechenland auch nicht einheimischen Palmen mit ganz gleichen Mitteln höchst lebendig dargestellt sind. Auch die Zeichnung einiger goldener Siegelringe aus den Schachtgräbern zu Mykene, Frauentracht und Doppelaxt darauf, scheinen nach Kreta zu weisen.

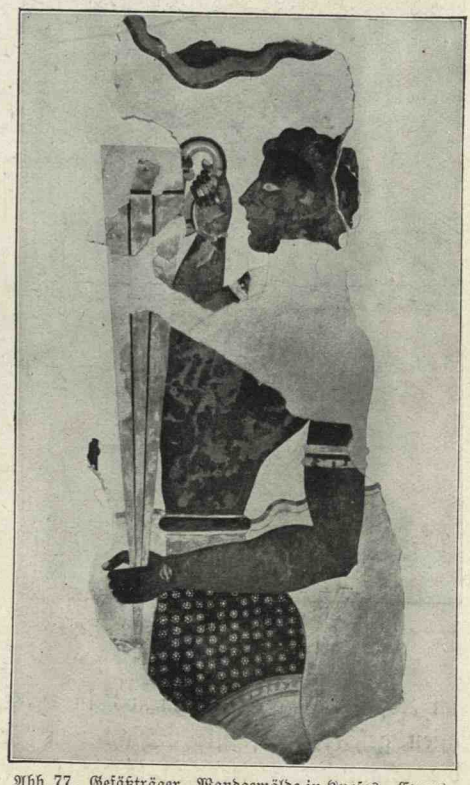


Abb. 77. Gefäßträger. Wandgemälde in Knosos. Evans.
(Zu Seite 77.)

Jedenfalls ragen diese Arbeiten weit über das hinaus, was sonst in den Schachtgräbern zu Mykene gefunden worden ist, weisen auf ausländischen Import und enthalten ägyptische Motive, wie auch die Sitte, den Toten Porträtmasken aus getriebenem Goldblech auf das Gesicht zu legen, wovon sich einige Beispiele in den Schachtgräbern zu Mykene gefunden haben, auf das Nilland weist. Während die kretische Kunst sich entwickelte, traten auch die östlichen Küstenlandschaften Griechenlands immer mehr in den Kulturkreis ein, und es entstehen dort eine Kultur und Kunst, die bei manchen Abweichungen doch desselben Geistes sind. Vor allem zeigen die leicht beweglichen Waren wie Metallgerät, Waffen, Gemmen und Elfenbeinarbeiten, aber auch die Figuren und Tierdarstellungen, die Tracht, die Art, Bewegungen auszudrücken, die Bildung der Säule, das Ornament hier wie dort, sowie auch auf den Inseln des ägäischen Meeres denselben Charakter. Es muß ein lebhafter Verkehr zwischen allen diesen Landschaften bestanden haben, und da in Kreta die Kultur am frühesten entwickelt war, ist es vielfach der gebende Teil gewesen, aber namentlich in der Baukunst ist das Festland von großer Selbständigkeit. Kreta war die Brücke nach Ägypten, doch muß in späterer ägäischer Zeit auch ein direkter Verkehr zwischen dem griechischen Festlande und dem Nil bestanden haben, wie durch Kunstware mit den Namen Amenophis II. (1447—1420) und III. (1411—1375) in Mykene gefunden und durch die zahlreichen Scherben von Vasen mykenischen Stils in Tell-el-Amarna aus der Zeit Amenophis' IV. (1375—1358) und anderes bewiesen wird.



Abb. 78. Goldring aus dem vierten Grabe zu Mykene. Nach Schuchhardt-Schliemann. (Zu Seite 79.)

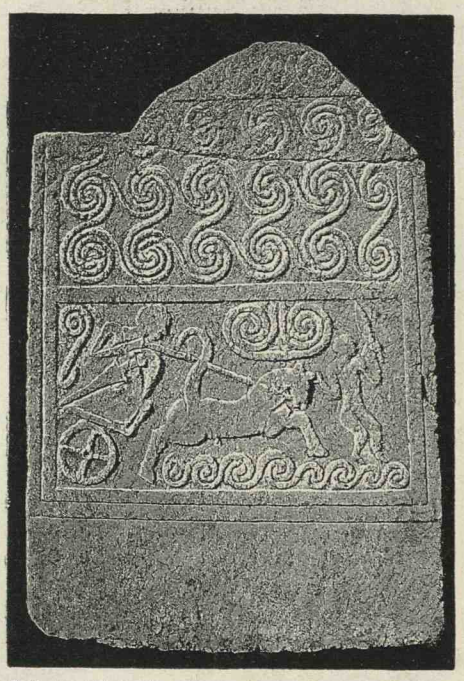


Abb. 79. Grabstele aus dem fünften Grabe zu Mykene. Nach Schuchhardt-Schliemann. (Zu Seite 79.)

Der Mittelpunkt der ägäischen Kultur im eigentlichen Griechenland lag in der Landschaft Argolis mit Mykene und Tiryns. Dazu kommen die Akropolis von Athen nebst Sparta-Menidi in Attika, Arne im Kopaissee und Orchomenos in Böotien, Baphió in Lakonien. In Kleinasien gehört die sechste Schicht von Troja der gleichen Epoche an. Es ist die Stadt der homerischen Gedichte, und somit wird unser Interesse noch besonders wach.

Viel umſtritten iſt die Frage nach der Nationalität des Volkes, das damals Griechenland bewohnte. Wenn wir erwägen, daß die Griechen doch wohl ſchwerlich die Taten eines fremden Volkes als die ihrer Vorfahren in ihren Geſängen gefeiert hätten, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß die Träger der ägäiſchen Kultur im Mutterlande Griechen waren, wenn auch ein Stamm, der ſpäter bei der doriſchen Wanderung untergegangen iſt. Das Epos nennt die Griechen jener Zeit Achäer. Da die kretiſche Kultur der des eigentlichen Griechenlands in vielen Punkten verwandt iſt, werden auch die Kreter den Achäern verwandt geweſen ſein, während die troiſchen Denkmäler eine durchgreifendere Verſchiedenheit aufweiſen.

Was von der ägäiſchen Epoche in Griechenland übrig iſt, ſind Gräber und feſte Herrſcherſitze, die ſich in Tiryns und Athen auf einzelnen, nicht weit von der Küſte aus der Ebene aufragenden Felsblöcken erhoben. Sie lagen alſo nicht dicht am Meer, denn dort wären ſie zu leicht feindlichen Überfällen ausgeſetzt geweſen, aber auch nicht hoch im Gebirge, wie viele italiſche Orte des Mittelalters, die ſich dorthin vor den Einfällen der Sarazenen flüchteten. Man hat ſich wohl um die Herrſcherburgen geſchart die Städte zu denken, und dieſe mußten in der Nähe der See bleiben, denn ſie lebten vom Handel, und das Meer war die völkerverbindende Straße. Mykene liegt weiter landeinwärts und höher hinauf in den Bergen, die Handelsſtraße von der argoliſchen Ebene nach dem korinthiſchen Meerbuſen und jene ganz beherrſchend; dieſe Lage hat ihm wohl die Vormachtſtellung gegeben. Auch Troja lag auf einem Hügel in der Nähe des Meeres, und es waren vielleicht Schiffahrtsintereſſen, die den Krieg entbrennen ließen.



Abb. 80. Goldene Geſichtsmaske aus dem vierten Grabe zu Mykene. Nach Schuchhardt-Schliemann. (Zu Seite 79.)

In den ſechs Schachtgräbern auf der Burg zu Mykene, einfachen Gruben im Felsboden, fand Schliemann die großen Schätze an Goldſchmuck (Abb. 78 u. 80): Diademe, Masken, Bruſtſchilde, Armbänder, Ohrringe, aus dickem Goldblech getriebene Trinkbecher und Kannen bis zum Gewichte von vier Pfund, jetzt aufgeſtellt in einem großen Saale des Muſeums zu Athen, wahrhaft ungeheure Maſſen von Gold. Als Dekorationselemente ſind daran verwendet: Knöpfe, Buckel, konzentriſche Kreiſe, Spiralen, Roſetten. Daneben aber treten Motive aus dem Pflanzen- und Tierreich bedeutend hervor, und zwar iſt die Nachbildung naturaliſtiſch; es ſind Blätter und Knoſpen, Schmetterlinge und — ſehr bezeichnend für den engen Zuſammenhang des Volkes mit dem Meere — der Tintenfiſch mit ſpiralförmig gerollten Armen. In der getriebenen Arbeit iſt ein echter Metallſtil gefunden, ſelbſt die naturaliſtiſchen Darſtellungen von Schmetterlingen und Tintenfiſchen wiſſen ihn zu wahren. In zwei Gräbern kamen über 1000 runde Goldplättchen unbekannter Beſtimmung zum Vorſchein, bei denen die Ornamente und die ſtiliſierten Tiere vorzüglich in das Rund eingepaßt ſind. Zu den ſicher einheimiſchen Arbeiten gehören auch die ſchon erwähnten goldenen Geſichtsmasken, welche den Toten aufgelegt wurden und die jedenfalls ihr Bildnis wiedergeben ſollten (Abb. 80). Es ſind unbeholfene Nachformungen der Natur, deren einziges Beſtreben iſt, natürlich zu erſcheinen. Ebenſowenig gelungen ſind die Darſtellungen auf den zu den Schachtgräbern gehörenden Stelen (Abb. 79), die nach Vorlagen

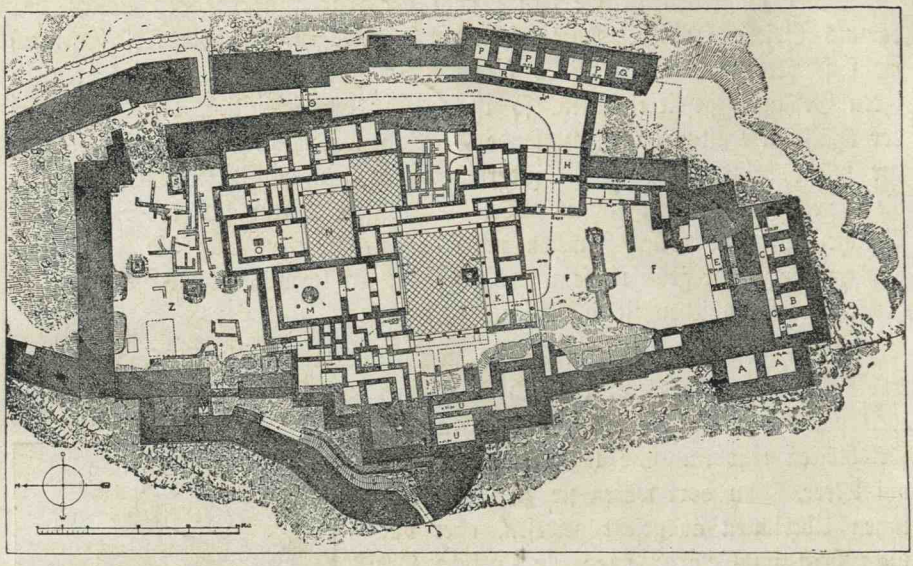


Abb. 81. Plan der Oberburg von Tiryns. Nach Schuchhardt-Schliemann. (Zu Seite 80.)

aus der Kleinkunst vergrößert scheinen, wobei die fehlerhafte Zeichnung viel lebhafter ins Auge springt. Diese Werke, zu denen die viel bessere Importware, vor allem die eingelegten Dolchklingen, kommt, gehören einer Vorstufe der festländischen Kunst an, die etwa ins 17. Jahrhundert fallen mag.

Auch diese Zeit kannte schon Herrscherburgen, wie die tiefste Schicht von Tiryns beweist. Aber die Glanzzeit der Baukunst setzte noch etwas später ein als in Kreta und fällt etwa ins 16. und 15. Jahrhundert. Die Holzsäule derselben Form und einzelne Dekorationselemente sind das einzige, wovon sich mit Sicherheit nachweisen läßt, daß es mit den kretischen Palästen übereinstimmt. Aber auch die Gebälk- und Deckenbildung scheint die gleiche gewesen zu sein, wenigstens wenn die in Mykene gefundenen Goldplättchen mit Architekturdarstellungen ganz gleicher Art wie jene architektonischen Wandgemälde in Knosos mykenischen Ursprungs und nicht etwa aus Kreta importiert sind.

Die ganze Anlage aber war verschieden. Ein Grundunterschied liegt schon darin, daß es sich nicht wie in Kreta um weit ausgedehnte offene Paläste, sondern um feste Burgen handelt. Am besten sind die Ruinen der Königsburg von Tiryns erhalten, und wir können uns aus ihnen sehr gut ein Bild der Anlage machen, welches typisch ist für die ganze Zeit. Der Kalksteinfelsen, auf welchem die Burg von Tiryns (Abb. 81) sich erhebt, senkt sich von Süden nach Norden um mehrere Meter. Die höchste Stelle nahm der Königspalast der ganzen Breite nach ein. Die Umfassungsmauern bestehen wie auch in Mykene aus großen Steinen, welche nur wenig bearbeitet sind und in regelmäßigen Schichten aufeinander liegen: ihre Verbindung wurde durch kleine Steine und Lehm hergestellt. Die Stärke und Bauart der Mauer ist in Tiryns an verschiedenen Stellen verschieden, sie wechselt in der Dicke von 7 bis zu 17½ m. Gänge und Kammern sind hier und in Mykene darin ausgespart und durch vorkragende Schichten spitzbogig überwölbt (Abb. 82). Das sind so gewaltige Werke, daß man sich später nicht denken konnte, sie seien von Menschenhand hergestellt, und daher berichtete, der König Proitos habe Kyklopen aus Lykien dazu kommen lassen. In dieser Sage spiegelt sich insofern Wahrheit, als sich eine ähnliche Bauart in Kleinasien und zwar im Hettiterlande (Boghasköi S. 65), wenn auch kaum aus früherer Zeit, findet. Der Hauptaufgang zur Burg von Tiryns war ein Fahrweg. Man durchschritt durch ein unverschlossenes Tor die äußere dickste Mauer und wendete sich links, um in einem schmalen Gange immer steigend zwischen der äußeren und inneren Mauer, auf deren gewaltiger Breite viele Verteidiger stehen konnten, nach 15 m ein inneres Tor zu erreichen. Eindringende Belagerer boten den auf der inneren Mauer Stehenden die unbeschildete rechte Seite dar. Auch innerhalb des zweiten Tores setzte sich der Weg in einem Gange aufsteigend fort und bog erst nach 20 m zu einem dritten

mit einer Säulenhalle außen und innen geſchmückten Tor H um. Durch dieſe Propyläen betrat man einen großen Vorhof und durchſchritt, abermals umbiegend und immer ſteigend, einen zweiten kleineren Propyläenbau K, um in einen von Säulenhallen umgebenen Hof L zu gelangen. An deſſen vorderer Seite befindet ſich eine Opfergrube, gegenüber lag das Megaron (Verſammlungshaus) der Männer, beſtehend aus zweiſäuliger Vorhalle, Vorzimmer und Hauptraum M; inmitten des letzteren erhob ſich der Herd. Vier um den Herd ſtehende Säulen trugen die Decke, die hier wahrſcheinlich einen Aufbau mit ſeitlichen Licht- und Luftöffnungen hatte. Dieſe Dreiteilung wird noch in den Homeriſchen Gedichten geſchildert, wo es Ilias VI, 316 heißt:

„Dieſe bereiteten ihm das Gemach und den Saal und den Vorhof,
Hoch auf der Burg."

Das Megaron von Mykene war im weſentlichen gleich.

Damit hat die Entwicklung nicht an Kreta, ſondern durch Zwiſchenglieder an das Troja der zweiten Schicht angeknüpft. Schon rein techniſch werden wir in die Troas verwieſen, denn die Mauern beſtehen über dem Steinſockel nicht aus Bruchſtein mit Holzgerippe, wie in Kreta, ſondern aus Luftziegeln mit Holzeinlagen. Wie in Troja haben die Propyläen, und zwar hier noch weiter entwickelt, ſchon die ſpätere Form mit (hier zweiſäuligen) Vorhallen nach außen und innen. Wie dort ſind in Arne mehrere Häuſer durch eine gemeinſame Ummauerung zuſammengefaßt, und auch in Tiryns legt ſich hinter und neben das Hauptmegaron ein zweites einfacheres, das nur aus Herdraum und Vorhalle beſteht. Dieſe Häuſer ſtehen in Tiryns größtenteils frei, und ein Gang folgt ihren Umriſſen wie bei den babyloniſchen Tempeln. Er verbindet eine große Anzahl von Nebenräumen, unter denen neben dem Vorraum das Hauptmegaron, ein Badezimmer mit monolithem Fußboden und erhaltener Tonwanne, zu erkennen iſt. Säulenhallen befanden ſich an verſchiedenen Stellen der Vorhöfe. Wahrſcheinlich waren auch Treppen vorhanden, die zu einem Oberſtock führten. Die Odyſſee verweiſt zu Ithaka in das obere Geſchoß die Frauenwohnung. — Wichtig iſt, daß ein Megaron in der ſechſten Schicht von Troja durch eine mittlere Säulenreihe in der Längsrichtung zweiſchiffig geworden iſt. Wie im allgemeinen das Megaron als das Vorbild des ſpäteren griechiſchen Tempels anzuſehen iſt, ſo klingt auch dieſes

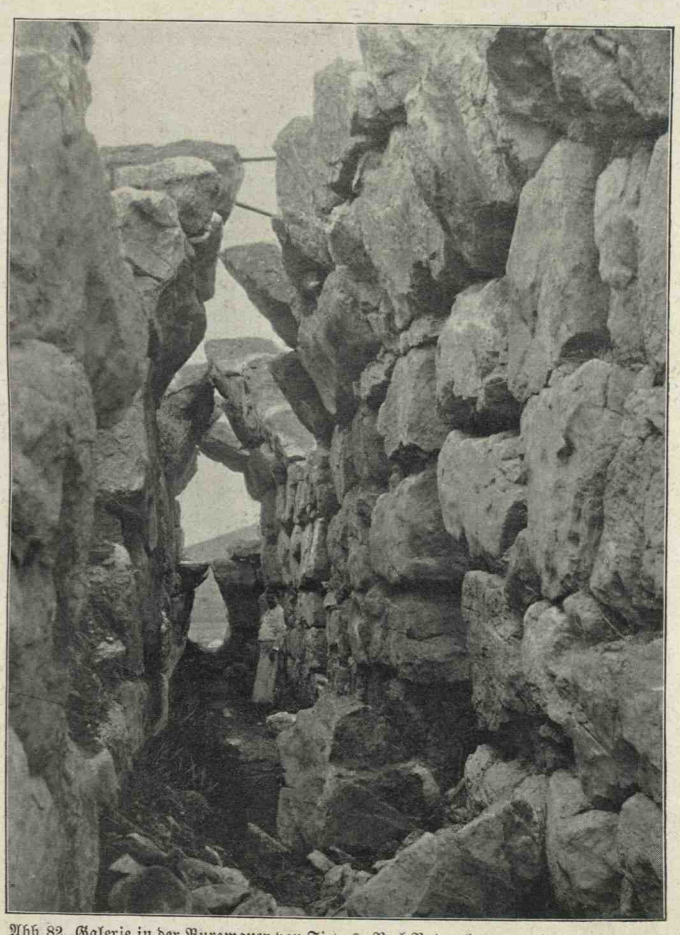


Abb. 82. Galerie in der Burgmauer von Tiryns. Nach Naturphotographie. (Zu Seite 80.)

trojanische, das natürlich nur ein zufällig erhaltenes Beispiel für viele ist, in der ausnahmsweise zweischiffigen Anlage mancher späterer Tempel nach.

Die ganze Anlage prangte im reichsten Farbenschmuck. Die Holzsäulen und die hölzernen Wandstirnen waren vielleicht mit getriebenem Metall verkleidet, die Wandflächen mit Bildern bemalt, von denen sich ein kleines aus Tiryns mit einem Mann, der einem Stier nachläuft, nach einem ähnlich auch in Kreta vorkommenden Motiv erhalten hat. (Athen, Museum.) Auf Kreta verweist auch der Alabasterfries mit Perlen aus blauem Glasfluß, der in Mykene und Tiryns oben oder unten an der Wand angebracht war und das auch dort vorkommende Motiv der gegenständigen liegenden Palmetten mit senkrechten triglyphenartigen Querbändern aufweist. Kostbare buntfarbige Teppiche hingen wohl in den Türöffnungen, vielleicht auch an den Wänden, und wurden über Ruhebetten und den Fußboden gebreitet.

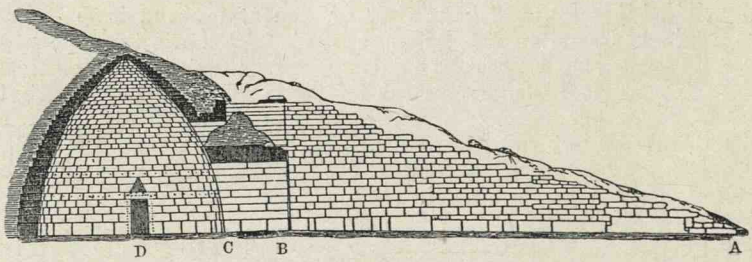


Abb. 83. Durchschnitt des sogenannten Schatzhauses des Atreus zu Mykene. Nach Schuchhardt-Schliemann. (Zu Seite 82.)

Jahrhundertelang erbte sich die Kunde von den prächtigen Wohnungen der ägäischen Könige fort, die dichterische Phantasie schmückte sie übernatürlich aus, und so finden wir sie schließlich in der Odyssee wieder, wo der Dichter die Wohnung des Phäakenkönigs (VII, 84 bis 102) folgendermaßen schildert:

„. . . wie der Sonne Glanz umherstrahlt, oder des Mondes,
Strahlte des hochgesinnten Alkinoos ragende Wohnung.
Wänd' aus gediegenem Erz erstreckten sich hiehin und dorthin,
Tief hinein von der Schwelle, gesimst mit der Bläue des Stahles.
Eine goldene Pforte verschloß inwendig die Wohnung;
Silbern waren die Pfosten, gepflanzt auf eherner Schwelle,
Silbern war auch oben der Kranz, und golden der Türring.
Goldene Hund' umstanden und silberne jegliche Seite,
Die Hephästos gebildet mit kundigem Geist der Erfindung,
Dort des hochgesinnten Alkinoos Saal zu bewachen,
Sie unsterblich geschaffen in ewig blühender Jugend.
Sessel entlang an der Wand auch reihten sich hiehin und dorthin,
Tief hinein von der Schwelle des Saals, und Teppiche ringsum,
Fein und künstlich gewirkt, bedeckten sie, Werke der Weiber.
Hierauf setzten sich stets der Phäakier hohe Beherrscher
Festlich zu Speis' und Trank, des beständigen Mahls sich erfreuend.
Goldene Jünglinge dann auf schön erfundnen Gestühlen
Standen erhöht, mit den Händen die brennende Fackel erhebend,
Rings den Gästen im Saal bei nächtlichem Schmause zu leuchten."

Wahrhaft königlich, wie die Herrscher der ägäischen Epoche wohnten, wurden sie auch begraben. Die Anlage der späteren festländischen Gräber kommt allerdings an Masse den ägyptischen Pyramiden nicht gleich, ist ihnen aber an gedanklicher Schönheit überlegen.

Weit über die primitive Form der Schachtgräber hinaus entwickelte sich der Grabbau zu den majestätischen Kuppelgräbern, jedenfalls erst gegen Ende der ägäischen Epoche, da sie aus sorgfältig zugehauenen Quadern bestehen. Solcher Bauten gibt es in Mykene sechs, und fünf sind im übrigen Griechenland bekannt, darunter die bedeutendsten zu Orchomenos in Böotien und zu Menidi bei Athen. Das größte und besterhaltene ist das von Pausanias sogen. Schatzhaus des Atreus in Mykene (Abb. 83), in der Unterstadt gelegen, wie alle dortigen Kuppelgräber.

Ein langer Gang AB, der in den Abhang eines Hügels getrieben ist, führte zu der prächtigen Fassade des Grabbaus B. Hinter der Tür gelangt man in das Innere durch einen zweiten kurzen Gang BC, der mit zwei ungeheuren Steinblöcken gedeckt ist. Der eine wiegt etwa 120000 Kilo, so daß man sich staunend fragt, wie weit gediehen die Technik in Hebemaschinen damals gewesen sein muß, um solche Lasten vom Ort zu bewegen und hier hinauf zu schaffen. Außen standen zu beiden Seiten der Tür zwei Halbsäulen, deren Schäfte durch Zickzacklinien belebt waren. Der Raum über dem Sturz war zur Entlastung dreieckig ausgespart und mit roten, ornamental geschmückten Porphyrplatten geschlossen. Die ganze Fassade war mit bunten Marmorplatten bekleidet, und diese waren mit Motiven aus der Metalltechnik, namentlich Spiralen, Buckeln und Rosetten dekoriert. Beim Eintritt in das Innere wird man überwältigt durch den Eindruck des Kuppelgewölbes, das hergestellt ist aus reihenweise vorkragenden Steinen. Das Gewölbe, welches unten 14,20 m im Durchmesser und 13,60 m Scheitelhöhe hat, beginnt schon von dem Fußboden, und durch dieses Zusammenfließen von Wand und Decke, durch dieses Einheitliche des Innenraumes wird eine Monumentalität von unvergleichlicher Wirkung hervorgebracht. Das Gewölbe ist wahrscheinlich mit Bronzerosetten bekleidet gewesen, so daß wir hier die „Wänd' aus gediegenem Erz" vor Augen hätten. Dieser weihevolle Raum war hier wie in Orchomenos für den Totenkult bestimmt, während die eigentliche Grabkammer seitlich liegt, durch eine Tür D mit dem Kuppelraum verbunden. Bei andern Gräbern wurden die Leichen im Kuppelraum selbst beigesetzt. In dem Grabe von Orchomenos sind Bruchstücke der Decke aus grünlichem Schiefer über der eigentlichen Grabkammer erhalten. (Abb. 84.) Das Spiralenmuster mit Blattfächern, das sich auch in einer Wandmalerei zu Tiryns findet, erinnert an Ägypten. Bei teppichartiger Anordnung im ganzen verraten die Einzelheiten wieder Gewöhnung an Metalltechnik.

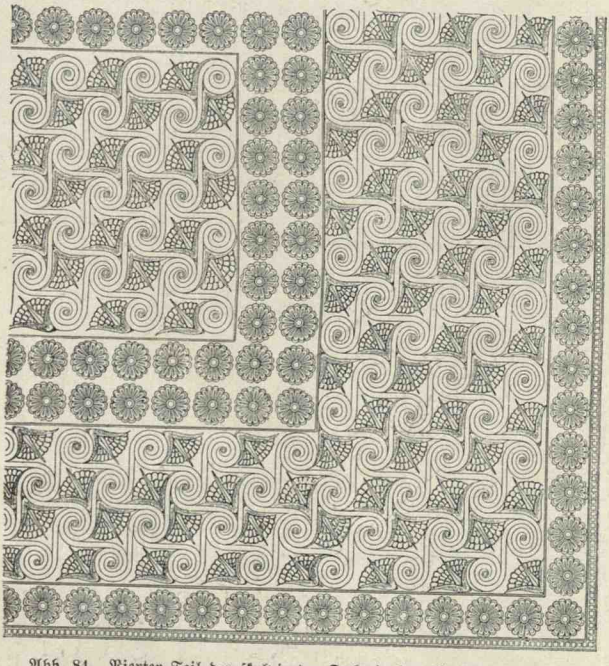


Abb. 84. Vierter Teil der skulpierten Decke in der Grabkammer von Orchomenos. Nach Schuchhardt-Schliemann. (Zu Seite 83.)

Bei den Schachtgräbern befand sich über dem eigentlichen Grabe ein runder, oben offener Raum, in welchem die Totenverehrung stattfand. Da nun die Form der Grabkammer in Orchomenos genau dieselbe ist wie in den Schachtgräbern, so ist das Kuppelgrab als eine Weiterentwicklung des Schachtgrabes zu betrachten, indem der runde Raum statt über die Grabkammer daneben gelegt ist, um einen leichteren Zugang zu ermöglichen. Noch enger ist der Zusammenhang bei denjenigen Gräbern, in denen der Fußboden des Kuppelraumes als Grabstätte diente. Der künstlerische Genius des Volkes schuf daraus eine herrliche Kunstform. In der epischen Dichtung erscheint die ägäische Zeit als ein erhabenes Heldenalter, und wir finden die wirklichen Grabstätten ihrer Könige dem heroischen Ton entsprechend.

Merkwürdigerweise fehlt es in der ägäischen Kunst fast ganz an Monumentalplastik. Das einzige bis jetzt bekannte Werk steht ganz am Ende der Epoche und im Zusammenhang mit einem Umbau der Burgmauer von Mykene zur Zeit der Kuppelgräber, wie die sorgfältige Quaderbearbeitung beweist. Die Steinplatte, die das Entlastungsdreieck über dem Tor schließt, zeigt in Hochrelief zwei Löwen (oder Löwinnen?), die ihre Vorderfüße auf

den Unterbau einer Säule stützen und die verloren gegangenen Köpfe, die besonders eingezapft waren, aus dem Relief heraus dem Beschauer zukehrten. Wir haben bisher wohl mannigfache Beziehungen der ägäischen Kunst zur ägyptischen, aber nur wenige zur vorderasiatischen kennen gelernt. Hier mit dem sogenannten Löwentor (Abb. 85) werden wir im letzten Grunde auf das Zweistromland geführt, wo wappenartige Zusammenstellung von Tieren seit Urzeiten üblich war. Eine fast gleiche, wenn auch sehr viel jüngere Darstellung haben wir bereits auf einem Felsrelief in Phrygien (S. 67) kennen gelernt, und ähnliche Motive finden sich vielfach auf sogenannten Inselsteinen. Das sind zuerst auf den Inseln, aber auch auf dem griechischen Festlande zahlreich gefundene Gemmen aus Halbedelsteinen in Linsen- oder Eiform, die zum Siegeln bestimmt waren, und da sie immer durchlöchert sind, wohl wie unsere „Berloques" auch als Schmuckgegenstände getragen wurden. Wie die schon in den ältesten Schachtgräbern Mykenes vorkommenden goldenen Siegelringe haben sie religiöse, Kampf-, Jagd- und Tierdarstellungen. Aber auch Mischgestalten aus Tier und Mensch enthalten die Inselsteine, und diese wie die häufige wappenartige Zusammenstellung weisen gegenständlich auf asiatische Einflüsse. Die frische und lebendige Ausführung der besten unter ihnen aber verbindet sie mit der ägäischen Kunst. Es hat nun den Anschein, als wenn das Relief des Löwentors zu Mykene nach einem solchen Inselstein vergrößert wäre. Dabei treten dann die Zeichenfehler stärker hervor. Unterbau und Säule stimmen mit den Architekturmalereien in Kreta und den mykenischen Goldblechen überein. (Vgl. Abb. 76.) Man erkennt am Gebälk die Köpfe der Rundhölzer, welche die Decke bilden, und darüber die Holzumrahmung des Lehmbewurfs.

Wie intensiv sich das Naturgefühl dieses Volkes regte, und wie eng es mit dem Meere verwachsen war, sehen wir am besten aus den Tongefäßen, die in der besten ägäischen Zeit aus feinem Ton bestehen, dünnwandig sind und auf hellgelblichem glänzendem Grunde in lebhaften Farben, meist hochrot, schwarz und braun, außer Spiralen und Rosetten Seegewächse, meist wie in fließendem Wasser bewegt, Seetiere wie Polypen, Quallen, Seesterne, Muscheln, Purpurschnecken, Fische, auch Korallen, ferner Landpflanzen, Vögel in naturalistischer und sehr lebendiger Ausführung zeigen. Amphoren, Becher, Bügelkannen, Kugelflaschen, darunter manche Formen, die in der späteren griechischen Keramik fortleben, kommen vor. Überall in den östlichen Teilen des Festlandes wurden sie fabriziert. Der Export gewinnt namentlich gegen Ende der Epoche, als die Formen schon immer mehr erstarrten, die weiteste Ausdehnung. Scherben der ägäischen Keramik haben sich außer im ganzen Gebiet des Ägäischen Meeres (auch der sechsten Schicht von Troja) in Kypros, Phönizien, Ägypten, Italien mit Sizilien, sogar in Spanien gefunden. In der Spätzeit zog man auch die menschliche Gestalt in den Bereich der Darstellung. Aber die Kunst war nicht mehr imstande sie zu beleben. Wie ein Kind vor allem die Einzelheiten zeichnet und dieselbe Figur immer wiederholt, so erscheinen ausziehende Krieger, von einer zurückbleibenden Frau beklagt, auf einer spätägäischen Vase. (Abb. 86.)



Abb. 85. Skulpierte Platte vom sogenannten Löwentor zu Mykene. Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 76 u. 85.)



Abb. 86. Malerei auf einem ſpätägäiſchen Gefäß. Ausziehende Krieger. Muſeum zu Athen. Nach Schuchhardt-Schliemann. (Zu Seite 84.)

Eine der brennendſten Fragen, welche die Ausgrabungen anregten, war die: Was lehren ſie uns über die Homeriſchen Gedichte? Darauf iſt die Antwort: Mit den Beſchreibungen dieſer Dichtung ſtimmt ſo vieles überein, was die Ausgrabungen in Mykene, Tiryns, Troja uſw. ans Licht gebracht haben, daß wir nicht zweifeln können, das durch die Epen verherrlichte Heldenzeitalter der Griechen iſt die ägäiſche Epoche. Der Ilias liegt ein geſchichtlicher Kern zugrunde: das Urbild zu ihren Kämpfen iſt ein oder mehrere Kriegszüge eines oder mehrerer aufeinander folgender Könige von Mykene gegen Troja und zwar gegen die Stadt, deren Reſte in der ſechſten Schicht wiedergefunden ſind und die uns darin beſcheidener entgegentritt als die Siedelungen des Feſtlandes und gar Kretas. Wir können an dem von den alexandriniſchen Gelehrten für die Zerſtörung der Stadt feſtgeſetzten Datum 1184 nicht feſthalten, ſondern müſſen es um einige Jahrhunderte höher hinaufrücken. Die Zerſtörung von Troja iſt die größte Tat der mykeniſchen Epoche geweſen und lebte daher in Liedern fort, die ſich von Jahrhundert zu Jahrhundert weiter erbten und ſich unter ſteter Veränderung immer mehr von der urſprünglichen Wahrheit entfernten, bis ſie durch einen oder mehrere Dichter etwa des 10. Jahrhunderts, die wir unter dem einen Namen Homer verehren, zuſammengefaßt und im weſentlichen in die heutige Form gebracht wurden. Genau ebenſo knüpft das Nibelungenlied an die Ereigniſſe der Völkerwanderung an, welche Jahrhunderte zurücklagen hinter der Zeit, in der es ſeine uns überlieferte Form erhielt. Im Nibelungenlied iſt ebenſo wie in den Homeriſchen Gedichten die Erinnerung an die hiſtoriſchen Ereigniſſe vermiſcht mit Geſtalten und Zügen aus der Götterſage, Geſtalten, welche aus Göttern zu menſchlichen Helden geworden ſind. In beide ſind außerdem manche urſprünglich gar nicht dazu gehörige Sagen verflochten und viele rein erfundene märchenhafte Züge hinzugefügt. Aber auch ſpäter blieb das Gedicht nicht unverändert. Abgeſehen von viel ſpäteren Einſchiebſeln währte dieſes ſelbſtändige Leben bei der Ilias bis in das 8., bei der Odyſſee bis in das 7. Jahrhundert. Die Ilias iſt in den äoliſchen und ſpäter den joniſchen Kolonien Kleinaſiens und auf den Inſeln erwachſen, während die Odyſſee mehr dem Mutterlande angehört.

Aus dieſer Entſtehungsart der Gedichte folgt, daß die darin geſchilderten und als einheitliches Kulturbild erſcheinenden Zuſtände einen außerordentlichen großen zeitlichen und örtlichen Raum umfaſſen und bis weit in die nachägäiſche Zeit herabreichen. Dazu kommen die poetiſche Freiheit und Steigerung. Die älteſten Lieder bewahrten aber trotz ihrer ſteten Veränderung doch ſehr viel von ihrem urſprünglichen Beſtande, und ſelbſt in den ſpäteren klingt viel früheres nach.

Aus den Homeriſchen Gedichten tritt uns dieſelbe friſche Naturauffaſſung, derſelbe Blick für das Reale und dieſelbe poetiſche Anſchauung entgegen, die wir an den ausgegrabenen Kunſtwerken jener Zeit bewundern und lieben und mit denen jenes ägäiſche Volk in ſchroffem Gegenſatz ſteht zu allen altorientaliſchen Völkern mit ihrer Neigung zu Konvention und Formeln, ſelbſt bei urſprünglichem Ausgehen von der Natur. Die hohe menſchliche Freiheit der Ägäer läßt ſie den ſpäteren Hellenen verwandt erſcheinen, was ein Grund mehr iſt, in dieſen Abkömmlinge, wenn auch nicht direkte, jener zu ſehen. Die Denkmäler, die uns die Ausgrabungen geſchenkt haben, reden eine ganz anders zuverläſſige und beſtimmte Sprache, aber dennoch behalten die Homeriſchen Gedichte als Kultur- und kunſtgeſchichtliche Quelle ihren Wert, da ſie uns eine Fülle bemerkenswerter Ergänzungen und ein unübertrefflich lebendiges Geſamtbild liefern.



Abb. 87. Große Vase geometrischen Stils. Nach Brunn, Griechische Kunstgeschichte.

Neue Anfänge nach der dorischen Wanderung.

Durch die Homerischen Gedichte hallt es wie Klage um eine verlorene bessere und größere Zeit, es ist, als wollte der Dichter seine Hörer in dumpfer Gegenwart aufrichten und begeistern an dem Heldenalter, in welchem alles glänzender und besser war, in welchem die Menschen sich zu unerhörten Taten aufschwangen und die Götter mit ihnen Gemeinschaft hatten. In der Tat, auf die ägäische Epoche folgte eine Zeit, welche in ihrer allgemeinen Kultur tief unter jener stand, der Glanz von Mykene und Tiryns erlosch in den Fluten der griechischen Völkerwanderung, die wir nach dem Namen des Hauptstammes der Dorier bezeichnen. Nicht plötzlich allerdings scheint diese Wanderung vor sich gegangen zu sein, sondern zuerst in Vorstößen, dann in immer größeren Massen drangen die Dorier in den letzten Jahrhunderten des ersten Jahrtausends vom Norden Griechenlands in den Peloponnes vor und vernichteten in blutigen Kämpfen die Macht und das Volk von Mykene. Wanderungen und Verschiebungen der anderen griechischen Stämme knüpften sich an diese Hauptbewegung. Von nun an sind wir nicht mehr im Zweifel über die Nationalität der Bewohner Griechenlands, die Dorier, Jonier und Äolier sind Hellenen, und wir erkennen die Spuren ihres Geistes schon in den ersten Kunstwerken.

Die Kunst bleibt vorläufig noch ganz beim Kunstgewerblichen. Die frühesten Denkmäler nach der dorischen Wanderung sind bemalte Tongefäße. Ihr Stil wird nach der Art ihrer Bemalung der geometrische genannt. Die ältere Periode tritt uns hauptsächlich auf der Insel Thera entgegen, die jüngere in Attika, und hier nennt man den Stil nach der Fundstätte der vortrefflichsten Stücke in den Gräbern vor dem Dipylontore von Athen Dipylonstil.

Der geometriſche Stil war keine neue Erfindung, vielmehr iſt er in der neueren Steinzeit und im Beginn der Bronzezeit über das mittlere und ſüdliche Europa verbreitet; ſeine Verzierungen beſtanden aus Ritzlinien und ausgeſtochenen Punkten. In dieſer Geſtalt war er auch in Griechenland vor und während der ägäiſchen Epoche in Übung. Von der ägäiſchen Kunſt wurde ſtatt der Ritz- und Stichtechnik die Anwendung der Farbe übernommen, und es zeigt ſich auch ſonſt ſofort ein neuer Geiſt. Die Linienverzierung, beſtehend aus Zickzack, Kreuzen, Hakenkreuzen, Dreiecken, Schachbrettmuſtern, Mäandern, aber auch aus Wellenlinien und Kreisfiguren verſchiedener Art, wird nicht nur in ein feſtes Syſtem gebracht, ſondern auch in ſinnvoller Weiſe auf einzelne Teile der Gefäße, namentlich Hals und Schultern beſchränkt, während die ägäiſche Malerei ziemlich wahllos den Schmuck das ganze Gefäß überwuchern ließ. Auch die Farbe, braun und ſchwarz auf gelblichem Grunde, verleiht dem ganzen Einheitlichkeit. Ein wirklicher Kunſtſtil iſt gefunden, der in ſeinen Motiven wohl an Weberei und Stickerei anklingt, aber ſie doch ſelbſtändig für den vorliegenden Zweck verarbeitet und aus Gefäß und Schmuck ein Ganzes macht, während dem ägäiſchen Künſtler das Gefäß nicht mehr war als eine zufällige Gelegenheit, ſeine naturaliſtiſche Malerei anzubringen. Die Formen der ägäiſchen Gefäße ſind meiſtens verſchwommen und unbeſtimmt, während uns hier klare, auf das Notwendige beſchränkte Beſtimmtheit entgegentritt. Die Gefäße gehen meiſt von der Eiform aus, die ſtumpfe Seite bezeichnet das ſich öffnende, den Ein- und Ausguß, und hier ſchließt ſich paſſend der Hals an, während die ſpitze Seite in den Fuß übergeht.

Eine beſondere Art ſind die Dipylonprachtvaſen, die keinen Boden hatten und auf die Gräber geſtellt wurden, um die Weinſpenden zu empfangen. Einzeln treten Tiere und zwar immer Haus- und einheimiſche Jagdtiere auch anderwärts auf, hier aber entfalten ſich breite Darſtellungen von Tieren und Menſchen, vor allem Begräbnisſzenen, zuweilen mit Klagechören, Krieger- und Wagenzügen, aber auch Seeſchlachten (Abb. 87). Die Ausführung ſcheint ſehr kindlich zu ſein: der menſchliche Kopf wird durch einen Kreis mit einem Punkt darin, welcher das Auge andeutet, und einem die Naſe vorſtellenden ſchnabelartigen Auswuchs gegeben, der Oberkörper bildet ein auf der Spitze ſtehendes Dreieck, die Arme hängen wie Stecken an den Schultern. Die Männer tragen an der Hüfte einen Dolch, die Frauen ſind durch die über das Dreieck hinausragende Bruſt gekennzeichnet. Die auf dem Wagen ſtehenden Männer haben einen ſchon aus der ägäiſchen Epoche bekannten Schild umgehängt. Ebenſo ſchematiſch ſind die Pferde gezeichnet. Wenn wir aber die Zeichnung in nähere Erwägung ziehen, ſo erſtaunen wir über das ſichere Gefühl für das Weſentliche und Charakteriſtiſche, das ſich darin offenbart. Wie richtig iſt das Grundſchema eines menſchlichen Körpers erkannt, wie lebendig und ausdrucksvoll iſt die Bewegung der Arme trotz ihrer Steckenhaftigkeit, mit welcher Sicherheit iſt das Bezeichnende in Hüfte und Bein erkannt, und mit welchem Stilgefühl fügen ſich dieſe ſchematiſchen Figuren in die ebenſo ſchematiſchen Ornamente ein! Wenn wir das volle Verdienſt der Figuren wollen ſchätzen lernen, ſo müſſen wir ſie mit denjenigen auf den letzten Vaſen des mykeniſchen Stils vergleichen (Abb. 86). Dort iſt die Einzelbeobachtung ſehr viel reicher: Geſicht, Helm, Panzer, Beinſchienen, Fußbekleidung, alles iſt genau geſchildert. Aber die Wirklichkeit iſt nur nach ihrer äußeren Erſcheinung nachgeahmt, ohne daß der Maler ſich Rechenſchaft über den organiſchen Zuſammenhang und das Gerüſt des Ganzen gegeben hätte. Die Dipylonvaſe hingegen zeigt den Maler als denkenden Künſtler. Damit ſind die Anſatzſpuren zu weiterer Entwicklung gegeben.

In ähnlicher Art ſchematiſch wie auf den Vaſen ſind die menſchliche und die Tierfigur auch in kleinen Erzwerken jener Zeit behandelt. Seine Blütezeit hat der Stil, der ſich bis nach Italien und Kypros verfolgen läßt, im etwa 9. und 8. Jahrhundert; im 7. Jahrhundert erliegt er allmählich den immer ſtärker eindringenden orientaliſchen Elementen.

In den Vaſen des geometriſchen Stils und beſonders in ihren figürlichen Darſtellungen haben wir das erſte Dokument helleniſchen Geiſtes, die erſte Andeutung dafür, daß er weitblickend, auf Ordnung und Regel bedacht iſt und alle kleinlichen Mittel verſchmäht. Wir ahnen ſchon, daß die Hellenen bei hoher Idealität ausgeſtattet ſind mit dem ruhigen vernünftigen Blick für das Reale, einer Vereinigung, welche ſie befähigte, die höchſten Leiſtungen auf künſtleriſchem Gebiet hervorzubringen, wie ſie der Menſchheit nicht wieder gelungen ſind.

So erwächst nach der dorischen Wanderung in Griechenland eine einheimische Kunst, welche vollständig frei ist von orientalischen Elementen. Aber eine unmittelbare Weiterentwicklung von innen heraus sollte diese Kunst nicht haben, dazu war sie zu arm. Die fertige Kultur des Orients sollte ihren Einfluß aufs neue, aber auch wieder in bescheidenem Maße geltend machen, und nach schwerer Arbeit das Griechentum daraus bereichert hervorgehen. Es war das große Naturgesetz, daß aus dem Tode wieder neues Leben erwächst: bevor die orientalische Kultur gänzlich erstarrte und abstarb, befruchtete sie das junge aufstrebende Europa.

Das hauptsächlich bestimmende Land war Asien. Der Einfluß von dorther wuchs in demselben Maße, in dem die griechische Kolonisation der Küsten Kleinasiens fortschritt. Von der Mitte des 8. Jahrhunderts ab wurde das Ägäische Meer ein griechischer Binnensee. Aber noch weiter drangen die Kolonisten vor, westlich, namentlich im 7. Jahrhundert, über Süditalien und Sizilien, bis zur Mündung der Rhone, östlich bis in das Schwarze Meer, ja bis an die Küsten des Asowschen Meeres. Da alle diese Kolonien in bewunderungswürdiger Weise ihr Hellenentum bewahrten, wurde die spätere griechische Kultur durch sie bis an die entferntesten Enden der damals bekannten Welt getragen und Griechenland zum geistigen Mittelpunkt des ganzen Mittelmeerbeckens. In den kleinasiatischen Siedelungen waren die Griechen eingezwängt zwischen dem Meer und den Völkern des Inneren und standen schon wegen des Handels in steter Berührung mit den Asiaten. Es lag in ihrem eigensten Interesse, die freundlichen Beziehungen zu pflegen. Von Lydien aus, das Ephesos benachbart ist, kamen assyrische Waren, bunt gewebte Teppiche, scharlach gefärbte Stoffe, Gold- und Silberarbeiten auf den griechischen Markt. Rhodos war ein vorgeschobener Posten der Dorier gegen die alten Kulturstätten von Cypern und Phönikien. Die jonischen Kaufleute Milets fuhren bis nach Ägypten und errichteten im Delta des Nil griechische Handelskontore, namentlich Naukratis. Assyrische, phönikische, ägyptische Erzeugnisse des Kunsthandwerks erschienen auf den griechischen Märkten und gaben vielbewunderte Muster ab, welche zu eifriger Nachahmung anspornten. Der hellenische Geist war aber doch schon stark genug, daß er, nach Brunns schönem Vergleich, die Schrift der Kunst wohl vielfach von den Orientalen entlehnt, aber in dieser Schrift seine eigene Sprache redet. Mit welchem Gedankenreichtum und welcher Gedankenschönheit schon in früher Zeit, darüber haben wir Berichte von Dichtern.

Die Homerischen Gedichte beschreiben in einem jüngeren Teil, Ilias XVIII, 478—608, den Schild des Achill, welchen Hephästos auf Bitten der Thetis anfertigt. Fünf konzentrische Zonen und die Mitte sind mit Bildschmuck versehen (Abb. 88). Einzelne Szenen sind aneinander gereiht, ihr leitender Gedanke ist etwa folgender: das Menschenleben bewegt sich unter dem Wechsel von Sonne, Mond und Sternen auf der Erde bis zu den fernen Grenzen des allumfassenden Okeanos (innerer Kreis und äußerste Zone). Es entbrennt auf ihr der Kampf um das Dasein, aber die heiligen Einrichtungen der Ehe und des Rechtsspruches schlichten ihn (zweite Zone). Als Werke des Friedens gedeihen die regelmäßigen Arbeiten des Jahres (dritte Zone). Nach der Arbeit aber winkt dem Menschen der Lohn in Gestalt fröhlicher Feste, die durch Reigentänze verschönt werden

(vierte Zone). In der poetischen und gedankentiefen Erfindung dieses Bildschmuckes waltet rein griechischer Geist. In der Ausführung aber werden wir an phönikische Silberschalen, wie sie uns erhalten sind, in der Technik auch an die mykenischen Dolchklingen als Vorbilder der dichterischen Erfindung zu denken haben. Während aber in jenen phönikischen oder assyrischen Werken der nüchterne Prosastil einer Chronik herrscht, hat der griechische Künstler aus der Zusammenfügung und inhaltlichen Verbindung der Szenen ein gedankenreiches Gedicht gestaltet. Wie an den Dipylonvasen sind nur Szenen des täglichen Lebens verwendet. Das ist für ein Volk auf primitiver Kulturstufe das Nächstliegende, aber die Griechen zur Zeit Homers hätten auch gar keine anderen nehmen können, denn erst durch die Homerischen Gedichte und andere Dichtwerke gewannen ihre Mythologie und ihre Heldensage Gestalt.

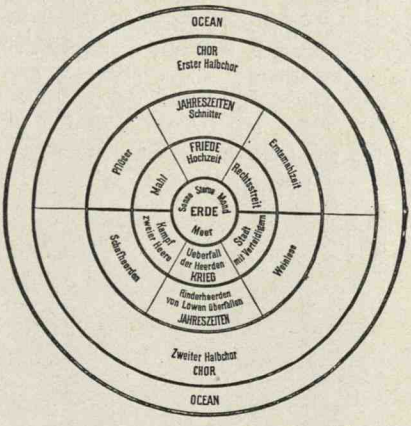


Abb. 88. Schema des Homerischen Schildes. Nach Brunn, Griechische Kunstgeschichte. (Zu Seite 88.)

In dieser Beziehung historisch weiterentwickelt ist der Schild des Herakles, welchen Hesiod gegen das Ende des 8. Jahrhunderts beschreibt, jedenfalls angeregt durch das Homerische Vorbild, aber doch auch wesentlich frei und selbständig. Inhaltlich ist im allgemeinen derselbe Gedanke vom Gegensatz zwischen vernichtendem Kampf und friedlicher Arbeit mit darauffolgendem frohem Lebensgenuß ausgesprochen. Hesiod begnügt sich nicht mehr, den Hauptgedanken des Schildes allein durch Züge aus dem täglichen Leben zu illustrieren, sondern er nimmt Szenen aus den unterdessen zur Kenntnis immer weiterer Kreise gelangten Mythen dazu.

Unter den erhaltenen Werken zeigen den starken orientalischen Einfluß am reichsten die Tongefäße, weil sie in großer Zahl erhalten sind. Aber auch alle übrigen Kunstwerke jener Epoche sind voll davon, ohne daß, wie schon in der ägäischen Epoche, die Selbständigkeit der Kunst dadurch beeinträchtigt wurde.

In der Keramik, in der außer Gefäßen auch Tonplatten und Sarkophage eine Rolle spielen, entstehen eigenartige Mischungen, die wir besonders gut an Gefäßen von Melos beobachten können. (Abb. 89.) Der Fries von Gänsen und die Pferde erinnern an die schematische Tierdarstellung des geometrischen Stils, eben dorther sind die meisten der eingestreuten Ornamente entlehnt, während die Palmetten mit ihren Spiralen an das Irismotiv der ägyptischen Kunst anklingen und die Beflügelung der Pferde auf Mesopotamien weist, wo Flügelwesen allerart beliebt waren. Auch die Figuren verleugnen ihre Herkunft aus dem geometrischen Stil nicht, aber sie weisen mit ihrem Ausgehen auf natürliche und feierliche Wirkung am meisten in die Zukunft. Wie wir am Schild des Hesiod das Eindringen der Mythen in den Darstellungskreis feststellten, so sehen wir sie auch bei der Vasenmalerei immer mehr in den Vordergrund treten.

Das Orientalische blickt außer in den Gefäßen, die weit gegen Osten in Rhodos und Naukratis gefunden worden sind, am stärksten in den sogenannten protokorinthischen, deren Heimat nicht bekannt ist, und den korinthischen aus dem 8. und 7. Jahrhundert durch. In ihnen allen herrscht sehr bezeichnend das dekorative Element vor, was sich schon in Streifenteilung und eingestreuten Ornamenten, beides an Webetechnik erinnernd, ausspricht. In der Tat scheinen phönikische oder assyrische Teppiche besonders eingewirkt zu haben. Reihenweise oder einzeln treten wilde Tiere oder Fabelwesen des Orients auf, Panther, Löwen, Greife, Sphinxe und andere, dazu kommen orientalische Ornamentmotive wie Palmetten und Lotos und die überall althergebrachte Rosette. Die Farbenfreude ist in die Darstellungen zurückgekehrt, indem die Zeichnung auf dem hellgelben Grunde nicht mehr wie im geometrischen Stil nur dunkelbraun und schwarz ist, sondern mattes Weiß und Purpurrot treten dazu. Auch die menschliche Figur, die in dieser Keramik je länger desto mehr in den Vordergrund tritt, indem Jagd- und Kriegsszenen, Gelage, später auch

Mythen in zunehmender Zahl dargestellt werden, zeigt wenigstens anfangs in ihren geschwollenen Gliedern und weichen Umrissen, wenn auch nur geringe, Anlehnung an orientalische Formengebung, in der Hauptsache haben wir hier wie auch bei den Tieren frische Naturanschauung. Die weitaus besten und zahlreichsten sind die korinthischen Gefäße, die durch Handel über alle Küsten des Mittelmeers verbreitet wurden (Abb. 90).

Bei den Joniern der kleinasiatischen Küste und der Inseln ließ der frische Blick für die Natur, der dieses Handelsvolk von vornherein auszeichnete, den Einfluß der orientalischen Kunst nicht allzusehr aufkommen. Ein reiches Bild verschiedener Spielarten der Malerei tritt uns hier entgegen, weil hier viele selbständige Gemeinden nebeneinander bestanden. Besonders oft wurde weißer Grund angewendet, auf dem die Figuren oft nur in Umrissen gezeichnet waren. Ein Erzählertalent wie in den Homerischen Dichtungen spricht daraus. Besonders interessant sind die Tonsarkophage von Klazomenai, weil wir sie bestimmt dort lokalisieren und an ihnen die Entwicklung durch den ganzen archaischen Stil bis zur strengen Schönheit



Abb. 89. Malerei auf einem wahrscheinlich aus Melos stammenden Tongefäß: Apollon, seiner Schwester Artemis entgegenfahrend. Aus Conze, Melische Tongefäße.
Mit Genehmigung der Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 89.)

des rotfigurigen Stils verfolgen können. Die frühe jonische Gefäßmalerei gewann um die Wende vom 7. zum 6. Jahrhundert Einfluß auf Korinth, und es entstand die jüngere korinthische Keramik, mit lebendigerer Erzählung und reicheren Farben, zu deren Hauptdenkmälern ein großer Fund von Tontafeln (Pinakes) in einem Poseidonheiligtum bei Korinth, jetzt in Berlin, gehört (Abb. 91). Darunter sind viele Schilderungen von Industrie und Handwerk, Bergbau, Töpferarbeit, Metallguß.

In Attika, wo der geometrische Stil zu solcher Blüte gelangt war, klang er am längsten nach, aber allmählich machen sich auch hier orientalische Einflüsse geltend, die am stärksten in den nach ihrem ersten Fundort sogenannten Wurwa-Vasen sind. Später wird in Athen, wo zu Anfang des 6. Jahrhunderts das Töpferviertel Kerameikos entstand, die folgewichtige Neuerung eingeführt, daß für das Figurenbild ein besonderes Feld ausgespart wird, wodurch es eine größere Selbständigkeit erhielt und die Figuren aus der rein dekorativen Stellung erlöst wurden. Aber auch die alte Weise der teppichartigen Streifenkomposition blieb noch bestehen, und es entstand daraus ein solches Prachtwerk, wie die nach ihrem Entdecker in einem Grabe zu Chiusi sogenannte François-vase in Florenz (vor einigen Jahren von einem plötzlich wahnsinnig gewordenen Aufseher zertrümmert, aber wieder zusammengesetzt), die neben vielen anderen Darstellungen, in die sich kaum ein inhaltlicher Zusammenhang bringen läßt, im Hauptstreifen den Zug der Götter zur Hochzeit des Peleus mit Thetis zur Anschauung bringt. Das Gefäß ist von Ergotimos verfertigt und von Klitias bemalt worden.

Mit ſolchen Streifenkompoſitionen war auch die Lade des Kypſelos bedeckt, eine Truhe aus Zedernholz, die im Heratempel zu Olympia ſtand, wo ſie von den Nachkommen des korinthiſchen Königs Kypſelos (um 700) als Weihgeſchenk aufgeſtellt worden ſein ſoll, weil dieſer als kleines Kind in einer Kiſte vor feindlichen Nachſtellungen gerettet wurde. Dieſes Werk gehört etwa in den Anfang des 6. Jahrhunderts. Wir kennen es durch Pauſanias, einen Griechen, der zwiſchen 160 und 180 nach Chriſti Geburt lebte und ſeine ausgedehnten Reiſen in einem uns erhaltenen Buche beſchrieben hat, das eine der Hauptquellen für die antike Kunſtgeſchichte bildet. Der Schmuck des Kaſtens beſtand aus Reliefs, welche teils aus dem Zedernholz des Kaſtens ſelbſt geſchnitzt, teils aus Gold und Elfenbein gefertigt und auf den Holzgrund aufgeheftet waren. Sämtliche ungefähr vierzig Szenen waren der Mythologie oder Heldenſage (aber nicht der Homeriſchen) entlehnt und hatten ebenſowenig einen inhaltlichen Zuſammenhang wie die Darſtellungen auf der Françoisvaſe.

An die orientaliſche Art der Streifenkompoſition werden wir auch erinnert bei dem koloſſalen Thron des Apollon von Amyklai in der Nähe von Sparta, welchen der



Abb. 90. Korinthiſche Gefäße. Nach Rayet-Collignon. (Zu Seite 90.)

Jonier Bathykles aus Magneſia wahrſcheinlich zwiſchen 580 und 540 arbeitete, und den wir ebenfalls durch Pauſanias kennen. Er war ein Holzgerüſt für ein ſäulenförmiges Bronzeſtandbild des Apollon. Die Reliefs waren wohl getriebene Metallplatten, wie ſie auch, von der Hand des Gitiadas, die Wände des Tempels der Athene Chalkioikos zu Sparta bekleideten und unter anderem in einer getriebenen Bronzeplatte aus Olympia erhalten ſind.

Wir haben geſehen, wie die Stoffe aus der Heldenſage und der Mythologie allmählich eindringen und zur Herrſchaft gelangen, wie die bildenden Künſtler ſich gar nicht genug tun können am Erzählen. Es war das epiſche Zeitalter, in dem die ganze Griechenwelt von der Luſt am Fabulieren erfüllt war. Aber niemals waren die Werke der bildenden Künſtler einfache Illuſtrationen zu den Mythen und den Werken der epiſchen Dichter; ſondern frei aus der Fülle der ihnen wie dem ganzen Volk geläufigen Sagen ſchufen ſie heraus, und ſelbſt die Auffaſſung des einzelnen Bildes weicht manchmal

nicht unbedeutend von der uns überlieferten Dichtung ab, da der bildende Künstler hierin allein nach den Gesichtspunkten und Anforderungen seiner Kunst verfuhr. Das gilt für die ganze griechische Kunstgeschichte.

In den angeführten Werken dekorativer Art stand die griechische Kunst meistens noch ziemlich stark unter dem Einfluß der altorientalischen. Das ist in geringerem Grade der Fall bei den Anfängen der Monumentalkunst, von der aus wir die Entwicklung weiter verfolgen werden. Die Zwischenperiode des orientalischen Einflusses nach dem geometrischen Stil ist von bedeutendem Nutzen gewesen. Die junge Kunst hat im Ausdruck und im Technischen ungemein viel gelernt, so daß ihr jetzt der Weg zu höheren Aufgaben offen lag.



Abb. 91. Bergbau. Bemalte Tontafel (Pinax) aus dem Poseidonheiligtum bei Korinth. Altes Museum zu Berlin. (Zu Seite 90.)

Die Bauſtile.

Zur Zeit, als die griechiſche Plaſtik und Malerei noch in ihren erſten Anfängen lagen, war das Syſtem der griechiſchen Baukunſt in der Hauptſache ſchon fertig. Aus dem 7. Jahrhundert, über das uns die hiſtoriſche Betrachtung noch nicht weit hinausgeführt hat, ſtammen auch die älteſten uns erhaltenen eigentlich griechiſchen Bauten. In der ägäiſchen Epoche war die Hauptaufgabe der Baukunſt die Errichtung von Burgen und Königspaläſten geweſen, bei den eigentlichen Hellenen aber mit ihrer ſchönen menſchlichen Freiheit iſt die höchſte und lange Zeit faſt einzige Aufgabe künſtleriſcher Architektur das den Göttern geweihte Haus, der Tempel, deſſen Beſitz nicht auf einen einzelnen beſchränkt, ſondern der Gemeingut des ganzen Volkes war. Ausſchließlich am Gotteshaus und für dieſes ſcheinen ſich die griechiſchen Bauformen entwickelt zu haben. Leider gähnt von der ägäiſchen Epoche bis zu den älteſten Tempelreſten eine Lücke von 7 bis 8 Jahrhunderten. Fertig, wie Pallas Athene dem Haupt des olympiſchen Zeus entſprang, ſteht der Tempel vor uns; ſo erſcheint er wie eine perſönliche Schöpfung, was ſeiner Wirkung nur noch zum Vorteil gereicht.

Dennoch verraten uns die älteſten Bauten manches über die vorhergehende Entwicklung und laſſen Vorſtufen erkennen. Wir können nach den Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte nicht mehr im Zweifel darüber ſein, daß der helleniſche Tempel aus dem Herrenhaus der ägäiſchen Epoche entſtanden iſt. Jene Zeit kannte Gotteshäuſer noch nicht, da der Kultus bildlos war und ſich an Bäume, Säulen und Fetiſche heftete, die in geweihten Bezirken aufgeſtellt wurden. Erſt in dem jüngſten Teil der homeriſchen Gedichte werden Götterbilder und Tempel erwähnt. Sobald der Gott nicht nur im Gedanken ſondern auch in der Darſtellung menſchliche Form angenommen hatte, brauchte er ein Wohnhaus. Dieſe Wendung muß ſich zu einer Zeit vollzogen haben, in der noch die alte ägäiſche Bauform nachlebte. Die beiden Hauptteile des eigentlichen Tempels (ναὸς = Wohnhaus), Cella und Vorhalle, entſprechen dem Megaron; wie dort der Altar auf dem Hofe ein Stück von dem Eingang entfernt ſtand, ſo erhob ſich der Altar eine Strecke vor der einen Schmalfront des Tempels, und wie dort die ganze Anlage umfriedigt und mit einem Propylon verſehen war, ſo auch hier. Wie im Megaron die Herrenſitze an der Wand aneinander gereiht waren, ſo griffen in dem älteſten aller erhaltenen Tempel, dem Heraion zu Olympia, urſprünglich an den beiden Langſeiten Zungenmauern in den Innenraum hinein, ſo daß dieſer von zwei Kapellenreihen begleitet wurde. Nach dieſer Entwicklung zu urteilen, ſcheint Vitruv, der römiſche Schriftſteller über Baukunſt, wenigſtens für kleine Bauten recht zu haben, wenn er als älteſte Form den Antentempel aufſtellt. Andererſeits iſt die rings umlaufende Säulenhalle des Peripteros ſo charakteriſtiſch für den griechiſchen Tempel, und ſchon jenes älteſte Beiſpiel zu Olympia zeigt ſie, daß nicht ohne Grund dieſe Form für ebenſo alt gehalten wird. Freilich können wir bisher keine anderen als künſtleriſche Gründe für die Entſtehung dieſes ſchönen Motivs

anführen, wenn wir nicht annehmen wollen, daß dieſe Hallen zum Schutz gegen Sonne und Regen dienen ſollten. Dafür würde ſprechen, daß ſie an den meiſten älteſten Tempeln ſehr tief waren.

Deutlich verkünden uns der doriſche ſowohl wie der ioniſche Stil, daß ihre Formen aus dem Holzbau entſtanden ſind, aber mehr noch: Am Heraion zu Olympia (7. Jahrhundert) und am Tempel zu Thermos in Aetolien waren die Säulen urſprünglich aus Holz und wurden erſt im Laufe der Zeit, je nachdem ſie verfielen, durch Steinſäulen erſetzt; beim olympiſchen Heraion war das Gebälk bis zuletzt aus Holz, und bei beiden Tempeln beſtand nur der Sockel der Cellawand aus Steinquadern. Die Wände ſelbſt beſtanden aus an der Luft getrockneten Lehmziegeln, die Türeinfaſſungen und die Anten waren mit Bohlen verkleidet, wie an den Herrenhäuſern von Mykene und Tiryns. So erklärt ſich auch die unverhältnismäßig große Wandſtärke der griechiſchen Steintempel, ſie wurde von den Lehmbauten her beibehalten. Aber auch die Holzſäulen und das Holzgebälk mußten ſtark ſein, denn ſie hatten urſprünglich als Dach eine geböſchte Erdterraſſe zu tragen, wie wir ſie noch bei der Abbildung eines Tempels auf der Françoisvaſe (6. Jahrhundert; S. 90) finden. Erſt ſpäter kam das leichtere Satteldach aus Holz auf; dennoch wurden im Steinbau Säulen und Gebälk in alter Stärke beibehalten. Zweifellos wurden die oberſten Teile des Holzgebälks, um ſie vor den Einflüſſen der Witterung zu ſchützen, mit farbiger Terrakotta verkleidet. Solche Stücke haben ſich erhalten, und auf Sizilien und in Süditalien (Groß-Griechenland) verwendete man, wie die Denkmäler lehren, dieſe Verkleidung auch im Steinbau noch eine Zeitlang weiter. Sie war auch an dem von der ſiziliſchen Stadt Gela geſtifteten Schatzhaus zu Olympia vorhanden.

Schon in der ganzen Anlage des Tempels, abgeſehen vom Stil, haben die Griechen eine höchſt geiſtreiche Mannigfaltigkeit geſchaffen. Das Grundmotiv iſt immer dasſelbe: eine rechteckige Cella mit dem Eingang an einer Schmalſeite und eine Säulenhalle, aber die Kompoſitionen ſind verſchieden (Abb. 92).

Die einfachſte Form iſt der Antentempel (C). Die Längswände ſind über die Eingangswand hinaus verlängert und endigen in eckigen Wandpfeilern, Paraſtaden oder Anten genannt. Zwiſchen den Anten ſtehen in der Regel zwei das Gebälk tragende Säulen. Wiederholt ſich dieſe Anordnung auf beiden Seiten der Cella, ſo iſt es ein Doppel-Antentempel (D). Springen die Anten nur wenig vor und ſteht davor eine Reihe von Säulen, von denen die beiden äußerſten den Anten entſprechen, ſo heißt der Tempel Proſtylos (B). Der Amphiproſtylos hat dieſe Anordnung nach beiden Fronten. Erſterer iſt ſelten; letzteren zeigt in ganz ausgebildeter Form keins der erhaltenen Denkmäler; die Anten ſpringen vielmehr entweder nur an der Vorderſeite oder an keiner Seite vor (E).

Dieſen Tempelarten ſteht der Peripteros (A) gegenüber, bei welchem ſich die Säulenhalle rings um die Cella herumzieht; die Cella iſt dann entweder ein einfacher Bau von vier Außenwänden oder weit häufiger wie eine der bisher genannten Tempelformen gebildet. Meiſtens finden ſich drei Hauptteile in der Cella: Pronaos, Cella im engeren Sinne oder Naos, und Opiſthodom. Bei einigen der älteſten Peripteroi ſind an der vorderen Schmalſeite zwei Säulenreihen, ſo daß noch eine beſondere Vorhalle entſteht. Dieſe überladene Form wird ſpäter nicht mehr verwendet. In einigen Fällen, bei denen ſchlechtes Material und große Verhältniſſe nicht die Überſpannung der Säulen-

zwiſchenräume geſtatteten, lehnt der Säulenkranz in Form von Halbſäulen an die Cellamauer, dann heißt der Bau Pſeudoperipteros. Der Peripteros kann noch eine Bereicherung dadurch erfahren, daß zwei Säulenreihen die Cella umgeben, dann wird der Tempel Dipteros genannt. Doch iſt dieſe Form, welche der Säulenhalle ein zu großes Übergewicht gibt und durch die Vielzahl von Säulen das Auge verwirrt, im eigentlichen

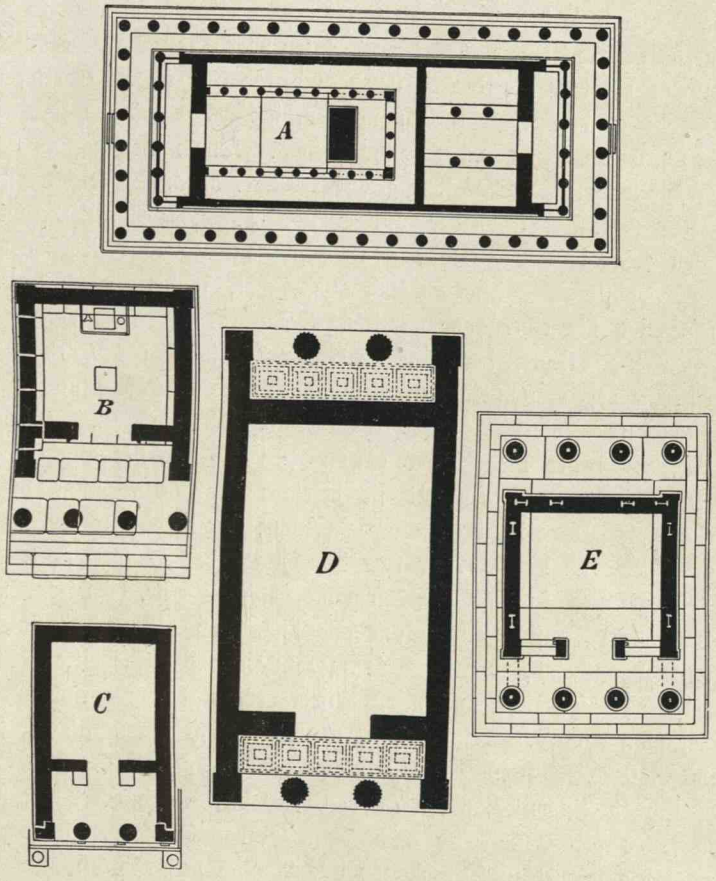


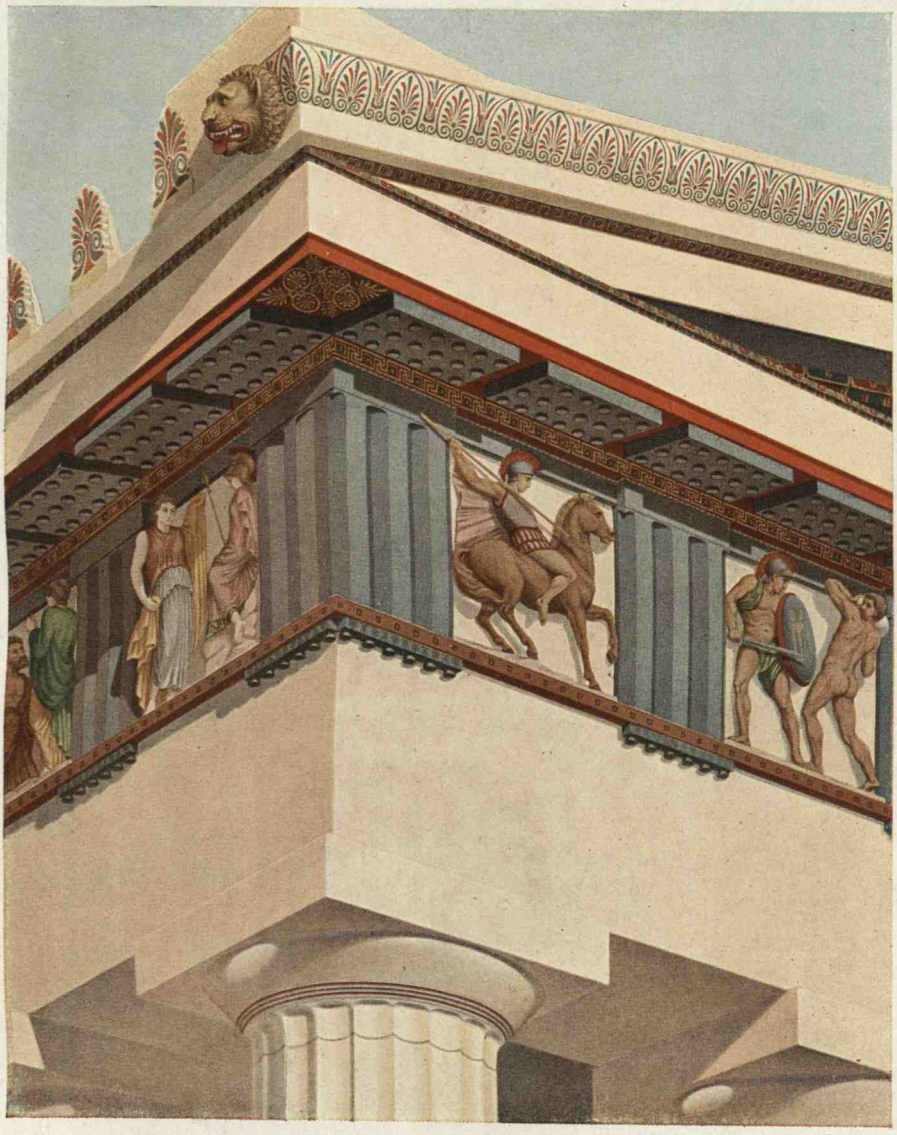
Abb. 92. Tempelgrundriſſe. C. Antentempel, Tempel der Themis zu Rhamus. D. Doppelantentempel, Artemistempel zu Eleuſis. B. Proſtylos, ſog. Tempel des Empedokles zu Selinus. E. Amphiproſtilos, Athenaniketempel auf der Akropolis zu Athen. A. Peripteros mit amphiproſtyler Cella, Parthenon zu Athen. Nach Baumeiſter, Denkmäler. (Zu Seite 94.)

Griechenland nicht verwendet worden. Iſt ein einreihiger Säulenumgang ſo breit, daß es ausſieht, als ſei eine innere Säulenreihe ausgefallen, dann ſagt man, es iſt ein Pſeudodipteros.

Sonderformen von Heiligtümern gab es aus verſchiedenen Gründen; beim Erechtheion z. B. wegen der gegebenen Lage alter Kultmale, die überbaut werden mußten. Das Teleſterion zu Eleuſis diente zu Verſammlungen bei der Feier der Myſterien und ſchon der vorperſiſche Bau war ſaalartig über faſt quadratem Grundriß und mit mehreren Säulenreihen ausgeſtattet. Rundperipteroi, ein Säulenkranz mit zylindriſcher Cella, dienten als Heroon wie beim Philippeion zu Olympia, oder ihr Zweck iſt nicht genau bekannt, wie bei der „Thymele“ (= Opferſtätte) zu Epidauros, beide aus dem 4. Jahrhundert. Das den großen Göttern geweihte Arſinoeion auf Samothrake (3. Jahrhundert) iſt ein Mauerzylinder außen, mit Pilaſtern im Obergeſchoß.

Die edelste Form ist der Peripteros, eine der höchsten Schöpfungen des Menschengeistes. Der Tempel ist auf einem Fundament (Stereobat) und einem Krepidoma genannten Unterbau fest gegründet; er wird durch letzteren über das Alltägliche weihevoll emporgehoben. Drei oder mehr ringsum laufende Stufen „für mehr als menschliche Schritte" (Burckhardt) führen zu der oberen Fläche des Unterbaus, dem Stylobat, hinauf. Der Zugang wird in der Mitte der Vorderseite durch kleine eingeschobene Stufen oder eine Rampe vermittelt. Auf dem Stylobat erheben sich die Säulen und die Cella, letztere um ein oder zwei Stufen über den Umgang, Pteron, erhöht. Die Säulen sind aus nicht immer gleich hohen Trommeln zusammengesetzt. Durch Verjüngung nach oben und senkrechte Kanäle wird das kräftig Aufstrebende, durch eine leichte Schwellung des Schaftes (Entasis) in seiner unteren Hälfte die Federkraft betont. Über den Säulen liegt das wagerechte, aus Epistyl und Fries bestehende Gebälk; aber nicht hart stoßen Kraft und Last aneinander, sondern durch das Kapitell der Säule wird der Übergang vermittelt. Das Satteldach erzeugt an den Schmalseiten die Giebelfelder. „Der stumpfe Winkel des Giebels ist das Schlußergebnis der ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wieviel von strebender Kraft am Ende übrig ist." (Burckhardt.) Die Cella hat in der Regel nur einen Zugang von der Vorderseite, weil außer den Priestern nur einzelne sie betraten zur Darbringung persönlicher Opfer oder zur Übergabe von Weihgeschenken; die größeren Kulthandlungen fanden im Freien an dem Altar vor der Front des Tempels statt. Meistens fiel das einzige Licht in die Cella durch die geöffnete Tür. In der dämmerigen Beleuchtung des Tempelinneren kam das helle und glänzende Material des Goldes und Elfenbeins, woraus das im Hintergrund aufgestellte Götterbild während der Blütezeit der Kunst mit Vorliebe verfertigt wurde und durch dessen Kostbarkeit man den Gott besonders zu ehren glaubte, vorzüglich zur Wirkung. Vor dem Götterbilde stand ein Tisch für die unblutigen Opfer. Bisweilen erhob es sich in einem besondern ἄδυτον, das meistens durch Abtrennung des hinteren Teiles der Cella oder auch durch Einbau entstanden war. So war es beim Apollontempel zu Delphi, wo das Adyton den Orakelschlund enthielt, und bei fast allen Tempeln zu Selinus.

Auch aus der Notwendigkeit, bei größeren Dimensionen die hölzerne Celladecke zu unterstützen, entwickelte man eine künstlerische Schönheit. Bei einigen altertümlichen Bauten freilich findet sich nur eine Säulenreihe in der mittleren Längsachse; in den meisten Fällen aber wurden zwei Reihen in geringem Abstand von den Längswänden aufgeführt, so daß schmale Seitenschiffe entstanden. Da nun bei dorischer Bildung die Säule nicht allzu schlank sein durfte, erfand man das reizvolle Motiv, zwei Säulenreihen übereinander zu setzen, und abermals entwickelte man daraus eine Bereicherung, indem man zuweilen Emporen anlegte. Als man später statt der doppelgeschossigen dorischen Ordnung die schlankere ionische Säule einstöckig verwertete, war wieder eine Variante geschaffen. Die Dreischiffigkeit gefiel so, daß auch kleinere Tempel, bei denen Deckenstützen entbehrlich waren, so gebildet



Nordwestecke des Gebälkes des Parthenon. Restauriert.
Aus: L. Fenger. Dorische Polychromie. (Zu Seite 98 f.)
(Behrend & Co., Berlin.)

wurden. „Hypäthraltempel“, bei denen, wie man aus Vitruv herauszuleſen glaubte, das Licht durch eine Öffnung im Dache in die Cella fiel, wird es kaum gegeben haben; dagegen ſcheint es, daß bei ſehr großen Dimenſionen der Hauptraum zuweilen als offener Hof gebildet war.

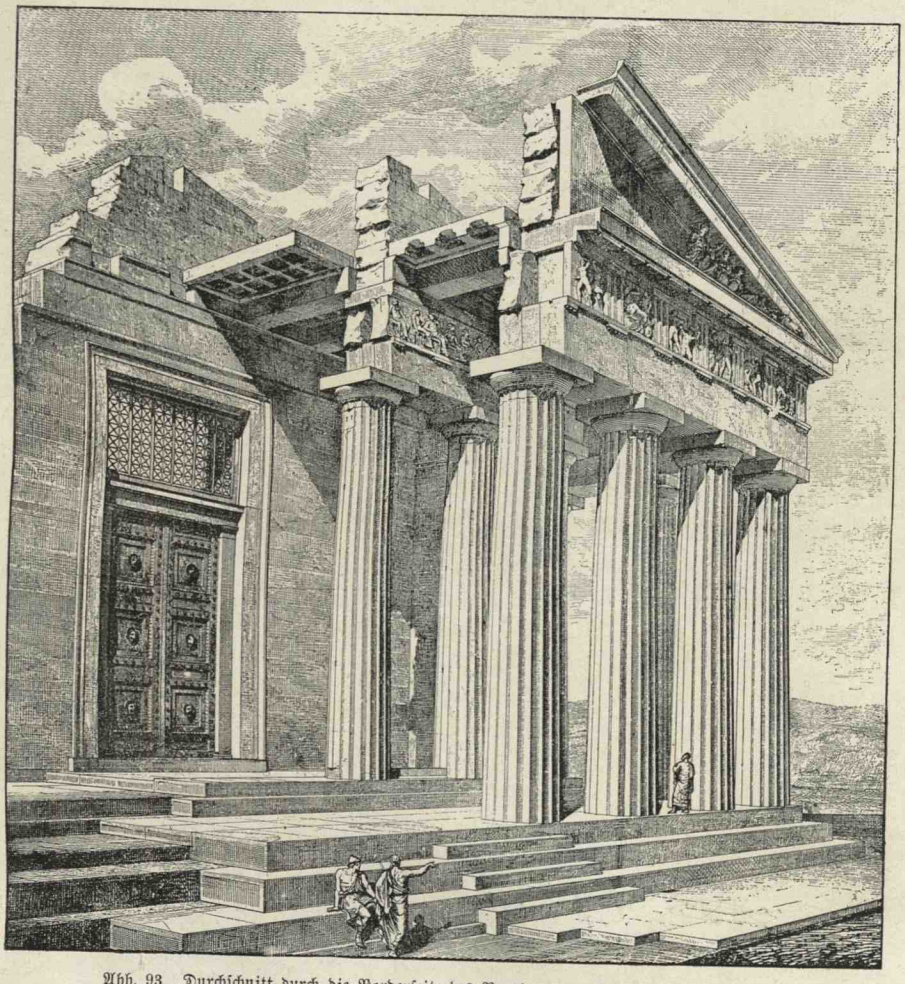


Abb. 93. Durchſchnitt durch die Vorderſeite des Parthenon zu Athen. (Doriſcher Stil.) Nach den Wiener Vorlegeblättern. (Zu Seite 98.)

Der ganze Peripteros iſt wie ein über dem Wohngemach des Gottes, der Cella, ausgeſpanntes Zeltdach (Semper); die allſeits offene Säulenhalle ladet zum Betreten des Gotteshauſes ein.

Bei einer ſo mathematiſch regelmäßigen Konſtruktion, welche aus lauter geraden Linien und rechten Winkeln beſteht, kam es darauf an, das Gebäude nicht trocken und ſteif erſcheinen zu laſſen. Deshalb finden ſich in Wirklichkeit keine einzige ſtreng gerade Linie und nicht überall ganz rechte Winkel daran. Auch im übrigen wird unter Berückſichtigung optiſcher Geſetze die Regelmäßigkeit der richtigen und lebendigeren Wirkung zuliebe nicht ganz durchgeführt: die

Säulen rücken nach den Ecken zu näher aneinander, und die Eckſäulen werden dicker gebildet als die übrigen. Die horizontalen Linien des Unterbaues und des Gebälks ſind etwas nach oben gewölbt. Säulenkranz und Cella lehnen nach innen zurück, das Gebälk weicht in der Mitte etwas mehr nach einwärts als an den beiden Enden.

Weſentlich zur Wirkung der Tempel trug ihre Bemalung bei. Die meiſten waren aus oft ſehr ungleichmäßigem Poros oder Muſchelkalk gebaut und mit einer feinen Stuckſchicht überzogen, welche die Grundlage für die Farbe bildete. Auch wenn der Tempel aus Marmor war, wurde das Weiß des Geſteins durch Beizung und Bemalung gemildert. Beſonders kräftig, und zwar meiſtens rot und blau, wurden die vor die vertikalen Flächen tretenden Einzelglieder gefärbt; die Zuſammengehörigkeit entfernterer Teile ward durch gleiche Färbung betont. Die Ornamentierung, die beim ioniſchen Stil zum größten Teil plaſtiſch farbig war, wurde beim doriſchen Stil farbig aufgemalt. Niedergebeugte Blätterreihen drücken die Aufnahme einer Laſt aus; Anthemien, aufgerichtete Kelchblumen und Palmetten an wellenförmig verlaufenden Ranken, das Emporſtrebende eines Gliedes oder die freie Endigung nach oben. Mit Mäandern wurden paſſive Zwiſchenglieder verziert. In die ganze farbige Dekoration ordneten ſich die bemalten Bildwerke ein.

Der einheitliche Grundgedanke, der Gegenſatz und das Zuſammenwirken von Kraft und Laſt, wird an den einzelnen Gliedern ausgeführt und tönt bis in die feinſten Einzelheiten nach. Die Art, wie das ausgedrückt wird, hat die verſchiedenen Stile geſchaffen, und zwar knüpft ſich deren Hauptausbildung an je einen der beiden griechiſchen Hauptſtämme. So haben wir den doriſchen und den ioniſchen Stil. Vielleicht iſt auch noch der dritte griechiſche Stamm, der aeoliſche, wenigſtens durch eine Stilabart vertreten, die jedoch ſchon früh erliſcht. In der Blütezeit der griechiſchen Kunſt tritt dann noch eine Spielart des ioniſchen, der korinthiſche Stil, hinzu.

Der doriſche Stil.

Der folgerichtigſte Stil iſt der doriſche (Abb. 93 u. 94). Die Säulen wachſen unmittelbar aus dem Stylobat empor, „als erdgeborene Kraft bedürfen ſie der Baſis nicht“ (Burckhardt). Ihre Höhe beträgt zwiſchen $8^1/_2$ und 13 Moduli, d. h. halben unteren Durchmeſſern, je ſpäter, deſto ſchlanker ſind ſie gebildet. Auch die Interkolumnien, die Säulenabſtände, ſind ſehr verſchieden groß. Sie wechſeln zwiſchen $1^1/_2$ und $3^1/_2$ unteren Durchmeſſern. Die Kanäle (normal 20) ſtoßen in ſcharfen Kanten aneinander: dadurch, daß nichts von der Säulenoberfläche ſtehen geblieben iſt, empfindet das Auge den feſten tragenden Kern möglichſt unmittelbar. Das oberſte Stück der Säule wird durch einen oder mehrere Einſchnitte (o) abgeteilt und bildet den Hals (n). In der früheren Zeit iſt der Hals hohlkehlenartig eingeſchnürt und mit Blättern belegt. Das Kapitell beſteht aus dem keſſelförmigen Echinos (l) und einer ſtarken quadratiſchen Platte, dem Abakus (k). In der älteſten Zeit iſt die Linie des Echinos weich und ladet weit aus, je ſpäter, deſto ſtraffer und ſteiler wird er gebildet. An ſeinem unteren Ende wird er von mehreren Bändern, Ringe (m) genannt, umfaßt. Der Abakus dient dem Gebälk als Auflager und iſt nicht ein überleitendes, ſondern ein paſſives Glied, was öfters durch ein aufgemaltes Mäanderſchema gekennzeichnet wird. Echinos und Abakus erinnern namentlich im Zuſammenhang mit dem eingezogenen Hals der älteren Kapitelle deutlich an das ägäiſche Kapitell.

Das Gebälk beſteht aus Epiſtylion (oder Architrav) (i—g) und Fries (e, f). Erſteres iſt ein gerader, in Blöcke abgeteilter Balken über den Säulen und bildet die

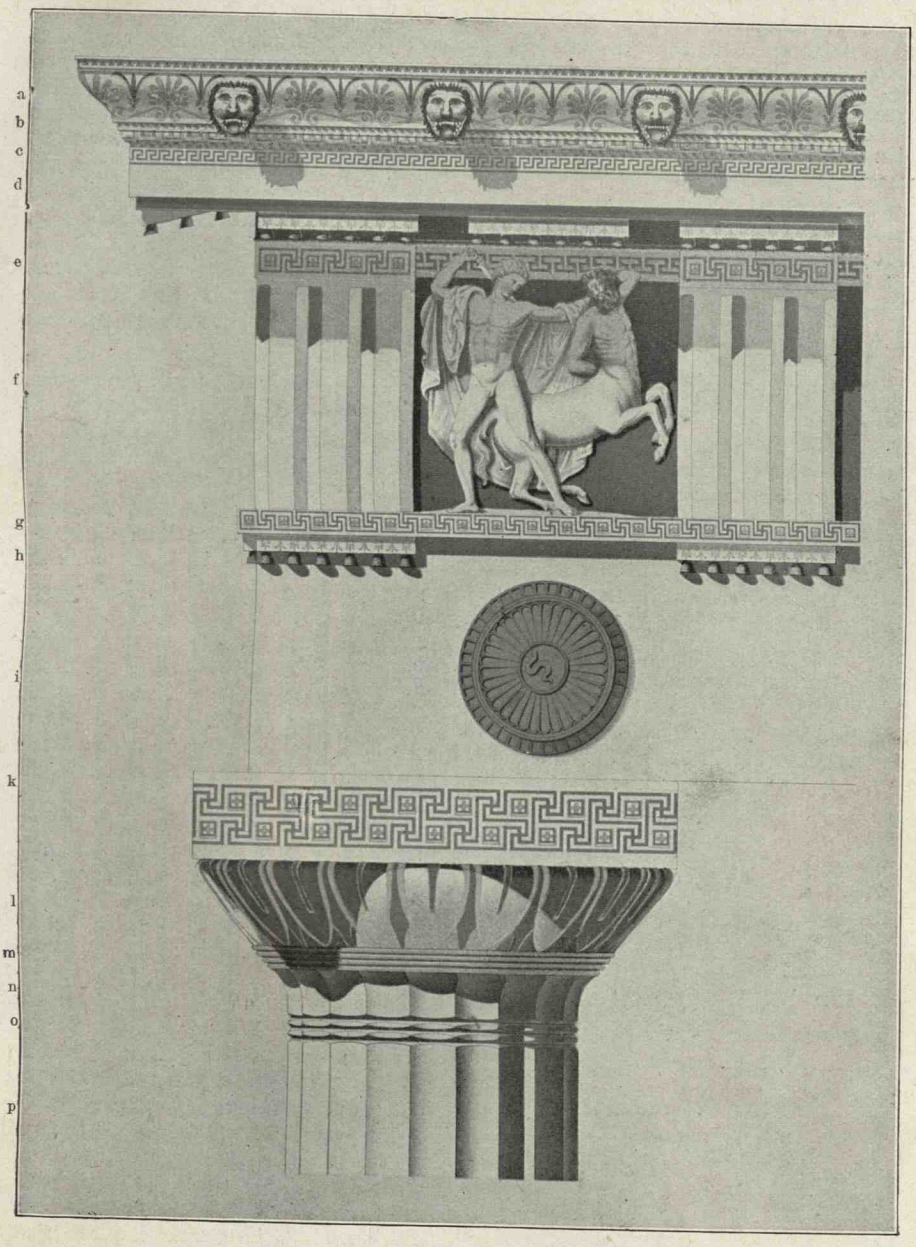


Abb. 94. Doriſches Gebälk.

a. Sima; b. Doriſches Kyma (Abſchluß des Kranzgeſimſes nach oben); c. Kranzgeſims (Geiſon); d. Hängeplatte (Mutulus) mit Tropfen; e) Abakus der Triglyphen und Metopen; f. Triglyphen und Metopen; g. Taenia; h. Regula mit Tropfen; i. Epiſtyl (Architrav); k. Abakus; l. Echinos; m. Ringe; n. Hals; o. Einſchnitte; p. Säulenſchaft. Nach Seemanns kunſthiſtoriſchen Bilderbogen. (Zu Seite 98.)

feſte einheitliche Grundlage des Oberbaues. Darüber liegt eine ſchmale Leiſte oder Taenia (g) als paſſives Zwiſchenglied mit aufgemaltem Mäander. Im Fries wechſeln Triglyphen und Metopen (f). Erſtere ſind wahrſcheinlich als Köpfe von quer über den Bau liegenden Balken aufzufaſſen und aus dem Holzſtil übernommen. Durch die Geſtaltung ihrer Vorderſeite wird das Tragen ausgedrückt. Sie ſind nämlich mit zwei ganzen und zwei halben ſenkrechten Furchen

und Schlitzen versehen (daher der Name Triglyphe, Dreischlitz) und setzen durch die dazwischenliegenden Stege die Aufwärtsbewegung fort, nach oben schließen sie mit einem niedrigen Abakus (e) ab, der das Auflager für das Gesims bildet. In den ältesten Zeiten waren die Räume zwischen den Triglyphen, die Metopen, vielleicht offen. An den uns bekannten Bauten sind sie durch Steinplatten geschlossen, welche durch Malerei oder meistens Relief verziert sind und oben ebenfalls einen kleinen Abakus haben. Die ganze Teilung in abwechselnd senkrechte und wagerechte Glieder erinnert an den Fries der ägäischen Zeit mit liegenden Palmetten und senkrechten Querbändern. Als dekorative Fortsetzung der Triglyphen nach unten dient unterhalb der Taenia je eine kleine Platte, die Regula (h), unter der sechs kleine Pflöcke hängen, Tropfen, Guttae genannt. Die Triglyphen stehen abwechselnd über der Mitte einer Säule und der eines Säulenzwischenraumes; nur gegen die Ecke rücken sie etwas weiter auseinander, so daß der Fries an jeder Seite mit einer Triglyphe schließt; doch wird diese Lösung erst in der klassischen Zeit gefunden, während die älteren Monumente, besonders die sizilischen Tempel, verschiedene Auskunftsmittel probieren.

Über das Gebälk ragt das Kranzgesims (Geison, c) vor; es ist stark unterschnitten, und an der Unterseite klebt über jeder Triglyphe und Metope eine Hängeplatte, Mutulus (d), von der Breite der Triglyphen, mit drei Reihen von je sechs Tropfen, ein vortrefflicher Ausdruck für das Schweben des Kranzgesimses. Der Raum zwischen je zwei Mutuli heißt Via. Nach oben schließt das Gesims mit einem dorischen Kyma ab (b). Das Kyma oder die Welle besteht dem Gedanken nach aus einer Reihe von Blättern, welche durch Belastung von oben mit ihren oberen Enden nach außen niedergedrückt werden, wodurch diese Belastung ihren tektonischen Ausdruck erhält. Das dorische Kyma wird plastisch nur profiliert, das Blattschema war aufgemalt (Abb. 96, a). Die obere Umrahmung des Giebelfeldes wird durch ein niedriges Geison ohne Hängeplatten gebildet.

Eine Erinnerung an den Holzbau sind auch die Anten. Sie sind aus den Bohlen hervorgegangen, welche die Lehmwände vorn zusammenhielten und abschlossen. Als Teil der Wand werden sie dadurch bezeichnet, daß sie gewöhnlich keine Basis haben, keine Schwellung und keine Kanäle zeigen und Verjüngung nur, soweit die Wand sie hat. Der Hals springt ein wenig vor und ist durch aufgemalte Palmetten als nach oben wirkend charakterisiert. Das Kapitell besteht aus dorischem Kyma und Abakus. Die Cellawand schließt oben mit Taenia und Kyma, an den Schmalseiten wiederholt sich öfters das Triglyphenschema, oder ein Reliefstries nach ionischer Art umfaßt als Borde das ganze Gebäude.

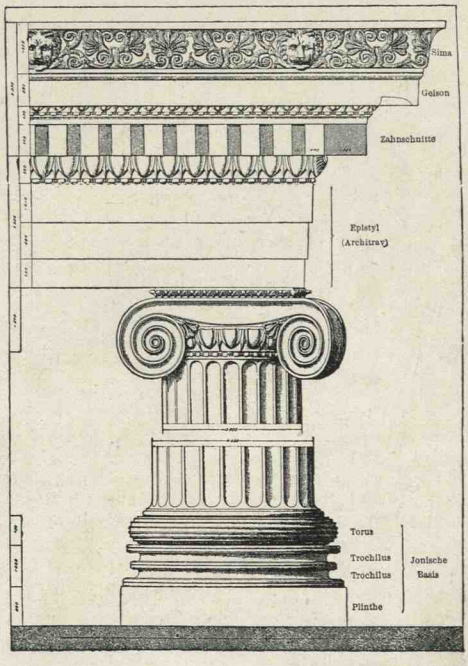


Abb. 95. System des ionischen Stils vom Athenatempel zu Priene. (Zu Seite 103.)

Die Decke des Inneren scheint meistens aus Holz bestanden zu haben. In geistreicher Weise war die Decke des Umgangs aus Stein gebildet. Die sie tragenden Querbalken freilich lagern fast immer über dem Fries und entsprechen nicht, wie es sein sollte, den aus den Balkenköpfen hervorgegangenen Triglyphen. Epistyl und Fries sind an der Innenseite glatt. Die eigentliche Decke besteht aus Steinplatten, Kalymmata, denen man für den Eindruck möglichst viel an Masse zu nehmen gesucht hat, indem sie durch reliefartig vorspringende Leisten an der unteren Seite in Felder geteilt sind und innerhalb dieser kleine Vertiefungen haben. Den Grund der Felder suchte man für das Auge zu entfernen, indem man auf blauer Unterlage goldene Sterne malte, die also in freier Luft zu schweben schienen. Entstanden ist diese Anordnung freilich teils aus horizontaler Bretterverschalung mit unter die Fugen genagelten Leisten, teils aus einem Rost

ſich kreuzender Leiſten, deſſen Öffnungen durch Auflegen kleiner quadrater Bretter geſchloſſen wurden.

Die Regen- und Deckziegel des Daches lagen auf den Latten des hölzernen Dachſtuhles. Am Geſims entſpricht jeder Reihe Deckziegel ein Stirnziegel. Die Idee ſtammt auch hier aus dem Holzbau mit Bretterverſchalung und Fugendeckung durch Leiſten. Die Giebelſchrägen endigen in eine Rinne mit aufgebogener ausbuchtender Vorderwand, die das Abfließen des Waſſers in die Giebel verhindert. Bei kleineren Bauten läuft die Sima auch an den Traufſeiten entlang, und ihre Abflußöffnungen in der Mitte jeder Regenziegelbahn ſind mit Löwenköpfen verziert. Die Sima iſt meiſt mit aufgerichteten Blättern bemalt, dem Ausdruck der freien Endigung nach oben. Auf den Ecken der Giebel ſtehen Akroteria, in der Mitte durch eine ganze, an den Seiten durch je eine halbe Palmette oder durch Figuren, Dreifüße u. ſ. w. gebildet.

Die älteſten in größeren Teilen erhaltenen Bauten ſind das Heraion zu Olympia und der neuerdings entdeckte Haupttempel von Ätolien, der Apollontempel zu Thermos, beide wohl noch dem 7. Jahrhundert angehörend. Zahlreicher treten die Denkmäler erſt mit dem Ende des 7. Jahrhunderts auf. Die erſte Epoche bis zur Mitte des 6. Jahrhunderts hat Semper die des laxarchaiſchen Stils genannt, weil der Bau noch nicht ſeine volle und ſtraffe Durchbildung erlangt hat. Die Cella iſt lang und ſchmal, der Säulenumgang breit. Die Säulen ſind nahe aneinander geſtellt, dick und niedrig, ſtark verjüngt und ſtark geſchwellt. Die Kapitelle laden weit aus, der Säulenhals iſt öfters als Hohlkehle geſtaltet, die vordere Kante des Epiſtyls tritt weit hinter die Vorderkante des Abakus zurück bis zur Senkrechten über dem oberen Umfang der Säulen. Das Gebälk iſt im Verhältnis zu den Säulen hoch, das Epiſtyl iſt höher als der Fries, ſo daß die Triglyphen niedrig und gedrückt erſcheinen, das Giebelfeld iſt unverhältnismäßig hoch. Der Peripteros hat öfters zwei Säulenreihen an der Front. Das Material iſt und bleibt bis in die Blütezeit hauptſächlich Poros. Die Hauptbauten ſind der Apollontempel zu Korinth, wohl noch aus der Zeit der Kypſeliden (vor 581), die Tempel C und D ſowie der etwas ſpätere Tempel F in der doriſchen Kolonie Selinus, der Apollontempel im ebenfalls doriſchen Syrakus, die ſogen. Baſilika und der jüngere ſogen. Demetertempel in der achäiſchen Kolonie Poſeidonia (Päſtum), der Artemistempel zu Pompeji. Am Tempel zu Aſſos ſind manche Einzelheiten anormal, namentlich die Ausſchmückung des Epiſtyls mit Reliefs. — Um die Mitte des 6. Jahrhunderts beginnt der doriſche Stil zu ſeiner erſten Reife zu gelangen, und wir haben bis gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts die Periode des ſtreng archaiſchen Stils. Die Cella wird breiter und der Umgang ſchmaler, es kommt ein richtiges Verhältnis zwiſchen beiden zuſtande. Pronaos und Opiſthodom werden mit der Säulenſtellung in Anden gebildet. Die zweite Säulenſtellung an der Front kommt nicht mehr vor. Es wird ſo eingerichtet, daß den Endigungen der Wände möglichſt eine Säule des Kranzes entſpricht. Die Säulen ſchießen ſchlanker auf, ihre Verjüngung und Schwellung wird mäßiger. Der Hals wird nicht mehr ausgeſchnitten, und der Echinus erhält eine ſchöne ſtraffe Form. Die vordere Epiſtylkante rückt mehr vor, das Gebälk wird leichter. Beiſpiele ſind der koloſſale Apollontempel G in Selinus, der ſeit 548 neugebaute Apollontempel zu Delphi (die Reſte von einer Wiederholung des 4. Jahrhunderts), der Heraklestempel zu Akragas (Ende des 6. Jahrhunderts). Erheblich jünger, vielleicht erſt aus der Zeit nach den Perſerkriegen, iſt der ſchöne, wohl erhaltene Tempel des Poſeidon zu Päſtum mit doppelgeſchoſſigen Säulenſtellungen im Innern, der ebenfalls gut erhaltene ſog. Concordientempel zu Akragas (Girgenti) und Stücke

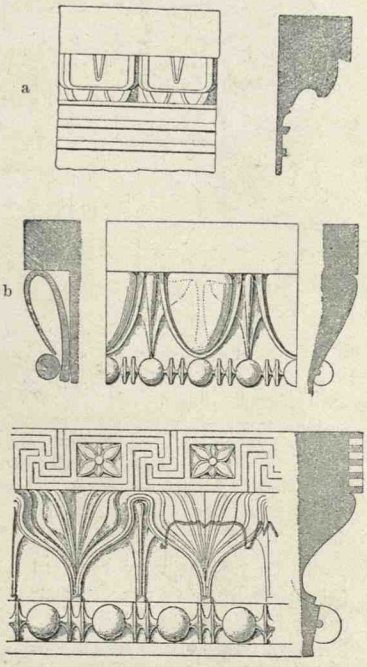


Abb. 96. a. Doriſches, b. ioniſches und c. lesbiſches Kyma. Nach Baumeiſter, Denkmäler.

(Zu Seite 100, 103.)

des Säulenkranzes vom ſog. Tempel der Juno Lacinia ebendort von beſonderer Schönheit. Der unvollendete Tempel des Zeus zu Akragas war ein gewaltiger Pſeudoperipteros; faſt 8 m hohe Telamonen, die mit erhobenen Armen eine Laſt trugen, waren vielleicht an der Außenſeite zwiſchen den Halbſäulen angebracht, indem die Wand in halber Höhe einen Rückſprung hatte, vor dem ſie als Träger des Epiſtyls ſtanden. In Selinus ſtammen die Tempel A und E aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts. Jünger ſind der unvollendete Tempel zu Segeſta und der im Dom ſteckende Athenatempel zu Syrakus.

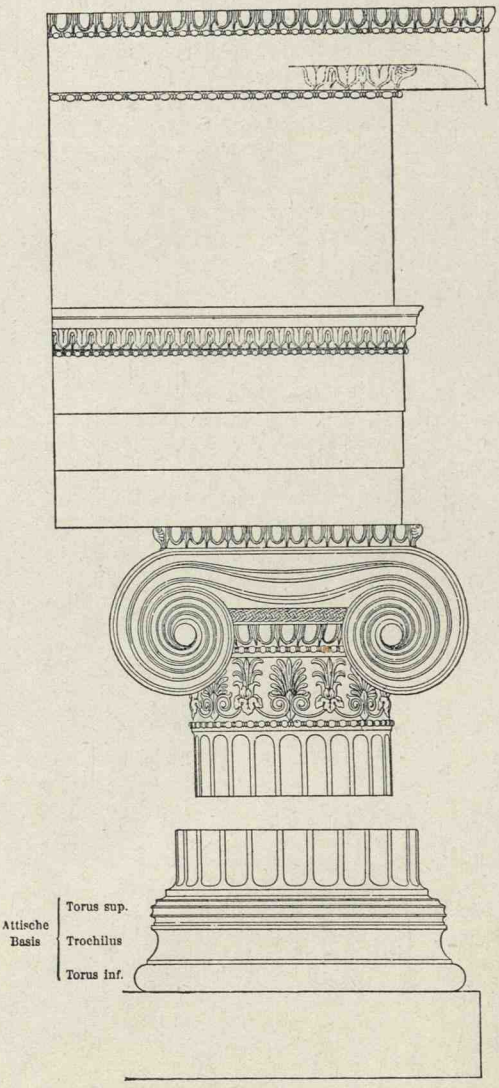


Abb. 97. Syſtem des attiſch-ioniſchen Stils vom Erechtheion zu Athen.
Nach Baumeiſter, Denkmäler. (Zu Seite 104.)

In der angegebenen Richtung ſich fort entwickelnd, erreichte der Stil in der erſten Hälfte des 5. Jahrhunderts ſeine volle Blüte im griechiſchen Mutterlande, wie der Aphaiatempel zu Ägina und der Zeustempel zu Olympia beweiſen. Zu vollendeter Feinheit aber wurde er auf attiſchem Boden ausgebildet. Während bisher Poros das Hauptmaterial geblieben und höchſtens einzelne Teile in Marmor ausgeführt wurden, werden hier die ganzen Gebäude aus Marmor errichtet. Die Verhältniſſe erhalten die denkbar edelſte Schönheit, jeder einzelne Teil wird in dem vornehmen Material zu köſtlichſter Feinheit geſtaltet. Kraft und Laſt werden auf das genaueſte gegeneinander abgewogen, und die Schärfe und Sauberkeit der Ausführung iſt bewunderungswürdig. Des reichen Schmuckes wegen werden auch einige paſſende Elemente vom Joniſchen herübergenommen. So treten uns der Parthenon, die Propyläen, das ſog. Theſeion zu Athen, der Tempel auf dem Vorgebirge Sunion, der größere Nemeſistempel zu Rhamnus, der Neubau des Myſterientempels zu Eleuſis und der Tempel des Apollon zu Phigalia, letztere beide von Iktinos, dem Erbauer des Parthenon, in ihren Reſten entgegen. — In der ſpäteren Zeit wird die Schlankheit bis zu affektierter Leichtigkeit und Eleganz geſteigert, welche dem Charakter des Stils widerſpricht. Die Formen werden trockener und unlebendiger. Den Übergang bildeten der von Skopas erbaute ſchöne Tempel der Athena zu Tegea, der erſte im Peloponnes, der ganz von Marmor war, und das Metroon zu Olympia. (Genaueres über einzelne Bauten weiter unten; ſ. Regiſter.)

Der joniſche Stil.

Das Prinzip des doriſchen Stils iſt ſtrengſte Unterordnung alles einzelnen, kein Glied hat eigene Berechtigung, ſondern geht ſozuſagen ganz in ſeiner amtlichen Funktion auf. Das entſpricht dem feſten Gefüge der doriſchen Staaten. Im joniſchen Stil dagegen kommt jedes Glied zu ſeinem individuellen Recht, wie es dem joniſchen Stamme gemäß iſt, und alle wirken gleichſam freiwillig zu ſchöner und edler Harmonie zuſammen. Im höchſten Grade bewunderungswürdig iſt es, mit wie leiſen Veränderungen bei gleichem Aufbau ein ganz anderes Charakterbild geſchaffen iſt; man erhält dadurch den Eindruck eines unerſchöpflichen Reichtums

an Geſtaltungskraft. Nie wieder ſind zwei Stile einander ſo ähnlich und doch ſo grundverſchieden geweſen, nie wieder in der Welt ſind von einem Volk gleichzeitig zwei Stile nebeneinander erfunden und verwertet worden, ja es tritt, wenn auch weniger ſelbſtändig, noch ein dritter, der korinthiſche, dazu. Während die größte Zahl der doriſchen Bauten aus mehr oder weniger porösem Kalkſtein ausgeführt war, iſt der joniſche Stil ein Marmorſtil, deſſen feine Einzelformen in einem gröberen Material nicht denkbar ſind. So ſind denn auch faſt alle joniſchen Bauten aus Marmor.

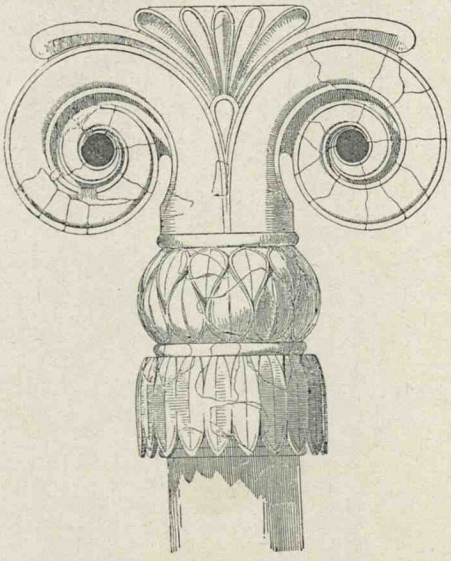


Abb. 98. Äoliſches Kapitell zu Neandria. Nach Koldewey. (Zu S. 105.)

Gleich beim Aufſteigen der joniſchen Säule vom Stylobat kommt das Individuelle zum Ausdruck (Abb. 95), indem ſie durch eine Baſis als etwas für ſich Beſtehendes gekennzeichnet wird; und wie reich iſt ſchon dieſe gebildet! Sie beſteht aus einer, ſeit dem 4. Jahrhundert aus zwei Hohlkehlen (Trochilus), die durch Rundſtäbe begrenzt und verbunden ſind, und einem Wulſt (Torus). Letzterer iſt meiſt von horizontalen Gurten- oder von Flechtwerk umſchnürt. In ſpäterer Zeit hat die Baſis noch eine viereckige Unterlage (Plinthe). Da der Säulenſchaft nicht ganz im Tragen aufgeht, bleiben zwiſchen den (normal 24) faſt halbkreisförmigen Kanälen Stege ſtehen. Die Säule iſt höher und ſchlanker als die doriſche, ihre Höhe wechſelt meiſtens zwiſchen neun und zehn Durchmeſſern, Verjüngung und Schwellung ſind geringer, um die leichtere Mühe des Tragens anzudeuten. In einem graziöſen Ablauf geht der Schaft unten in die Baſis und oben in das Kapitell über. Dieſes iſt unten von einem Perlſtabe oder Aſtragal umſchnürt. Darüber befindet ſich ein niedriger Echinus mit joniſchem Kyma, d. h. überfallenden Blättern, die plaſtiſch gebildet ſind; dieſes Kyma wird auch Eierſtab genannt (Abb. 96, b). Darauf liegt das Volutenglied, ein Polſter, welches in der Mitte nach unten ausbiegt, an zwei Seiten überhängt, und deſſen Enden ſpiralförmig aufgerollt ſind. Vortrefflich wird dadurch einerſeits die Federkraft ausgedrückt, andererſeits die Säule als für ſich beſtehendes Glied bezeichnet, indem die überhängenden Spiralen ſie für die Geſamtanſicht nach oben hin abſchließen. Die Seiten des Kapitells ſind von Front- und Rückanſicht verſchieden, man ſieht auf die aufgerollten Polſter, welche durch Gurte zuſammengehalten werden. Das iſt für die Eckſäulen ein Mißſtand, und man hat ſich mehr übel als wohl damit geholfen, daß man die beiden Außenſeiten als Stirnflächen und die beiden anderen in der Weiſe der Seitenanſicht behandelte, wobei die beiden aneinander ſtoßenden körperloſen Eckvoluten der Fronten in die Diagonale gebogen werden. Ein ſchwerer Abakus wie der doriſche würde für dieſen Stil zu ernſt erſcheinen, daher iſt der joniſche ganz niedrig und mit einem plaſtiſchen Kyma verziert. Das Gebälk beſteht wie im doriſchen aus Epiſtyl und Fries, und zwar erſterer aus zwei oder meiſt drei übereinanderliegenden Streifen (Fascien), von denen jeder obere über den unteren vorkragt, eine Erinnerung an hölzernen Bretterbeſchlag. Der Fries, der an den älteren kleinaſiatiſchen Bauten fehlt, iſt ganz glatt und oft zur Aufnahme von Reliefs erſehen, wodurch ihm bedeutende Selbſtändigkeit verliehen wird. Der Vorliebe für plaſtiſche Verzierung iſt es auch zuzuſchreiben, daß alle Kymata, joniſche und lesbiſche (ſiehe Abb. 96, c), plaſtiſch gebildet ſind. Mit einem ſolchen Kyma und darunter laufendem Aſtragal ſchließt der Fries nach oben ab. Zwiſchen Epiſtyl und Fries liegt ein Kyma, unten eingefaßt durch einen Aſtragal und oben begrenzt von einem aufrechtſtehenden Karnies, durch deſſen freie Endigung die Selbſtändigkeit ſelbſt bei dieſem kleinen Gliede beſonders betont wird. Das Innere des Gebälks iſt dem Äußeren gleich. Das Kranzgeſims beſteht aus Zahnſchnitt, deutlich erinnernd an die Köpfe von Latten, Aſtragal und Kyma, und der unterſchnittenen Hängeplatte. Darüber ragt die Sima auf, reich mit ſkulptierten Ornamenten geſchmückt. Die Wände der Cella haben Baſis und Kapitell, die Anten haben die Baſis der Säule,

Hals und Kapitell ſind mit Aſtragal, Anthemien und Kymata geſchmückt. — Seine edelſte Ausbildung ſollte der ioniſche Stil in Attika, wo er erſt ſpät eingeführt wurde, erhalten, ſo daß man einen attiſch-ioniſchen Stil unterſcheiden kann (Abb. 97). Die attiſche Baſis hat keine Plinthe und beſteht aus zweifachem Torus mit einem Trochilus dazwiſchen, der von zwei Plättchen eingefaßt iſt. Die Baſis verjüngt ſich nach oben und bereitet ſomit auf die Verjüngung der Säulen vor. Dieſe ſchönſte Form iſt in den ſpäteren Stilen, welche antike Elemente benutzten, in alleiniger Geltung geblieben. Die attiſche Säule hat beim Erechtheion einen beſonderen Hals, der mit einem ſkulpierten Anthemienkranz und darunter liegendem Aſtragal geſchmückt iſt. Über dem Echinus liegt zuweilen ein ſkulpiertes Thorusgeflecht, und das Polſter beſteht aus drei Spirallinien. Die Zahnſchnitte fehlen.



Abb. 99. Korinthiſches Kapitell vom Lyſikratesdenkmal zu Athen. (Zu Seite 105.)

Während uns die Denkmäler des doriſchen Stils außer nach dem eigentlichen Hellas hauptſächlich nach den weſtlichen Kolonien geführt haben, finden wir die älteſten Denkmäler der ioniſchen Bauten in den ioniſchen Kolonien des Oſtens, und dort iſt der joniſche Stil wahrſcheinlich auch entſtanden. Sein dekorativer Reichtum ſteht der echt griechiſchen Einfachheit, die ſich im doriſchen Stil ausſpricht, gegenüber. Manches verbindet ihn mit aſiatiſchen Bauformen. Die Baſis und das Volutenkapitell erinnern an die Säulen, die auf Reliefs von Chorſabad (Ende des 8. Jahrhunderts) und Kujundſchik (Anfang des 6. Jahrhunderts) dargeſtellt ſind und an perſiſche Säulen des 5. Jahrhunderts mit ihrer hohen Baſis und ihrem Schmuck von Stieren und Einhörnern am Kapitell. Wie die perſiſchen haben einige ioniſche Säulen des 6. Jahrhunderts (Epheſos, Naukratis, Naxierſäule zu Delphi) zahlreiche flache Kanäle mit ſcharfen Kanten. Nach unſerer bisherigen Kenntnis iſt es aber unmöglich zu entſcheiden, wo die Erfindung liegt, da wir nicht wiſſen, wieviel älter der ioniſche Stil iſt als die älteſten Denkmäler.

Die drei älteſten Tempel, alle Dipteroi, aus Marmor und ſehr groß, waren: das Heraion zu Samos, zu Ende des 7. oder zu Anfang des 6. Jahrhunderts von Rhoikos und Theodoros erbaut; letzterer hat auch den älteren Tempel der Artemis zu Epheſos begonnen, der von Cherſiphron und Metagenes weiter geführt und erſt nach 120 Jahren durch Paionios und Demetrios von Epheſos vollendet wurde. Der Überlieferung nach ſteckte ihn in der Nacht, in welcher Alexander der Große geboren wurde, Heroſtratos in Brand, um ſich einen berühmten Namen zu machen; darauf wurde er durch Deinokrates wieder erbaut. Bei beiden epheſiſchen Tempeln war, wie die Überreſte beweiſen, an einem Teil der Säulen das untere Ende des Schaftes mit Relieffiguren verziert. Paionios baute zuſammen mit Daphnis von Milet auch den Tempel des Apollon Didymaios zu Milet neu. Aus dem Ende des 6. Jahrhunderts ſtammen die Reſte des Apollontempels zu Naukratis in Unterägypten, aus dem Anfang des 5. die des Tempels zu Locri in Unteritalien, des einzigen ioniſchen Denkmals der weſtlichen Kolonien. Dem 5. Jahrhundert gehört das Nereidendenkmal zu Xanthos, dem 4. das Mauſoleum an, letzteres von Pytheos erbaut. Derſelbe Meiſter errichtete auch den Marmortempel der Athena zu Priene. Aus dem 2. Jahrhundert ſtammte der große Altarbau zu Pergamon. Im eigentlichen Hellas wurde der ioniſche Stil außer im Inneren von Gebäuden (Propyläen der Akropolis zu Athen, Tempel zu Phigalia), ganz im Gegenſatz zu den Kolonien, nur an kleineren Bauten verwertet, ſo beim Tempel der Athena Nike und dem Erechtheion, beide auf der atheniſchen Burg, dem Tempel am Iliſſos und dem Rundbau des Philippeion zu Olympia. (Genaueres über einzelne Bauten weiter unten; ſ. Regiſter.)

Das alt-ioniſche oder äoliſche Kapitell.

Das ioniſche Kapitell läßt ſich bis in primitive Anfänge zurückverfolgen, bei denen der mittlere Teil des Volutengliedes noch nicht nach unten ausbaucht, das Kymation einen derben Blätterüberfall nach Art des doriſchen Kyma hat und unvermittelt über dem Säulenſchaft ſitzt (Naxierſäule zu Delphi, Stelenkapitell zu Athen). Außerdem aber gibt es auf äoliſchem

Gebiet im 7. Jahrhundert (Tempel zu Neandria in der Troas und Reſte aus Kulumdado auf Lesbos) Kapitelle, bei denen zwei Voluten ſenkrecht nebeneinander aufſteigen und ein dreieckig zugeſchnittenes Sattelholz zwiſchen ſich nehmen. Das erinnert an Voluten gemalter Zierſäulchen in Ägypten, an babyloniſche Wanddekorationen des 6. Jahrhunderts und an kypriſche Kapitelle. Zweifelhaft bleibt es, ob mit dem Kapitell von Neandria ein unterer Teil, beſtehend aus einem Blattknauf (an das Knaufkapitell von Chorſabad erinnernd) und einem Blattüberfall, wie er an perſiſchen Kapitellen vorkommt, in Verbindung ſtand (Abb. 98), oder ob dieſer Teil ein beſonderes Kapitell der Innenſäulen war. Im eigentlichen Griechenland kommt das äoliſche Kapitell nur vor an Säulen des 6. Jahrhunderts, die als Statuenbaſis dienten, und bei Geräten, Thronlehnen, Szeptern. Im 5. Jahrhundert ſcheint das äoliſche Kapitell außer Gebrauch gekommen zu ſein, wahrſcheinlich weil dem geſteigerten feinen Kunſtgefühl dieſer Zeit ſein Mangel an architektoniſcher Konzentration mißfiel.

Der korinthiſche Stil.

Die Unzuträglichkeiten, welche ſowohl der doriſche als der joniſche Stil bei peripteraler Anlage mit ſich bringen, ſind gänzlich überwunden beim korinthiſchen; deshalb erſcheint es glaubwürdig, daß dieſer Stil eine überlegte Verbeſſerung jener iſt; es liegt kein Grund vor, Vitruvs Angabe zu bezweifeln, daß der Bildhauer Kallimachos dieſen Stil in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts erfunden habe, vielmehr ſpricht die Einfachheit der älteſten erhaltenen Kapitelle, aus dem Tempel von Phigalia (um 430), an den Säulen im Athenatempel zu Tegea und vom Tholos des Polyklet zu Epidauros (4. Jahrhundert) dafür. Die Einzelheiten von Vitruvs Bericht allerdings: Kallimachos habe auf dem Grabe eines korinthiſchen Mädchens einen Korb geſehen, welcher zufällig auf eine Akanthuswurzel geſtellt und von den Blättern und Ranken der Pflanze umwachſen war, und das habe ihm den Gedanken für das Kapitell eingegeben, werden wohl apokryph ſein. Die erſte dekorative Verwendung des Akanthus, welcher wirklich an den Gräbern der Alten gepflanzt wurde, findet ſich in den giebelförmigen Bekrönungen attiſcher Grabſtelen, und dieſes mag nicht nur dem Kallimachos die Anregung zur Bildung des Kapitells gegeben haben, ſondern auch der tatſächliche Untergrund der poetiſchen Fabel ſein. Die Eigentümlichkeit des korinthiſchen Stils beruht hauptſächlich in dieſem Kapitell. Es kann verſchieden gebildet ſein, immer aber liegt die Korbform zugrunde, nur die Blätter und Voluten, die es ſchmücken, ſind mehr oder weniger kompliziert. Die reichſte Ausbildung hat es am Lyſikratesdenkmal in Athen erfahren (Abb. 99). Zu unterſt Schilfblätter, die urſprünglich durch einen Aſtragal von Bronze zuſammengehalten wurden, darüber ein Kreis von Akanthusblättern und ſchließlich in geiſtreicher Überführung aus dem Rund in das Quadrat Ranken, die ſich an den Ecken zu Voluten umbiegen. Die Abakusplatte iſt nicht einfach quadratiſch, ſondern an den vier Seiten in der Mitte eingezogen und an den Ecken abgeſtumpft. Dieſes nach allen vier Fronten gleiche Kapitell eignet ſich vortrefflich zu jeder Art von Stellung, und da das Gebälk und Geſims der Regel nach joniſch gebildet ſind, iſt auch die zweite Schwierigkeit, die der doriſchen Ecktriglyphen, überwunden. Aus dieſem Grunde iſt in nachantikem Gebrauch hauptſächlich das korinthiſche Kapitell beibehalten worden.

Die griechiſchen Hauptbauten korinthiſchen Stils ſind das Denkmal des Lyſikrates (4. Jahrhundert), der ſog. Turm der Winde (1. Jahrhundert) und der große Tempel des olympiſchen Zeus zu Athen, urſprünglich zur Zeit des Peiſiſtratos im doriſchen Stil begonnen und erſt unter Hadrian im korinthiſchen vollendet. (Genaueres über einzelne Bauten weiter unten; ſ. Regiſter.)

Archaische Kunst. Herausbildung des rein Griechischen.

1. Anfänge der monumentalen Plastik.

In der ältesten Zeit glaubte man, wie schon erwähnt, daß die Götter ihren Wohnsitz in Bäumen hätten; später verehrte man sie unter der Gestalt vom Himmel gefallener Steine, oder das Holz der heiligen Bäume wurde zu geheiligten Pfählen, Balken und Brettern verarbeitet, es bildete sich also ein Fetischdienst heraus, wie ihn alle Völker zuerst haben. Die Fetische wurden mit kostbaren Gewändern bekleidet. Nur eine Stelle der Ilias könnte man auf direkte Erwähnung eines Götterbildes deuten, wo erzählt wird, daß die troischen Frauen der Göttin Athene ein Gewand als Weihgeschenk auf die Kniee legen. Da es aber nicht recht möglich ist, diese älteste Statue als ein Sitzbild zu denken, ist der Ausdruck vielleicht nur bildlich in bezug auf die wirkliche Göttin gemeint. Ein erster Fortschritt bestand darin, daß man begann, an den Idolen die Form eines Menschen anzudeuten, Kopf, Brust, die Arme in kleinen Stümpfen oder fest an den Körper gedrückt, die Beine zusammengepreßt und die Augen geschlossen. Das Material dieser Xoana, wie sie die Griechen nannten, blieb lange Zeit Holz, schon weil dieses am leichtesten zu bearbeiten ist. Bis in die späteste Zeit des Griechentums sind einzelne altehrwürdige Xoana aufbewahrt worden, sie galten für besonders heilig und wurden mit aller erdenklichen Sorgfalt gestützt und ausgebessert, wenn das morsche Holz zusammenzufallen drohte; wie heute noch in den Ländern der griechischen Kirche die alte Form des byzantinischen Madonnenbildes besonders heilig gehalten, und in immer neuen Buntdrucknachbildungen auf den Markt gebracht wird. Jetzt sind die alten Xoana längst in Staub zerfallen, aber kleine Terrakottanachbildungen, welche namentlich in Böotien gefunden sind und den Bauern als Hausfetische dienten, zeigen uns noch heute ihre Form.

Gleichzeitig mit den Götterbildern traten aber auch andere statuarische Darstellungen der menschlichen Gestalt auf und zwar Bildnisfiguren, freilich ohne individuelle Ähnlichkeit als Votivbilder oder Grabstatuen; später kamen Siegerstatuen dazu.

Diese älteste Periode ihrer statuarischen Kunst hatte die Phantasie der Griechen mit fabelhaften Überlieferungen umkleidet. Sie erzählten von dämonischen Metallarbeitern, den Daktylen am phrygischen Ida und den Telchinen auf Rhodos, Kreta und Cypern. Schon die Namen deuten auf die Erfindung hin, denn Daktylen heißt Finger, ihre Einzelnamen bedeuten Hammer, Zange, Amboß. Als der Stammvater aller späteren Künstler wurde Daidalos angesehen, welcher der Sage nach Baumeister und Bildhauer war. Seine Bautätigkeit erstreckte sich auf Kreta, wo er für Minos das Labyrinth errichtete, Sizilien und Sardinien. In der Plastik soll er den ersten großen Schritt zur Belebung der Bilder gemacht haben, indem er die Arme vom Körper und die Beine voneinander löste, die Augen öffnete. Die griechische Überlieferung kann sich nicht genug tun in seinem Lobe: die Bilder waren so lebendig, daß man sie in Fesseln schlug, damit sie nicht davon liefen; Herakles warf nach einer Statue mit Steinen, weil er sie im Dämmerlicht für einen lebenden Menschen hielt. Später nahmen die Athener Daidalos als den Ihrigen in Anspruch, so daß Daidaliden gleichbedeutend wurde mit atheniſchen Bildhauern. Glücklicherweise aber sprechen aus jener frühen Zeit nicht nur fabelhafte und

verworrene Überlieferungen zu uns, ſondern erhaltene Denkmäler. Die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte, welche überall auf griechiſchem Boden von deutſcher, franzöſiſcher, amerikaniſcher, griechiſcher und engliſcher Seite unternommen worden ſind, haben eine ſolche Fülle von Werken der älteſten griechiſchen Plaſtik zum Vorſchein gebracht, daß wir den ganzen Entwickelungsgang von den beſcheidenen, aber immer ſchon planmäßigen Anfängen an überblicken können, ja daß wir über die Geſchichte der griechiſchen Kunſt heute ſehr viel beſſer unterrichtet ſind, als die Griechen es jemals ſelber waren, und imſtande ſind, viele fälſchliche Berichte und Anſichten der Alten als ſolche zu erweiſen und zu berichtigen.

Auf den Inſeln und in Kleinaſien entfaltete ſich die griechiſche Kultur früher als im Mutterlande. Dort hatte ſich im Anſchluß an die ägäiſche Epoche ein friſches und wagemutiges Volk von Seefahrern herangebildet, welches einen großen Teil des Handels im Mittelländiſchen Meer an ſich geriſſen hatte, durch die Berührung mit orientaliſcher Kultur befruchtet und zu ſelbſtändigem Schaffen angeregt wurde. Dazu kam der aufblühende Reichtum der Städte, welcher nach ſchmückender Ausgeſtaltung des Lebens verlangte. Die Epheſer, die Samier und die Mileſier errichteten im 6. Jahrhundert ihre gewaltigen Tempel. Auf einer der Inſeln, auf Paros, wurde der beſte Marmor gebrochen, den die Griechenwelt beſaß und deſſen glänzendes Korn, warmes Weiß und ſchöne Transparenz unübertroffen ſind. Die Inſel Delos war der religiöſe Mittelpunkt von ganz Jonien, und für die hochverehrten Heiligtümer des Apollon und ſeiner göttlichen Schweſter Artemis wurden zahlreiche Statuen als Weihgeſchenke geſtiftet. Eine der Inſeln, Chios, nannten ſchon die Alten als erſte Stätte der Bildhauerkunſt. Auch auf andern Inſeln, namentlich Samos, Naxos, Thera ſind hochaltertümliche Statuen gefunden worden. Wie in der ägäiſchen Epoche ſcheint auch im 6. Jahrhundert Kreta hohe Bedeutung gehabt zu haben. Die dort gefundenen Werke ſind härter und eckiger als die joniſchen und haben durch die Überſiedelung der Kreter Dipoinos und Skyllis (Anfang des 6. Jahrhunderts) die peloponneſiſche Kunſt beeinflußt, die auch ſpäter immer herber blieb als die attiſche und joniſche.

Im Mutterlande ſchwingen ſich im Laufe des 7. Jahrhunderts ehrgeizige Männer aus dem ariſtokratiſchen Regiment der Städte zur Tyrannis empor und ſuchen durch den Glanz des Hofhaltes und Begünſtigung der Kunſt das Volk zu blenden und zu beſchäftigen. Kypſelos von Korinth (ſeit 655 Tyrann) baute zu Delphi ein Schatzhaus, in Olympia ließ er ein aus Gold getriebenes Koloſſalbild des Zeus aufſtellen, ſein Sohn Periander ſtiftete die oben beſprochene Lade in das Heraion, der Tyrann Myron von Sikyon baute zu Olympia ein Schatzhaus, Theagenes von Megara legte eine Waſſerleitung und ein ſchönes Brunnenhaus an, der 548 verbrannte Tempel zu Delphi wurde auf Koſten der Alkmäoniden von Athen, die damals in der Verbannung lebten, wieder erbaut.

Die früheſten Denkmäler bezeugen, daß die Steinſkulptur aus der Holzbildnerei hervorgegangen iſt, und ſchon hier zeigt ſich die charakteriſtiſche Eigenſchaft der griechiſchen Künſtler, nirgends gewaltſam und ſprungweiſe zu verfahren, ſondern eins langſam aus dem anderen zu entwickeln und zur Grundlage der bildenden Kunſt die Ausbildung der Form zu machen.

Der Urſprung aus dem Brett, Balken und runden Stamm wird nicht verleugnet. Aus dem Brett ſind die Formen einer weiblichen Statue im Muſeum zu Athen (Abb. 100) entſprungen, welche durch eine Inſchrift als Weihgeſchenk der Nikandre von Naxos an die deliſche Artemis bezeichnet und durch den Buchſtabencharakter in das 7. Jahrhundert verwieſen wird. Bei einer anderen Statue, einem Weihgeſchenk des Cheramyes an Hera, aus Samos in den Louvre verbracht (Abb. 101), erkennt man das aus dem runden Stamm gearbeitete Vorbild. Dieſe Statue kann erſt in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts geſetzt werden und zeigt, wie lange die aus dem Holzſtil abgeleiteten Formen in Herrſchaft blieben. Geſtalten dieſer Art werden die Brüder Bupalos und Athenis (um 530) gearbeitet haben, welche die Alten den Ruhm von Chios nennen. Sie bildeten Tyche und die Chariten. Aber ſchon ihr Vater Archermos, Sohn des Mikkiades, hatte ſich an die Darſtellung einer lebhaft bewegten, ja fliegenden Geſtalt gewagt; allerdings iſt die Zugehörigkeit der Künſtlerinſchrift zu der auf Delos gefundenen Statue einer Nike nicht ſicher; die von der altertümlichen Kunſt für Fliegen und Laufen gefundene Formel ähnelt dem Knieen. (Vgl. die Metope von Selinus, Abb. 109.)

Die antiken Schriftſteller wiſſen an jener Zeit namentlich die techniſchen Erfindungen zu preiſen. Glaukos von Chios ſoll die Lötung des Eiſens, Rhoikos und Theodoros von Samos (um 600) ſollen den Erzguß erfunden oder wohl richtiger den Hohlguß aus dem Orient (Ägypten) eingeführt haben. Theodoros ſoll auch der Verfertiger des berühmten Ringes des Polykrates ſein, deſſen Kunſtwert wahrſcheinlich in einem geſchnittenen Stein beſtanden hat. Dipoinos und Skyllis aus Kreta waren berühmt dafür, daß ſie ihre Statuen aus Holz und Elfenbein bildeten. Ihre Schüler und Nachfolger, unter denen Smilis von Ägina genannt wird, haben zuerſt die Gold-Elfenbein-Technik angewendet, welche durch die Meiſterwerke des Phidias ſpäter zu ſo unſterblichem Ruhm gelangte.



Abb. 100. Weibliche Statue aus Delos. Weihgeſchenk der Nikandre von Naxos. Athen. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 108.)

Die reichſte Kunſttätigkeit aber finden wir in den kleinaſiatiſchen Griechenſtädten, und dort ſpiegeln ſich bedeutende Einflüſſe des Orients wider.

An die Reihen von Sphinxen und die Sitzbilder vor ägyptiſchen Tempeln erinnern die Statuen, welche die heilige Straße vom Hafen Panormos nach dem Tempel des didymäiſchen Apollon bei Milet ſchmückten, jetzt im Britiſchen Muſeum zu London (Abb. 102). Ebenſo ſchwammig und weich wie die Statuen waren ihre Köpfe, von denen nur einer noch



Abb. 101. Weibliche Statue aus Samos. Weihgeſchenk des Cheramyes. Louvre zu Paris. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 108.)

vorhanden, aber sehr zerstört ist; doch geben uns andere gleichzeitige Köpfe, die an derselben Stelle gefunden wurden, Aufschluß. Alle diese Statuen erhielten erst durch die jetzt verschwundene Bemalung ihr eigentliches Leben, die Modellierung durch die Skulptur bildet nur die Unterlage dafür. Orientalisch mutet es uns auch an, daß die Säulen des alten Artemistempels zu Ephesos an ihrem unteren Teil eine Zone mit figürlichem Reliefschmuck hatten. Das weist auf die alte, auch in der ägäischen Epoche übliche Bekleidung von Holzsäulen mit einem Mantel von getriebenem Metall hin. Die ephesischen Säulen waren von Krösos gestiftet und stammen daher aus den Jahren 560—546, Reste davon mit der Weihinschrift des Königs haben sich wiedergefunden. (Britisches Museum.)



Abb. 102. Statue des Chares von der heiligen Straße bei Milet. Britisches Museum zu London. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 108.)

Eine aus Berührung mit dem Osten entstandene Anomalie ist auch am dorischen Tempel auf der Akropolis von Assos in der Troas zu beobachten. In Nachahmung orientalischer Holzbauten nämlich, bei denen die Balken mit aufgenieteten getriebenen Metallplatten verziert waren, ist der Architrav mit figürlichen Darstellungen versehen (Abb. 103). Die Reliefs sind aus demselben harten Trachyt gemeißelt, aus dem der Tempel gebaut ist, und erhielten erst durch Stucküberzug und Bemalung ihre volle Wirkung. An diesem aus der Mitte des 6. Jahrhunderts stammenden Fries, von dem sich siebzehn Platten im Louvre, acht neu gefundene in Athen befinden, war dargestellt: Herakles Kentauren verfolgend; Herakles kämpft mit Triton, wobei die Nereiden entsetzt davon eilen; ein Trinkgelage; Tierkämpfe; weidendes Vieh; Sphinxe. Die Kentauren sind teils noch in der ältesten Weise aufgefaßt, bei welcher an einen voll ausgebildeten Menschen der hintere Teil eines Pferdes angefügt ist. Sehr komisch wirkt hier das Prinzip des Isokephalismos, der gleichen Kopfhöhe aller Figuren, weil dadurch die verschiedensten Größenverhältnisse entstanden sind. Dieses Prinzip wird beim Relief durch die ganze griechische Kunst hindurchgeführt; sehr bald lernt sie es mit vollendeter Meisterschaft anzuwenden.

Überraschende Auskunft über die frühionische Kunst Kleinasiens und der Inseln haben uns die Ausgrabungen der Franzosen in Delphi gegeben.

Ein höchst eindrucksvolles Werk der Freiskulptur, etwa aus der Mitte des 6. Jahrhunderts, ist die Sphinx, die auf der schon erwähnten altionischen Säule der Naxier aufgestellt war. In ihr ist eine bedeutende monumentale Wirkung erreicht. Ein Giebelfeld, mehrere Friese und zwei Gebälkträgerinnen gehörten zu drei verschiedenen Gebäuden und nicht zu einem, wie bei der Rekonstruktion im Museum zu Delphi angenommen worden ist. Am altertümlichsten ist das Giebelfeld, das den Dreifußraub zu Delphi darstellt und, weit entfernt davon, wie es für eine Giebelkomposition erforderlich ist, eine dramatische Konzentration der Szene zu geben, sie friesartig auffaßt und die Figuren im Vorüberschreiten darstellt. Zu einem Schatzhaus der Knidier aus dem Ende des 6. Jahrhunderts gehörten die Friese mit dem Kampf des Menelaos und Hektor (Abb. 108), einer zuschauenden Götterversammlung und der Gigantomachie. Stilistisch verwandt sind ihnen Friesteile mit dem Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren, die wie andere Teile wahrscheinlich zu einem Schatzhaus, das die Insel Siphnos gestiftet hatte, gehörten. Die frische Erzählungskunst der Jonier blüht uns aus diesen Werken entgegen, wie wir sie bereits in der Tonmalerei jener Gegenden kennen gelernt haben. Um so mehr war der Eindruck dem jener genähert, als auch hier wie in allen frühionischen Werken die farbige Bemalung stark mitsprach; viele Einzelheiten waren nur in Malerei angegeben.

Der Stil an der ganzen ionischen Küste und auf den Inseln ist einheitlich und schon kräftig genug, um nach dem Osten zurückzufluten und sich



Abb. 103. Teil des Frieses vom Tempel zu Assos. Herakles ringt mit Triton, die Nereiden entfliehen erschreckt. Louvre zu Paris. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 109.)

bis nach Cypern, ja etwas später bis nach Persien hinein bemerkbar zu machen.

Über die Inseln nach dem Festlande führt der häufig vorkommende Typus eines nackten Jünglings, das Gegenbild zu den bekleideten weiblichen Statuen von Naxos und Samos.

Zu den bekanntesten Werken dieser Art gehört die Figur von Orchomenos in Böotien (Abb. 104), deutlich verrät sich auch hier das Herauswachsen aus dem Holzbilde. Das Auge des Verfertigers war noch an die Formen des Schnitzmessers gewöhnt. Dieser Typus, dessen strenge Frontalität und steife Haltung auf vielleicht hauptsächlich durch Kreta vermittelte Bekanntschaft mit der ägyptischen Kunst zu weisen scheint, wird immerfort und allerorten wiederholt, die Künstler ändern nicht daran, sondern verwenden ihre ganze Sorgfalt darauf, die Fehler zu verbessern und der Natur näher zu kommen. Zwei samische Künstler, Telekles und Theodoros, Söhne des Rhoikos, schufen das hölzerne Kultbild des pythischen Apollon für dessen Tempel zu Samos. Auch in ihm haben wir eine Figur wie die genannten zu vermuten, zumal mehrere derartige Torsen auf der Insel gefunden worden sind. Andere Jünglingsfiguren stammen von Melos, Thera, vom Heiligtum des ptoïschen Apollon in Böotien, von Kalywia in Attika (alle im Nationalmuseum zu Athen), zwei aus Argos sind in Delphi gefunden worden (s. S. 111). Sie gehören alle der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts an. Schritt für Schritt können wir die Entwickelung verfolgen. Immer mehr Modellierung kommt in den Körper, die Arme werden allmählich gelöst und leicht gebogen, die geballte Faust beginnt sich zu öffnen, die Beine (leider vom Knie abwärts fast immer zerstört) mit dem stets vorgesetzten linken Fuß bekommen eine beweglichere Stellung, kurz aus der leblosen Starrheit wird Bereitschaft zu handelnder Bewegung. Früher nannte man diese Jünglingsfiguren Apollon, ihre Benennung ist aber zu erweitern, da die Kunst damals nur diesen einen Typus hatte und ihn für Götter-, Grab- und Athletenstatuen verwendete. — Die jüngste und vollendetste dieser Reihe, gegen die Mitte des 6. Jahrhunderts entstanden, ist die Figur von Tenea, jetzt in der Glyptothek zu München (Abb. 105). Von der mehr zufälligen und wahllosen Naturnachahmung von Einzelheiten in den anderen Statuen erhebt sich der Künstler hier zu einer auf das Ganze gerichteten Auffassung, um einen nach seinen Begriffen wohlproportionierten Menschen zu schaffen. Er hat schon ein Schönheitsideal, dem er nachstrebt, wenn auch noch alles starr und unbeweglich ist. Gegenüber der weichlichen und unsicheren Fülle der anderen Statuen zeichnet sich diese durch stramme und durchdachte Knappheit aus. Ihre Schlankheit läßt schon ahnen, daß auch der nächste Schritt zum Elastischen gelingen wird.

Unter den Schulen des Festlandes ragte bereits damals diejenige von Athen hervor. Die attischen Bildhauer sind von Anfang an beweglicher, sie begnügen sich nicht hauptsächlich mit der Wiederholung dieses einen Jünglingstypus, sondern ziehen auch andere Gegenstände in den Kreis ihrer Darstellung.

Die Ausgrabungen der Jahre 1882—89 auf der Akropolis haben als überraſchendes Reſultat die Fundamente des erſten Parthenonbaus und die Bruchſtücke der durch die perſiſchen Soldaten im Jahre 480 zertrümmerten Statuen zutage gefördert. Als unter Kimon mit dem Wiederaufbau der Burgtempel begonnen worden war, hat man den Boden geebnet und dabei den Schutt der alten Bau- und Bildwerke liegen laſſen. Auch hier hat ſich die an vielen anderen Stellen beobachtete Tatſache beſtätigt, daß zwiſchen der Skulptur in Holz und der in Marmor diejenige in weichem poröſem Kalkſtein lag, welcher leicht und ähnlich dem Holz mit Schnitzmeſſer, Säge, Rundmeißel und Raſpel zu bearbeiten war. Es haben ſich unter anderem Bruchſtücke verſchiedener Giebelgruppen aus Poros gefunden. Die der Athena geheiligte Burgſchlange gab bei mehreren Kompoſitionen bequeme Veranlaſſung, die Ecken der Giebel mit gewundenen Schlangenleibern zu füllen. Am bemerkenswerteſten iſt ein dreileibiger Typhon als Gegner des Zeus im Gigantenkampf (Abb. 106) von „Hekatompedon“ aus der Zeit vor Peiſiſtratos. Die Büſten dreier geflügelter bärtiger Männer endigen in Schlangenſchwänzen, welche ſich umeinander winden. Zwiſchen dem Schreckhaften dieſes Weſens und ſeinem lächelnden Geſicht beſteht ein komiſcher Kontraſt. Höchſt erſtaunlich war die Polychromie dieſer Werke, welche, bei ihrer Auffindung noch ganz erhalten, jetzt unter dem Einfluß des Lichtes teilweiſe verſchwunden iſt. Die Farben nahmen nicht die geringſte Rückſicht auf die Natur: die Männer hatten grasgrüne Augen, grellblaue Kopfhaare und Bärte, rote Körper. Die Löwen einer Frei-Gruppe aus Poros waren rot, ein Stier blau mit rotem Schwanz. Es kam den Bildhauern augenſcheinlich nur darauf an, durch die Farbe die einzelnen Geſtalten und ihre Teile deutlich voneinander zu ſcheiden. Dieſen Skulpturen entſpricht ſtiliſtiſch und zeitlich die ſchon länger bekannte Statue eines Jünglings namens Rhombos, der ein Kalb auf dem Rücken zum Opfer trägt. Auch an dieſem Werk ſind die Schnitzformen noch beibehalten, trotzdem es aus hymettiſchem Marmor beſteht.

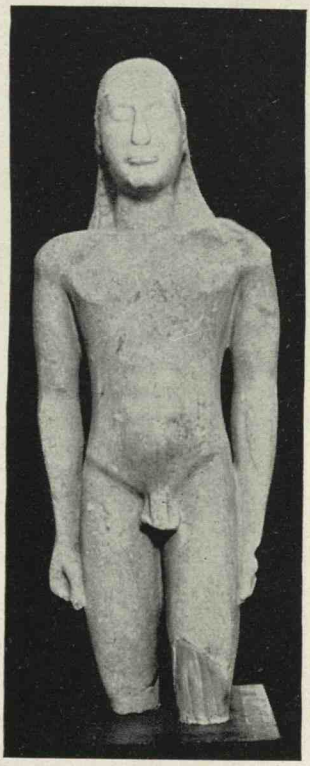


Abb. 104. Jünglingsgeſtalt von Orchomenos in Böotien. Zentralmuſeum zu Athen. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 110.)

Daß im Peloponnes die Plaſtik ſeit langem geübt wurde, erhellt aus der Sage, nach der Butades von Sikyon in Korinth in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts die Reliefplaſtik erfunden habe. Seine Tochter habe nämlich den Schattenriß ihres abreiſenden Geliebten an die Wand gezeichnet, er habe den Umriß mit Ton gefüllt und das Werk im Ofen gebrannt.

In hervorragender Weiſe beteiligte ſich der Peloponnes an der Ausbildung der nackten männlichen Jünglingsſtatue, die auch ſpäter die Hauptaufgabe der peloponneſiſchen Künſtler blieb. Derartige Werke ſind die in Delphi gefundenen Statuen, deren beſſer erhaltene laut Inſchrift von einem Argiver Polymedes gearbeitet worden iſt. Wir wiſſen durch Herodot, daß die Argiver um 580 in Delphi Statuen von Kleobis und Biton weihten. Die Statue des Polymedes erinnert in ihrer an die ägyptiſche Kunſt anklingenden Auffaſſung beſonders ſtark daran, daß die Kunſt von den Kretern Dipoinos und Skyllis nach dem Peloponnes gebracht worden war. Andererſeits finden wir ſchon hier die quadraten Formen, die charakteriſtiſch blieben auch für die ſpätere argiviſche Kunſt. Fünf Reliefſtafeln im Muſeum zu Delphi, die trotz ihrer länglichen Form Metopen geweſen zu ſein ſcheinen, wurden beim Schatzhaus von Sikyon gefunden und ſind daher wohl ebenfalls peloponneſiſch. Sie ſtellen unter anderem den Rinderraub der Dioskuren

dar, stammen etwa aus der Mitte des 6. Jahrhunderts und zeichnen sich durch saubere Einzelausführung und große Lebendigkeit aus. Eine etwas jüngere peloponnesische Giebelkomposition liegt in den Kalksteinresten vom Schatzhaus der Megareer zu Olympia vor. Es sind fünf Szenen aus dem Gigantenkampf dargestellt, von denen die Zeusgruppe die Mitte einnahm. Geschickt sind die sinkenden Feinde mit den sich über sie beugenden siegenden Göttern Athena und Herakles der Neigung des Giebels angepaßt, während die knieenden Götter Poseiden und Apollon (?) ihren liegenden Gegnern in den Giebelecken durch Lanzenstiche den Garaus machen. Zerfällt auch die Komposition in Einzelszenen, so wird sie doch durch die Giganten in den Ecken, die ihren Gegnern zugewandt sind, zusammengefaßt, und gegenüber den durch Schlangen gefüllten Giebelecken der athenischen Tempel ist ein Fortschritt zu verzeichnen.

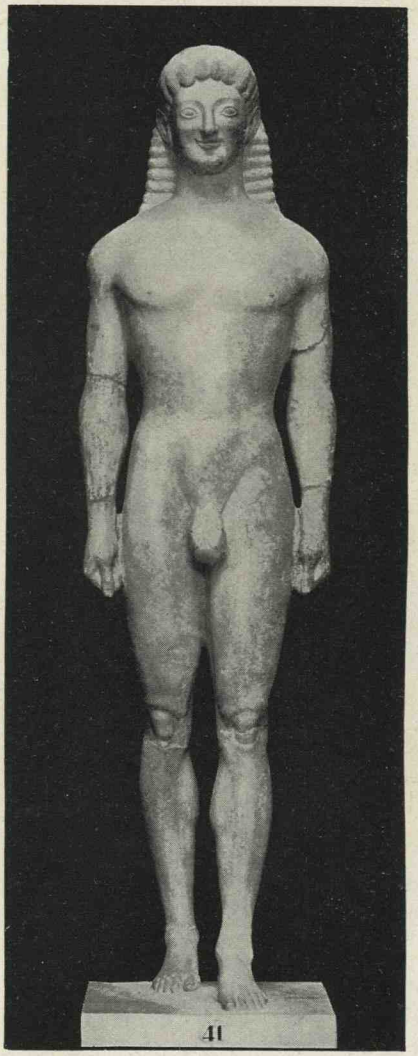


Abb. 105. Jünglingsgestalt von Tenea. Glyptothek zu München. Phot. F. Bruckmann, A.-G., München. (Zu Seite 110.)

Alte Nachrichten besagen, daß im Peloponnes besonders die Holzskulptur — wie wir gesehen haben, oftmals in Verbindung mit Gold und Elfenbein — geblüht habe. Die ursprüngliche Holztechnik läßt sich besonders deutlich an einigen lakedämonischen Grabreliefs erkennen mit den verschiedenen übereinander liegenden Schichten und scharfkantiger Behandlung (Abb. 107). Dargestellt sind heroisierte Verstorbene, denen die Hinterbliebenen Opfergaben darbringen. Die Griechen glaubten nämlich, daß die Toten zu einer Art von Dämonen oder Halbgöttern würden, welche Einfluß auf das Geschick der Nachlebenden üben könnten und deshalb durch Opfergaben in guter Laune erhalten werden müßten.

Seit der Epoche der Kolonisation traten auch Sizilien und der südliche Teil von Italien, Großgriechenland genannt, in den Bereich der griechischen Kunstgeschichte. Im Jahre 628 wurde an der Südwestküste von Sizilien die Stadt Selinus von Doriern, den Bewohnern des sizilischen Megara, gegründet. An den Resten ihrer Tempelskulpturen können wir die sizilische Kunstgeschichte durch die ganze archaische Epoche verfolgen. Sie beweisen, daß in Sizilien eine lokale Kunstschule bestand, welche nur im allgemeinen den Bewegungen im Mutterlande folgte.

Auf der Akropolis von Selinus erhob sich ein Tempel in schweren dorischen Formen, welchen die moderne Wissenschaft zur Unterscheidung von den anderen mit dem Buchstaben C bezeichnet hat, und der im Altertum vielleicht der Demeter geweiht war. Drei Metopenplatten sind im Anfang unseres Jahrhunderts wieder aufgefunden, und aus vielen kleinen Stücken zusammengesetzt (bis zu 59 bei einer Platte) im Museum von Palermo untergebracht. Sie stellen einen bisher unerklärten Wagenlenker mit seinem Viergespann, die Tötung der Medusa durch Perseus und Herakles mit den Kerkopen dar.

Auf der Perseusmetope (Abb. 109) hat der Held das zähnefletschende Ungeheuer der Medusa, dessen Anblick versteinert, bei den Haaren gepackt und schneidet ihm mit dem Schwerte den Kopf ab. Das Medusenhaupt wurde als unheilabwehrende Maske bei Bauwerken vielfach verwertet, und der Bildhauer hat die dafür erfundene Form einfach herübergenommen; mit Schlangen wurde das Haupt erst durch die Dichtungen des Äschylos und Pindar ausgestattet. Aus dem Blut der Medusa entsprang der Pegasus; das hat der Künstler naiv dadurch angedeutet, daß er das Scheusal ein kleines Flügelpferd zärtlich umfassen läßt. Das scheinbare Knien ist die schon erwähnte älteste Kunstformel für Laufen. Hinter Perseus steht Athena als schirmende Göttin. Im folgenden Relief trägt Herakles die Kerkopen gefesselt an einem Holz über der Schulter; dieses sind kleine sagenhafte Unholde, welche bei den Thermopylen wohnten und Herakles im Schlafe beunruhigt hatten. Ein Zeichen echt griechischer Beobachtungsgabe ist, daß ihre Haare der Lage entsprechend herabhängen, während in der mittelalterlichen Kunst selbst in formal so vollendeten Werken wie die Reliefs an den Türen des Baptisteriums zu Florenz von Andrea Pisano bei vornüber gebeugten Gestalten die langen Haare nicht anders als im Stehen über die Schultern fallen. Merkwürdigerweise ist als Ausnahme in der griechischen Kunst der gleiche Fehler beim Dornauszieher (Abb. 126) gemacht worden. Das Relief der Metopen ist das



Abb. 106. Dreileibiger Typhon vom alten Hekatompedon auf der Akropolis zu Athen. Akropolis-Museum zu Athen. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 111.)

denkbar höchste, so daß die Figuren wie frei vor einer nicht überall gleichmäßigen Rückwand stehen. Trotzdem ist die vordere Reliefsläche gewahrt, kein Glied ragt darüber vor; aus diesem Grunde sind, da der Künstler sich nicht anders zu helfen wußte, bei nach vorn gewendetem Oberkörper die Füße und Beine ins Profil gesetzt. In der Aufstellung und strengen Befolgung des in der ganzen griechischen Plastik herrschenden Grundsatzes, daß das Relief aus der vorderen Fläche einer Platte entstanden und in sie vertieft zu denken ist, haben wir neben den schon mehrfach betonten einen neuen Beweis, daß den griechischen Künstlern das Gesetzmäßige von Anbeginn im Blute liegt. Die kurzen gedrungenen Verhältnisse lassen die Figuren von Selinus ebenso wuchtig erscheinen, wie die frühdorische Architektur des Tempels, an dem sie sich befanden. Etwas jünger sind die Metopen von dem Tempel F zu Selinus, der sich auf dem Osthügel erhob. Die unteren Teile von zweien mit Kämpfergruppen aus der Gigantomachie sind erhalten. In den Sterbenden zeigt sich ein merkwürdiger Naturalismus, der sich ganz ähnlich in dem vor dem Blitzstrahl des Zeus niedersinkenden Giganten vom Giebelfeld des Schatzhauses der Megareer zu Olympia wiederholt, eine Verwandtschaft, die um so bedeutsamer ist, als Megara die Mutterstadt von Selinus war.

Die Fülle und Weichheit der Formen, welche fast allen bisher betrachteten Monumenten gemeinsam ist, hat dazu geführt, diese Epoche mit dem Namen der laxarchaischen zu bezeichnen. Neben dem Einfluß des Orients hängt diese Form-

gebung mit dem meiſtens verarbeiteten Material des weichen Kalkſteins zuſammen. Sobald in der plaſtiſchen Kunſt die Anwendung des edelſten Materials, Marmor und Bronze, das Übergewicht erhält, bildet ſich der ſtrengarchaiſche Stil heraus. Ehe wir aber zu deſſen Betrachtung übergehen, müſſen wir die Entwickelung der Malerei nachholen, die wir auf dem Punkte verlaſſen haben, auf dem ſie rein griechiſch geworden war.

2. Die ſchwarzfigurige Gefäßmalerei.

Wir waren lange gewohnt, die Hauptbedeutung der Griechen in der Plaſtik zu ſuchen. Wenn wir aber die antiken Schriftſteller durchmuſtern, ſo finden wir, daß ſie die Malerei des Altertums in ihrem Werte der Plaſtik meiſtens voranſtellen, und ſoweit unſere dürftigen Nachrichten Schlüſſe geſtatten, ſcheint es faſt, als wenn die Malerei damals ebenſo die führende Kunſt geweſen iſt wie in der nachchriſtlichen Zeit. Das wird beſtätigt durch den großen Einfluß der Malerei auf die Skulptur, den wir in den erhaltenen Denkmälern nachweiſen können. Leider ſind uns faſt gar keine Wand- oder Tafelgemälde aus griechiſcher Zeit erhalten, und unter den wenigen merkwürdigerweiſe faſt ausſchließlich Gemälde der früheſten Zeit. Dieſe Reſte haben ſich in den Paläſten der ägäiſchen Epoche gefunden, während wir von da an bis in die Zeiten Pompejis und des kaiſerlichen Rom mit Ausnahme einiger armſeligen gemalten Grabſtelen, von deren Farben nur dürftige Spuren übrig geblieben ſind, gar nichts beſitzen. Dagegen ſind maleriſche Werke kunſtgewerblicher Natur, die bemalten Tongefäße, in ſolcher Fülle auf uns gekommen, daß wir die ganze Entwickelung der Gefäßmalerei verfolgen können. Das iſt keineswegs ſo nebenſächlich, wie es auf den erſten Blick, nach unſeren modernen Verhältniſſen beurteilt, ſcheinen könnte. Die Griechen bezeugten ihre hohe Begabung für Kunſt auch darin, daß ſie Wert darauf legten, ihre Gefäße wirklich künſtleriſch zu ſchmücken. Daneben ſind dieſe Vaſen mit ihren unzähligen figürlichen Darſtellungen ein kulturgeſchichtliches Dokument erſten Ranges, indem ſie uns den tiefſten Einblick in das Leben und Denken der Griechen gewähren. Ferner ging in den älteſten Zeiten, in welchen die Kunſt noch in den Feſſeln des Altertümlichen lag, die Entwickelung der monumentalen und der Gefäßmalerei Schritt für Schritt parallel nebeneinander her, ſo daß wir uns aus den Vaſenbildern, abgeſehen von der Farbe, ſehr gut eine Vorſtellung von den gleichzeitigen Wandgemälden machen können. Erſt auf der Höhe des 5. Jahrhunderts begannen ſie ſich voneinander zu trennen,



Abb. 107. Heroenrelief von Chryſapha bei Sparta. Muſeum zu Berlin. Photographie nach Gips. (Zu Seite 112.)



Abb. 108. Kampf des Menelaos und des Hektor um die Leiche des Euphorbos Fries vom Schatzhauſe von Knidos zu Delphi. Nach Gazette des beaux-arts. (Zu Seite 109.)

da die große Malerei Fortſchritte machte, bei welchen die Gefäßmalerei mit ihren beſchränkten Mitteln nicht mehr folgen konnte, ſondern nur noch eine parallele Entwickelung in anderer Art durchmachte. Während des 6. und teils noch der erſten Hälfte des 5. Jahrhunderts aber können wir die Geſchichte der Gefäßmalerei auch ſchlechthin für die Geſchichte der Malerei überhaupt anſehen.

Es war gelungen, den ſchwarzen Firnis der Gefäße immer mehr zu vervollkommnen, bis er ſchließlich in Attika ſeine wundervolle Tiefe und den metalliſchen Glanz erhielt. Neben die alte Weiſe, das ganze Gefäß mit Bildzonen zu umkleiden, trat in Attika der Gebrauch, den größten Teil des Gefäßes mit Firnis zu überziehen und für das Bild nur einen viereckigen Raum auszuſparen. Damit wurden die Künſtler gezwungen, die dargeſtellte Szene zu konzentrieren, ihr eine dramatiſche Spitze zu geben, wodurch ein großer Fortſchritt erzielt wurde. Man gewöhnte ſich daran, alles Unweſentliche auszulaſſen und das Bedeutſame mit wenigen Figuren ſchlagend zu geben. Dennoch konnte bei dieſem Silhouettenſtil die in ihm liegende Beſchränkung nicht völlig überwunden werden. Die Umrißlinien der Figuren wurden mit dem Pinſel auf dem rötlich gelben Tongrunde vorgezeichnet und das ganze Innere mit dem ſchwarzen Firnis gefüllt; dann wurden die Innenzeichnung und die Umriſſe, wo durch Kreuzung verſchiedener Linien eine Undeutlichkeit entſtehen konnte, mit dem Griffel eingeritzt; ſchließlich wurden noch Deckfarben, rötlich-violett und weiß, an einigen Stellen der Figuren aufgetragen, um eine deutliche Scheidung zu ermöglichen. Dieſe Farbengebung war ganz konventionell, z. B. wurden die nackten Teile der Frauen ſtets in weiß gegeben.

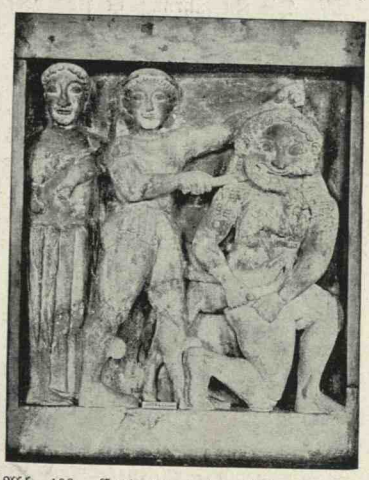


Abb. 109. Enthauptung der Meduſa durch Perſeus. Metope vom Tempel C in Selinus. Palermo. Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 108 u. 113.)

Die Lieblingsgefäßform des 6. Jahrhunderts war, wenigſtens in Attika, die Amphora, d. h. ein zweihenkeliges Gefäß von hoher, geſtreckter prächtiger Form, zur Aufbewahrung von Vorräten, beſonders des feinen attiſchen Öls, benutzt, oder als Prunkſtück aufgeſtellt (Abb. 110). Eine zweite ſchon damals gebräuchliche Form iſt die Hydria, das zum Waſſerholen beſtimmte Gefäß, welches meiſtens breit ausladet und immer noch einen dritten Henkel am Halſe hat, an dem es angefaßt werden konnte, um es beim Schöpfen unterzutauchen und ſpäter gefüllt auf den Kopf der Trägerin zu heben. Sehr viel kommen dann noch die Lekythoi vor, das ſind kleine Ölfläſchchen, zur Aufbewahrung des Salböls beſtimmt oder für das Weihöl, das auf die Gräber der Verſtorbenen geſpendet wurde. Noch nicht ſehr häufig iſt im ſchwarzfigurigen Stil der Krater, Miſchkrug, ein

nach oben sich erweiterndes Gefäß mit zwei Henkeln. Neben den Namen für die Hauptklassen sind uns aus dem Altertum noch viele andere überliefert, doch sind wir nicht mehr imstande, alle erhaltenen Gefäßformen mit Sicherheit danach zu benennen. Bei zwei Gattungen von Amphoren sind wir nicht im Zweifel: die einen sind die Prothesis- oder Bestattungsvasen von hoher schlanker Form mit überaus langem Halse; ihre figürlichen Darstellungen zeigen entweder eine Totenklage oder eine Hochzeit. Sie wurden zum Schmuck auf die Gräber gestellt. Die andere Gattung sind die panathenäischen Preisvasen mit kleinem Fuß, weit ausladendem Rumpf und engem Hals. In einem solchen Gefäß wurde dem Sieger bei den Wettkämpfen des Panathenäenfestes das Öl von dem heiligen Ölbaum der Göttin Athena überreicht. Diese Gefäße sind aber in weit größerer Zahl und oft viel kleiner angefertigt worden, als sie zu ihrem eigentlichen Zweck gebraucht wurden. Daher hat man geschlossen, daß sie von den Besuchern des Festes auch als Andenken gekauft und mitgenommen wurden. Noch durch das ganze 5. und 4. Jahrhundert lassen sich diese Preisvasen verfolgen, wobei die altertümliche Art der Zeichnung bewahrt wird auch zu einer Zeit, als die Kunst sich schon voll entfaltet hatte.

Im Lauf der Entwickelung beschränken sich bei den schwarzfigurigen Gefäßen die Ornamente immer mehr auf bestimmte Teile. Ihre Elemente werden meist dem Pflanzenreich entnommen. Wie der Kelch einer Blume sprießen vom Fuß aus lanzettförmige Blätter empor und umfassen den unteren Teil des Gefäßes. Die Henkel werden mit stilisierten Ranken gleichsam angeheftet. Der Hals wird durch einen Kranz von nach unten und oben sprießenden Blättern als Ein- und Ausguß charakterisiert. Andere Ornamente, besonders die Mäanderborde, umrahmen die Bildflächen oder umschnüren das Gefäß. In allen ist das Wesen der natürlichen Vorlage in bewunderungswürdiger Weise verstanden und organisch zu einem Kunststil weitergebildet.

Die Ausführung ist sehr verschieden, je nachdem bei der Anfertigung geschicktere oder ungeschicktere Hände tätig gewesen und die Gefäße mit Sorgfalt oder mehr fabrikmäßig gearbeitet sind. Die späteren Gefäße sind trotz ihres fortgeschritteneren Stils künstlerisch nicht immer wertvoller als die früheren; es zeigt sich darin sogar eine gewisse Abnahme, weil die immer wachsende Masse der Bestellung zu flüchtigerer Behandlung verführte.

Die Zahl der Darstellungsgegenstände aus dem täglichen Leben ist im schwarzfigurigen Stil verhältnismäßig gering. Es finden sich Szenen des Landbaues, des Ölhandels, der Töpferei, Schmiede bei der Arbeit, Schuster in ihrer Werkstatt, Wasser holende Mädchen, Frauen in öffentlichen Bädern, Opfer an die Göttin Athena, Wettkämpfe zu Fuß und zu Pferde. Die Schilderung ist meist sehr lebendig, oft mit kräftigem Humor. Die Mehrzahl der Gegenstände aber ist dem Epos und der Mythe entnommen; bei manchen Szenen bleibt es ungewiß, ob sie dem täglichen Leben oder der Mythe angehören. Das liegt daran, daß die Maler nicht immer imstande sind, den Inhalt schlagend und kenntlich wiederzugeben, sondern die Figuren mehr äußerlich nebeneinander stellen, wo dann beim Fehlen der Namensbeischriften schwer zu erraten ist, was der Maler gemeint hat. Der beliebteste Darstellungskreis aus der Mythe war der des Dionysos: Nymphen, Mänaden, Silene usw. treten auf. Aber nicht viel weniger oft wird die Athenasage behandelt, auch Hermes als Vermittler zwischen den Göttern und Menschen spielt eine große Rolle. Von den Heroen steht obenan Herakles, und der ganze Kreis seiner Taten und Erlebnisse wird behandelt. Obgleich die Gestalt dieses ringenden Menschen, der sich in schwerer Arbeit die Göttlichkeit erkämpft, immer ein Liebling der Griechen war, hat er sie doch ganz besonders lebhaft vor der Vollendung ihrer Kultur beschäftigt. Wie der Held, so ringen auch sie nach Vervollkommnung; sie schätzten an ihm den gewaltigen Willen zur unablässigen Arbeit, aber auch die körperliche Kraftleistung, welche allen geistig noch nicht vollreifen Völkern als das Höchste gilt. Gerade so waren im Mittelalter Siegfried und Roland, die kühnen Recken, die Lieblinge der Sage. Das ethische Moment: die edle tüchtige Gesinnung, der Kampf gegen die Feinde der Kultur, ist diesen und jenem gemein. Einen großen Raum nehmen in den Darstellungen der Gefäße auch die troischen Sagen ein, und wir erkennen daraus, welcher Volkstümlichkeit sich die epischen Dichtungen erfreuten. Auffallend ist es, daß die eigentlich homerischen Szenen seltener vertreten sind, als die anderen auf Troja bezüglichen Sagen. Wir müssen annehmen, daß die Gefäßmaler sich das heraussuchten, was ihnen mit ihren beschränkten Mitteln am leichtesten darstellbar schien.

Wir haben vorher die Entwickelung der Vasenmalerei bis etwa zum Beginn der Peisistratidenzeit verfolgt. Wahrscheinlich schon in jener Epoche war Chalkis auf Euböa von Bedeutung. Während des ganzen 6. Jahrhunderts vertrieb es seine Erzeugnisse wie die meisten

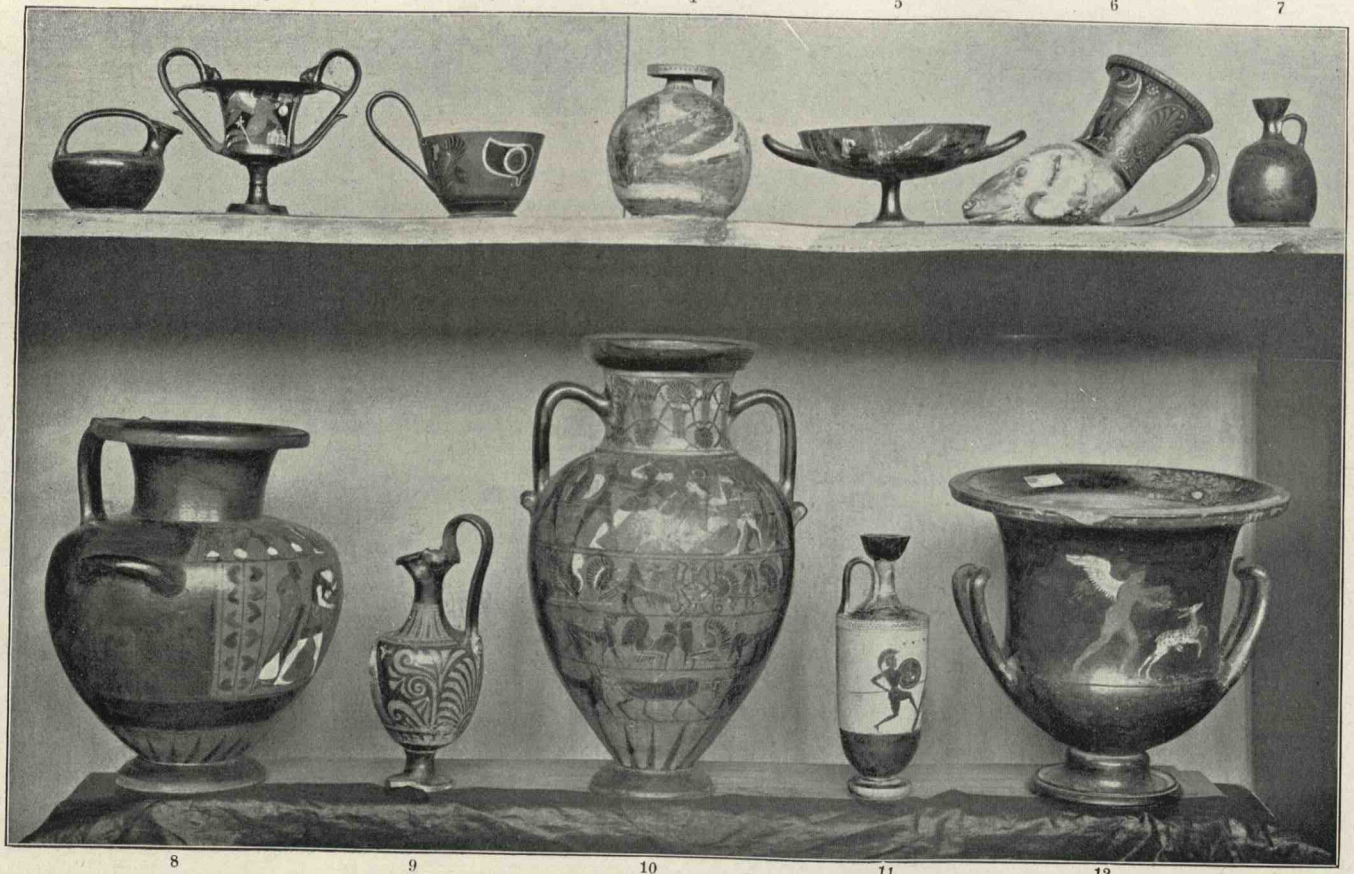


Abb. 110. Griechische Tongefäße im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn.

1. Kleines Gießgefäß. Attisch, rotfigurig. 5. Jahrh. **2.** Zweihenkeliger Becher, Kantharos. Apulisch. Zeit Alexanders d. Gr. **3.** Henkeltasse, Kyathis, oder Schöpfkelle. Attisch, schwarzfigurig. 6. Jahrh. **4.** Lekythos (Aryballos). Korinthisch. 6. Jahrh. **5.** Zweihenkelige Trinkschale, Kylix. Attisch. Ende des 6. Jahrh. **6.** Trinkhorn, Rhython. Apulisch. Zeit Alexanders d. Gr. **7.** Lekythos. Attisch, rotfigurig. Um 400. **8.** Wassergefäß, Hydria. Attisch, schwarzfigurig. 6. Jahrh. **9.** Kanne, Oinochoë. Apulisch. Zeit Alexanders d. Gr. **10.** Amphora. Tyrrhenisch, schwarzfigurig. Anfang des 6. Jahrh. **11.** Lekythos. Schwarze Figuren auf weißem Grund. Attisch. Zeit der Perserkriege. **12.** Mischkrug, Krater. Apulisch. 3. Jahrh. (Zu Seite 115.)

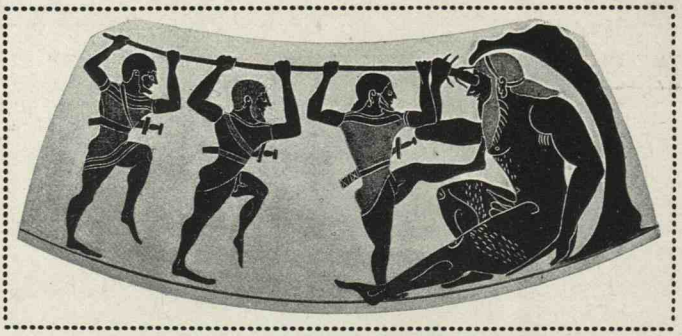


Abb. 111. Schwarzfiguriges Gefäßbild.
Odysseus und seine Gefährten bohren dem schlafenden Polyphem einen Pfahl ins Auge.
Nach Monumenti dell' Istituto. (Zu Seite 118.)

jonischen Staaten bis nach Italien. Eine andere Gattung jonischer Vasen hat sich bisher nur in den Gräbern des etruskischen Cäre gefunden. Da ihre Maler gelegentlich die Volkstypen Ägyptens so wahr schildern, daß sie sie aus eigener Anschauung gekannt haben müssen, ist der Fabrikationsort aller dieser Vasen wohl in einer griechischen Ansiedelung in Ägypten zu suchen. Bei diesen und anderen jonischen Vasen werden die Szenen oft sehr humoristisch und dabei ungemein lebendig behandelt. Wie Gegenstände der Heldensage in diesem Geiste dargestellt wurden, das zeigt die Malerei eines jonischen Gefäßes (Abb. 111), auf dem Odysseus und seine Gefährten dem schlafenden Polyphem den Baumstamm mit ausgelassener Freude ins Auge bohren. Aber auch die dorische Vasenmalerei verfuhr äußerst drastisch, wie die sog. kyrenäischen Vasen zeigen, als deren Herstellungsort kürzlich die Großmutterstadt Kyrenes, Sparta, erwiesen worden ist. Es sind meistens Trinkschalen mit weißem Grunde, wie eine in Paris (Abb. 112). Der König Arkesilas, wahrscheinlich der zweite kyrenäische dieses Namens (um 560), ist bei dem Abwägen des Silphion, einer wertvollen Medizinalpflanze, welche in seinem Lande wuchs, zugegen. Die gefüllten Säcke werden durch Sklaven in einen unteren Raum verbracht. Hier zeigt sich ein derber Naturalismus, der kräftig zugreift und seine naive Freude an dem Tatsächlichen hat, wie auch das viele Beiwerk, ein Affe, eine Eidechse und Vögel beweisen. Die Bewegungen und Gesichter sind alle etwas karikiert, aber überaus sprechend.

Im Laufe der Entwickelung des schwarzfigurigen Stils aber arbeitet sich immer mehr Attika heraus. Die Töpfer dieses Landes wissen die Errungenschaften von sämtlichen anderen zusammenzufassen und die Summe der ganzen Entwickelung zu ziehen, wenn sie in ihren Bildern auch hinter der Frische der Auffassung, namentlich auf jonischen Gefäßen, zurückstehen. So kommt es, daß der attische Export bald allen anderen überlegen ist und Attika mehr und mehr zum Mittelpunkt der Gefäßindustrie wird, bis es nach der Erfindung der rotfigurigen Technik den gesamten Markt allein beherrscht. So wird also Athen zuerst durch die Gefäßmalerei zum Vorort Griechenlands, und es zeigt sich wieder deutlich die Erscheinung, daß die Malerei den übrigen Künsten weit voran eilte. Fast alle attischen Vasen, welche unsere Sammlungen füllen, stammen aus etruskischen Gräbern und sind von Athen nach Etrurien verkauft worden, in den meisten Fällen wohl als Behälter des berühmten attischen Öls, worauf das Vorwiegen der Amphorenform neben der Hydria hinweist. Die Form der Gefäße wird veredelt, der Ton durch Farbenzusatz warm rotgelb, der Firnis ist gleichmäßig tiefschwarz und glänzend und gibt den Gefäßen den Charakter von poliertem Erz. Während auf jonischen Vasen die Namen des Verfertigers fast nie, auf korinthischen selten vorkommen, sind sie auf attischen häufig. Meistens allerdings nennen sich nur die Fabrikherren, doch kommen auch Künstlernamen vor.

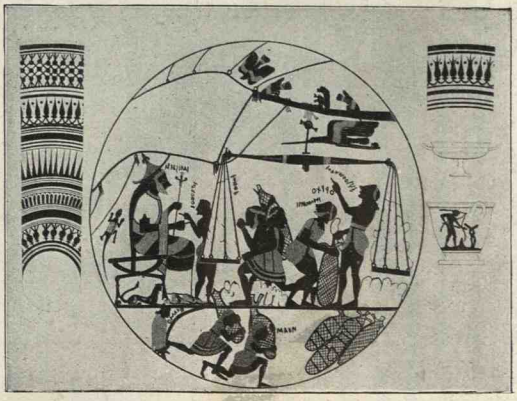


Abb. 112. Arkesilasschale. Louvre zu Paris.
Nach Monumenti dell' Istituto. (Zu Seite 118.)

Unter allen ſteht obenan der des Exekias, der zugleich Töpfer und Maler war (Mitte des 6. Jahrhunderts).

Die frühere Stufe des attiſchen Stils, noch nicht allzuweit von der François-vaſe entfernt, möge uns ein Vaſenbild mit der Ermordung des Aſtyanax veranſchaulichen (Abb. 113). Priamos hat ſich bei der Eroberung von Troja auf einen Altar geflüchtet und ſtreckt flehend die Hand aus nach Neoptolemos, dem Sohn des Achill, der vor ihm ſteht und im Begriff iſt, den kleinen Aſtyanax, den er an einem Bein gefaßt hat, zu zerſchmettern. Neben Priamos liegt die Leiche ſeines Sohnes Polites. Hinter dem greiſen König ſtehen jammernd ſein Weib Hekabe und ſeine Schwiegertochter Andromache. Links treten Menelaos und Helena einander zum erſtenmal wieder gegenüber.

Durch einen weiten Abſtand wird zeitlich und künſtleriſch das Peleus- und Atalante-bild (Abb. 114), getrennt, das erſt ganz an das Ende der ſchwarzfigurigen Stilperiode gehört.



Abb. 113. Schwarzfigurige Malerei von einem Tongefäß. Die Ermordung des Aſtyanax. Nach Gerhard, Etruskiſche und kampaniſche Vaſenbilder. (Zu Seite 119.)

Der greiſe Peleus, durch ſein graues Haar bezeichnet, und Atalante, wie alle Frauen in dieſem Stil von weißer Körperfarbe, ringen miteinander bei den Leichenſpielen des Pelias. Sie preſſen Kopf gegen Kopf, und mit ihrer Linken drückt ſie den Kopf des Peleus nieder, was dieſer durch Feſthalten ihrer rechten Hand vergeblich zu verhindern ſucht, und wodurch ihr Sieg entſchieden iſt. Der Niedergeworfene iſt wahrſcheinlich Meleagros, der vorher von Peleus beſiegt iſt und nun erſtaunt zuſieht, wie ſeine Geliebte ſeinen Beſieger niederzwingt. Links ein Kampfwärter mit zwei Stäben, rechts ein Diener. Hier offenbart ſich ſchon eine große Kenntnis des Nackten, die Umriſſe des Körpers und der Muskulatur ſind mit bewußter Sicherheit gegeben, die Gewandung iſt in geſchickte Falten gelegt, man fühlt eine ſtrenge Schulung des Malers heraus. Seine Wiſſenſchaft vom menſchlichen Körper iſt ſchon bedeutend, wenn auch die Stellung und Bewegung noch nicht zur Freiheit durchgedrungen ſind, ſondern archaiſch bleiben. Auch geht dieſer ganze Stil noch nicht über die ſtrenge Profilſtellung hinaus, und wenn Hintergründe angegeben werden, ſo begnügt man ſich mit wenigen Strichen. Das Hauptmerkmal dieſes Bildes, dem vorigen gegenüber, iſt das Bewußtſein eines Stils und deſſen ſtraffe Durchführung. Es tritt uns hier die Weiterentwickelung vom Laxen zum Strengen entgegen. Wir werden dasſelbe auch in der Plaſtik finden, der wir mit dieſem Bilde zeitlich und, da die Malerei ſich ſchneller entwickelt hat, noch mehr künſtleriſch weit voraus geeilt ſind.

3. Die Plastik strengarchaischen Stils.

A. Das Mutterland.

a. Athen unter den Peisistratiden.

Von nun an tritt das griechische Mutterland in den Vordergrund, und zwar siedelt die Kunst in buchstäblichem Sinne von Kleinasien und den Inseln nach Griechenland über. Es ist Athen, wohin die Künstler der Kolonien ihre Kunstfertigkeit tragen und wo in ihnen selbst und durch ihre Einwirkung eine neue Kunstschule entsteht.

An mehreren Stellen des griechischen Bodens erhob sich im 6. Jahrhundert eine neue Tyrannis. Lygdamis riß auf Naxos, Polykrates auf Samos die Gewalt an sich, in Athen aber schwang sich Peisistratos im Jahre 561 zur Alleinherrschaft auf, behauptete sie mit zweimaligen Unterbrechungen bis zum Tode und vererbte die Macht auf seine Söhne. Er war ein genialer Staatsmann, welcher durch seinen klugen Blick, seine weise Mäßigung, seine umfassende Bildung nicht nur seine Herrschaft befestigte, sondern den Grund zur späteren Weltstellung Athens legte, ja Athen schon in seiner Zeit zu einer der bedeutendsten Städte Griechenlands machte.

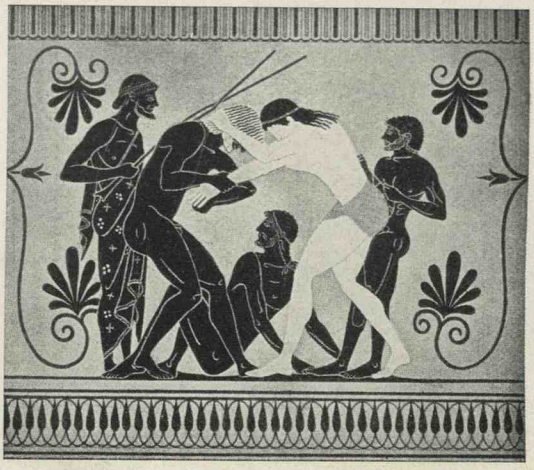


Abb. 114. Schwarzfiguriges Gefäßbild. Peleus ringt mit Atalante. Nach Gerhard, Auserlesene Vasenbilder. (Zu Seite 119.)

Auf der Burg standen damals noch Teile des alten Königspalastes aus der mykenischen Epoche, von dem auch heute noch Spuren erhalten sind (vgl. Abb. 154). Dort nahm Peisistratos Wohnung, um an die alten Herrscher der Stadt anzuknüpfen. Die ältesten Ansiedelungen um den Burgfelsen hatten auf der Südseite gegen das Meer zu gelegen, und dort befanden sich die ältesten Heiligtümer der Stadt: des olympischen Zeus, des pythischen Apollon, der Erdmutter und des Dionysos. Dort mündete die alte Stadtquelle Kallirrhoe in den Ilissos. Je mehr sich aber die Stadt vergrößerte, desto mehr zog sie sich um den Burgfelsen nach Norden herum, und im Gegensatz zu dem aristokratischen Südviertel bildete sich ein demokratisches Nordviertel heraus, wo sich die Leute ansiedelten, auf denen die Zukunft Athens beruhen sollte, die Gewerbe- und Handeltreibenden. Der Hauptteil dieser neuen Stadt wurde Kerameikos genannt, nach den Töpfern, welche der attischen Tonware den Weltruf verschafften und sie zu einem Handelsartikel ersten Ranges machten. Wahrscheinlich schon durch Peisistratos wurde der Hauptmarkt der Stadt hierher verlegt und in dessen Mitte ein Altar der Zwölf Götter errichtet. Dort trafen alle von außerhalb auf die Stadt zuführenden Straßen zusammen und wurden von dort vermessen. Die Meilensteine waren Hermen, d. h. vierkantige Pfeiler, welche oben in eine menschliche Büste endigten; Inschriften nannten auf der einen Seite in einem Hexameter die Ortschaften, zu denen die Straße führte, auf der anderen gaben sie in einem Pentameter dem Wanderer einen weisen Spruch auf den Weg. Die Göttin Athena hatte Peisistratos zu seiner besonderen Schutzgöttin ausersehen, zweimal an Athenafesten

kehrte er zur Herrſchaft zurück. Darum begünſtigte er ihr glänzendſtes Feſt, die Panathenäen, die 566 geſtiftet worden waren. Den Wettkämpfen und gymnaſtiſchen Spielen dabei fügte er den Vortrag epiſcher Gedichte durch Rhapſoden hinzu. Seine Söhne ließen um 520 den alten Hekatompedon, der nur ein Doppelantentempel geweſen war, durch einen Säulenkranz von 6×12 zum Peripteros erweitern. Auch den Kultus anderer Götter ſchmückte und bereicherte Peiſiſtratos. Durch Bevorzugung des Dionyſosdienſtes, für den er einen kleinen Tempel ſüdöſtlich der Burg errichtete, ſchmeichelte er dem Landvolk, auf welches er ſich ſtützte. Auf Delos ließ er das berühmte Heiligtum des Apollon „reinigen", indem er die Gräber aus der Umgebung entfernen ließ, in Athen weihte er dieſem Gott einen Altar in ſeinem erweiterten heiligen Bezirk ſüdöſtlich von der Burg. Nahebei begann er den Bau des Zeustempels an der heiligen Stelle, wo das Waſſer nach der großen Flut des Deukalion in einen Schlund abgelaufen war, ein Werk, welches mit dem Heraion zu Samos und dem Artemistempel zu Epheſos wetteifern ſollte und deſſen koloſſaler Bau erſt 650 Jahre ſpäter durch Kaiſer Hadrian vollendet wurde. Für die gymnaſtiſchen Übungen der Jugend erweiterte er das Gymnaſion in der Akademie und gründete vielleicht auch das Gymnaſion im Lykeion. Weil die Erinnerung ſeiner eigenen Familie mit den Homeriſchen Geſängen zuſammenhing, zog er die Rhapſoden, wie ſchon Solon getan hatte, nach Athen. Aber es war mehr als Politik zum Vorteil ſeines eigenen Hauſes, er hatte nach der vorgeſchrittenen Kultur der kleinaſiatiſchen Griechenſtädte hinüber geblickt und wünſchte, dieſe in ſeine Stadt zu verpflanzen. So wurde der epiſche Geſang aus dem Oſten nach Athen übertragen und erhielt dort ſeine neue Heimat. Die Homeriſchen und andere epiſche Gedichte wurden zum erſtenmal geſammelt und aufgeſchrieben. Nicht weniger aber als die ſchon hiſtoriſch gewordene Epik pflegte Peiſiſtratos die damals in voller Blüte ſtehende Lyrik, indem er die Dichter Anakreon von Teos, Simonides von Keos und Laſos von Hermione mit großen Ehren nach Athen berief. Auch die Anfänge des Dramas ſind auf ihn zurückzuführen, da er im Jahre 534 im Zuſammenhang mit dem Dionyſoskult tragiſche Wettkämpfe ſtiftete; dabei entſtanden Wechſelgeſänge zwiſchen dem Chor und den Vorſängern, woraus ſich ſpäter die dramatiſche Dichtkunſt entwickelte.



Abb. 115. Archaiſche weibliche Statue von der Akropolis zu Athen. Akropolismuſeum zu Athen. Nach Originalphotographie.
(Zu Seite 122.)

Aber nicht nur die Dichtkunſt, ſondern einen ganzen Kulturſtrom zog Peiſiſtratos von Oſten nach Athen herüber, und dem folgte auch die Plaſtik. Jetzt zuerſt erhob ſich der Ruf Athens als einer Kunſtſtadt, aber noch in ganz anderem Sinne als ſpäter, denn noch hatte es keine eigene Plaſtik, und ſein Ruhm entſprang zunächſt aus ſeiner Kunſtbegünſtigung. Wie die Dichter wanderten auch die Bildhauer von Oſten, von den ioniſchen Kolonien, nach Athen

und übten dort ihre Weise der Kunst. Endoios, wahrscheinlich ein Kleinasiate, arbeitete in Athen, und von ihm haben wir vielleicht noch heute ein Werk in einem sehr verstümmelten und abgeriebenen kopflosen Sitzbild der Athena, gefunden auf der Akropolis. Der größte Zuzug aber kam von den Inseln: aus Samos, Chios, Paros (Aristion) und Naxos. Diesen auswärtigen Bildhauern trat sehr bald eine Reihe einheimischer an die Seite. Sie lernten von den Inselkünstlern nicht nur den bisher gebrauchten Tuffstein durch Marmor ersetzen, wobei sie den parischen Marmor vor den attischen Sorten bevorzugten, sondern ahmten die Weise der Inselkünstler so genau nach, daß man die Werke beider nicht voneinander unterscheiden kann.

Erst die neueste Zeit hat uns genügende Anschauung von der attischen Kunst zur Zeit der Peisistratiden gebracht. Bis vor kurzem herrschte in dieser Beziehung noch Dunkel. Da sollten der 5. und 6. Februar 1884 einen ganz unerwarteten Aufschluß bringen. An jenen Tagen fand man bei Ausgrabungen zwischen dem Erechtheion und der Nordmauer der Akropolis nicht weniger als 14 weibliche Statuen, welche bei der Einnahme Athens im Jahre 480 durch die persischen Soldaten von ihren Sockeln gestürzt und im Perserschutt liegen geblieben waren. Die Statuen, obgleich vom Knie abwärts meistens verstümmelt und ohne Hände, waren im übrigen gut erhalten und prangten noch im vollen Schmuck ihrer Bemalung. Sie stellen alle reichbekleidete junge Frauen dar, sind aber nicht alle ganz gleichzeitig und auch im Stil etwas verschieden, von großer Einfachheit der plastischen Formgebung, die auf Detaillierung durch Bemalung rechnete, bis zu überzierlicher plastischer Ausarbeitung aller Einzelheiten wechselnd. Dennoch sind sie alle in Anknüpfung und Weiterentwickelung der auf den Inseln erfundenen Figuren wie das Weihgeschenk der Nikandre und die samische Statue im Louvre (Abb. 100 u. 101) entstanden.

Die Figuren tragen die Gewandung ihrer Zeit und gewähren uns auch einen ungeahnten Blick in die Kostümgeschichte (Abb. 115). Sie sind mit drei Gewändern übereinander bekleidet: zu unterst mit dem langen ionischen Chiton aus Leinen, dessen Schleppe beim Gehen aufgehoben wurde; sein einziger Schmuck ist ein senkrechter gestickter Streifen an der Vorderseite, an der Taille ist er mit einem schmalen Band gegürtet. Das obere Kleidungsstück ist das Himation oder der Peplos aus glattem Wollstoff. Dieses ist entweder unter dem linken Arm durchgezogen, geht quer über Brust und Rücken und fällt in senkrechten Falten über die rechte Schulter herab, oder es ist wie ein Schal einfach um die Schulter gelegt und fällt vorn mit beiden Enden glatt nieder. Außerordentlich künstlich ist die Haartracht, jedenfalls sind dazu nicht nur eigene Haare verwendet. Durch das Brenneisen gewellte Strähne sind turbanartig um die Stirn gelegt, oder das Vorderhaar ist gescheitelt und in gewellten Bogen zu beiden Seiten hinter die Ohren gestrichen. Über den beiden Schläfen liegen von der Höhe des Kopfes ausgehende kleingewellte Haarpartien, die Hauptmasse aber fällt in gewellten Strähnen über den Nacken herab, drei oder vier gewellte Strähne trennen sich davon hinter jedem Ohr ab und hängen vorn über die Brust. Auf dem Kopf ruht ein Diadem von Metall, mit reichen Ornamenten verziert; in den Ohren sind goldene Gehänge befestigt, Halsketten und Armbänder vervollständigen den Schmuck. Die Bemalung beschränkt sich auf Ornamentation, und nicht mehr die ganzen Flächen sind gefärbt. Die Haare und die Lippen sind rot, die Augenbrauen und die Augenwimpern sind durch schwarze Striche bezeichnet, die Pupille ist schwarz, die Iris rot, letzteres wahrscheinlich nur Untermalung von braun. Von der Gewandung ist nur der Chitoniskos ganz gefärbt und auch dann nur, wenn das Himation darüber getragen wird, und zwar blau mit roten Rändern. An dem Chiton und dem Himation sind nur die gestickten Borden gemalt, auch einzelne gewebte oder

geſtickte Ornamente auf dem Himation verſtreut, die Farben ſind meiſt grün und rot, noch heute die beliebteſten griechiſcher Stickerei. Der Schmuck iſt vergoldet.

So treten uns dieſe Geſtalten höchſt fremdartig entgegen und ſcheinen unſerer Vorſtellung von griechiſcher Einfachheit zu widerſprechen. Die Kleidung erinnert in ihrer Pracht und überladenen Zierlichkeit an den Orient, und ſicher iſt, daß ſie unter orientaliſcher Einwirkung entſtanden. Die Künſtler aber ſchwelgen in der minutiöſen Darſtellung der reichen Einzelheiten, ſie tun ſich auf das Künſtliche der Marmorausführung etwas zu gut und erhöhen die Schwierigkeiten, indem ſie z. B. die Falten des Obergewandes tief unterſchneiden. Das herrliche Material des pariſchen Marmors, in welchem ſie ganz andere Wirkungen hervorbringen können als in dem weichen Tuffſtein, berauſcht ſie und verführt ſie zu techniſchen Virtuoſenſtückchen. Dieſelbe Erſcheinung, daß eine archaiſche Kunſt ins Überzierliche verfällt und die dekorativen Einzelheiten über Gebühr betont, hat ſich noch einmal in der Kunſtgeſchichte wiederholt, bei den meiſten Florentiner Bildhauern und Malern des 15. Jahrhunderts. Dazu aber kommt doch in Athen auch ſchon, was ſpäter den höchſten Ruhm der attiſchen Kunſt bildet, die Wärme des Lebens, die hier zuerſt in den Köpfen leiſe hervorbricht und ſich auch in der naturwirklichen Wiedergabe des Stofflichen ankündet.

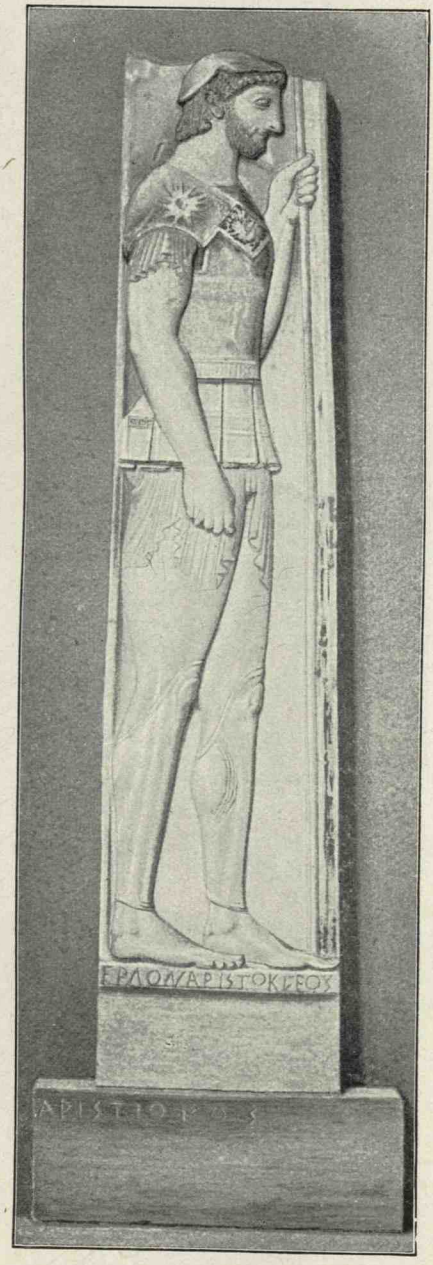


Abb. 116. Grabſtele des Ariſtion von Ariſtokles. Athen.
(Zu Seite 124.)

Alle dieſe Statuen waren Weihgeſchenke an die Göttin Athena und erhoben ſich auf ſäulenförmigen Baſen in der Nähe des Tempels, abwechſelnd mit anderen Weihgaben, z. B. Luxusvaſen aus Ton und Bronze. In ihrer Geſamtheit müſſen ſie wie eine Prozeſſion vornehmer attiſcher Mädchen zum Heiligtum der Stadtgöttin gewirkt haben.

Ungefähr auf derſelben Kunſtſtufe ſtehen die Reſte einer Gigantomachie aus einem Giebel des durch die Peiſiſtratiden zum Peripteros erweiterten

Hekatompedon, nur daß die Formengebung im Zuſammenhang mit dem monumentalen Zweck gewaltiger iſt und an die breite Kraft der alten attiſchen Porosgiebel erinnert. Kompoſitionell iſt gegenüber dem Gigantengiebel vom Megareer Schatzhaus in Olympia ein Fortſchritt erzielt, indem nur drei Kämpfergruppen gegeben waren und die Bewegung durch aus den Giebelecken heranfriechende Giganten nach der Mitte zu gerichtet war. Am beſten erhalten iſt die Mittelgruppe, Athena mit ihrem Gegner Enkelados. — Eine Gigantomachie war auch in dem in wenigen Fragmenten erhaltenen weſtlichen Porosgiebel des Apollontempels zu Delphi dargeſtellt, während der öſtliche Marmorgiebel u. a. Zweigeſpanne und Tiere enthielt. Da der Tempel auf Koſten der atheniſchen

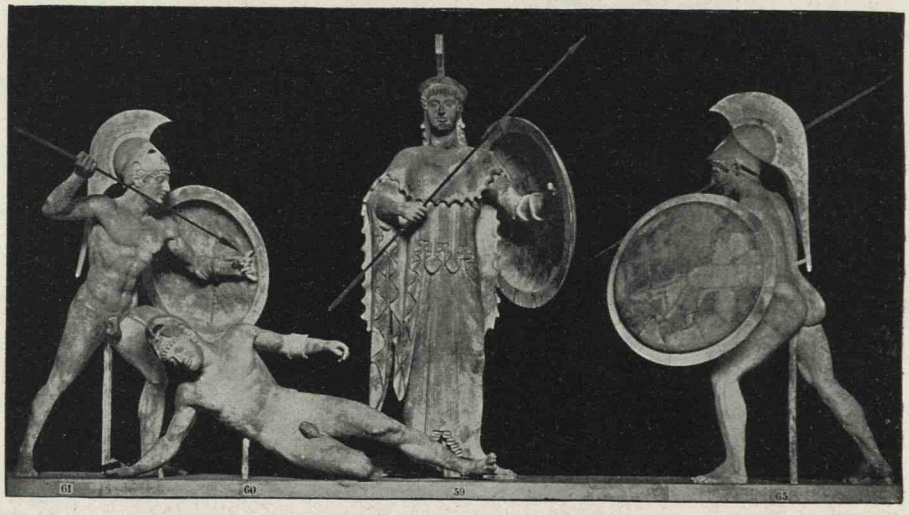


Abb. 117. Statuen aus dem weſtlichen Tempelgiebel zu Ägina. (Die beiden Kämpfenden und der fallende Krieger bildeten eine Gruppe links von Athena.) Kgl. Glyptothek zu München. Nach Originalphotographie.
(Zu Seite 128.)

Alkmäoniden hergeſtellt wurde, ſind die Giebelgruppen vielleicht von attiſchen Künſtlern gearbeitet worden. — Äußerſt lehrreich iſt der Vergleich mit den im nächſten Abſchnitt beſprochenen Giebelfiguren aus Ägina, deren ſchulmäßige Korrektheit gegen die lebensvolle Beweglichkeit und Weichheit der genannten attiſchen Skulpturen in bedeutungsvollem Gegenſatz ſteht.

Weſentlich weiter vorgeſchritten ſcheint der Stil auf der Grabſtele des Ariſtion von Ariſtokles zu ſein (Abb. 116), die wir doch nach dem Buchſtabencharakter ihrer Inſchrift in das Ende des 6. Jahrhunderts ſetzen müſſen.

Solche Stelen (flache Steintafeln) waren damals die gewöhnliche Form von Grabmälern, ſie wurden gekrönt durch eine ſkulptierte oder gemalte Palmette oder durch ein einfaches Giebeldreieck. In einem hohen, ſchmalen, rechtwinkeligen Raum ſteht der Krieger mit Bruſtharniſch, Beinſchienen und Helm gewappnet; in der Linken hält er eine Lanze, während die Rechte untätig herabhängt. Der Haupteindruck des Werkes iſt ſchlichte Einfachheit, die ſchon das flache Relief hervorbringt. Ungezwungen iſt der Mann in den engen Raum hineinkomponiert, in ſeiner Beſcheidenheit ſcheint er keinen größeren zu beanſpruchen. Die übertriebene Zierlichkeit hat biederer Gewiſſenhaftigkeit Platz gemacht. Die Muskulatur iſt wenigſtens an den Beinen trefflich angedeutet, und ſogar die Metallſchienen haben ihr folgen müſſen. Die Bemalung des Werkes iſt verhältnismäßig gut erhalten, doch haben ſich einige Farben verändert. Der Grund war rot, der Panzer blau,



Abb. 118. Der Westgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. Ergänzung von Adolf Furtwängler in der Glyptothek zu München. Photographie von F. Bruckmann, A.-G., München. (Zu Seite 128.)



Abb 119. Der Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina. Ergänzung von Adolf Furtwängler in der Glyptothek zu München. Photographie von F. Bruckmann, A.-G., München. (Zu Seite 128.)

die Verzierungen darauf wieder rot. Die Achselklappe war auf der Schulter mit einem Stern, an dem kleineren auf der Brust liegenden Teil mit einem Löwenkopf verziert. Der Panzer wurde von drei Streifen mit mäanderartigen Ornamenten umzogen, ein Streifen auf der Brust, einer auf dem Gürtel und einer auf der Mitte der metallbeschlagenen Lederstreifen, die den Panzer nach unten abschließen. Unter dem Panzer kommt an den Oberarmen und Oberschenkeln der kurze Chiton zum Vorschein. Die Bartspitze, der Helmbusch und das Geschlechtsglied waren besonders angesetzt. Das Relief scheint nur der Malerei zur Grundlage zu dienen, wie in der Tat das griechische Relief als eine Sonderart der Malerei entstanden ist. Da man nämlich in der Malerei nicht den Anschein plastischer Modellierung hervorzubringen vermochte, griff man zu wirklicher plastischer Gestaltung des Untergrundes. Neben den Relief-Stelen gab es auch nur gemalte, wie die ganz in der Nähe der Aristionstele gefundene Lyseasstele beweist. An dem jetzt leeren Sockel der Aristionstele zwischen der eigentlichen Stele und der Basis war ein Bildchen gemalt, wie aus der Analogie mit der Lyseasstele hervorgeht, die an der betreffenden Stelle einen Reiter zeigt.

Der engen Verbindung mit der Malerei ist es zuzuschreiben, daß der Stil in der Aristionstele weiter vorgeschritten ist als bei den anderen gleichzeitigen plastischen Werken, denn die Malerei entwickelte sich, wie wir schon mehrfach gesehen haben, schneller.

b. Die Zeit der Perserkriege.

Der Peloponnes.

Trotz der feinen Arbeit in den attischen Statuen fühlt man deutlich, daß in ihnen nicht der Fortschritt liegen konnte, da die Kunst sich in Einzelheiten verlor. Der entscheidende Schritt, der die griechische Kunst auf den rechten Weg bringen und von allem fremden Einfluß befreien sollte, wurde an einer anderen Stelle getan, auf dorischem Gebiet; er tritt uns, die wir auf die zufällig erhaltenen Denkmäler beschränkt sind, am eindringlichsten in den Giebelgruppen des Aphaiatempels auf der Insel Ägina entgegen. Die „Ägineten" zeigen einen bedeutend weiter vorgeschrittenen Stil als die attischen Arbeiten aus der Zeit der Peisistratiden, müssen daher jünger sein. Andererseits ist der Unterschied zwischen ihnen und den attischen Tyrannenmördern, die aus dem Jahre 476 stammen, nicht sehr groß, namentlich wenn man die reiferen, aber wohl gleichzeitig entstandenen Figuren des Ostgiebels ins Auge faßt. Wir können uns also der Annahme anschließen, daß diese Werke, die für uns einen großen Kunstfortschritt offenbaren, an eins der größten Ereignisse der Weltgeschichte anknüpfen, an den siegreichen Kampf der Griechen gegen die Perser. In den Perserkriegen warfen die Griechen die anmaßende Herrschaft der Orientalen zurück, von denen sie so viele Elemente ihrer Kultur entnommen hatten, und die ersten Werke der monumentalen Plastik, welche nach diesem Kampf entstehen, sind, wenigstens nach unserer Kenntnis, die ersten rein nationalen Gebilde. Der Blick der Griechen für das Schematische, der im geometrischen Stil der Gefäßmalerei schon einmal etwas Selbständiges geschaffen hatte, gab auch diesmal den Ausschlag, freilich erhoben und weitergebildet zum Gefühl für das Gesetzmäßig-Organische, für das Ganze und Rhythmische.

Die Insel Ägina war durch Handel reich geworden, dort hatte sich eine der hervorragendsten peloponnesischen Kunstschulen entwickelt, und zwar arbeiteten die Ägineten hauptsächlich in Bronze. Plinius berichtet, daß sie besonders

berühmt in der Herſtellung der richtigen Metallmiſchung für die Bronze waren. Wie im ganzen Peloponnes war auch in Ägina die Hauptaufgabe der Künſtler, Siegerſtatuen für Olympia zu verfertigen. Unter den äginetiſchen Bildhauern ragten am meiſten Kallon und Onatas hervor. Von letzterem wiſſen wir, daß er etwa zwiſchen 490 und 460 tätig war und außer Koloſſalbildern von Göttern umfangreiche Siegesdenkmale für Olympia und Delphi ſchuf, für erſteren Ort eine Gruppe von neun griechiſchen Helden, die im Halbkreiſe um Neſtor ſtanden und die Loſe aus ſeinem Helm zogen, um feſtzuſtellen, wer von ihnen mit Hektor kämpfen ſolle, für Delphi den Kampf der Tarentiner mit den Meſſapiern zu Fuß und zu Pferde um die Leiche des iapygiſchen Königs Opis. Alle äginetiſchen Erzwerke ſind untergegangen, und wir können uns keine Vorſtellung machen, in welcher Weiſe ſich die Kunſt von Ägina entwickelt hat. Wir lernen ſie in erhaltenen Werken erſt auf einer weit vorgeſchrittenen Stufe kennen, in Werken, die zu den berühmteſten des Altertums gehören und von ſo hervorragender Bedeutung ſind, weil ſie uns die erſte wirklich künſtleriſche Stufe in der Darſtellung des Menſchen und in den Giebelkompoſitionen vorführen.

Auf dem Felſenvorſprung an der Nordoſtſeite der Inſel erhob ſich im Altertum ein doriſcher Tempel, von dem noch bedeutende Reſte erhalten ſind und deſſen Giebelgruppen aus zweidrittel lebensgroßen Figuren im Jahre 1811 unter der Erde aufgefunden wurden. Nachdem ſie von Thorwaldſen ergänzt worden ſind, bilden ſie jetzt die Hauptzierde der Glyptothek zu München. In dem nationalen Kriege der Griechen gegen die perſiſche Übermacht, die Griechenland mit ihren Heeresmaſſen überſchwemmte, war ein neues Heldenzeitalter herangekommen, deſſen Kämpfe ſich kühnlich meſſen konnten mit dem durch die Sage geſteigerten und durch die epiſche Dichtkunſt verherrlichten Zug gegen Troja. In der Seeſchlacht von Salamis war die ſtolze perſiſche Flotte zerſtört worden, der Perſerkönig, der übermütig von goldenem Seſſel auf der Felſenhöhe des Ufers die Schlacht mit angeſehen hatte, war geflohen. Die Griechen hatten ihre Freiheit gewahrt, die Macht des Feindes gebrochen, Europa vor aſiatiſcher Überflutung geſchützt und der Menſchheit die verheißungsvolle Knoſpe der griechiſchen Kultur gerettet. An der Schlacht von Salamis hatten ſich die Ägineten mit 30 Trieren beteiligt, und ihnen war von den übrigen Griechen der Siegespreis, der Preis der Tapferkeit zuerkannt worden. Zum Andenken an dieſes gewaltige Ereignis beſchloſſen ſie, ſo dürfen wir wohl annehmen, der Göttin Aphaia, deren Kult aus Kreta eingeführt war, über ihrem alten Hauſe einen neuen Tempel zu errichten, der hinaus ſchaute auf das Meer, auf dem ſie unſterblichen Ruhm gewonnen. Wie aber Pindar bei ſeinen Siegesliedern weniger den Ruhm des betreffenden Olympioniken feiert, als den ſeines Stammesheroen, wie Äſchylos die gewaltige Tragödie der Oreſtie nicht ohne Beziehung auf die Großtaten gegen die Perſer gedichtet, ſo ſtellten auch die Ägineten in den Giebeln des Tempels zwei Ereigniſſe dar, die nur einen idealen Zuſammenhang mit der Zurückwerfung der Orientalen hatten und ihre eigenen Taten in Vorbildern aus der Heroenſage verherrlichten. Im Oſtgiebel handelt es ſich um den Zug des Herakles und des äginetiſchen Heros Telamon gegen den

troischen König Laomedon, im Westgiebel um den durch Homer besungenen troischen Krieg und den Waffenruhm des äginetischen Helden Ajas, des Sohnes jenes Telamon. Diese Deutung ist jetzt gesichert, da die französischen Ausgrabungen zu Delphi bewiesen haben, daß der Bogenschütze mit dem Löwenhelm im Ostgiebel Herakles ist, denn in den Metopen des Schatzhauses der Athener zu Delphi ist ein Mann, der den gleichen Löwenhelm trägt, durch Beischrift als Herakles bezeichnet.

Der Tempel, aus Poros erbaut, war ein dorischer Peripteros von 6:12 Säulen von schlanken und leichten Verhältnissen, sodaß er den attischen Bauten der Blütezeit schon nahe steht. Nach peloponnesischer Sitte bestand der Aufgang an der östlichen Schmalseite aus einer Rampe. Vom Westgiebel sind 10, vom Ostgiebel 5 Figuren in der Hauptsache erhalten. Die Ausgrabungen des Jahres 1901 haben ergeben, daß alle früheren Annahmen über die Komposition der Giebelfiguren falsch waren, daß sie sich vielmehr an die der Giebel vom Megareerschatzhaus und vom peisistrateischen Hekatompedon anschloß, und daß der Westgiebel wie in den Einzelfiguren so auch hierin wesentlich altertümlicher war als der Ostgiebel. Wie bei jenen Tempeln war die Darstellung in einzelne Szenen aufgelöst. Im Westgiebel (Abb. 117 u. 118) sind es je zwei Gruppen zu beiden Seiten der Mitte, die ohne jeden Zusammenhang miteinander sind. In den beiden mittleren Gruppen wird über einem niedersinkenden Verwundeten gekämpft, bei den beiden äußeren Gruppen liegt in der Ecke ein Verwundeter wie bei dem Megareerschatzhause mit dem Kopf in die Ecke hinein, er wird von zwei ihm Zugekehrten, also nach außen Gewendeten, angegriffen, einem Lanzenkämpfer und einem Bogenschützen; von den letzteren ist der eine durch die phrygische Mütze als Paris charakterisiert. Während bei den meisten früheren Giebeln die eigentliche Mitte leer war, indem hier eine Gruppe von zwei Personen angebracht war, steht in Ägina an dieser Stelle Athena, den Kämpfenden unsichtbar gedacht, was dadurch ausgedrückt wird, daß die Zunächststehenden ihr den Rücken zukehren. So ist der höhere Raum geschickt ausgenutzt, um eine göttliche Gestalt anzubringen, die in größerem Maßstabe gebildet werden konnte, und der Giebel hat eine kräftige, auch inhaltlich bedeutsame Mittelfigur durch die den Kampf entscheidende Göttin erhalten. Dadurch, daß nur die Köpfe der Athena und der beiden in den Ecken Liegenden ganz von vorn gesehen sind, während die meisten anderen entschiedene Profilstellung haben, sind die losen Gruppen wenigstens etwas zusammengefaßt. Der Ostgiebel (Abb. 119) offenbart insofern einen Fortschritt, als nur zwei Kampfgruppen dargestellt sind, jede zu einer Seite der auch hier wieder die Mitte einnehmenden Athena. Jederseits dringt von der Mitte her ein Grieche auf einen Troer ein, der hintenüber fällt und von seinem Knappen aufgefangen wird. Der Angreifer wird von der entgegengesetzten Seite, aus der Ecke her, durch je einen knieenden Bogenschützen, von denen der eine Herakles ist, unterstützt. Die Komposition ist hier einheitlich genug, daß wir den in der äußersten Ecke liegenden Verwundeten als zugehörig empfinden. Dadurch, daß er im Gegensatz zum Westgiebel die Füße in die Ecke streckt, wird für die hier vorliegende Komposition ein Vorteil erreicht: er schließt sich mit dem Oberkörper besser an die Kämpfergruppe an, und die Ecke wird durch die Beine passender ausgefüllt. Daß Athena hier in leidenschaftlicher Bewegung dargestellt ist, gereicht dem Giebel nicht zum Vorteil. Ihre feierliche Ruhe im Westgiebel charakterisiert die Göttin besser und gibt der Mitte ein größeres Gewicht.

Wie die Gruppen rein äußerlich zusammengestellt sind, so auch in ihnen die einzelnen Figuren; jede ist von dem Künstler in erster Linie für sich gedacht, ebenso wie die losenden Helden in der Gruppe des Onatas jeder als Einzelfigur dastanden, so daß Nero den Odysseus herausnehmen und nach Rom überführen konnte. Auch hier könnte man jede Figur aus dem Zusammenhang des Ganzen entfernen und würde von ihr doch einen voll befriedigenden künstlerischen Genuß haben. Damit und nicht nur mit der Gewissenhaftigkeit und Ehrlichkeit des Künstlers hängt es zusammen, daß die Statuen an der bei ihrer Aufstellung im Giebel niemals sichtbaren Rückseite mit derselben Sorgfalt gearbeitet sind, wie an der Vorderseite: der Künstler kam gar nicht darauf, sich die Gestalten anders als wirkliche Menschen, d. h. voll rund, zu denken und zu arbeiten, wie bei der bisherigen und auch späteren Hauptaufgabe der peloponnesischen Kunst, der nackten Einzelgestalt. Welch strenge Zucht aber leitet die Bewegung aller Gestalten, sie scheinen ihre Glieder

taktmäßig zu gebrauchen wie Soldaten auf dem Exerzierplatz (Abb. 118 u. 119). Die Schulung im Gymnaſion, das Hauptaugenmerk in der Erziehung der griechiſchen Jugend, haftet ihnen an; das ſind Männer wie die der ehernen Phalanx, an der ſich die perſiſchen Heeresmaſſen bei Marathon brachen. Selbſt die Sterbenden und Verwundeten bewahren die Selbſtzucht; noch halten ſich die tödlich Getroffenen aufrecht, und der Gefallene rechts zieht entſchloſſen den Pfeil aus der Wunde, um mit dem entſtrömenden Blut ſein Leben auszuhauchen, nur die Beine krümmen ſich unwillkürlich vor Schmerz.

Die Anatomie des menſchlichen Körpers iſt in vielen Punkten richtig verſtanden. Noch ſind freilich wie bei früheren Statuen, z. B. dem Apoll von Tenea, die Gelenke zu ſchlank und ſcharf herausgearbeitet, die ſchwierigen Drehungen im Torſo bei den Verwundeten ſind nicht richtig gegeben, die ganze Behandlung der Muskulatur iſt zu ſchematiſch, und ihrer Anſpannung auf die gegebene Bewegung hin iſt nicht genügend Rechnung getragen. Die Sinkenden machen z. T. den Eindruck umfallender Puppen, die ihre Stellung nicht verändern. Der Künſtler hat nicht für den einzelnen Fall nach der Natur gearbeitet, ſondern gedanklich ſtand bei ihm das Knochengerüſt und ſeine Fleiſchbekleidung feſt, und nach dieſem geiſtigen Bilde hat er geſchaffen. Freilich haben die griechiſchen Künſtler niemals in der Weiſe nach Modell gearbeitet wie die modernen, ſondern immer mehr oder weniger nach der Kenntnis vom menſchlichen Körper, die ſie in ſich aufgenommen hatten, aber ſpäter wird die Summe ihrer Kenntniſſe größer, ſie lernen mehr als das abſtrakt richtige Bild und beobachten von Fall zu Fall die Veränderungen, die durch die Bewegungen in der Muskulatur hervorgebracht werden. In ſonderbarem Kontraſt zu der fortgeſchrittenen Behandlung der Körper ſteht die konventionelle Geſtaltung der Köpfe mit dem ſtereotypen Lächeln, das als „äginetiſches Lächeln" zu einer feſtſtehenden Bezeichnung für die Art geworden iſt, in welcher die altgriechiſchen Bildhauer das Leben auszudrücken ſuchten. Die griechiſche Kunſt geht von dem entgegengeſetzten Standpunkt aus wie die chriſtliche, die über der Belebung der Köpfe die Bildung der Körper vernachläſſigte. Bis über die Zeiten des Phidias hinaus, bis zum Auftreten des Skopas und Praxiteles, bleiben die Köpfe ſo gut wie ausdruckslos. Die äginetiſche Kunſt kennt im Kopf und im Körper nur einen Typus; es iſt dieſelbe Erſcheinung wie bei den Jünglingsfiguren von Orchomenos, Tenea uſw., wie bei den weiblichen Gewandſtatuen von der Akropolis. Dadurch wird das den Geſtalten ſchon ohnehin innewohnende Abſtrakte noch geſteigert. Nur die Göttin Athena macht eine Ausnahme: ſie archaiſiert mit Abſicht, um den feierlichen Eindruck eines altertümlichen Tempelbildes hervorzubringen.

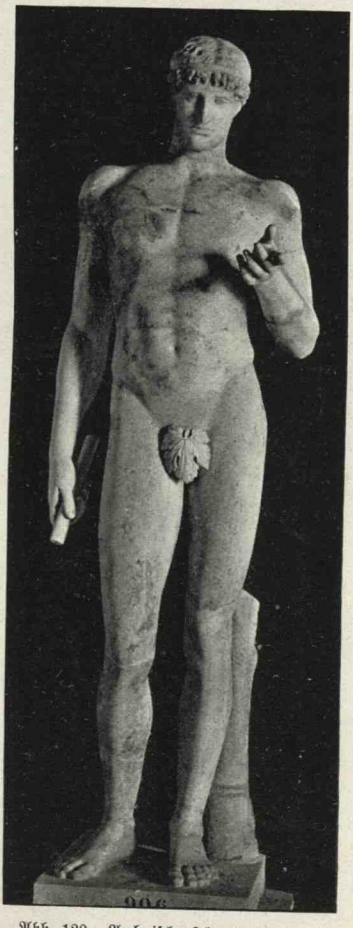


Abb. 120. Archaiſche Jünglingsgeſtalt. Kopie von Stephanos. Villa Albani zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 130.)

Bewunderungswürdig iſt, daß die Figuren trotz ihrer heftigen Bewegung und der Belaſtung durch die ſchweren Schilde ohne jede Stütze geſtanden haben. Die Bildhauer ſind mit großer Kühnheit zu Werk gegangen, und daran merkt man, daß ſie an Erztechnik gewöhnt waren. Überhaupt wirken die Geſtalten wie Übertragung aus Metall, und aus der ſonſt in dieſer Schule faſt ausſchließlich gebräuchlichen Metalltechnik ſind ihre meiſten ſtiliſtiſchen Eigentümlichkeiten zu erklären. Es erſcheint nur zufällig, daß die Künſtler hier Marmor benutzten, ſie dachten die Figuren vollſtändig in Bronze; dadurch aber haben ſie einen beſonders pikanten Reiz erhalten, denn die Präziſion, die in der Bronze ſelbſtverſtändlich erſcheint, fällt hier mehr auf und verleiht dem Werk den Charakter des Feſten und Sehnigen. Es waren auch viele Einzelheiten aus Bronze hinzugefügt, namentlich ſämtliche Angriffswaffen, aber auch die Wehr-

gehänge und einzelne Teile des Haares. Die durchgängige Bemalung ließ das nicht auffällig erscheinen.

In den Statuen des Ostgiebels zeigt sich eine Weiterbildung des Stils, die sie bestimmt von denen des Westgiebels scheidet. Die Körperformen erscheinen der Magerkeit jener gegenüber voller und weicher, über den Muskeln befindet sich an den gehörigen Stellen Fett, das Leben der Haut ist besser verstanden und betont, die Adern sind reichlicher angegeben, in den Bewegungen ist mehr Elastizität und weniger Schematismus, im bogenspannenden Herakles ist die ganze Stellung mit erschöpfender Einheitlichkeit auf das Abschießen des Pfeiles gerichtet. Wenn auch der geschlossene Eindruck des Westgiebels mehr befriedigt, so merken wir doch im Ostgiebel den Fortschritt und sehen, wohin die Kunst sich wenden wird. Wir müssen für die beiden Giebel zwei Künstler annehmen, die zwar gleichzeitig arbeiteten, von denen aber der Ältere eine bestimmte Kunstrichtung zum Abschluß brachte, während der Jüngere neue Elemente zunächst noch auf der Basis des Alten hinzuträgt. Es wäre sehr verlockend, in dem Älteren, dem Künstler des Westgiebels, Onatas zu erblicken, da der Kunstcharakter dieses Giebels mit dem übereinzustimmen scheint, was wir über seine Tätigkeit wissen, leider aber ist unsere Kunde zu unbestimmt, um auch nur eine entfernte Sicherheit zu ermöglichen.

Die äginetischen Statuen sind fast das einzige, was von der peloponnesischen Kunst jener Epoche übrig geblieben ist. Wie in Ägina war auch auf dem Festlande Bronze das fast ausschließliche Material. Die antiken Bronzewerke sind viel mehr als die Marmorbilder der Zerstörung zum Opfer gefallen, weil die Bronze in späteren barbarischen Zeiten eingeschmolzen und zu anderen Zwecken verwertet werden konnte; auch ist sie im feuchten Erdboden der Verwitterung noch mehr ausgesetzt als Marmor. Durch antike Schriftsteller haben wir Kunde davon, daß in den Städten Sikyon und Argos einige berühmte Meister lebten und neben ihnen eine zahlreiche Künstlerschaft blühte. Leider aber können wir uns von ihren Werken nur eine ganz äußerliche Vorstellung machen.

Der berühmteste Plastiker von Sikyon um die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert war Kanachos, und seine am meisten gepriesenen Werke waren zwei fast gleiche Apollonbilder, das eine im didymäischen Tempel bei Milet von Bronze, das andere zu Theben von Holz. Eine Nachbildung davon liegt vielleicht in einer Bronzestatuette des Britischen Museums vor. Der Gott stand, den Bogen und eine Hirschkuh haltend, vollkommen nackt ruhig da.

Der Ruhm von Argos war Ageladas (Hagelaidas), der wahrscheinlich von 520 bis 470 und vielleicht darüber hinaus arbeitete. Unser wärmstes Interesse nimmt er schon allein deswegen in Anspruch, weil er als Lehrer dreier der berühmtesten Künstler des Altertums, Myrons, Polyklets und Phidias', genannt wird, wenn das, wie wir sehen werden, wohl auch nur in weiterem Sinne zutrifft. So war an der Schwelle der Hochrenaissance Verrocchio der Lehrer dreier Meister, von denen zwei auf der Höhe der vollendeten Kunst stehen, des Perugino, Lorenzo di Credi und Lionardo da Vinci. Die antiken Schriftsteller rechnen Ageladas zu den bedeutendsten Künstlern. Eine seiner berühmtesten Statuen war ein Blitze schleudernder Zeus für die Messenier zu Ithome, von dem wir durch messenische Münzen eine Vorstellung gewinnen. Danach schritt der Gott weit aus, schleuderte mit der erhobenen Rechten den Blitz und hielt auf der vorgestreckten Linken den Adler. Unter seinen Weihgeschenken für Olympia war das hervorragendste das Bronzebildnis des Kleosthenes neben seinem Wagenlenker auf der Quadriga. Ferner schuf er ein Weihgeschenk der Tarentiner für Delphi aus Bronze, bestehend aus Kriegern, Rossen und Gefangenen. In den peloponnesischen Kunstkreis jener Zeit gehören zwei Gestalten, die wir aus späteren Kopien kennen. Die Bronzestatuette des „Apollon aus Piombino" in Paris ist in der Haltung noch stark altertümlich. Etwas freier ist ein Werk, von dem mehrere römische Kopien existieren. Die bekannteste ist die mit dem Namen des Kopisten Stephanos bezeichnete in der Villa Albani (Abb. 120). Die Schultern sind überaus breit und lehnen weit zurück, der Kopf ist viel zu klein.

Die immer erneute Aufgabe der peloponnesischen Kunst war die Bildung nackter männlicher Körper und edler Pferde. Ein ganzes

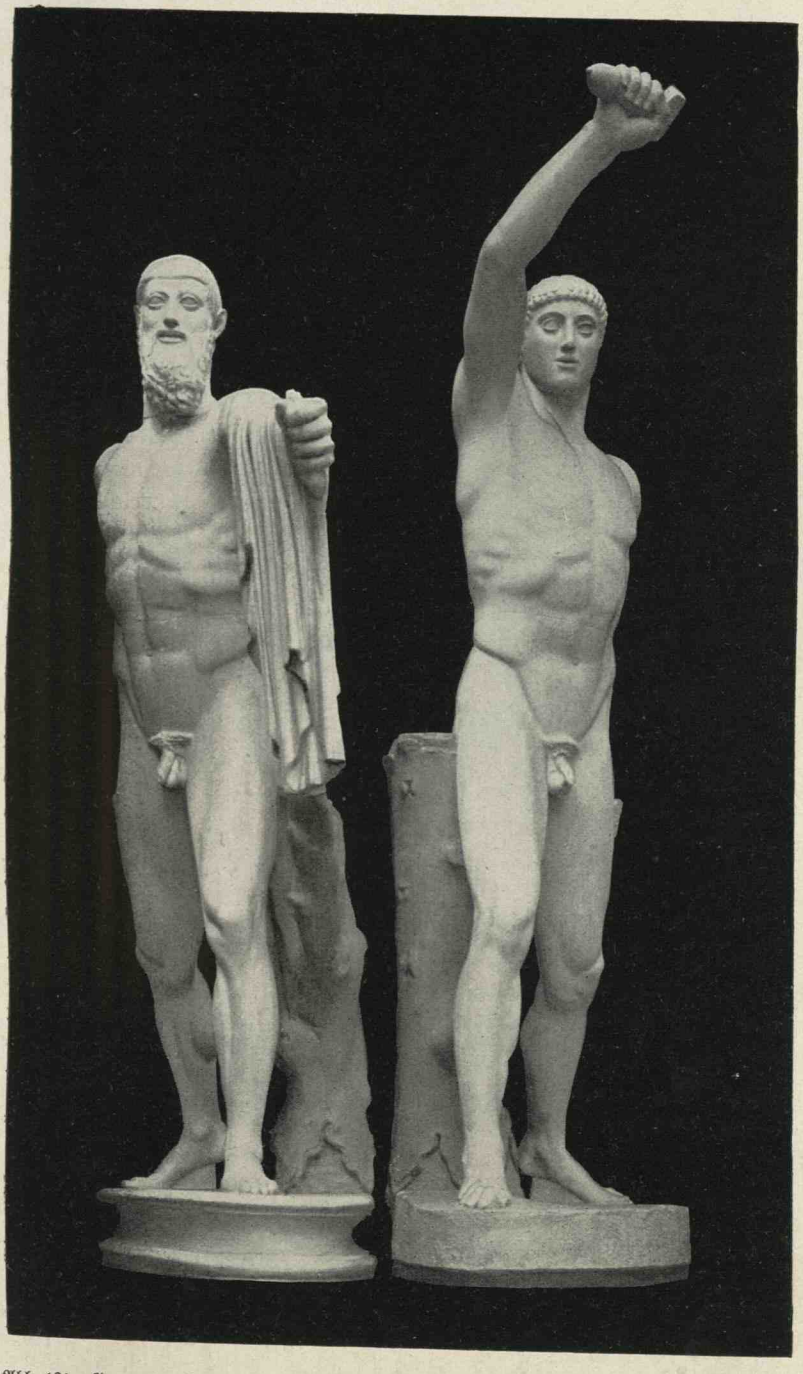


Abb. 121. Gruppe der Tyrannenmörder; Aristogeiton mit dem nicht zugehörigen, aber ungefähr gleichzeitigen sogenannten Pherekydeskopf. Nach dem Gips im Akadem. Kunstmuseum zu Bonn.
(Zu Seite 133.)



Abb. 122. Waffenläufer. Erzſtatuette. Tübingen. (Arch. Jahrbuch). (Zu Seite 134.)

Volk von Siegerſtatuen haben die Peloponneſier für Olympia geſchaffen. Die tägliche Beobachtung der Jünglinge und Männer ihres Volkes bei den gymnaſtiſchen Übungen lehrte alle griechiſchen Künſtler die äußere Anatomie des Menſchen immer gründlicher kennen, und ſie wurden nicht müde, Zug für Zug zur Vervollſtändigung an ihren Bildwerken hinzuzufügen. Dadurch, daß ſie nicht ſo viel direkt nach dem Modell, ſondern mehr nach dem Gedächtnis arbeiteten und daß ſie nicht das Seziermeſſer zu Hilfe nahmen, um an Leichen den Körperbau kennen zu lernen, wurden ſie vor platter Nachahmung bewahrt. Immer mehr und mehr ging ihnen das geiſtige Bild, welches ſie in ſich trugen, in Fleiſch und Blut über, immer freier wurden ſie in ſeiner Wiedergabe. Sie kamen auf dieſem Wege langſam vorwärts, aber dadurch wurde der griechiſchen Kunſt von vornherein ihre hohe Idealität gewahrt, indem ganz von ſelbſt nur das Bedeutende und Weſentliche in der menſchlichen Erſcheinung ſich dem Gedächtnis einprägte, während alle Zufälligkeiten ſich ausſchieden. So wurden die herrlichen Idealbilder der größten griechiſchen Künſtler vorbereitet. Neben der Ausbildung des Körpers rückte die Vervollkommnung des Kopfes nur zögernd vor.

Die peloponneſiſche Kunſt iſt in ihrer Beſchränkung vollkommen einheitlich. Sie iſt frei von allen fremden Einflüſſen und ſchafft nur aus ſich ſelbſt heraus. Das hat ihr die führende Rolle für dieſe Epoche eingetragen, denn die Zeit, in der fremde Kunſt fördernd und befruchtend auf Griechenland wirken konnte, war vorüber. Das griechiſche Volk hatte innere Feſtigkeit und beſtimmten Charakter erlangt, es war im Sturm der Perſerkriege zur Männlichkeit herangereift. Auf die biegſame Seele eines Jünglings können fremde Einwirkungen von größtem Nutzen ſein, aber ein fertiger Mann ſchafft am beſten aus ſich ſelbſt heraus. Das gilt auch von Volksindividualitäten.

Attika.

Es iſt nur natürlich, daß die in friſcher Jugendkraft ſtehende peloponneſiſche Kunſt Einfluß gewann auf die attiſche, die noch in voller Nachahmung von außen herzugetragener Elemente war. Auch die Athener reiften unter der Not der Zeit zu Männern und wurden der virtuoſen Kunſt, wie ſie ſich in den weiblichen Statuen von der Akropolis zeigt, überdrüſſig. Dieſe reich geputzten, zierlich gearbeiteten Frauen machten ihnen keinen Eindruck mehr, ſie verlangten nach Ein-

fachheit und Klarheit. Diese aber fanden sie bei ihren dorischen Brüdern. Wir wissen, daß die Hauptmeister des nördlichen Peloponnes Werke für Athen schufen. Zunächst freilich hatte der dorische Einfluß noch hart zu kämpfen gegen die ionische Zierlichkeit.

Das zeigen uns ein Relief mit einem wagenbesteigenden Jüngling von der Akropolis und die 30 Metopen mit Herakles- und Theseustaten vom Schatzhaus, das die Athener nach der Schlacht bei Marathon in Delphi stifteten. Wir haben bei letzteren in allen Einzelheiten noch das kalligraphische der ionischen Weise, daneben aber schon richtigere lebhafte Bewegungen, gute Gruppenbildung und ein vortreffliches Studium der Anatomie mit einer gewissen Strenge und Größe der Formenanschauung, die auf das Studium der peloponnesischen Kunst hinweisen. Hier ist auch nicht mehr das bunte Durcheinander in der Wahl der Gegenstände wie an den Schatzhäusern von Knidos und Siphnos, sondern ein geschlossener Sagenkreis. Auf gleicher Stufe steht das Bruchstück eines Weihgeschenks des Euthydikos von der Akropolis, die Büste einer Mädchengestalt, die sich an jene peisistrateischen anschließt, aber von größerer und ernsterer Formenauffassung ist.

Dann aber zeigt sich voll und ganz, wieviel die attischen Künstler von den Peloponnesiern gelernt hatten, in einem Werk, das wie das Hauptwerk der äginetischen Schule an ein bedeutendes geschichtliches Ereignis anknüpft, in der Gruppe der Tyrannenmörder (Abb. 121).



Abb. 123. Die Reliefs von zwei Seiten des sogen. Harpyiendenkmals zu Xanthos. Britisches Museum zu London. Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 135.)

Peisistratos war im Jahre 527 gestorben, und seine Söhne Hippias und Hipparch hatten die oberste Macht sehr bald zu Gewalttaten mißbraucht. Um eine Beleidigung seiner Schwester durch Hipparch zu rächen, verband sich Harmodios mit seinem Freunde Aristogeiton, in der Absicht, die Tyrannen beim Panathenäenfest zu ermorden. Es gelang ihnen jedoch nur, Hipparch zu töten, während Hippias entkam. Aber diese Tat bereitete doch die spätere Verjagung des Hippias vor, und die Athener datierten von daher ihre bürgerliche Freiheit. Harmodios war durch die Leibwache des Tyrannen erschlagen, und Aristogeiton zu Tode gefoltert worden. Nach dem Sturz der Tyrannis errichteten ihnen die dankbaren Athener eherne Standbilder, welche die verbündeten Freunde zum Angriff vorgehend darstellten. Die Ausführung übertrugen sie dem Antenor und stellten die Gruppe bald nach 510 am Südende der Agora auf. Im Jahre 480 von Xerxes entführt, kam sie erst 280 Jahre später nach Athen zurück. Inzwischen war aber im Jahre 477 an ihrer Stelle von den Bildhauern Kritios und Nesiotes eine neue Gruppe aufgestellt worden. Wie sehr oft in der griechischen Kunstgeschichte, besitzen wir das Originalwerk nicht mehr, wohl aber spätere Nachbildungen, in unserem Fall auf Vasen, Münzen, dem Relief eines Marmorsessels, ferner in einer zu römischer Zeit angefertigten Marmorkopie in natürlicher Größe. Alle diese Nachbildungen gehen nicht auf das erste, sondern auf das zweite Werk zurück, denn eine noch erhaltene Originalarbeit des Antenor, eine der reichbekleideten weiblichen Statuen von der Akropolis, zeigt viel altertümlicheren Stil. Die Marmorkopien der Tyrannenmörder befinden sich im Museum zu Neapel und sind falsch ergänzt. Dem mit der Chlamys über dem Arm vordringenden Aristogeiton ist ein, nach seinem Stil zu urteilen, etwas über ein Jahrhundert später entstandener Kopf aufgesetzt; das Original war bärtig; auch ist es nicht richtig, daß beide in jeder Hand ein Schwert tragen, sondern in der Linken sind die Schwertscheiden zu ergänzen. In unserer Abbildung ist dem Aristogeiton ein stilistisch und zeitlich verwandter Kopf aufgesetzt, der früher ohne Grund für ein Bildnis des Pherekydes gehalten wurde. Der jüngere und beleidigte Harmodios stürmt mit erhobenem Arm vor, um dem Tyrannen den Todesstreich zu versetzen, neben ihm schreitet Aristogeiton, den linken Arm mit der Chlamys wie einen Schild zum Schutz des Freundes vorgestreckt, in der Rechten das kurze Schwert gezückt für den Fall, daß der Schlag des anderen fehl gehen sollte. So natürlich und zweckentsprechend diese Bewegungen sind, so hat die Kenntnis des Künstlers doch nicht ausgereicht, um eine einheitliche Gruppe zu schaffen: die Bewegungen der beiden sind zu gleichmäßig, und der Kontrast, daß einer mit der linken, der andere mit der rechten Seite vorschreitet, ist zu schematisch. Bei jedem einzelnen fehlt der Chiasmus in der Bewegung, d. h. daß die entsprechenden Gliedmaßen entgegengesetzt beschäftigt sind. Die Figuren sind ebenso wie bei den äginetischen Giebelgruppen jede für sich gedacht. Die Bronzevorlage ist in der römischen Marmorkopie deutlich heraus zu erkennen. Schon sind die äginetischen Statuen durch die attische Kunst überholt, hier überwiegt nicht mehr die gedankliche Konstruktion des menschlichen Körpers, sondern es hat begonnen in dem Fleisch zu klopfen und zu pulsen, das vollkräftige Leben ringt sich durch, in den Körpern scheint ein natürliches Wachstum zu blühen, die Strenge des Knochen- und Muskelgerüstes ist durch die richtige Auflage von Fett, Adern und Haut gemildert, so daß nur der noch stark archaische Kopf des Harmodios uns abhält, dieses Werk schon zu denen des Übergangs zur vollendeten Kunst zu rechnen.

Vielleicht ist ein anderes Werk von Kritios und Nesiotes, der Waffenläufer Epicharinos in einer Bronzestatuette zu Tübingen erhalten, die früher der Wagenlenker genannt wurde (Abb. 122). Nah verwandt mit dem Harmodios ist eine Jünglingsstatue von der Akropolis, und in denselben Kunstkreis gehört auch eine schöne Poseidonstatue aus Bronze, die kürzlich im Korinthischen Golf nahe der böotischen Küste gefunden wurde.

B. Die Kolonien.

Während die Plastik auf dem griechischen Festlande in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts mit mächtigen Schritten der Vollendung zustrebt, stirbt sie auf den Inseln und in Kleinasien, die im 6. Jahrhundert die Führung hatten,

ab. Im Jahre 500 war der Aufſtand der kleinaſiatiſchen Griechen gegen die Perſer niedergeworfen worden, und ihre Freiheit wurde vernichtet. Der Krieg endigte mit der Zerſtörung von Milet im Jahre 494. Damit war in jenen Gegenden die Blüte der helleniſchen Kultur gebrochen, und auch die Inſeln verloren den nötigen Rückhalt.

Noch aus dem Ende des 6. Jahrhunderts ſtammt das ſogenannte Harpyiendenkmal, das ein engliſcher Reiſender in Xanthos, der Hauptſtadt Lykiens, entdeckte und deſſen Reliefs ſich jetzt in London befinden (Abb. 123). Dieſes Bergland an der Südküſte Kleinaſiens wurde zwar von einem nicht helleniſchen Volke bewohnt, gehört aber dem oſtioniſchen Kunſtkreiſe an. Das Grabmal beſtand aus einem 7 m hohen vierkantigen Pfeiler, der auf ſeiner Höhe die viereckige Grabkammer trug; die Seitenwände der letzteren waren außen mit Reliefs geſchmückt; an einer Seite war der kleine Eingang. Der Inhalt der Reliefs iſt nur im allgemeinen verſtändlich, da uns die lykiſchen Religionsanſchauungen nicht genügend bekannt ſind. Auf prächtigen Seſſeln thronen heroiſierte Verſtorbene, denen die Überlebenden Opfergaben darbringen, beſtehend aus Eiern, Blumen, Granatäpfeln, Tauben, Hühnern und Waffen. An zwei Seiten iſt das Mittelfeld mit den Heroen eingefaßt durch zwei geflügelte weibliche Weſen mit eiförmigen Körpern, die kleine menſchliche Geſtalten davontragen; es ſind Harpyien in ihrer Eigenſchaft als Todesgöttinnen. Auf der einen Seite ſcheint ihnen eine auf dem Boden ſitzende Frau nachzutrauern, vielleicht die Stifterin des Werkes. Die Reliefs haben den größten Teil ihrer Wirkung eingebüßt, da jetzt die ehemals reiche Bemalung fehlt, aber ſo viel iſt zu erkennen, daß die üppige Weichheit, wie ſie den Statuen an der heiligen Straße von Milet eigen iſt, hier nachklingt. — Ein Grabfries aus Xanthos ſtellt einen Leichenzug dar, ein anderer Fries einen Hühnerhof mit ſehr lebendigen Hahnenkämpfen.

Wir haben geſehen, daß die Inſelkünſtler ihre Plaſtik nach Athen übertragen hatten, auch an anderen Orten des griechiſchen Feſtlandes haben ſich Werke von ihnen gefunden, z. B. eine Grabſtele des Alxenor von Naxos zu Orchomenos in Böotien; ſie ſtellt einen auf ſeinen Stab geſtützten Mann dar, der ſeinem aufſpringenden Hunde eine Heuſchrecke entgegenhält, ein friſch beobachtetes Bild aus dem Leben, aber bar jeder ernſtlichen Durcharbeitung. — Der Kleinaſiate Telephanes aus Phokäa arbeitete in Theſſalien, andere Künſtler verbreiteten die ioniſche Kunſt über den ganzen Norden Griechenlands.

Das Zeitalter der großen Persönlichkeiten.

1. Die Plastiker des Übergangs.

In der nationalen Großtat, dem Kampfe gegen die Perser, waren die Griechen sich ihrer Kraft bewußt geworden. Ein kleines Volk, auf einem Gebiete wohnend, das kaum so groß war wie eine Provinz des gewaltigen Perserreiches, hatte trotzdem dessen Angriff siegreich zurückgeschlagen. Die Schlachten von Marathon und Salamis hatten den Griechen ihren eigenen Wert offenbart. Wenn sie darüber nachdachten, was ihnen diese Überlegenheit über den so viel stärkeren Feind verliehen, dann konnten sie stolz zu sich selber sagen: es war der sittliche Gehalt ihrer Kultur. Mit unermüdlichem Fleiße hatten sie daran gearbeitet, sich vorwärts zu bringen, und schon bisher eine Entwickelung durchgemacht, die unerhört war in der Alten Welt, in der Welt des ägyptischen, des babylonisch-assyrischen und persischen Reiches mit ihren erstarrten Formen, welche die freie Entfaltung des menschlichen Geistes verhinderten. Wie begierig hatte die hellenische Kunst in ihren Anfängen hinaus gelauscht nach dem Orient, wo sie eine viel ältere Kultur vor Augen hatte, um von ihr zu lernen; wie selbständig aber hatten die Griechen von Anfang an alles aufgenommen und wiedergegeben. Als dann zuerst in den kleinasiatischen Städten und auf den Inseln sich die Kunst auf ihrer ersten Stufe ausgebildet, da war es wieder das Mutterland, das verlangend nach dort hinausfühlte und die Künstler an sich zog, die ihre reifere Kunst nun auf den heimatlichen Boden der Hellenen übertrugen. Da begann ein Ringen und Arbeiten, um das fremd Überkommene immer mehr in eigenes Blut umzusetzen, sich gänzlich von den ausländischen Mustern los zu machen und eine rein nationale Kunst zu gestalten. Schritt für Schritt haben wir dieses Ringen verfolgt und zuletzt das Mutterland an der Spitze der Kunst gefunden, wie dieses auch die Sturmflut der Perserheere zurückgewiesen und Allgriechenland gerettet hatte. Daß dieser Sieg nicht ein Zufall, sondern eine innere, tief begründete Notwendigkeit war, und daß die Hellenen dieses großen Erfolges wahrhaft würdig waren, das zeigt die folgende Entwickelung. Denn die Griechen gaben sich nach dem Siege nicht einer sicheren Muße hin, sondern wie das athenische Volk, noch blutend aus tausend Wunden, sofort nach dem Abzug der Perser seine Stadtmauer zu fortgesetzter Wehrhaftigkeit errichtete, so steht auch die Kultur- und Kunstentwickelung keinen Augenblick still, sondern im Gegenteil, noch nachzitternd von dem Gefühl kriegerischen Heldentums, eilen die Künstler mit Riesenschritten der Vollendung der Kunst entgegen.

Noch immer aber tritt Athen nicht in die erste Stelle, sondern zunächst wird noch einheitlich die Kunsttätigkeit des gesamten Griechenlands einschließlich der Kolonien gesteigert. Daraus entstehen Werke, die schon nahe an die Vollendung heranstreifen und die letzte Stufe des Archaismus bilden.

In Athen tat sich Kalamis hervor, ein Zeitgenosse des Kimon. Seine Werke waren weit verstreut, denn von allen Seiten führte sein Ruhm ihm

Beſtellungen zu. Er hat hauptſächlich in Bronze, einzeln auch in Marmor und Gold-Elfenbein gearbeitet. Die antiken Schriftſteller loben an ihm Grazie und Feinheit, wenn ihm auch noch einige Unvollkommenheiten anhafteten.

Leider iſt kein einziges ſeiner Werke erhalten, und die Rückführung ſpäterer Kopien auf Originale von ihm iſt ſehr unſicher. Er arbeitete viele und zwar meiſt jugendliche Götterbilder, u. a. für die Stadt Tanagra einen widdertragenden Hermes, da der Gott einmal bei einer Peſt mit einem Widder auf den Schultern erſchienen, die Mauer umwandelt hatte, und die Peſt infolgedeſſen erloſchen war. Eine Anzahl betender Knaben fertigte er für die Stadt Akragas in Sizilien. Sie wurden auf der Altismauer von Olympia aufgeſtellt als Denkmal eines Sieges. Faſt noch höheren Ruhm erntete er mit ſeinen Tieren. Im Auftrage des Tyrannen Hieron von Syrakus fertigte er zwei Rennpferde mit jugendlichen Reitern für Olympia. Bei einem anderen Viergeſpann ſoll der ältere Praxiteles, ein Zeitgenoſſe von Kalamis, den Wagenlenker gearbeitet haben. Zu den ſchönſten Arbeiten des Künſtlers gehörte eine Aphroditeſtatue, welche Kallias, der Schwager Kimons, am Aufgang der Burg zu Athen weihte und deren Baſis ſich an der betreffenden Stelle wiedergefunden hat. Vielleicht iſt es dieſelbe Statue, welche einem witzigen Epigramm zufolge ſpäter Soſandra genannt wurde. An dieſem Werke des Künſtlers prieſen die Alten ſeine Zierlichkeit und Anmut noch ganz beſonders. Lukian ſagt von dem Ideal eines ſchönen Mädchens: Kalamis müſſe ſie mit keuſcher Schämigkeit ſchmücken, und ihr Lächeln müſſe ehrbar und unbewußt ſein wie das der Soſandra. Es ſcheint faſt, als hätten wir in Kalamis einen Künſtler zu vermuten, dem naive Innigkeit und Weichheit eigen war, wie ſpäter den italieniſchen Malern Perugino und Francia auf der letzten Stufe vor Vollendung der Kunſt durch Raphael. — Von einer in zwei Wiederholungen erhaltenen Kopie einer archaiſchen Bronzeſtatue glaubt man vielleicht nicht mit Unrecht, daß ſie der Kunſt des Kalamis nahe ſtehe, wohl gar deſſen Apollon Alexikakos (Übelabwender) auf dem Markt zu Athen wiederhole. Es ſind der ſog. Omphalos-Apoll (Abb. 124), der mit einem nicht zugehörigen Omphalos (Erdnabel) zuſammen im Dionyſostheater zu Athen gefunden wurde, und die in der Form etwas freiere Wiederholung, der ſog. Apoll Choiſeul-Gouffier im Britiſchen Muſeum. Die Geſtalt hat noch die etwas zurücklehnenden breiten Schultern und ſteife Haltung, aber im Verhältnis dazu iſt die Kenntnis des menſchlichen Körpers ſchon überraſchend groß. Das Haar iſt der damaligen Tracht zufolge in zwei Zöpfen geflochten, und dieſe ſind um den Kopf gelegt; auch hier wieder ein Gegenſatz: die Stirn wird von umrahmenden Locken maleriſch beſchattet. Weich und milde ſind die Formen des Körpers, und das Geſicht ſchaut ſanft und anmutig unter den Locken hervor.

Ein anderer hochbedeutender Künſtler und Zeitgenoſſe von Kalamis war Pythagoras von Rhegion, einer doriſchen Kolonie an der äußerſten Südweſtſpitze von Italien. Obgleich Samier von Geburt, ſcheint er ganz der doriſchen Kunſt angehört zu haben, wie ſeine Beſchränkung auf Erzarbeit und ſeine Bevorzugung von olympiſchen und delphiſchen Siegerſtatuen ſchließen läßt. Nach antiken Berichten ſoll er in Rhegion Schüler des Klearchos geweſen ſein und ſich beſonders durch die edlen Proportionen ſeiner Geſtalten und deren rhythmiſche Bewegung ausgezeichnet haben. Berühmt waren ſeine Werke auch wegen der richtigen und lebensvollen Wiedergabe der Sehnen und Adern und wegen der wahren Darſtellung des Haares. Während dem Athener Kalamis die Frauenſchönheit beſſer gelang, huldigt Pythagoras hauptſächlich der kraftvollen Schönheit des nackten männlichen Körpers. Von der Vorzüglichkeit ſeiner Kunſt können wir uns eine Vorſtellung machen, wenn wir hören, daß er bei einer Statue im Wettſtreit mit Myron den Sieg davontrug. Ein hinkender Philoktet von ihm in Syrakus war ſo meiſterhaft, daß er ſpäter „der Hinkende“ ſchlechtweg genannt wurde. Seine Arbeitszeit reicht etwa von 480 bis 450. Die verſchiedenſten Statuen ſind ihm von der modernen Wiſſenſchaft zugeſchrieben

worden, aber für keine und auch für keine künstlerische Richtung hat ein halbwegs zwingender Beweis erbracht werden können. Der Verlust sicherer Werke dieser beiden Künstler ist um so mehr zu beklagen, als sie uns den wichtigen Augenblick veranschaulichen würden, in welchem die Kunst im Begriff ist, den letzten Schritt zur Vollendung zu tun.

Wir werden dafür glücklicherweise durch den Besitz einiger Statuen entschädigt, die unzweifelhaft diesem Entwickelungspunkt angehören.

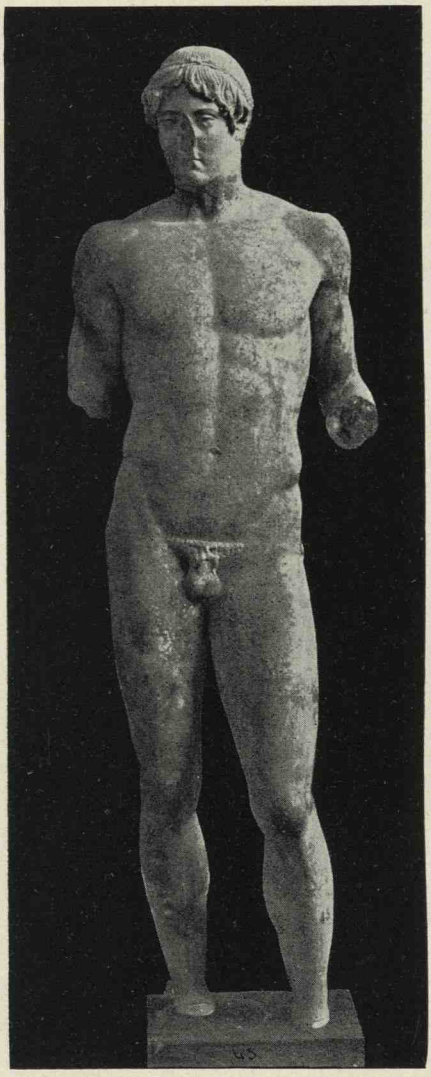


Abb. 124. Nackte Jünglingsgestalt, sog. Omphalos-Apoll. Athen. Nach Originalphotographie der Kollektion Merlin in Athen. (Zu Seite 137.)

Unter ihnen ist ein unzweifelhaftes Original der durch die französischen Ausgrabungen in Delphi gefundene Wagenlenker aus Bronze (Abb. 125.) Er stammt von einem Viergespann, das der Tyrann Gelon von Gela gelobt und das, wie die Inschrift besagt, nach seinem Tode (478) im Auftrage seines Bruders Polyzalos von Syrakus vollendet wurde. Die Gestalt lenkte ganz ruhig stehend das jedenfalls langsam schreitende Gespann. Die langen Parallelfalten des Gewandes waren durch den Wagenkasten verdeckt, trotzdem sind die Füße mit meisterhafter Naturwirklichkeit gearbeitet. Ebenso wahr ist das Gesicht, das nur noch im Zusammenhang mit der starren Haltung des Kopfes altertümlich wirkt. Diese Wahrheit im einzelnen steht in pikantem Gegensatz zu der strengen Stilisierung des Ganzen, die dem Werk die monumentale Würde verleiht. Der Künstler ist sicher ein Dorier, fraglich nur, ob er im Peloponnes oder in den dorischen Kolonien des Westens zu suchen ist.

Ein anderes Bronzewerk aus dieser Zeit ist der berühmte Dornauszieher des Kapitolinischen Museums, der jedoch vielleicht nicht das Original, sondern nur eine sehr gute Kopie ist (Abb. 126). Es ist nicht unangebracht, ihn mit Pythagoras in Verbindung zu bringen oder in ihm eine Weiterbildung seiner Kunst zu sehen. Zu allen Zeiten war die Figur ein Liebling des Publikums; schon das Altertum hat das Motiv mehrfach wiederholt. Dann finden wir es im Mittelalter und in der Renaissance. Das Werk ist aber nicht ein Genrebild, wofür es jeder unbefangene moderne Betrachter nimmt, sondern die Siegerstatue eines Knaben, der sich beim Wettlauf einen Dorn in den Fuß getreten hat. Die Erfindung reiner Genrestatuen gehört erst einer späteren Zeit an. Wundervoll ist die geschlossene Bewegung des ganz in seine kleine Operation vertieften Knaben; die Objektivität, daß er sich nicht im mindesten um den Beschauer kümmert, macht einen Hauptreiz aus. Wie vortrefflich ist das Knabenhafte des Körpers gegeben! Noch sind alle Formen mager, aber die künftige Entwickelung ist schon vorgedeutet, die Natur hat sich vorbehalten, die Muskeln zu ihrer vollen Kraft anschwellen zu lassen. Der letzte Rest von Archaismus, daß die langen Locken nicht, wie es bei dieser Kopfhaltung sein

müßte, über das Geſicht ſenkrecht herunter fallen, daß die Bewegung etwas eckig iſt, macht das Werk nur um ſo anziehender, indem es dadurch naiv erſcheint. Wer ſich davon überzeugen will, wie ſehr der Künſtler nur das Weſentliche in großen Zügen gibt und damit auf die Monumentalität der folgenden Epoche hinarbeitet, der vergleiche dieſes Werk mit den Knabenſtatuen der modernen franzöſiſchen Plaſtik, in denen ebenfalls das jugendlich Knoſpende vollendet dargeſtellt iſt, aber in ganz anderer, nämlich in detaillierter Weiſe. Bei ihnen beruht der Reiz in der zarten Modulation der Oberfläche, in dem Muskelreichtum des männlichen Körpers, der aber in ſo jugendlichem Alter noch zierlich iſt. — Ein anderes Beiſpiel, wie vortrefflich ganz jugendliche Geſtalten der griechiſchen Kunſt auf dieſer Übergangsſtufe gelingen, iſt die Wettläuferin oder Tänzerin in der Galleria de' Candelabri des Vatikan, eine Kopie nach Bronze, die in dem aus dem Palaſt Soranzo ſtammenden Eros der Ermitage zu Petersburg ein ebenfalls doriſches Gegenſtück hat. — Peloponneſiſchen Urſprungs ſind auch die Apollonſtatuen vom Mantuaner Typus, nach der in Mantua befindlichen Kopie ſo benannt; das beſte Exemplar davon, wahrſcheinlich das Original, iſt ein Bronzeguß aus Pompeji in Neapel. Die Figur hielt urſprünglich die Leier im linken Arm und iſt von herber kraftvoller Schönheit. (Als nackte Frau ſteht in dieſer Zeit einzeln da die ſog. Eſquiliniſche Venus auf dem Kapitol, die ſich in einem Handſpiegel betrachtete. Der Oberkörper iſt altertümlich, die Beine ſind naturaliſtiſch bis auf die tänzelnde Stellung, und das Ganze iſt vielleicht erſt eine eklektiſche Erfindung römiſcher Zeit.)



Abb. 125. Wagenlenker aus Delphi. Erz. Muſeum zu Delphi. Nach einer Photographie von Alinari. (Zu Seite 138.)

Den vorgenannten doriſchen Werken ſtehen einige joniſche zur Seite. Das Naive und der Verzicht auf jeden Effekt befähigt dieſe Kunſt beſonders dazu, rührend zu wirken. Das bezeugen die Grabſtatue einer Griechin, die nach ihrer Wiederholung auf einer Vaſe auch den Namen der trauernden Gattin des Odyſſeus, Penelope, erhalten hat, und die Schutzflehende im Palazzo Barberini zu Rom. Die erſtgenannte Statue (Abb. 128) befindet ſich in der Galleria delle Statue des Vatikans und trägt dort einen nicht zugehörigen Kopf. In unſerer Abbildung iſt ihr die in Berlin befindliche Kopie des richtigen Kopfes aufgeſetzt worden. Der Ergänzer hat den Stuhl, auf welchem die Trauernde ſaß und unter dem ein Korb ſtand, fälſchlich in einen Felsblock verwandelt. Das Original der Figur war ein Relief, wie eine beſſere Wiederholung im Muſeo Chiaramonti zeigt, auf der auch der Stuhl mit Korb erhalten iſt. Die Schutzflehende (vielleicht ein griechiſches Original, Wiederholung im Vatikan) ſtellt ein Mädchen dar, das auf einen Altar geflüchtet iſt. Das Werk enthält eine eigentümliche Verbindung von herber Form und rührendem Ausdruck. In holder Selbſtvergeſſenheit läßt das ganz in ſein Gebet vertiefte Mädchen das Gewand von ſeiner linken Schulter gleiten. Die Gewandbehandlung iſt eine Vorſtufe zu den Parthenonſkulpturen. In die Nähe des Phidias werden wir auch geführt durch das aus Eleuſis ſtammende, jetzt in Athen befindliche Relief, das die Ausſendung des Triptolemos durch Demeter und Kora zum Gegenſtande hat und dem Parthenonfrieſe ſchon ganz nahe ſteht, vielleicht ſchon von ihm beeinflußt iſt, dabei aber doch noch altertümliche Züge bewahrt. Ein gleiches Verhältnis zu Myron hat die Bronzebüſte des bärtigen Dionyſos mit geneigtem Kopf in

Neapel, früher Platon genannt. Hier liegt das Altertümliche in der Behandlung des Haares. Die früher fälschlich für archaistisch gehaltene Artemis in Neapel (Abb. 127) ist vielleicht eine Kopie nach dem etwa aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts stammenden Gold-Elfenbeinbild der Naupaktier Menaechmos und Soïdas für die ätolische Stadt Kalydon.

Bei drei Werken wollen wir noch etwas länger verweilen, sie führen bis dicht an die Grenze der vollendeten Kunst und sind sicher schon in der Arbeitszeit der großen Meister entstanden. Das eine ist der sog. Kasseler Apoll, ein im Altertum berühmtes Werk, wie die Zahl von Kopien beweist, unten denen die Kasseler Statue, eine im Louvre und namentlich der schöne Kopf in der Sammlung Barracco in Rom die besten sind. Die breiten Schultern und die schmalen Hüften sind der attischen und der peloponnesischen Kunst zwar gemeinsam, aber eine gewisse herbe Strenge des Körpers charakterisiert ihn als peloponnesisch, während der Kopf mit seinen die Stirn umrahmenden und seitlich lang herabfallenden Locken attische Feinheit offenbart. Verwandt damit ist ein höchst individueller Perseuskopf im Britischen Museum und seine Wiederholung auf dem Kapitol. — Das zweite Werk ist: der nackte, stehende, vollbärtige Mann in der Glyptothek zu München (Abb. 57), überlebensgroß, falsch mit Schwert und Scheide ergänzt, während die Linke wahrscheinlich einen Adler und die Rechte den Blitz trug, so daß wir einen Zeus vor uns haben. Auch in diesem Werk zeigt sich eine eigentümliche Vereinigung peloponnesischer und attischer Elemente, aber nicht in Körper und Kopf getrennt, sondern das ganze Werk ist das Erzeugnis einer intimen Mischung. Während die Grundform des Körpers, die gewölbte Brust, die breiten zurückgenommenen Schultern, die wuchtige Kraft, das Schreitmotiv, das der peloponnesischen Kunst vielleicht schon vor Polyklet eigen war, an die Pelopshalbinsel erinnern, finden sich in der Einzelbehandlung des Körpers mit seiner ineinander fließenden und doch kräftigen Modellierung fast myronische Elemente, und die Harmonie des Ganzen, die elastische Bewegung, die sich wie eine Welle durch Kopf, Torso und Beine fortpflanzt, sind wie ein Vorklang zur Kunst des Phidias. Das Abstrakte der Gesichtszüge ist peloponnesisch, aber die geschlossene Anmut der ganzen Gesichtsform, die milde Würde und gelassene Hoheit gemahnen an die Idealköpfe des Phidias. Wir stehen hier einer bewunderungswürdigen Leistung gegenüber, die alle Errungenschaften der Kunst schon einmal vereinigt, wie es der Maler Ghirlandajo im Florentiner Quattrocento tut, ehe das Genie kommt, das die Kunst zu allseitiger Größe erhebt. — Das dritte Werk ist ein weiblicher Kolossalkopf in Neapel, die sog. Hera Farnese. Bei mancher Verwandtschaft mit den Arbeiten des Polyklet ist der Kopf doch altertümlicher als die sicheren Werke dieses Künstlers. Es gibt wohl keinen anderen Götterkopf von so strenger stahlharter Hoheit. Scharf blicken die Augen aus den dicken Lidern heraus, herb sind die Winkel des leidenschaftlichen Mundes, der zu zürnen, aber nicht zu schmeicheln versteht, nach unten gebogen, und energisch strebt das Kinn nach vorn. Die Einfachheit der Haaranordnung mit dem schmalen Reifen darin, die präzise Zeichnung der Wangen, die senkrechte Haltung des Kopfes vermehren den Eindruck der Strenge. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir darin ein Erzeugnis peloponnesischer Kunst erblicken.

Auch in dieser Epoche folgt von den sizilischen Kolonien wieder Selinus der Entwickelung. Um die Mitte des 5. Jahrhunderts wurde dort das Heraion errichtet und seine Metopen über dem Eingang zu Pronaos und Opisthodom mit Reliefs geschmückt.

Die am besten erhaltenen Platten zeigen Herakles im Kampf mit einer Amazone, Aktäon auf Befehl der Artemis von seinen Hunden zerfleischt, Athena im Kampf mit einem Giganten und die Liebesbegegnung zwischen Zeus und Hera auf dem Ida. Nur die nackten Teile der Frauen sind aus Marmor gearbeitet, alles übrige aus losem Tuff, der durch Verwitterung sehr gelitten hat. Das ist ein Verfahren, das der Darstellung des nackten weiblichen Körpers in der schwarzfigurigen Vasenmalerei mit weiß parallel geht. Die Bemalung verdeckte ursprünglich den Unterschied des Materials. Liebeglühend hat Zeus sich halb von seinem Lager emporgerichtet und den Arm seiner Gattin, die vor ihm ihre Schönheit entschleiert, am Handgelenk zärtlich gefaßt, um sie an seine Seite zu ziehen. Verhaltenes Gefühl sucht hier durchzubrechen, noch aber ist die Kunst nicht reif, das auszudrücken, sondern sie vermag es nur anzudeuten.

So ſtrebt die Kunſt auch in den hier angeführten Werken der Übergangszeit, die Feſſeln des Archaismus zu brechen und die freie Meiſterſchaft über die Form zu gewinnen, ein Ringen, das zwar noch nicht zum Sieg geführt hat, aber einen eigentümlich ſpannenden Reiz für den Beobachter in ſich trägt.

Olympia. Bis hierher war die griechiſche Kunſt höchſt zielbewußt fortgeſchritten und hatte gewiſſenhaft Zug für Zug zu ihrer Vervollkommnung hinzugefügt. Dieſe ſichere unabläſſige Arbeit verleiht ihrer Geſchichte ein hohes ſittliches Moment, wir bewundern die männliche und prinzipgetreue Tatkraft. Da mit einem Male, kurz bevor die Kunſt den Siegeskranz höchſter Vollendung erreicht, biegt eine Gruppe von Werken, die ſich auf dem griechiſchen Feſtlande befindet, ſeitwärts aus und ſetzt ſich ſogar in einen gewiſſen Widerſpruch mit dem, was wir gewöhnlich unter griechiſchem Geiſte verſtehen. Es ſind die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia.

Olympia, dieſes Wort hatte für jeden Griechen einen weihevollen Klang und erinnerte ihn gleichzeitig an freudvolle Feſttage, an denen er die Blüte ſeines Volkes verſammelt ſah. In zahlloſe kleine Staaten und Gemeinden war Griechenland zerriſſen, und die einzelnen Stämme, Staaten, Städte und Flecken lagen oft in erbittertem Kampf miteinander. Nur zwei gemeinſame Punkte hatten ſie, in denen ſie ſich alle vereinigten, in denen der panhelleniſche Gedanke zum Ausdruck kam: das Heiligtum des Apoll zu Delphi mit ſeinem Richtung weiſenden Orakel und den Feſtplatz zu Olympia, wo die Jugend unter dem Schutz des höchſten der Götter um den Preis körperlicher Kraft und Gewandtheit unter Beobachtung edler Kampfgeſetze rang.

Friedlich und heiter liegt das Tal von Olympia zwiſchen niedrigen Hügeln, die in anmutig wechſelnden Linien verlaufen. Nirgends dringt der Blick weit in die Ferne, der beſchränkte Umkreis weiſt den Menſchen auf ſich ſelbſt zurück und ladet zu ſtiller Sammlung ein. Nicht weit vom Meere, am Zuſammenfluß des Alpheios und Kladeos lag der heilige Bezirk Olympia. Es war keine Stadt, ſondern nur ein Ort für den Kult und die Feſte. Verſchiedene Sagen beſtanden unter den Griechen über ſeine Gründung und die Einſetzung der Spiele. Den mächtigen Doriern zuliebe wurde ihr Stammesheld Herakles als Gründer genannt. Andere Sagen leiteten den Urſprung von der Wettfahrt des Oinomaos und Pelops ab. Dem Oinomaos, dem König der benachbarten Stadt Piſa, war geweisſagt worden, daß er von der Hand ſeines Schwiegerſohnes ſterben würde. Deshalb forderte er jeden Bewerber um ſeine Tochter Hippodameia zu einer Wettfahrt auf, blieb dabei zurück und tötete den nichts Ahnenden durch einen Lanzenwurf von rückwärts. Pelops aber, der aus Lydien herbeigekommen war, davon benachrichtigt, beſtach den Wagenlenker des Königs, Myrtilos, daß er ein Rad am Wagen ſeines Herrn löſte, ſo daß dieſer ſtürzte und das Leben verlor. Pelops freite Hippodameia und wurde der Nachfolger des Getöteten. Der



Abb. 126. Der Dornauszieher. Bronze. Kapitol zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 113 u. 138.)

Peloponnes erhielt von ihm den Namen, und er setzte zum Andenken an die schicksalvolle Fahrt die olympischen Spiele ein. In Wirklichkeit aber gehen sie zweifellos auf ein altes Erntedankfest zurück; das lehrt der Zeitpunkt für ihre Abhaltung: Ende Juni oder Anfang Juli, beim ersten Vollmond nach der Sommersonnenwende.

Die ersten Agonen sollen unter dem elischen Herrscher Iphitos (etwa im 9. Jahrhundert) stattgefunden haben. Von 776 an wurden die Sieger der alle vier Jahre stattfindenden Festspiele regelmäßig aufgezeichnet, und von dem Jahre an zählten die Griechen später ihre Zeitrechnung nach Olympiaden, d. h. nach Zeiträumen von vier Jahren. Iphitos stellte das Fest unter den Schutz des mächtigsten Stammes im Peloponnes, der Spartaner; damit war es zunächst ein gemeinsames Fest aller Peloponnesier geworden und wurde bald ein Angelpunkt des gesamten Griechentums. Ein Gottesfrieden ward für die Dauer des Festes verkündet, niemand durfte das Gebiet von Elis mit den Waffen in der Hand betreten, auf einer ehernen Tafel am Heratempel war diese Verordnung eingegraben. Allmählich dehnte sich der geheiligte Friede über Elis zu ununterbrochener Dauer aus. Eine Priesterschaft verwaltete die Heiligtümer. Jeder freigeborene unbescholtene Grieche durfte an den Wettkämpfen teilnehmen; so streng wurde darauf geachtet, diese Ehre ausschließlich dem eigenen Volk zu wahren, daß später, als die Beteiligung den Römern zugestanden werden mußte, die Griechen als Begründung und Entschuldigung die angebliche griechische Abstammung der Römer anführten. Erst nachdem Griechenland gänzlich gebrochen war, traten auch Barbaren in Olympia auf. Zuerst hatten die Spiele nur einen Tag gedauert, allmählich aber dehnten sie sich auf fünf Tage aus. Den ersten Tag füllten die einleitenden Opfer und die Vorbereitungen aus, am zweiten traten die Knaben, am dritten und vierten die Männer auf den Kampfplatz, und diese beiden letztgenannten Tage schlossen mit Festgelagen zu Ehren der Sieger. Am fünften Tage war das große Prozessionsopfer der Sieger und der Festgesandtschaften; ein allgemeines Festmahl im Prytaneion schloß die Feier. Dem Sieger lächelte kein anderer Gewinn als ein einfacher Kranz aus den Zweigen des heiligen Ölbaumes, der innerhalb der Altis bei der Westhalle des Zeustempels stand und von dem ein Knabe die Zweige mit goldenem Messer schnitt. Am Abend wurden die Sieger auf öffentliche Kosten bewirtet. Sie erhielten aber auch das Recht, ein Denkmal ihres Sieges in der Altis errichten zu lassen; jedoch erst nach dreimaligem Siege durfte dieses in ihrer Bildnisstatue bestehen. Von dem Ende des 6. Jahrhunderts an, nachdem die Kunst zu reifen begonnen hatte, machten die Sieger häufiger von diesem letzteren Recht Gebrauch. So war die Anordnung dieses edlen, echt männlichen Festes. Mit seiner schlichten Krönung jugendlicher Kraft war es eine Verherrlichung des Lebens, und das wurde darin symbolisiert, daß der Siegeskranz nur von einem Knaben geschnitten werden durfte, dessen beide Eltern noch am Leben waren.



Abb. 127. Artemis auf der Jagd. Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 140.)

Die Blütezeit der olympischen Feste fällt zusammen mit der Blüte der griechischen Kultur unmittelbar nach den Perserkriegen. Als damals Themistokles zum erstenmal nach dem nationalen Kriege (wahrscheinlich 472) die Festspiele besuchte, erhob sich bei seinem Eintritt

ins Stadion das verſammelte Volk aus allen griechiſchen Gauen und jubelte dem Sieger von Salamis, dem Erretter des Vaterlandes, zu. Dieſer Huldigung für den Erfolg der Waffen ſchloß ſich ein Jahrhundert ſpäter eine ähnliche Ehrung des Philoſophenfürſten Platon an. — Die olympiſchen Spiele haben die Freiheit, ja die Bedeutung Griechenlands lange überdauert. Zuletzt waren ſie ſo heruntergekommen, daß nur noch gewerbsmäßige Gladiatoren, die von Ort zu Ort zogen, auftraten. Im Jahre 394 n. Chr. wurden ſie von Kaiſer Theodoſius als heidniſche Einrichtung verboten, nachdem ſie faſt zwölf Jahrhunderte in ununterbrochener Folge beſtanden hatten. Damals wahrſcheinlich wurde das Gold-Elfenbeinbild des Phidias, das ſo lange die Bewunderung der Welt gebildet hatte, als heidniſches Idol entfernt, entweder zerſtört oder nach Konſtantinopel gebracht, wo es einer freilich unverbürgten Nachricht zufolge im Jahre 475 verbrannt ſein ſoll. 395 fielen die Goten unter Alarich im Peloponnes ein und hauſten längere Zeit in der Gegend von Olympia. Dabei ſind wahrſcheinlich alle Bronzeſtatuen und alle Werke aus edlem Metall oder ſonſtwie koſtbarem Material den Barbaren zum Opfer gefallen. Vom 6. Jahrhundert an ergriffen ſlawiſche Völker von der Halbinſel Beſitz, und im Mittelalter ſaßen dort fränkiſche Ritter; ſpäter ſtritten ſich Türken und Venetianer um das Land.

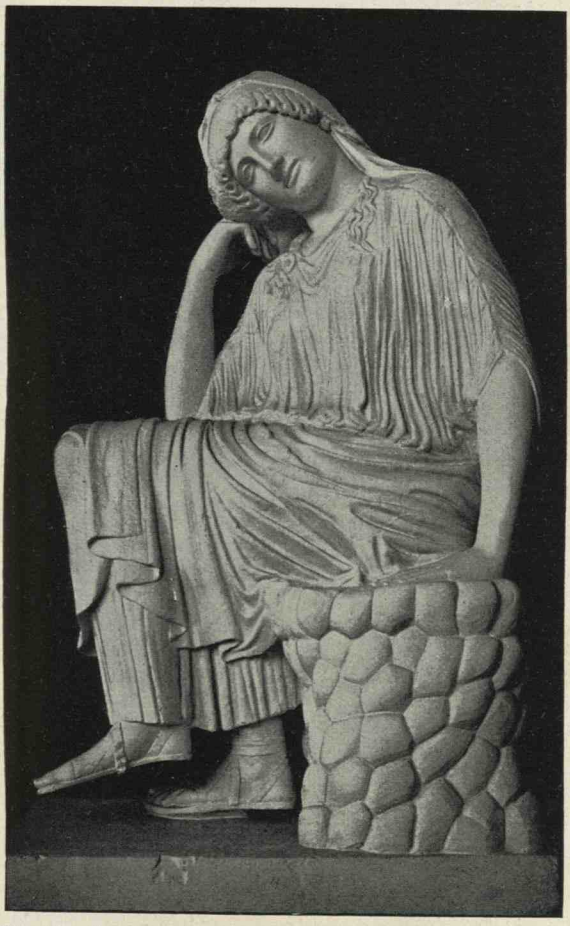


Abb. 128. Grabſtatue einer Griechin, ſog. Penelope. Nach dem Gips im Akad. Kunſtmuſeum zu Bonn. Der Körper der Statue befindet ſich im Vatikan, der Kopf in Berlin. (Zu Seite 139.)

Unterdeſſen war Olympia faſt gänzlich vom Erdboden verſchwunden. Wahrſcheinlich ein großes Erdbeben, entweder das vom Jahre 521 oder das von 551, hatte die Tempel in Trümmerſtätten verwandelt. Erdrutſche vom Kronoshügel vollendeten die Zerſtörung, eine Zeitlang nahm der Kladeos ſeinen Lauf mitten durch die Altis und ſpülte Maſſen von Sand und Kieſeln herzu, ſo daß ſich eine Erdſchicht von 5—7 m Mächtigkeit bildete.

Der erſte, welcher den Gedanken und den ſehnlichen Wunſch hatte, in Olympia Ausgrabungen zu veranſtalten, war Winckelmann. Aber auf der Reiſe nach Deutſchland, bei welcher er dafür zu werben gedachte, wurde er von dem Stahl des Mörders getroffen. Erſt 1829 ging ſein Wunſch in Erfüllung, indem die Franzoſen bei ihrer Beſetzung von Morea in Olympia graben ließen und den Grundriß des Zeustempels und Bruchſtücke von drei Metopen zutage förderten. Die Ausgrabungen mußten aber, wie es ſcheint, auf Befehl von Kapodiſtrias eingeſtellt werden. Deutſcher Tatkraft und deutſcher Opferwilligkeit iſt es zu verdanken, daß heute der Boden von Olympia ſeine Schätze hat hergeben müſſen. Seit 1852 hat Ernſt Curtius unermüdlich gewirkt, um dieſes ſchöne Unternehmen ins Leben zu rufen. Aber der preußiſchen Regierung gelang es nicht, die Einwilligung der griechiſchen Regierung zu erhalten. Erſt das Deutſche Reich hatte Autorität genug dazu, und ſo knüpft dieſe

herrliche Bereicherung der Wissenschaft an die neue große Zeit unseres Volkes an. Die Ausgrabungen begannen am 4. Oktober 1875 und endeten mit dem 20. März 1881. Der Erfolg war über Erwarten groß, indem zum Teil bedeutende Reste von allen Gebäuden und der architektonisch plastische Schmuck des Zeustempels in verhältnismäßig großer Vollständigkeit gefunden wurden. Den größten Jubel aber der gebildeten Welt erregte es, daß am 8. Mai 1877 das erste Originalwerk eines der größten Künstler aller Zeiten, der Hermes des Praxiteles, an derselben Stelle zum Vorschein kam, an welcher ihn Pausanias gesehen hat.

Der Festplatz von Olympia (Plan Abb. 130, Rekonstruktion Abb. 131) lehnte sich mit seiner Nordseite an den Fuß des Kronoshügels an, lag also an der einen Seite des Alpheiostales. Die Altis (äolisch = ἄλσος Hain), wie der geweihte Bezirk genannt wurde, war ein fast quadratischer Raum von 200 m Länge und 175 m Breite und war von einer Mauer umgeben. Im Mittelpunkt erhob sich der große Zeusaltar. Das älteste Heiligtum war der Tempel der Hera, das Heraion, an der Nordwestecke der Altis. Seine Bauformen sind noch altertümlicher als die des ältesten, aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts stammenden, selinuntischen Tempels. Es war ein dorischer Peripteros, dessen Säulen ursprünglich aus Holz bestanden. Erst im Lauf der Zeit wurden sie, je nachdem sie morsch geworden waren, durch Steinsäulen ersetzt, die in ihrer Form der jedesmal herrschenden Mode folgten, so daß die Säulen eine historische Musterkarte abgaben. Die letzte Holzsäule im Opisthodom stand noch zu den Zeiten des Pausanias. Das Gebälk und die Decke dagegen behielten ihr Holzmaterial. Wahrscheinlich besitzen wir in dem hochaltertümlichen Herakopf aus weichem Kalkstein, der in Olympia gefunden ist, den Kopf des alten Götterbildes dieses Tempels. Im Opisthodom stand die Lade des Kypselos und zwischen zwei Säulen der nördlichen Reihe im Inneren der Cella der Hermes des Praxiteles. Westlich vom großen Zeusaltar hatte der angebliche Gründer der Festspiele, Pelops, sein Heiligtum, das Pelopion, ein gewaltiger Grabhügel mit Torbau als Eingang. Aus früher Zeit stammten auch die meisten der zwölf Schatzhäuser, die in Tempelform auf einer dem Kronoshügel abgewonnenen Terrasse ihren Platz hatten. Sie dienten zur Aufbewahrung von Weihgeschenken, die wegen der Kostbarkeit oder Vergänglichkeit ihres Materials nicht im Freien aufgestellt werden konnten. Auch das Buleuterion (Rathaus), südlich an die Altis anschließend, gehört wahrscheinlich zu den ältesten Bauten.

Von der Nordostecke der Altis führte ein Gang zum Stadion, dem Schauplatz der Festspiele. Das Stadion bestand aus der langgestreckten Rennbahn und den sie umgebenden Abhängen für die Sitze. An drei Seiten waren für die letzteren 6 m hohe Dämme aufgeschüttet, an der vierten, einer Langseite, waren der Abhang des Kronoshügels und der Nachbarhügel benutzt. Es waren keine Sitzstufen aus Stein angebracht; die Plätze für die Hellanodiken, die obersten Spielordner, und für die Priesterin der Demeter, die einzige Frau, die zugelassen wurde, waren besonders ausgezeichnet. In dem Stadion fanden etwa 40000 bis 45000 Zuschauer Platz. Nur Anfang und Ende der Bahn sind bis jetzt ausgegraben. An beiden ist gleichmäßig quer durch das Stadion eine Steinschwelle gelegt mit eckigen Löchern zur Aufnahme von Holzpfosten, welche die Stände der einzelnen Läufer voneinander abgrenzten. Das Stadion war also ursprünglich nur für den einfachen Lauf von einem Ende zum andern eingerichtet, und jede Seite konnte zum Ablauf benutzt werden.

Während der Blütezeit der Spiele nach den Perserkriegen, in welcher die Griechen selbst von den entferntesten Kolonien zu dem gemeinsamen Feste zusammenkamen, wurde der heilige Ort mit neuen Bauten geschmückt, vor allem mit dem großen Zeustempel im südwestlichen Teil der Altis. Etwa 470 wurden die Arbeiten von dem elischen Baumeister Libon begonnen, und bei der 81. Olympiade im Jahre 456 stellte der Tempel sich den bewundernden Blicken der Besucher fertig dar. Er war ein Peripteros vom reifsten dorischen Stil mit 6:13 Säulen, 27½ m breit, 64 m lang und bis zum First 20 m hoch. Alle sichtbaren Teile aus Poros, dem Hauptmaterial des Baues, waren mit feinpoliertem, weißem oder gefärbtem Stuck überzogen und dieser zum Teil mit aufgemalten Ornamenten verziert. Die Metopen über dem Pronaos und dem Opisthodom, sowie die Giebelfelder waren mit Skulpturen geschmückt, deren Reste wertvolle Belege für die Kunst auf der letzten Etappe des Archaismus sind, und die uns weiterhin ausführlich beschäftigen werden. Vielleicht war der Hauptvorhang des Tempels im Inneren, welchen Antiochos IV. von Syrien (175—164) schenkte, der Vorhang vom Allerheiligsten des Tempels zu Jerusalem. — Westlich außerhalb der Altis erhob sich ein zu einer byzantinischen Kirche umgebautes Haus, vielleicht die Werkstatt des Phidias, in welcher er sein Zeusbild fertigte. — Etwas jünger (Anf. d. 4. Jahrhunderts)

iſt der dritte und letzte Tempel der Altis, das Metroon, der Göttermutter Rhea geweiht, ebenfalls ein doriſcher Peripteros, aber von viel kleineren Dimenſionen. An der äußerſten Nordweſtecke der Altis ſtand das Prytaneion, wo die Sieger bewirtet wurden, ein vielfach umgeänderter Bau.

Noch immer prächtiger ſollte die heilige Stätte geſchmückt werden. Unter Alexander dem Großen ging die Freiheit der Griechen verloren, aber indem das Hellenentum ſich im Hellenismus über die ganze bekannte Welt verbreitete, floſſen immer größere Schätze nach Olympia zuſammen. Zu den ernſten doriſchen Bauten der Tempel geſellten ſich u. a. Prachtgebäude ioniſchen und gemiſchten Stiles. Philipp II. von Makedonien ließ (etwa 336) nach der Schlacht bei Chäronäa an der Nordweſtecke der Altis einen ioniſchen Rundperipteros errichten als ſichtbares Denkmal der makedoniſchen Macht, wo das Auge aller Griechen es erblicken konnte; im Innern wurde dieſes Philippeion mit den Gold-Elfenbeinbildern der königlichen Familie von der Hand des Leochares geſchmückt. Die ganze Oſtſeite der Altis erhielt in makedoniſcher Zeit den Schmuck einer langgeſtreckten doriſchen Säulenhalle, von der aus man den geſamten heiligen Platz überſchaute, und die von ihrem ſiebenfachen (?) Echo die Echohalle genannt wurde. Man fand dort Schutz vor den Strahlen der Juliſonne und vor plötzlich ausbrechendem Unwetter. Die Übungsplätze für die kämpfende Jugend, die Paläſtra und das Gymnaſion außerhalb der Altis, wurden in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts mit Prachtbauten verſehen: doriſche Säulenhallen, hinter denen Gemächer lagen, umgaben die Höfe.

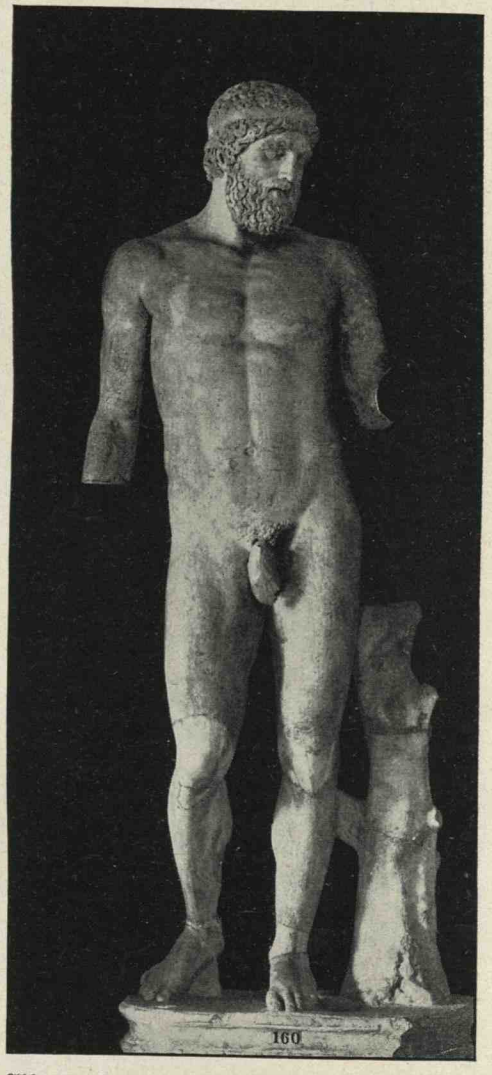


Abb. 129. Zeus, ſog. König. Glyptothek zu München. Nach Originalphotographie von F. Bruckmann, A.-G., München. (Die falſchen Ergänzungen ſind fortgelaſſen.)

Der große ſüdliche Bau an der Weſtſeite außerhalb der Altis, das Leonidaion, wurde von dem Eleer Leonidas etwa im 4. Jahrhundert vielleicht als Wohnhaus für Ehrengäſte geſtiftet und bildete ſpäter die Prachtwohnung der römiſchen Prokonſuln, die zu dem Feſte kamen. — Unter Kaiſer Nero wurde der etwa aus dem 4. Jahrhundert ſtammende Bau an der Südoſtecke der Altis (auf dem Plan fälſchlich als Leonidaion bezeichnet) zu einem Wohngebäude, vielleicht für die Hellanodiken erweitert. In der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. ließ Herodes Attikus eine Waſſerleitung aus dem oberen Alpheiostal zu dem Feſtplatz führen, die einen monumentalen Abſchluß in einer ſog. Exedra, einer halbrunden Niſche, hinter einem Waſſerbaſſin zwiſchen den Schatzhäuſern und dem Heraion erhielt.

In den Tempeln und auf dem freien Platz der Altis ſtanden viele Altäre und unzählige Siegerſtatuen und Weihgeſchenke aus allen Zeiten, darunter Meiſterwerke der größten Künſtler. Es muß ein unvergleichlicher Genuß geweſen ſein, auf dem von ſchönen Platanen beſchatteten Platz umher zu wandeln und alles zu betrachten.

Wohl kannte man schon von den französischen Ausgrabungen her Reste von vier Metopen des Zeustempels; aber das war zu wenig, um sich ein sicheres Urteil über den Stil zu bilden, und jedenfalls hatte man danach nicht das Gesamtbild erwartet, in dem die Marmorskulpturen der Metopen und Giebel sich jetzt im Museum von Olympia darbieten. Die zwölf Metopen befanden sich unter den Vorhallen, waren also beschattet, was für ihre Wirkung von Wichtigkeit ist. Ihre Größe beträgt 1,60 m Höhe zu 1,50 m Breite. Sie stellen die Taten des Herakles dar, dessen enge Verbindung mit Olympia in der Sage wir schon kennen gelernt haben. Einige Metopenplatten sind stark zerstört, doch vermögen wir noch die Gegenstände von allen zu erkennen.

Nicht mit gewaltigem Pathos trägt der Künstler die Taten des Helden vor, sondern in ruhig erzählendem Ton, dem zuweilen eine leichte Schalkheit beigemischt ist. Herakles hat dem Atlas die Last des Himmelsgewölbes abgenommen und stützt es mit seinen Schultern, indem er auf dem Nacken ein zusammengefaltetes Kissen untergelegt hat. Mitleidig ist eine Nymphe von rückwärts hinzugetreten und hilft mit ihrer schwachen Kraft dem Helden das unendliche Gewicht tragen. Aber schon ist Atlas genaht und hält dem Dulder die goldenen Äpfel der Hesperiden hin (Abb. 132). — Selbst den niedrigsten Arbeiten muß sich der Held unterziehen, aus den Ställen des Augias kehrt er den Mist, der sich seit dreißig Jahren angesammelt hat. In mächtiger Bewegung schiebt er mit dem Besen den Schmutz hinaus. Der Künstler hat diese Form der Sage der gewöhnlichen, daß Herakles den Alpheios durch den Stall leitet, ihrer besseren Darstellbarkeit halber vorgezogen. Neben dem Helden steht die Göttin Athena und befiehlt ihm mit gesenkter Lanzenspitze das Werk. Hoheitsvoll und gebietend ist sie hier, aber wie ein Landmädchen, ohne Helm, sitzt sie auf dem Felsen, als Herakles ihr die stymphalischen Vögel überbringt. Zu den herrlichsten Stücken gehört die Metope mit der Bändigung des kretischen Stiers, deren Hauptteil sich von den französischen Ausgrabungen her im Louvre befindet, während Kopf und Hinterbeine des Stieres erst bei der deutschen Freilegung gewonnen wurden. In weit ausholendem Sprung stürmt das Tier nach rechts hin, Herakles aber hat ihm einen Strick um die Hörner geschlungen und wirft sich selbst nach links zurück, die Fessel straff anziehend. Das herrlichste Gegenspiel der Kräfte ist geschaffen worden; als unverrückbare Diagonale durchschneidet der sehnige Körper des Mannes die viereckige Bildfläche, und an ihm bricht sich der Ansturm des Tieres, dessen Kopf heftig herumgerissen wird. Die reich gegliederte Brust des Helden wölbt sich kräftig nach vorn, und alle Muskeln befinden sich in höchster Anspannung. Während der Künstler in den anderen Metopen eine gewisse milde Zartheit bewahrt und ein weicher anmutiger Reiz selbst in den Köpfen der Männer liegt, während er möglichst einfache Flächen in den Gewändern wie in den nackten Körpern gibt und in den ruhig stehenden Figuren ein streng statuarisches Prinzip einhält, erhebt er hier seine Erzählung zum heroischen Ton und belebt den Körper des Helden mit reichen Licht- und Schattenwirkungen.

Von den beiden Giebeln enthielt der vordere, wie Pausanias sich ausdrückt, die Vorbereitung zur Wettfahrt des Pelops und Oinomaos. Von allen dreizehn überlebensgroßen Statuen und den beiden Viergespannen sind so bedeutende Reste gefunden worden, daß wir sie mit Sicherheit ergänzen können. Über die Reihenfolge der ursprünglichen Aufstellung hat ein lebhafter Meinungsaustausch stattgefunden. Ein vollkommen sicheres Resultat wird kaum mehr zu gewinnen sein. Wir folgen hier zunächst der von Georg Treu vorgeschlagenen Anordnung.

In der Mitte des vorderen Giebels (Abb. 133 und 135), alle Figuren überragend, steht Zeus, von den übrigen nicht gesehen, als der über der Szene waltende Gott. Es ist dasselbe Prinzip wie in Ägina, und auch im hinteren Giebel werden wir es angewendet finden. Der Gott deutet nur durch leise Mittel, durch seine Wendung des Hauptes an, nach welcher Seite seine Gunst sich neigt. Prächtig hebt sich sein nackter kraftvoller Ober-

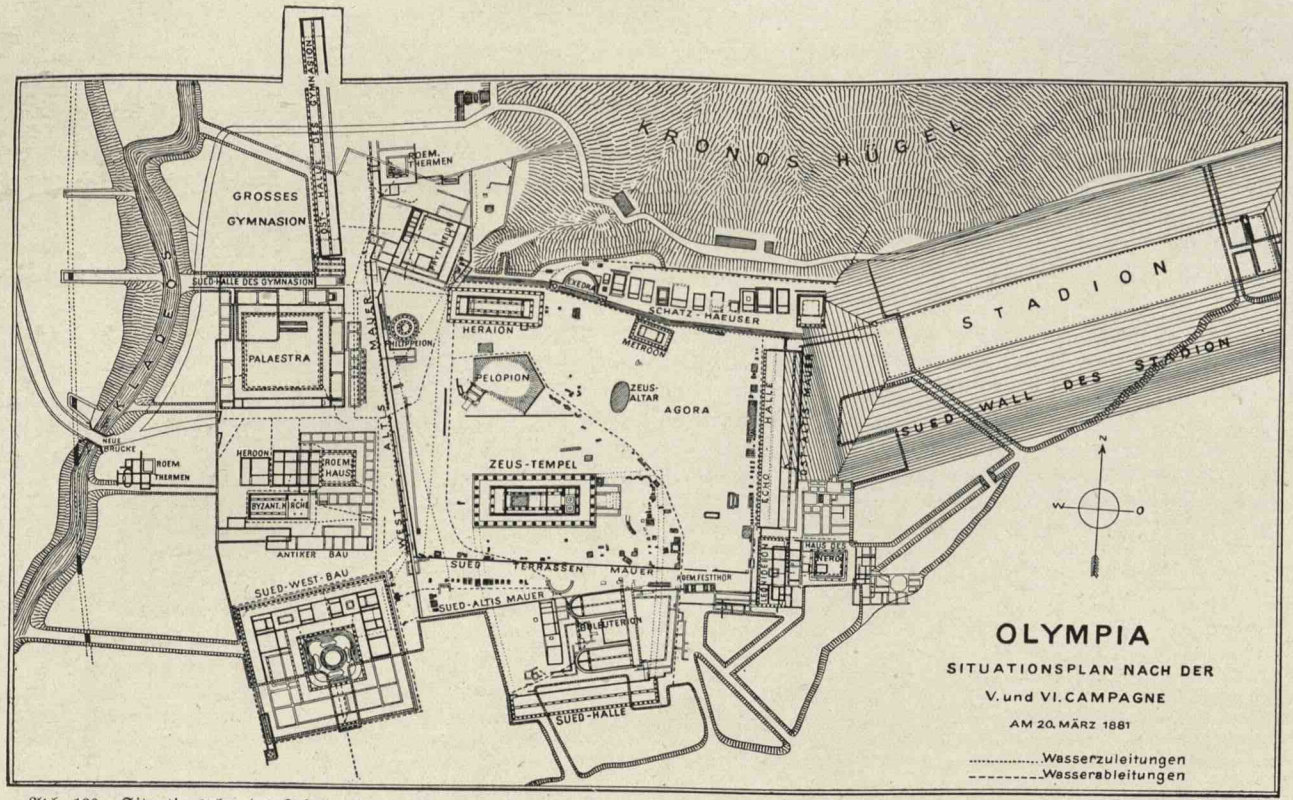
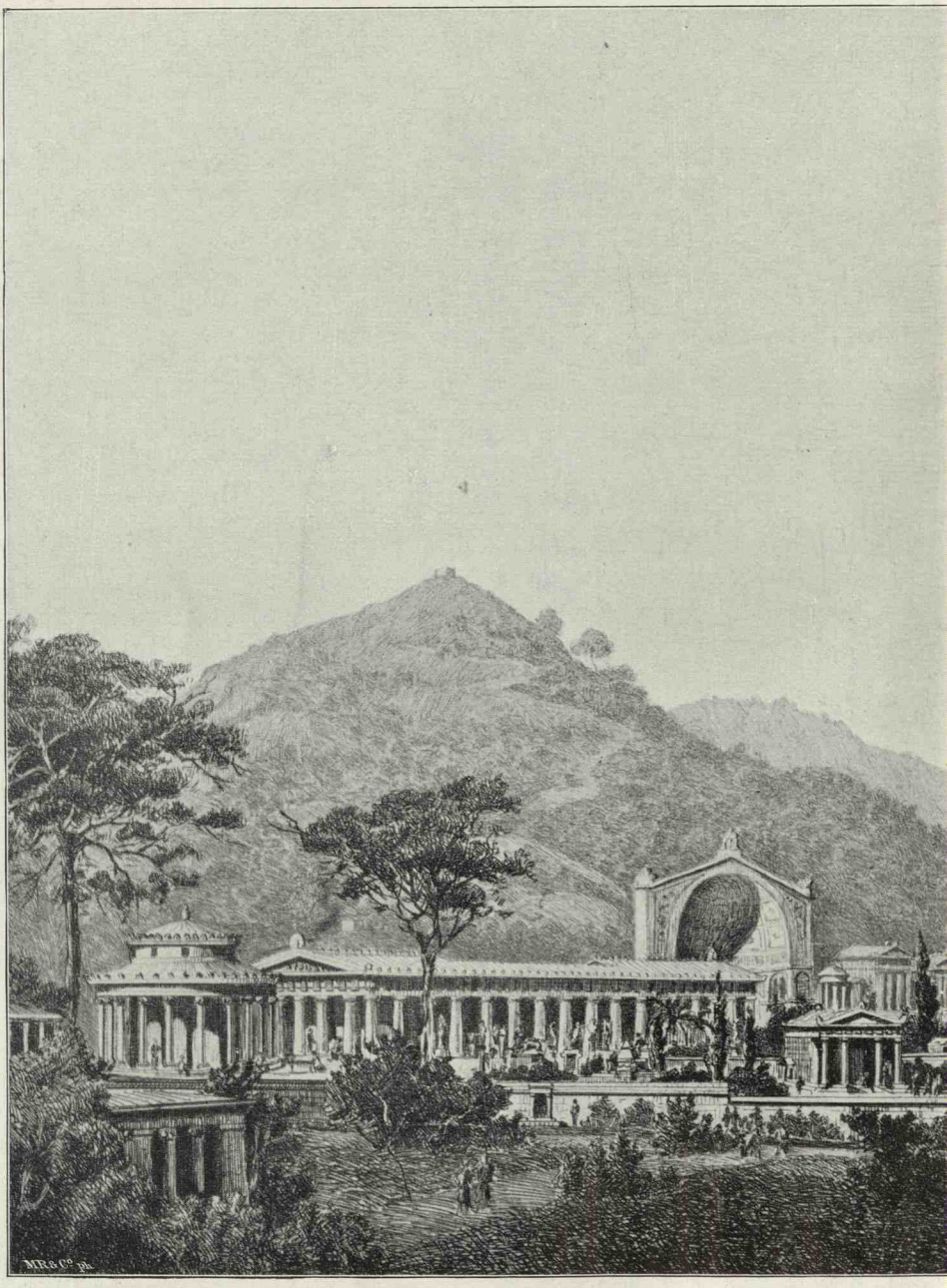


Abb. 130. Situationsplan des Festplatzes von Olympia. Nach dem Werk: Die Funde von Olympia, Verlag von E. Wasmuth, Berlin. (Zu Seite 144.)

körper aus der um Hüften und Beine geschlungenen Gewandung. Zu seinen beiden Seiten stehen die beiden Gegner, rechts Oinomaos, links Pelops, trotzig voneinander abgewandt, beide den Helm auf dem Haupt und sich auf ihre Speere stützend; Oinomaos eine Chlamys leicht um die Schultern geworfen, Pelops vollkommen nackt, den Schild am linken Arm. Ein Olympiafahrer hatte ihm später einen goldenen Panzer gestiftet; an den Hüften sind noch die Löcher für den Ansatz des Behanges zu sehen. Oinomaos in seiner Stellung herausfordernd, Pelops eher nachlässig, voll sicherer Zuversicht. Neben ersterem steht seine Gattin Sterope, in matronaler Gewandung mit senkrecht niedergehenden Falten. Sie wendet sich von ihrem Gatten weg den Pferden zu und zieht — augenscheinlich war der Künstler in Verlegenheit, eine andere Bewegung zu erfinden — das Gewand über die Schulter. Ihr entspricht zur Seite des Pelops ihre Tochter Hippodameia in bewegter fallendem, leichterem Gewande, die Arme übereinander gelegt. Leider ist von ihrem Kopf nur ein kleines Stück des Schädels erhalten. Zu beiden Seiten folgen die Viergespanne der Helden vor den nicht erhaltenen Bronzewagen. Vor jedem Gespann sitzt ein Pferdeknecht. Derjenige des Oinomaos wendet sich in schöner Bewegung zu den Pferden empor und faßt ihre Zügel, der Diener des Pelops aber, ein nackter, knabenhafter Jüngling, sitzt mit einem untergeschlagenen Bein in sich versunken da und spielt mit der Linken an den Zehen seines Fußes. Er hat seine Arbeit getan, denn die Zügel sind den Pferden schon über den Rücken gelegt und der hinter dem Wagen kniende Lenker und ein Knabe sind im Begriff, sie zu entwirren Der Wagenlenker des Oinomaos dagegen auf der anderen Seite sitzt untätig da, Böses sinnend, es ist der von Pelops bestochene Myrtilos (Abb. 137). Wir bleiben bei dieser Benennung, weil sich die auffallende Charakterisierung so am besten erklärt, trotzdem ein älterer Mann wenig zum Wagenlenker paßt. Es ist eine so naturalistische Gestalt, wie sie die griechische Kunst erst sehr viel später wieder gebildet hat; unordentlich liegt das Gewand um den Unterkörper, der nackte Oberkörper ist fett und zeigt häßliche Falten. Das Gesicht hat grobe Züge und tückischen Ausdruck, die Stirn verlängert sich nach oben in eine Glatze. Hinter Myrtilos kniet in schönem Kontrast zu ihm ein zartes, unschuldiges Mädchen, eine Dienerin des Hauses. In den beiden Ecken liegen zwei Gestalten, welche die Führer von Olympia dem Pausanias wohl irrtümlich als die Flüsse Alpheios und Kladeos erklärt haben. Sie sind eher einfache Zuschauer, deren Stellung sehr wenig gewählt ist. Sehr ansprechend ist die Vermutung Skovgaards, daß der mit seinen Zehen spielende Knabe mit dem Zuschauer rechts und das hinter Myrtilos sitzende Mädchen mit dem Zuschauer links zu je einer Gruppe zusammengestellt waren, wodurch sehr gut auch die räumliche Scheidung zwischen den Wettkämpfern und den Zuschauern markiert würde.

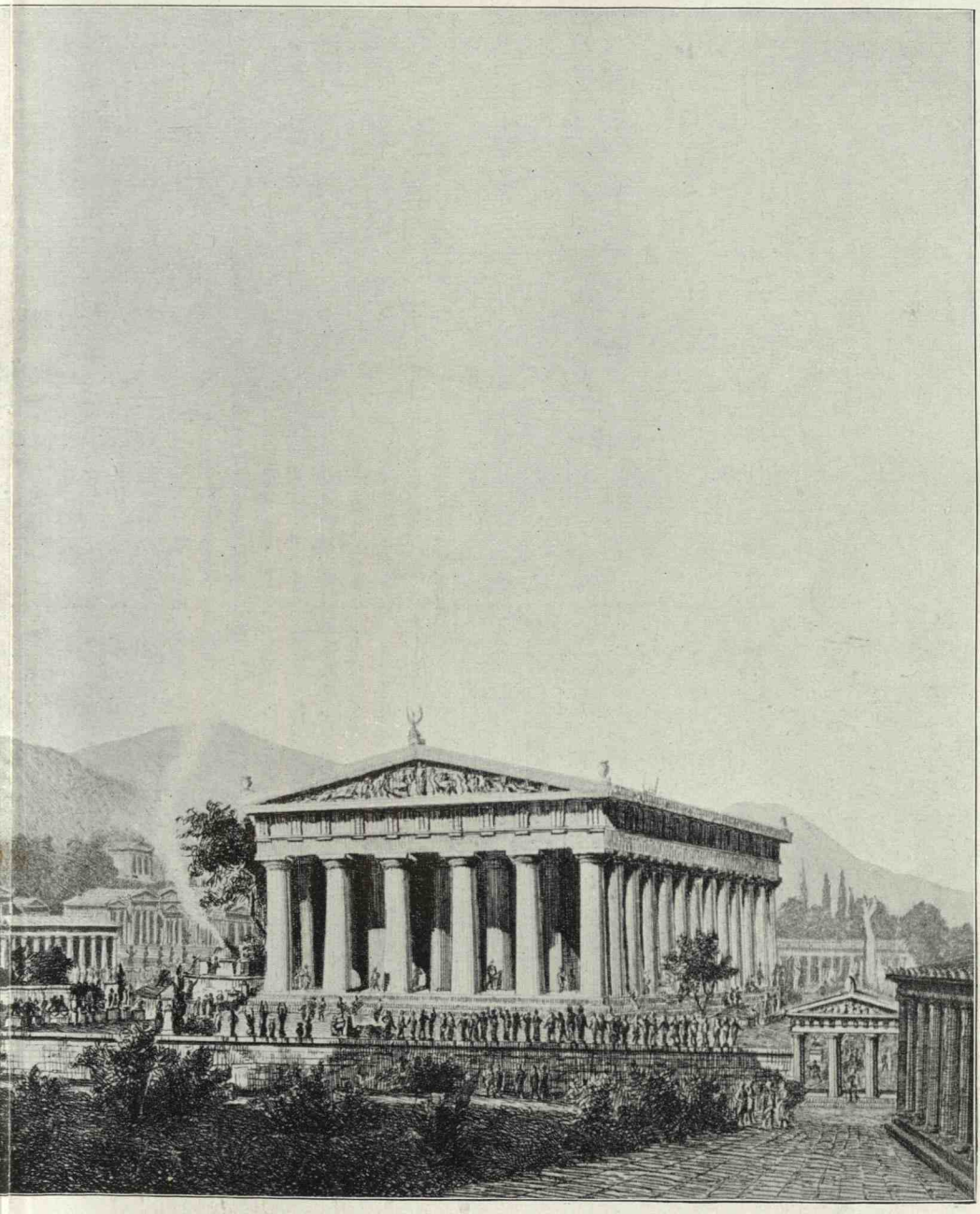
Ganz anders ist die Komposition des hinteren Giebels (Abb. 134 und 136). Vorn ist alles Ruhe und langweilige Nebeneinanderstellung, im hinteren Giebel dagegen tobt der wildeste Kampf. Es ist die Hochzeit des Peirithoos, des Königs der Lapithen, mit Deidameia, bei welcher die Kentauren sich berauschten und versuchten, den Frauen der Lapithen Gewalt anzutun, bis sie in wildem Kampfe von den Lapithen verjagt und getötet wurden. Dieser Gegenstand ist häufig an Tempeln dargestellt worden und veranschaulicht den Sieg der Kultur über die rohe Gewalt; die Künstler reizte er besonders deshalb, weil er so fruchtbare Abwechselung bot zwischen den mehr oder weniger nackten edeln Männergestalten der kämpfenden Griechen, den Pferdeleibern mit den derb menschlichen Oberkörpern und halb tierischen Gesichtern der Kentauren und den reich gewandeten Frauen, alles in wildester, vielfach verschlungener Bewegung. Auch in diesem Giebel stand in der Mitte ein Gott, Apoll, den ausgestreckten Arm und den Kopf nach rechts wendend, den Lapithen Sieg gewährend. Die göttliche Nacktheit seines Körpers tritt um so schöner hervor, als sie eingerahmt wird von den zu beiden Seiten niederfallenden Enden der Chlamys. Rechts und links von ihm folgen je drei Gruppen, von denen je zwei aus drei Figuren bestehende je eine zweifigurige einschließen. In den dreifigurigen Gruppen hat der Kentaur eine Frau ergriffen und wird von einem Lapithen bedrängt, während er sich in den zweifigurigen einen schönen Knaben oder Jüngling als Beute ausersehen hat. Die dreifigurigen Gruppen entwickeln sich in die Breite, indem die Pferdeleiber der Kentauren parallel zur Bildfläche stehen, die zweifigurigen in die Tiefe mit nach hinten gestellten perspektivisch verkürzten Pferdeleibern. Sehr geschickt ist die Senkung des Giebelraumes nach den Seiten für fester ineinander geflochtene Gruppen benutzt, die in der Hitze des Kampfes in die Knie gesunken sind. Den Abschluß auf beiden Seiten bilden je zwei auf Kissen vom Gelage her noch ausgestreckte Frauen, von denen die inneren lebhaft erregt, die äußeren gelassen dem Kampf zuschauen; so klingt die Bewegung nach beiden Enden allmählich aus. Mit größter Erbitterung wird der Kampf geführt, und höchst natürlich ist die

Kronoshügel Exedra des Herodes Atticus



Philippeion Heraion Pelopio

Abb. 131. Rekonstruktion des Festplatze



ympia. Nach Böttticher, Olympia. (Zu Seite 144.)

derbe Art des Angriffs und der Abwehr. In den Gruppen zunächſt der Mitte haben die Kentauren ihre Beute mit den Vorderfüßen umklammert, Deidameia in der Gruppe rechts hat Haar und Bart des Kentauren ergriffen und drückt ſeinen Kopf zurück, die andere Frau ſucht die Hand des Kentauren von ihrer Bruſt zu löſen. Die beiden rettenden Jünglinge, die Freunde Peirithoos und Theſeus, holen zu wuchtigem Schlage mit der Axt aus. Leider ſind von letzterem nur die Füße erhalten. In wildem Kampf beißt der Kentaur den Jüngling rechts in den Arm. Wie in den Dreiergruppen zunächſt der Mitte iſt auch in denen zu äußerſt eine ähnliche Stellung der drei Figuren höchſt geiſtreich variiert. Jedesmal hat der Kentaur verſucht, ſeine ſchöne Beute auf ſeinen Pferderücken zu ſchwingen, und iſt zu dieſem Zweck niedergekniet. Bei der von Skovgaard vorgeſchlagenen Umſtellung der Gruppen greifen mehrere von ihnen ineinander über, wodurch eine beſſere Verbindung des Ganzen erreicht wird.

In der Kompoſition unterſcheiden ſich beide Giebel ſehr bedeutend voneinander. Das braucht uns aber nicht zu hindern, für beide denſelben Künſtler anzunehmen, da die übrigen Stileigentümlichkeiten durchaus gleich ſind. Auch in den Metopen, die ebenfalls dieſelbe Hand verraten, iſt die Kompoſition ſehr verſchieden: während die Atlasmetope mit ihren drei ruhig nebeneinander ſtehenden Figuren mehr dem vorderen Giebel entſpricht, iſt die Metope mit dem kretiſchen Stier dem hinteren Giebel mit ſeiner reich bewegten und durchdachten Kompoſition verwandt. Darin, daß der hintere Giebel in eine größere Zahl von in ſich geſchloſſenen Gruppen zerfällt, iſt er altertümlicher; er ſchließt ſich an den Weſtgiebel von Ägina an. Im vorderen Giebel ſcheint ſich die vertikale Parallelbewegung der Säulen in den fünf Geſtalten der Mitte fortzuſetzen. Sie werden ſehr beſtimmt durch die beiderſeits auftretenden Viergeſpanne als Einheit zuſammengefaßt. Die Geſpanne mit ihrer Bedienung und die Zuſchauerpaare in den Ecken bilden begleitende Nebengruppen, die ſich inhaltlich feſt auf die Hauptgruppe beziehen. So iſt im vorderen Giebel eine größere Einheitlichkeit gewahrt, aber andererſeits haben wir eine wenig intereſſante Kompoſition, und die dramatiſche Spitze iſt nicht herausgearbeitet. Wie fein dagegen und reich belebt läuft die Umrißlinie im hinteren Giebel über die Köpfe und Oberkörper ſämtlicher Statuen, wie ſtark iſt auch da die Entſprechung und doch wie reich der Wechſel!

Edel und groß wie bei den Metopen Athena im Augiasrelief ſtehen in den Giebeln die Götter, die beiden Gegner Pelops und Oinomaos und Sterope da. Daneben aber treten höchſt merkwürdige naturaliſtiſche und genreartige Motive auf. In einer Metope ſitzt Athena nachläſſig wie ein einfaches Mädchen auf dem Fels, im Oſtgiebel ſpielt der Knabe mit ſeinem Fuß, und mehrfach kommt es dort vor, daß die Perſonen ſpielend ein Stück ihres Gewandes faſſen, eine bequeme, aber nicht ſehr geiſtreich erfundene Beſchäftigung für die Hände; ſelbſt der Göttervater verſchmäht dieſes kleinliche Motiv nicht. Der Künſtler liebt naturaliſtiſche Charakteriſtik: als tückiſchen fettleibigen Greis lernen wir Myrtilos kennen, und die beiden vorderen Dienerinnen im Weſtgiebel ſind alte Frauen. Der Kopftypus im allgemeinen hat etwas Brutales mit ſeinem maſſiven Kinn und den wulſtigen Lippen. Mit wahrer Luſt ſchildert der Künſtler die derben, rohen, tieriſchen Phyſiognomien der Kentauren, und dem Jüngling in der Zweiergruppe rechts hat er einen höchſt überraſchenden naturaliſtiſchen Kopf gegeben. Keinen größeren Gegenſatz kann man ſich denken, als zwiſchen

den taktmäßigen Bewegungen der äginetischen Statuen mit ihrer Erinnerung an den Exerzierplatz und dem lässigen, ungezwungenen Gebaren der olympischen Personen. In Ägina klingt die noble Ritterlichkeit des Kampfes bei Homer wieder, in dem aus einem Gelage erwachsenen Kampf der Lapithen und Kentauren aber ist jedes Mittel erlaubt, es ist nicht mehr als eine Rauferei. Während in Ägina die Statuen an der Rückseite nicht weniger sorgfältig gearbeitet sind als vorn, hat der olympische Künstler nicht nur die Rückseiten vernachlässigt, sondern manche Gestalten platt gedrückt, wie den kauernden nackten Knaben vom Ostgiebel, und in anderen unter der Hülle des Gewandes den Körper vergessen, besonders arg bei der Frau in der äußeren Dreifigurengruppe rechts im Westgiebel. Nirgends ist die Gewandung in edlen Falten gelegt, sondern meist nachlässig herumgewunden, an manchen Stellen ist sie der Natur widersprechend gelegt, um gewisse Teile des Nackten besser hervortreten zu lassen, was um so mehr Erfolg hatte, als die Statuen ja bemalt waren, und dadurch ein kräftiger Gegensatz zwischen Nacktem und Gewand herauskam. Diese Kunst rechnete sogar ganz besonders stark auf Bemalung, meistens sind z. B. die Haare nur als kompakte Masse skulpiert, und sie sollten erst durch Farbe und Zeichnung kenntlich gemacht werden. Das Prinzip des Künstlers ist überhaupt ein malerisches. Die Figuren stehen wie Hochrelief vor der hinteren Giebelfläche, und doch hat der Künstler sie auch wieder als freistehend gedacht, eine Unklarheit vor sich selbst, die seinem Werk verhängnisvoll geworden ist. Viel besser gelungen sind die Metopen, weil der Künstler bei ihnen das Ziel des Hochreliefs klar vor Augen hatte und in keiner anderen Form denken konnte.

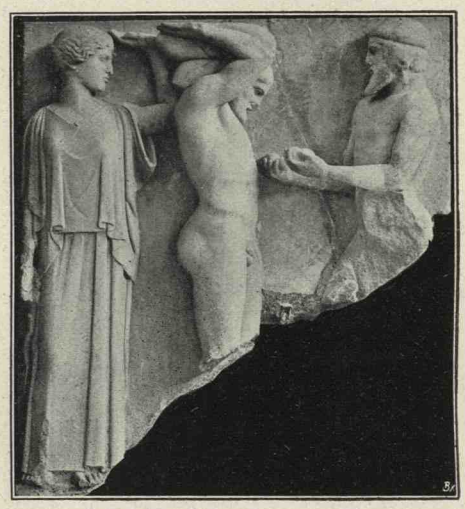


Abb. 132. Atlasmetope vom Zeustempel zu Olympia. Olympia. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 146.)

Wie weit sind wir mit diesen Skulpturen von der gerade aufsteigenden Linie der archaischen Plastik verschlagen! Eine fremde Welt tut sich auf, die der griechischen Zucht und Ordnung zu widersprechen scheint. Ein hochgenialer Künstler, denn das ist der Meister von Olympia, ist hier durch seine Begabung aus der Richtung geworfen, die strenge archaische Kunst genügt ihm nicht, er sieht, daß man darüber hinaus muß, aber er erkennt nicht den Weg und versucht es in einer der bisherigen entgegengesetzten Richtung. Das ist für ihn vortrefflich, denn er wird getragen von seiner kunstkräftigen Persönlichkeit, aber es ist ein Glück für die griechische Plastik, daß er damit nicht Schule gebildet hat.

Ein genialer Künstler war der Meister von Olympia. Wenn man die Köpfe von ihrem Rumpf trennt, wird man bemerken, daß sie noch bar jedes

Lebens ſind, und doch erſcheinen die ganzen Statuen weit lebendiger als in der früheren Kunſt. Allein durch die Bewegung des ganzen Körpers iſt ihr Ausdruck hervorgebracht, der ſich bis auf feine ſeeliſche Charakteriſtik erſtreckt, wie die Tücke des Myrtilos und die Angſt und der Abſcheu der vergewaltigten Frauen. Andererſeits denkt der Künſtler wahrhaft monumental, und daß er dieſe Wirkung trotz mancher kleinlichen Einzelheiten und trotz ſeines derben Naturalismus erreicht hat, iſt eine um ſo ſtärkere Probe ſeiner Begabung. Von hohem Überblick zeugt es, daß er in den Metopen einen epiſchen, erzählenden Ton angeſchlagen und in den Giebeln eine dramatiſche Spannung wenigſtens gewollt hat. Wie fein iſt es erdacht, die Erwartung, mit welcher der Beſucher den Tempel betritt, auch in die Giebelſzene der Vorderſeite zu legen und dort den Augenblick *vor* dem Beginn der Handlung zu wählen, welcher der Seelenſtimmung des Beſchauers entſpricht. Im hinteren Giebel dagegen iſt lebhafteſte Bewegung; es iſt das Giebelfeld, welches der Beſucher erſt beim Verlaſſen des Tempels betrachtet, wo er die innerliche Sammlung nicht mehr nötig hat und ſich einer aufregenden Szene zuwenden kann.

Fragen wir nun, welcher Schule gehört der Verfertiger dieſes Bildſchmuckes an, wo iſt ſeine künſtleriſche Heimat, ſo treten wir damit vor eine der

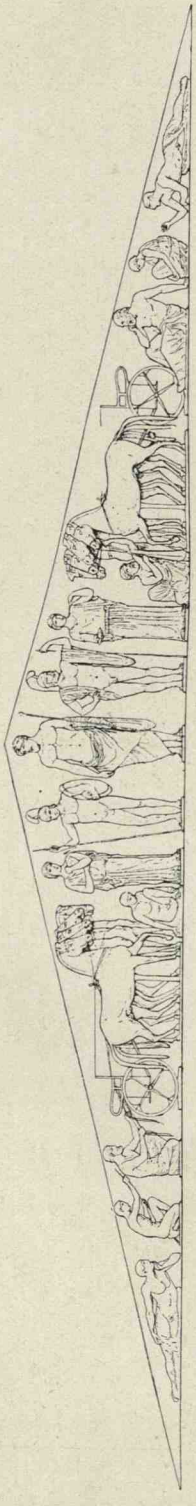


Abb. 133. Anordnung der Statuen in dem Oſt- (vorderen) Giebel des Zeustempels zu Olympia. Nach Georg Treu im Jahrbuch des archäologiſchen Inſtituts. (Zu Seite 146.)

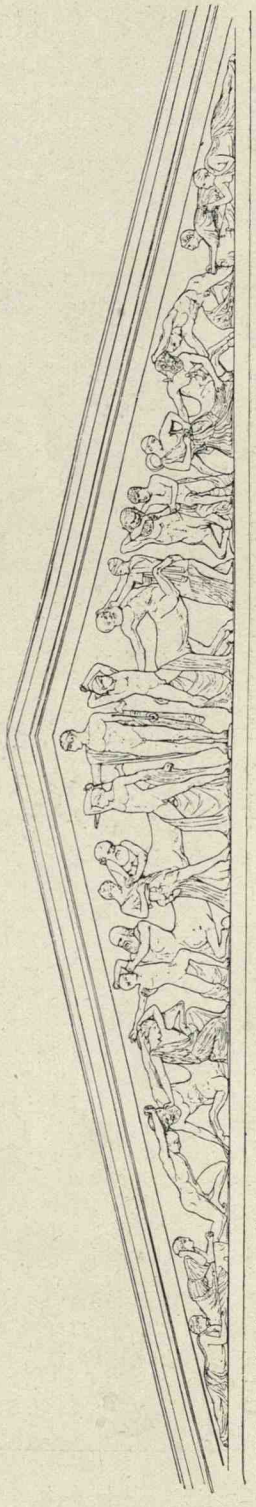


Abb. 134. Anordnung der Statuen in dem Weſt- (hinteren) Giebel des Zeustempels zu Olympia. Nach Georg Treu im Jahrbuch des archäologiſchen Inſtituts. (Zu Seite 148.)

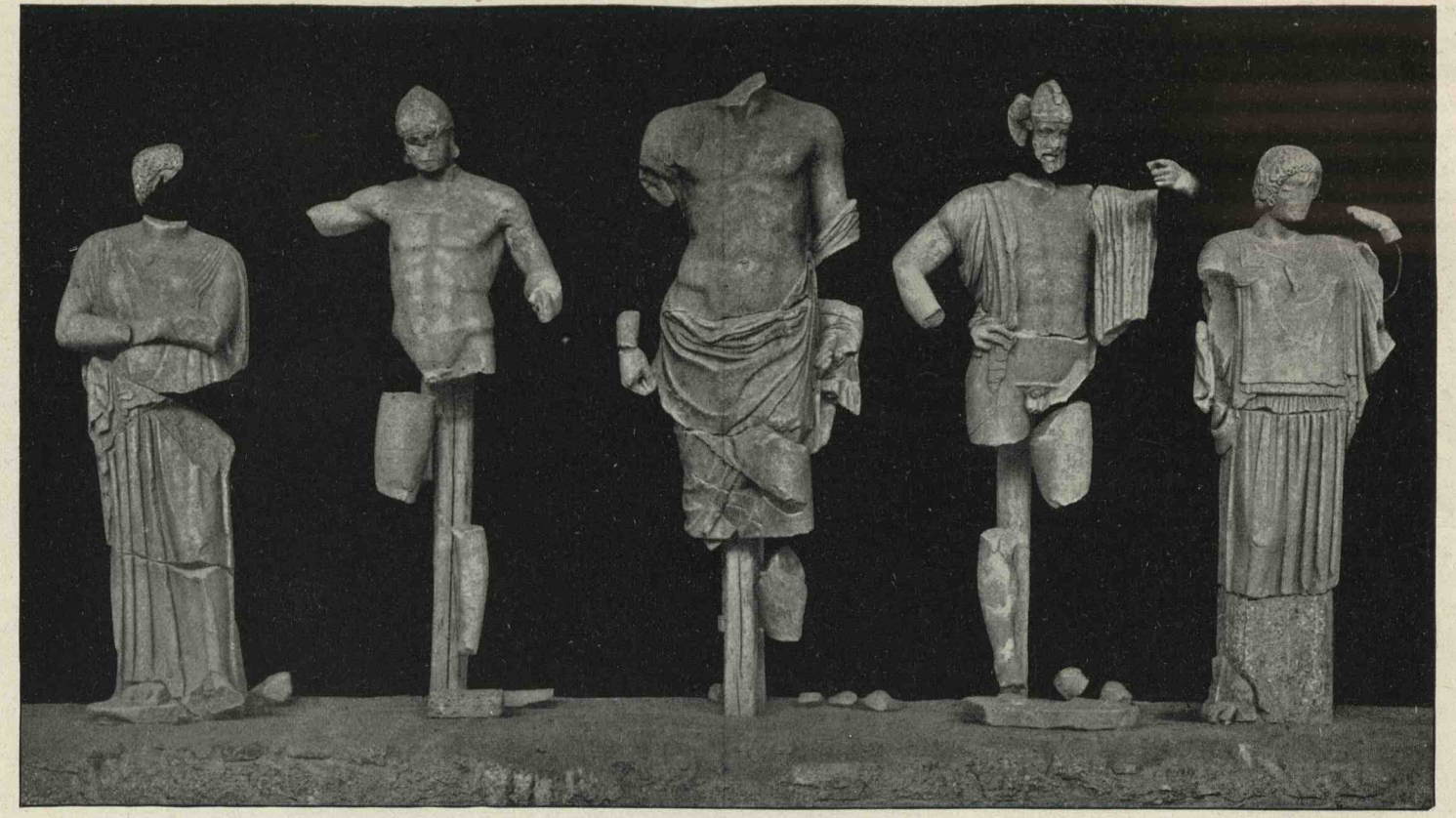


Abb. 135. Mittelgruppe des Oſt- (vorderen) Giebels vom Zeustempel zu Olympia. Olympia. Nach Collignon, Histoire de la sculpture grecque. (Zu Seite 146.)



Abb. 136. Mittelfiguren des West- (hinteren) Giebels vom Zeustempel zu Olympia. Olympia. Nach Collignon, Histoire de la sculpture grecque. (Zu Seite 148.)

am meisten umstrittenen Fragen der Archäologie. Wirklich nah verwandt mit den Olympiaarbeiten und zwar mit der Sterope des Ostgiebels ist nur eine Anzahl von Frauenstatuen, deren bekannteste die sog. Hestia Giustiniani im Museo Torlonia zu Rom und fünf bronzene Mädchengestalten, sog. Tänzerinnen, aus Herkulaneum sind. Allgemein angenommen ist jetzt, daß die von Pausanias genannten Künstler Paionios von Mende in der Chalkidike und Alkamenes, der wahrscheinlich von Lemnos stammte, die Skulpturen nicht gearbeitet haben. Wohl aber ist es nicht unmöglich, daß mit diesen beiden Nordgriechen wenigstens die Gegend bezeichnet ist, aus welcher die Künstler stammten, und sollte auch das nicht richtig sein, so ist damit vielleicht doch ihr Volksstamm getroffen, denn von allen Hypothesen hat die meiste Wahrscheinlichkeit die, in dem Künstler einen Jonier zu erblicken. Wie die Giebelfiguren rechneten die Statuen von der heiligen Straße bei Milet, der Fries von Assos, die Friese der Delphischen Schatzhäuser von Knidos und Siphnos, die Reliefs vom Harpyiendenkmal und andere ionische Werke auf reiche Bemalung, in allen macht sich der Mangel an systematischer Schulung bemerkbar. Dabei aber ist den Joniern kräftige Initiative eigen, sie haben zuerst von allen griechischen Stämmen die Kunst ausgebildet, und immer haben sie derb und kräftig zugegriffen und nicht viel nach Adel und Stil gefragt, wenn sie nur Natürlichkeit erreichten. Dieser kecke Wagemut spricht sich auch in den olympischen Skulpturen aus, ja dem anmutigen Erzählungston der Metopen fehlt es nicht an Laune, und sogar ein leichter spöttischer Humor macht sich in der weindunsterfüllten Rauferei bei der Hochzeit des Peirithoos geltend; die zusammengeballten Gruppen stechen gar sehr ab von dem heroischen Ton, in welchem z. B. in attischen Reliefs derselbe Gegenstand vorgetragen wird, alles Eigenschaften der Jonier, die wir auch bei Gelegenheit der Gefäßmalerei kennen gelernt haben. Aus dem ionischen Ursprung des Künstlers würde es sich auch erklären, daß seine Werke so ganz außerhalb der Entwickelungslinie im Mutterlande liegen. Es wäre aber auch möglich, daß der Künstler aus einer elischen Lokalschule hervorgegangen ist, wie ja auch der Baumeister des Tempels ein Eleer war.

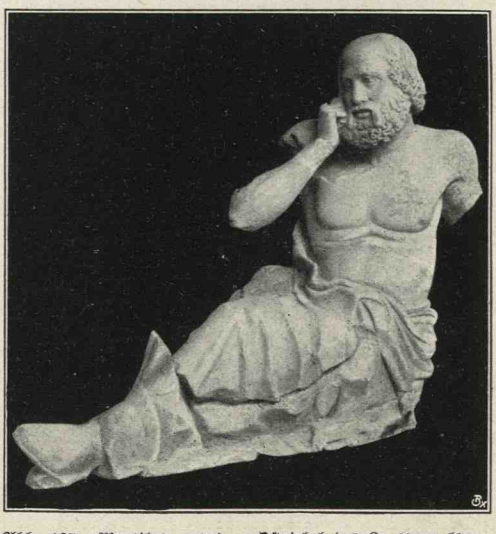


Abb. 137. Myrtilos aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. Olympia. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 148.)

Was Nordgriechenland anbetrifft, so ist unsere Kunde darüber allerdings sehr lückenhaft, aber wir besitzen doch immerhin einige Werke aus der ersten Hälfte und der Mitte des 5. Jahrhunderts, aus denen wir uns eine Vorstellung von der nordgriechischen Kunst dieser Zeit bilden können.

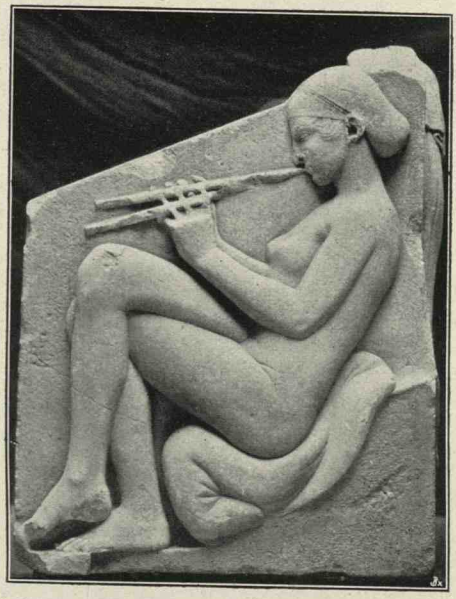


Abb. 138. Nackte Flötenſpielerin. Von einer Thronlehne. Marmor. Thermenmuſeum zu Rom. Nach einer Photographie von D. Anderſon. (Zu Seite 155.)

Da ſind zunächſt die Nymphenreliefs von der Inſel Thaſos im Louvre, die wahrſcheinlich von dem äußeren Schmuck einer Grabkammer ſtammen, wie die kleine Tür zu beweiſen ſcheint; ſie ſtellen dar Apollon, gefolgt von Nymphen, und Hermes mit Charitinnen. Die männlichen Figuren ſind ſtiliſtiſch weit mehr vorgeſchritten als die weiblichen; das iſt nur daraus zu erklären, daß, wie es an abgelegenen Orten öfters vorkommt, altertümliche Einzelheiten länger bewahrt wurden. Ferner haben wir eine Reihe von Grabſtelen. Dieſe nordgriechiſchen Werke haben in ihrer Weichheit und Fülle Verwandtſchaft mit den kleinaſiatiſch-ioniſchen Arbeiten, und wir haben ja ſchon früher betont, daß die joniſche Kunſt ſich über den Norden Griechenlands verbreitete. In dieſen Kreis ſcheint auch der Marmorthron aus der Villa Ludoviſi zu Rom zu gehören, deſſen Rückwand und Seitenwangen mit Reliefs verziert ſind, die Geburt der Aphrodite aus dem Meere, eine nackte Flötenbläſerin und eine verhüllte opfernde Braut darſtellend (Abb. 138). Trotz mangelhafter Zeichnung in den Körpern und altertümlicher Faltengebung iſt ein hoher Reiz durch lebensvolle Wärme in der Darſtellung des weiblichen Körpers erzielt worden. Die Art des Reliefs erinnert an die Metopen von Olympia. Das Kiſſen, auf dem die Flötenbläſerin ſitzt, iſt gleich dem, das Herakles beim Tragen des Himmelsgewölbes benutzt. Die ſtarke Verzeichnung in den Beinen der Flötenbläſerin hat ihre Parallele in den Unrichtigkeiten des olympiſchen Weſtgiebels. Ein wie vortreffliches Reſultat die Eigenſchaften dieſer Kunſt, verbunden mit immer vollkommener werdenden Formen, oft ergeben, das zeigt das Grabmal der Philis von Thaſos im Louvre.

In dem Werke eines Nordgriechen zu Olympia finden wir einen dem plaſtiſchen Schmuck des Zeustempels durchaus verwandten Geiſt. Es iſt die berühmte Nike des Paionios von Mende, welche die deutſchen Ausgrabungen zu Olympia uns wiedergeſchenkt haben, eine Weihgabe der Meſſenier und Naupaktier (Abb. 139). Paionios hatte wohl ſchon vorher das Akroterion auf dem Oſtgiebel des Zeustempels geſchaffen, eine ſchwebende Nike von Bronze. Nun wurde ihm der Auftrag zuteil, eine weitere Nike aus Marmor zu arbeiten. Was in dem zäheren Material der Bronze und auf der Spitze des Tempelgiebels eine geeignete Aufgabe war, das wurde in dem ſpröden und brüchigen Marmor zur Kühnheit, bei der es ohne gekünſtelte Aushilfe nicht abging.

In Bronze war es möglich, durch Befeſtigung eines Fußes die Figur zu halten, zumal bei der unvergleichlichen Fertigkeit der Alten, die Bronze ganz dünn und daher leicht zu gießen. In ſeiner Marmorfigur hat Paionios ſich geholfen, indem er das Werk auf eine hohe dreiſeitige, ſich nach oben in Stufen verjüngende, alſo möglichſt körperloſe Baſis ſetzte und die Göttin mit den zurückwehenden Kleidern und der Ferſe des rechten Fußes an einem Steinſtück unbeſtimmter Form, das eine Wolke vorſtellen ſollte, haften ließ. Außerdem ließ er unter ihren Füßen einen Adler hindurchfliegen, der halb plaſtiſch, halb in Malerei dargeſtellt war. Das Werk iſt allein auf die Vorderanſicht berechnet,

und auch das erklärt sich aus der Anlehnung an den Firstschmuck. Für diese Vorderansicht aber ist die Komposition meisterhaft. Durch die schnelle Bewegung wird die Gewandung fest an den Körper gedrückt, und dieser tritt aus den zurückrauschenden Faltenmassen bedeutend hervor, durch die aufragenden Flügel in seinen Umrissen bereichert. Als schattendunkler Hintergrund bläht sich der fliegende Mantel, den die Göttin mit beiden Händen gefaßt hat.

Wir bemerken in diesem Werk eine ähnliche malerische Auffassung wie in den Skulpturen des Zeustempels, und seitdem kürzlich Amelung im Besitz von Fräulein Hertz in Rom einen Kopf (Abb. 140) nachgewiesen hat, der, nach der vollständigen Übereinstimmung des Hinterkopfes mit den Fragmenten vom Kopf der Nike, mit Paionios ganz nah verwandt sein, vielleicht gar im Original von ihm selbst herrühren muß, scheint es nötig, die künstlerische Wirksamkeit dieses Meisters früher als bisher anzusetzen, denn der neuentdeckte Kopf ist noch recht altertümlich. Somit könnten wir uns bei der Nike für das ältere der beiden Daten, über die schon die Alten im Zweifel waren, entscheiden, nämlich für ungefähr 450. Es ist leicht erklärlich, daß man sich bei der kopflosen Statue über deren kunstgeschichtliche Stellung täuschen und das Werk zu spät ansetzen kann, denn das Motiv einer freischwebenden Figur scheint erst einer weiter vorgeschrittenen Kunst anzugehören. Bei unbefangener Betrachtung aber erkennt man doch, daß die Faltengebung noch unfrei und unlebendig und die Art, wie das Durchscheinen des Körpers gegeben wird, unbehilflich ist. Dabei verrät die Gewandung einen ähnlichen künstlerischen Geist wie der plastische Schmuck des Zeustempels; der Meister hat sich nicht über jede Falte Rechenschaft gegeben, sondern ist zufrieden mit der allgemeinen Wirkung aus beträchtlicher Höhe. Es ist auch dasselbe malerische Element, dieselbe Kühnheit, dasselbe Streben nach schlagendem Ausdruck ohne viel Rücksicht auf Ebenmaß und Schönheit darin. Da nun das Werk mit den Skulpturen des Zeustempels auch fast gleichzeitig sein kann,



Abb. 139. Nike des Paionios. Olympia.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 155.)

werden wir den Künſtler der letzteren um ſo weniger allzu weit von Paionios entfernt zu ſuchen haben.

Mit den Arbeiten von Olympia, namentlich mit der Nike, ſind wir ſchon weit in die Lebenszeit des Phidias hinabgeſtiegen. Noch etwas jünger und in manchem dem Einfluß attiſcher Werke, von denen erſt im folgenden die Rede ſein wird, unterworfen ſind zwei große Denkmäler in Kleinaſien, Grabbauten zu Xanthos und Gjölbaſchi. In jenen halborientaliſchen Gegenden wurden zum Andenken hochgeſtellter Verſtorbener große Bauwerke errichtet.

Das bedeutendſte iſt das ſogenannte Nereidendenkmal von Xanthos (Abb. 141), deſſen Bildwerke ſich jetzt im Britiſchen Muſeum befinden. Es beſtand aus einem hohen maſſiven Unterbau, auf dem ſich die Grabkammer in Geſtalt eines ioniſchen Peripteros erhob, die prächtige Weiterentwickelung der Totenmale nach Art des Harpyiendenkmals. Nicht weniger als vier Friese zierten das Werk, von denen ſich zwei um den Unterbau zogen. Zwei noch ſchmälere Friese ſchmückten den Tempel über den Säulen und am oberen Rande der Cella. Die Giebelfelder hatten Hochreliefs. Außerdem ſtanden in den Säulenzwiſchenräumen Einzelſtatuen, auf den Firſtenden Gruppen und auf den vier Ecken des Daches Löwen.

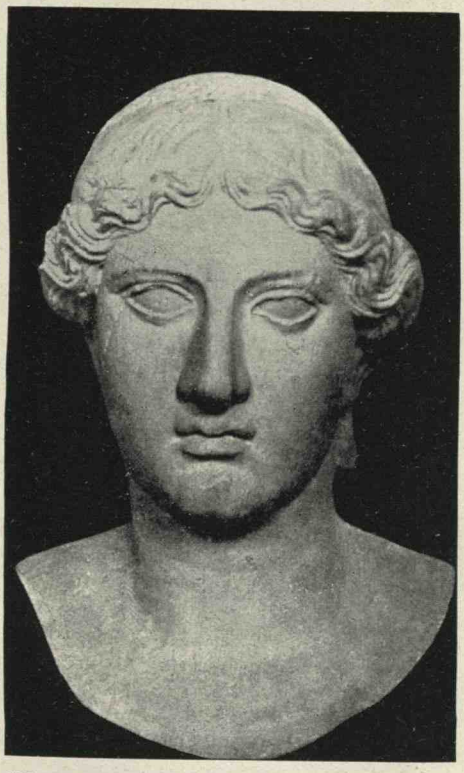


Abb. 140. Weiblicher Kopf im Beſitz von Fräulein Hertz. Rom. Nach den Mitteilungen des archäologiſchen Inſtituts in Rom. (Zu Seite 157.)

In den Kampfſzenen des breiteſten Frieſes iſt noch die ideale Weiſe gewahrt, die Schlacht durch Einzelkämpfe nur anzudeuten. Dagegen läßt der zweite Fries, mehr der Wirklichkeit entſprechend, die Kämpfer von beiden Seiten in verſchoben geſehenen Kolonnen gegeneinander aufmarſchieren und löſt nur die mittelſten ſchon handgemein gewordenen auf. An anderen Stellen geht er ganz in chronikartige Erzählung über, wie ſie an aſiatiſchen Reliefs hergebracht war, und berichtet von der Belagerung und Eroberung einer Stadt; ſchließlich werden dem Eroberer, der mit perſiſcher Mütze auf dem Kopfe unter einem übergehaltenen Sonnenſchirm thront, Abgeſandte der Beſiegten vorgeführt. Die ſehr ſorglos komponierten und gearbeiteten kleinen Friese ſchildern Opferzüge, einen Kampf, eine Jagd und ein Gelage, bei welchem die Toten als Heroen die von den Überlebenden dargebrachten Spenden genießen. Die Reliefs gehen zum Teil auf Vorbilder aus der ioniſchen oder attiſchen Malerei zurück. Die Einzelſtatuen in den Säulenzwiſchenräumen ſind eng mit der Nike des Paionios verwandt, deren Effekte nur noch mehr geſteigert werden. Es ſind Nereiden, die aufgeregt über das Meer hineilen, allerlei Seegetier unter ihren Füßen. Von der heftigen Bewegung werden die naſſen Gewänder feſt an ihre Körper gepreßt, wobei ſich die Virtuoſität bis in kleinliche Übertreibung verliert. Die figürlichen Akroterien ſchildern den Raub von Nereiden durch Jünglinge. Die Giebelfelder zeigen den Verſtorbenen und ſeine Gemahlin thronend in der Mitte ihrer Angehörigen und eine Schlacht. An dem Ungeſchick des Künſtlers, die Figuren in dem unbequemen Raum

unterzubringen, an dem schreienden Mißverhältnis ihrer verschiedenen Größe lernen wir die Verdienste der Künstler im Mutterlande um so höher schätzen.

Ein prunkvolles Grabmal anderer Art, aber aus derselben Zeit, ist das zu Gjölbaschi in Lykien, dessen reicher Reliefschmuck sich jetzt in Wien befindet. Es war ein großer viereckiger Hof, von hohen Mauern umgeben. In der Mitte stand ein kolossaler Sarkophag. Die Umfassungsmauern waren innen an allen vier Seiten und außen an der Eingangseite mit jetzt sehr verdorbenen Reliefs aus weichem Kalkstein in doppelter Reihe geschmückt, deren Inhalt eine reiche Musterkarte von Szenen aus dem Leben, wie Schlachten und Jagden, oder aus der Mythe ist. Wir begegnen auch hier einem Meister, der zum großen Teil nach malerischen Vorbildern arbeitete. (Vergl. S. 166.)

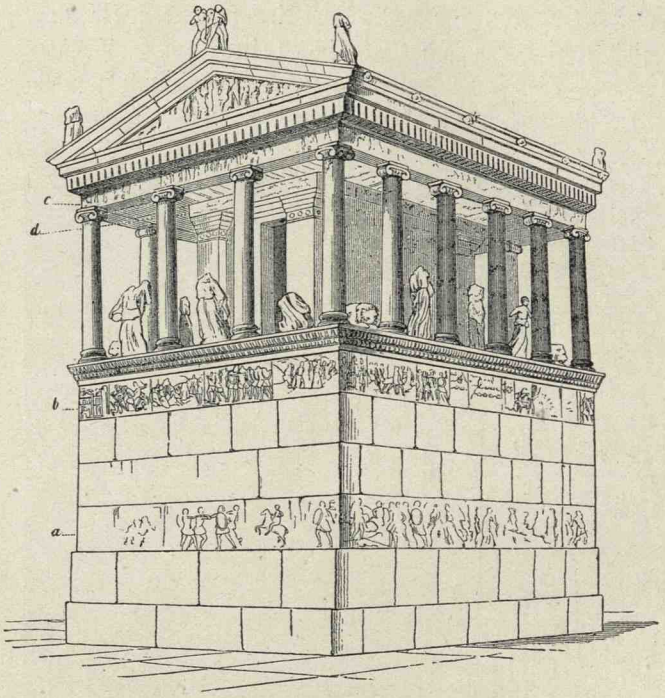


Abb. 141. Rekonstruktion des Nereidendenkmals zu Xanthos. Nach Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. (Zu Seite 157.)

Schon manche Elemente der Plastik im griechischen Mutterlande waren nur durch die Einwirkung der Malerei zu erklären, in breitem Strom aber ergießt sie sich in die Reliefkunst hier bei diesem halborientalischen Volke, dem die Effekte des reinen Reliefs zu spärlich waren, dessen Sinn mehr auf ausgedehnte Vorführung von Geschehnissen gerichtet war und das deshalb malerische Wirkungen verlangte.

2. Die attische Malerei im Zeitalter des Polygnot.

Athen unmittelbar nach den Perserkriegen. Die rotfigurige Gefäßmalerei strengen Stils. Polygnot.

Die erste unter den bildenden Künsten, die das Ziel der Vollendung erreichte, war die Malerei, und zwar tritt jetzt Athen an die Spitze der gesamten griechischen Kunst. Allerdings waren die ersten bedeutenden Maler, auch Polygnot, keine Attiker und malen keineswegs ausschließlich in Athen, aber doch ist Athen jetzt in ganz anderem Sinne Kunststadt als früher. Polygnot stammte von der Insel Thasos und war ein Sohn des Aglaophon, eines ebenfalls berühmten Malers. Der Künstler war also zugewandert wie die

Bildhauer der vorhergehenden Epoche, aber welcher Unterſchied! Die Werke Polygnots nach ſeiner Überſiedelung nach Athen, über die allein wir Kenntnis haben, ſind die Verkörperung rein attiſchen Geiſtes. Es iſt alſo gerade das Umgekehrte eingetreten wie früher: der attiſche Volksgeiſt war jetzt ſo ſtark geworden, daß er den fremden Künſtler zwang, ſich ihm ganz anzubequemen. Wir wiſſen weder Polygnots Geburtsjahr, noch wann er geſtorben, noch auch, wann er nach Athen gekommen iſt; vielleicht hat ihn Kimon von ſeinem ſiegreichen Feldzug nach Thrakien (475) mitgebracht. So viel iſt ſicher, daß der große Maler in engſter Beziehung zu dieſem Staatsmann ſtand, und unter ihm in Athen ungefähr dieſelbe maßgebende Stellung in allen künſtleriſchen Dingen einnahm wie etwas ſpäter Phidias unter Perikles. Da er ſich auch als Bildhauer verſucht hat, befähigte ihn ſeine Vielſeitigkeit dazu.

Nachdem Athen einmal die führende Rolle in der Kunſt erlangt, hat es ſie bis in die zweite Hälfte der helleniſtiſchen Epoche auch nicht mehr abgegeben. Es iſt ſehr bezeichnend, daß Athen gerade in jenem wichtigen Augenblick hervortritt, in dem alle Vorſtufen durchlaufen ſind und der Genius des Volkes ſich in der vollreifen Kunſt offenbaren konnte, und ebenſo, daß es zurückbleibt, ſobald akademiſche und barocke Elemente aufzutauchen beginnen. Wohl hatte ſchon unter den Peiſiſtratiden ſich geiſtiges Leben in Athen herrlich entfaltet, aber die Dichter und bildenden Künſtler, welche die Tyrannen an ihrem Hof verſammelten, waren meiſt Fremde geweſen und Fremde geblieben. Dennoch wurde durch ſie der Geſchmack für die Kunſt bei den Athenern eingebürgert. Zur vollen und freien Entwickelung gelangte der attiſche Geiſt erſt nach der Vertreibung der Tyrannen, und Herodot zählt mit Recht von da die große Epoche des Landes. Nun beginnt der heimiſche Boden zu ſproſſen, attiſche Talente treten hervor. Die politiſche Beredſamkeit flammt in Themiſtokles auf, zum erſtenmal beginnt man den Blick in hiſtoriſcher Forſchung rückwärts zu richten und den Lauf der Zeiten zu überſchauen. Damals entwickelte ſich das echt attiſche Erzeugnis, das Drama, aus ſeinen früheren Keimen. Die Erfindung des Theſpis, dem Chor bei den Dionyſosfeſten einen Schauſpieler gegenüber zu ſtellen, nimmt beſtimmtere und ausgebildetere Formen an; auf der Bühne erſcheinen die Tragödien des Phrynichos; Aiſchylos fügt den zweiten Schauſpieler hinzu, und ſeine erſten Werke ergreifen das Volk. Es war ein kühner Schritt, denn bisher hatte der epiſche Sänger von den Göttern und Heroen als von etwas Entferntem geſungen, die epiſche Erzählung bleibt in der Hauptſache bei ruhiger Betrachtung, eine weite Kluft trennt den Hörer von den Vorgängen; jetzt mit einem Male wagt der Dichter, Götter und Helden mitten unter das Volk zu ſtellen und den Hörer in den Strudel ihrer Erlebniſſe mit hineinzureißen. Gleichzeitig aber muß der Dichter ſie ihm menſchlich ganz anders nahe bringen als im Epos; packend unmittelbar müſſen ſie geſchildert werden. In bis dahin unbekannt tiefgreifender Weiſe iſt der Menſch zum Gegenſtand der Kunſt geworden.

So fand die Athener die große Gefahr des perſiſchen Krieges. In der Schlacht von Marathon waren ſie es, deren Schwert das Vaterland von Knecht-

schaft befreite, und als bei dem zweiten Heereszuge der Perser schon halb Griechenland zu den Füßen des Feindes lag, da verlieren sie den Mut nicht, die Freiheit ist ihnen lieber als ihre Stadt, sie retten sich auf die Schiffe, und durch die List ihres genialen Feldherrn und unter seiner überlegenen Führung gelingt es, die feindliche Flotte zu vernichten. Alles Kleinliche wird in dem großen Siegesjubel von Salamis von ihnen genommen, sie haben nur das Wohl des Ganzen im Auge und ordnen sich klug der spartanischen Führung unter. Das trug ihnen herrliche Früchte, denn alle ionischen Kolonien schlossen sich in heller Begeisterung an die Mutterstadt an, und es entstand der delische Bund, der so folgenreich für die Macht Athens geworden ist. Als die Spartaner sich lange vom Kriege zurückgezogen haben, verfolgen die Athener und ihre Bundesgenossen den Feind bis an seine Küsten und verleiden ihm auf immer die Wiederkehr.

In mächtigen Umrissen hebt sich vom leuchtenden Grunde dieser Zeit die Gestalt des Aischylos ab. Sieben Jahre nach der salaminischen Schlacht bringt er seine „Perser" auf die Bühne, in denen er die weltgeschichtliche Tat seinem Volke noch einmal vor Augen führt. Welchen Eindruck mußte die gewaltige Dichtung auf die im Theater versammelten Männer machen, die alle bei Marathon oder wenigstens bei Salamis mitgekämpft und die wußten, wie sehr der Dichter selber sich in den Schlachten ausgezeichnet hatte! Vom Erfolg seiner dichterischen Werke schweigt die Grabschrift, welche Aischylos für sich selber verfaßt hat, und frohlockt nur über seinen Ruhm in der marathonischen Feldschlacht. Was hatte das Vaterland von solchen Männern zu erwarten!

Wie dreifach lieb und wert war dem Volk der heimische Boden geworden, nachdem es ihn schon verloren geglaubt und auf den Schiffen stehend die vernichtenden Flammen von der Akropolis hatte aufsteigen sehen. Fortan hallen alle Dichtungen wieder vom Preise seiner Schönheit, von der unvergänglichen Liebe zum attischen Vaterlande. In klingenden Rhythmen singt Sophokles („Ödipus auf Kolonos" 668—717, übersetzt von W. Amelung):

Zur Flur, die im Schmucke der Rosse prangt,
Zum Herzen des Landes bist du gelangt,
Zum glänzenden Hain des Kolonos:
Wo in grünenden Schluchten die Nachtigall
Mit dem süßen, dem klagenden Liederschall
Hinflattert von Zweigen zu Zweigen.
Wo dunkel der Efeu am Felsen rankt,
Und schwer von Früchten das Weinlaub schwankt,
Die heilige Rebe des Gottes,
Wo ewiger Schatten dem Sonnenbrand wehrt,
Kein Sturmwind den wonnigen Frieden stört,
Wo Bakchos einherzieht freudenbetört
Im Chore der göttlichen Ammen!

Ewig unterm Tau des Himmels
Blüht Narkissos schöngeringt,
Der die hehre Stirn Demeters,
Koras zartes Haupt umschlingt;
Goldig strahlend sprießt daneben
Krokos aus der Erde Schoß,



Amphora mit Darstellung des Anchises und Aneas.
Griechisches Tongefäß (85 cm hoch) im Königl. Museum zu Berlin. (Zu Seite 162 f.)

Und die Silberquellen murmeln
Unerſchöpft und ſchlummerlos,
Luſtig irrend, von der Strömung
Des Kephiſos abgeſandt,
Der, den Wolken rein entſproſſen,
Wallt durchs breitgeflurte Land;
Und es fehlen nicht die Muſen,
Nicht ihr Reihentanz und Lied,
Nicht Kythere, die mit goldnen
Zügeln durch die Lande zieht.

Auch blüht hier ein Baum, wie in Aſia nicht,
Noch auf der weiten Inſel des Pelops
Ein gleicher blüht! Er altert nicht,
Ewig ſproßt er und ohne Pflege,
Ein Schrecken den Speeren der Feinde!
Der bläulich ſchimmernde Ölbaum, Freund,
Der die Jugend uns nährt!
Den ſoll kein Feind,
Ob er jung oder alt,
Mit mörd'riſcher Hand uns vernichten!
Denn ewig beſchirmt ihn der Blick des Zeus
Und ſtrahlenden Auges Athene!

Noch ein andres, das Größte, will ich erheben
Und preiſen an meinem Mutterland!
Der gewaltige Meergott hat es gegeben,
Seiner Liebe heiliges Unterpfand.
Die Zucht der Roſſe, die Zucht der Füllen,
Den Ruhm der glücklichen Meeresfahrt!
O Sohn des Kronos, Herrſcher Poſeidon,
Du haſt uns erhoben zu dieſem Ruhm!
Auf *dieſen* Pfaden warfſt du den Roſſen
Zuerſt den lenkenden Zügel um!
Und ewig, in kräftigen Händen geſchwungen,
Kunſtgerecht und in gleichem Takt,
Streift das Ruder durch ſchäumende Wellen,
Und im Kranze der Nereiden,
Die es hundertfüßig umſpielen,
Fliegt das Schiff durch die rauſchende Flut!

In gewiſſem Sinne gehört Polygnot noch der Epoche des ſtrengarchaiſchen Stils an, indem er die Malerei weit weniger, als es bei der Plaſtik auf ihrer Höhe geſchehen, von den Feſſeln beengender Geſetze löſte, dagegen weiſt ihn der geiſtige Gehalt ſeiner Gemälde, ſeine vollentwickelte Künſtlerperſönlichkeit in die Epoche der reifen Kunſt, und zwar iſt er ein ſo vollwichtiger Vertreter derſelben, daß er nur mit Phidias zu vergleichen iſt. Von ſeinen Werken, deren Ruhm das Altertum erfüllte, iſt nicht der geringſte Reſt übrig geblieben, und die Ableitungen, aus denen wir uns eine Vorſtellung darüber machen können, kommen alle aus zweiter oder dritter Hand. Nicht wie in der Plaſtik haben wir in der Malerei eine faſt vollſtändige Reihe von Werken, die uns langſam emporführt; aus der Zeit vor Polygnot iſt nichts erhalten als die Lyſeasſtele (ſ. S. 126), deren Farben faſt gänzlich verblaßt ſind. Auch hier tritt wie in der Epoche des laxarchaiſchen Stils die *Gefäßmalerei* ergänzend ein. Wenn darin die

große Kunst auch zum Handwerk herabgemindert erscheint, so ist doch infolge der hohen Begabung des griechischen Volkes für die bildenden Künste auch eine ganze Anzahl von Gefäßmalern zu den bedeutenden Künstlern zu rechnen.

Schon zu Ende des schwarzfigurigen Stils hatten sich die Gefäßmaler vom Laxen zum Strengen gewendet, wie das Pallas- und Atalantebild zeigt. Bald aber sehen sie ein, daß sie mit der schwarzfigurigen Malerei nicht weiter können. Das nur Silhouettenartige legte ihnen zu große Beschränkungen auf. Da kamen sie auf den einfachen und höchst fruchtbaren Gedanken, statt wie bisher die schwarzen Figuren auf rötlichem Grunde, rötliche Figuren auf schwarzem Grunde erscheinen zu lassen, und der Ansatzpunkt zu einer durchgreifenden Änderung, die Entwickelungsfähigkeit war gegeben. Die ganze Fläche der Gefäße wurde mit schwarzem Farbenfirnis überzogen und nur die Figuren auf dem rotgelben Tongrunde wurden ausgespart. Nun war es möglich, auch in der Innenzeichnung von schwarzen Strichen (zuweilen auch in hellerer bräunlicher Farbe und mit einigen Einzelheiten in Kirschrot und Gold) alle wünschenswerte Feinheit auszudrücken, soweit das durch Linien zu erreichen ist. Der schöne, warme Ton des Rotgelb auf dem glänzend schwarzen Grunde machte die Figuren dem Auge sympathisch. Der rotfigurige Stil war gefunden. Diese Umwälzung ist nicht plötzlich vor sich gegangen, sondern beide Arten haben eine Zeitlang nebeneinander bestanden; ihr Beginn muß in das Ende des 6. Jahrhunderts gesetzt werden.

Schon im schwarzfigurigen Stil besitzen wir Gefäße, auf denen die Maler ihre Namen vermerkt haben, und mit dem Beginn des rotfigurigen Stils scheiden sich immer bestimmter Meisterpersönlichkeiten aus, die sich mit ihren Namen auf ihren Werken nennen, und deren künstlerische Art individuell umgrenzt ist. Oft bezeichnen diese Namen allerdings nur die Fabrikherren wie bei Andokides, während sein Zeitgenosse Epiktetos uns nur als Maler bekannt ist und wie andere für mehrere Fabriken arbeitete. Diese beiden gehören der ältesten Zeit des rotfigurigen Stils an und zeigen noch manches Altertümliche. Dann aber bildet sich die strenge rotfigurige Vasenmalerei mit ihrem geschlossenen edeln Stil heraus. Es traten die Fabrikanten Sosias, Hieron, Brygos auf, während Euthymides und Duris als Maler tätig waren. Euphronios, der hervorragendste in dieser Reihe, war gleichzeitig Fabrikherr und Maler, und das wird auch bei andern der Fall gewesen sein, da es scheint, daß die einzelnen Fabriken eine gewisse Einheitlichkeit im Stil ihrer Erzeugnisse anstrebten. Auch Meister, deren Namen wir nicht wissen, lassen sich stilistisch auseinander kennen. Die Tätigkeit dieser Meister füllte die ersten Jahrzehnte des 5. Jahrhunderts aus. Brygos und Duris scheinen noch nach dessen Mitte tätig gewesen zu sein.

Zur Zeit des strengen rotfigurigen Stils waren Trinkschalen der Hauptartikel der künstlerisch ausgeführten Gefäßindustrie. Von Sizilien war nämlich die Mode des Kottabos in Griechenland eingeführt worden, eines Spiels bei den Gelagen. Man hängte die Schale mit einem Ohr über den Zeigefinger und schleuderte mit kunstvoller Bewegung im Handgelenk daraus einen kleinen Weinrest nach einem bestimmten Ziel. Dieses wurde in der Regel durch ein kandelaberartiges Gerät gebildet, auf dessen Spitze eine Schale aus Bronze balancierte; diese mußte von dem geschleuderten Weinrest gefüllt oder herabgeworfen werden. Gleichzeitig rief man den Namen einer geliebten Person, eines Knaben oder eines Weibes, und je nachdem der Rest das Ziel traf und mit welchem Geräusch er oder die Schale niederfiel, wurde geweissagt, ob die Liebe erwidert ward oder nicht. Unter der reichen Jugend wurde infolgedessen großer Wert auf die schöne Ausführung solcher Trinkschalen gelegt, es wurden auch Wettkämpfe im Schleudern veranstaltet, und der Preis bestand in diesen Schalen. Es ist natürlich, daß die Darstellungen aus der Mythe, die den schwarzfigurigen Stil hauptsächlich beherrschten, zurücktraten, um einer größeren Anzahl Szenen aus dem täglichen Leben Platz zu machen. Bei der Ausschmückung der Schalen entstand die schwierige Aufgabe, die Figuren in den beschränkten Raum hinein zu komponieren, und darin schritt man allmählich bis zur Meisterschaft vor. Aber auch im einzelnen wird der Archaismus schnell überwunden. Immer natürlicher wird die Zeichnung von Haar und Bart, immer mehr wird die Bewegung des Körpers in ihrem harmonischen Zusammenhang verstanden, es gelingt, die Körper mit der Gewandung in Einklang zu bringen, die Kleider in richtige und natürliche Falten zu legen und eins durch das andere zu heben. Eine unendliche Mannigfaltigkeit der Motive findet sich ein,

die Künſtler ſehen und beobachten alles, und für nichts fehlt ihnen mehr der Ausdruck. Der zuletzt beibehaltene Reſt von Archaismus beſteht in der faſt ausſchließlichen Anwendung der Profilſtellung wenigſtens des Kopfes und in der falſchen Bildung des Auges dabei. In der ganzen archaiſchen Epoche nämlich, ſowohl in Plaſtik wie Malerei, wurde das Auge auch in Profilſtellung immer wie in Vorderanſicht gebildet. Die antiken Schriftſteller berichten, daß Kimon von Kleonai bei Korinth in ſeinen Wandgemälden zuerſt die richtige Bildung des Auges für die Profilanſicht gefunden habe. In der Gefäßmalerei bricht dieſes Prinzip erſt ganz zum Schluß des ſtrengen Stils durch. Aber ſchon vorher war es gelungen, den Inhalt der Szenen zu knapper dramatiſcher Einheit zuſammenzufaſſen und mit wenigen Figuren ſchlagend und ſchön verſtändlich auszudrücken.



Abb. 142. Die letzten Szenen des trojaniſchen Krieges. Rotfigurige Malerei auf einer Trinkſchale aus der Fabrik des Brygos. (Zu Seite 163.)

Auf dieſer Stufe finden wir die Gefäßmalerei in der letzten Periode der vorgenannten Meiſter. Noch einen Reſt von Archaismus in der Gewandung bewahrt die Zeichnung auf einer in der Werkſtatt des Brygos gemalten Schale aus Vulci (Abb. 142). Die letzten Szenen des trojaniſchen Krieges ſpielen ſich auf ihrem Außenrande ab. Auf der einen Seite ſteht ein Grieche über einem niedergeworfenen Trojaner und iſt im Begriff, ihn mit dem Schwerte zu durchbohren; in demſelben Augenblick eilt Andromache herzu und holt mit einem Stück Holz zum Schlage aus, indes ihr Sohn Aſtyanax entweicht. Links von der Szene flieht eine Frau entſetzt von dannen, und ein Grieche hat einen Trojaner niedergeworfen, der ſich die Chlamys wie zum Schutz gegen den Todesſtreich vorhält. In der Mitte der anderen Seite hat der greiſe Priamos ſich auf den Altar geflüchtet und ſtreckt flehend die Hand nach Neoptolemos aus, der im Begriff iſt, ſeinen Enkel Aſtyanax zu zerſchmettern. Hinter ihm wird Polyxena gefangen von Akamas fortgeführt. Im Mittelbilde der Innenſeite iſt der



Abb. 143. Schulszenen. Rotfigurige Malerei von Duris auf einer Trinkschale. (Zu Seite 164.)

Kampf vorbei, die Griechen sind in ihre Heimat zurückgekehrt, und Briseïs kredenzt dem Peleus, dem Vater ihres einstigen Herrn, des Achill, den Wein. Am rechten Henkel steht der Name des Malers. In den Bewegungen ist vollendete Naturwahrheit und Freiheit, und selbst schwierigen Verkürzungen, die aber möglichst vermieden werden, wird die Zeichnung gerecht. In dem archaisch Schmalfaltigen der Gewandung ist der Künstler kaum mehr naiv, er scheint vielmehr beabsichtigt zu haben, dadurch die Freiheit der Bewegung um so wirkungsvoller hervorzuheben. Es sind die ersten Spuren archaistischer Kunst, die wir auch in der Plastik gleich nach der Vollendung finden werden.

Von einfachem, ungekünsteltem Stil ist die im Berliner Museum befindliche von Duris gemalte Schale, die auf ihrer Außenseite Schulszenen schildert (Abb. 143). Es ist ein vornehmer Knabe, der den Unterricht empfängt. Sein Pädagog, der dem Sklavenstande angehörende Hofmeister, hat ihn zur Schule begleitet und sitzt in zweimaliger Wiederholung, auf seinen Stab gestützt, wartend da. Auf der einen (abgebildeten) Seite wird der Knabe, dessen vornehme Haltung den hohen Stand andeutet, von einem jugendlichen Lehrer in den Elementarfächern des Schreibens und des Flötenspiels unterwiesen. Auf der anderen Seite sind es die höheren Gegenstände der Dichtkunst und des Lautenspiels, die ihm ein älterer Lehrer vorträgt. Die über dem Kopf der Personen befindlichen Gegenstände sind an den Wänden hängend gedacht. Die Zeichnung dieser Schale ist lange nicht so sorgfältig wie die der vorhergehenden, ist aber von klarer Einfachheit und erreicht mit ihren flüchtigen Strichen edle Naturwahrheit.

Ungefähr mit diesen künstlerischen Mitteln arbeitend haben wir uns die Malerei des Polygnot zu denken, nur mit dem großen Unterschiede, daß sie vom Handwerklichen zum Monumentalen erhoben war. Seine großen Wandgemälde behandelten entweder Göttermythen oder Gegenstände aus der Heldensage oder große geschichtliche Ereignisse. Er ist Monumentalmaler im höchsten Sinne. Die großartige Auffassung der Zeit beweisen drei große zusammenhängende Bilder in der Stoa Poikile, der „bunten Halle", am Markt von Athen. Dort befand sich von der Hand des Polygnot ein Bild, das die Schlacht bei Oinoë zwischen Athenern und Lakedämoniern darstellte. Der Hauptschmuck aber waren drei Bilder: der Kampf der Athener unter Führung des Theseus gegen die Amazonen von Mikon, die Einnahme Trojas von Polygnot und die Schlacht bei Marathon, von Mikon und Panainos, dem Bruder des Phidias. Die Gegenstände standen inhaltlich untereinander im Zusammenhange wie die einzelnen Dramen der Trilogie des Aischylos, die „Perser". Alle drei

Bilder ſchilderten Kämpfe der Griechen gegen die Barbaren des Oſtens, und die beiden erſten deuteten den Sieg über die Perſer vor. So hatten die Äginеten ihren Ruhm in der Schlacht von Salamis vorbildlich in früheren Zügen ihrer Stammesheroen gegen Troja erblickt und künſtleriſch verewigt. Die „Perſer“ des Aiſchylos beſtanden aus drei Stücken, die zuſammen aufgeführt wurden und als gemeinſamen Gedanken ebenfalls den alten Gegenſatz zwiſchen Griechen und Barbaren, zwiſchen Europa und Aſien hatten. Die erſte Tragödie, „Phineus“, deutete in der ruhmvollen Fahrt der Argonauten auf den ſpäteren Sieg der Griechen gegen Dareios und Xerxes. Das mittelſte Stück ſchildert eben dieſen Sieg über die Perſer, und in tiefſinniger Verknüpfung damit ließ der Dichter in der dritten Tragödie den Meergott Glaukos berichten vom Sieg der ſizilиſchen Griechen über die Barbaren bei Himera, dem Sieg, der die griechiſche Pflanzſtätte im Weſten am Tage der ſalaminiſchen Schlacht errettete. Derſelbe Gedankengang iſt in den Gemälden der Stoa Poikile noch viel mehr auf Athen zugeſpitzt, da der Kampf der Amazonen und die Schlacht bei Marathon ausſchließlich zum Ruhm der Athener gehören. In dem Gemälde der Schlacht bei Marathon war in verſchiedenen Szenen nebeneinander geſchildert: der Beginn des Kampfes, die Entſcheidung, bei welcher die Perſer fliehen und einander in den Sumpf ſtoßen, und der Schlußkampf bei den Schiffen. Unter den



Abb. 144. Freiermord des Odyſſeus. Rotfiguriges Bild von einem Gefäß zu Berlin. Muſeum zu Berlin. Nach Monumenti dell' Istituto. (Zu Seite 167.)

Kämpfenden erkannte man die Bildnisse des Miltiades und des Aischylos. Jedes einzelne Gemälde enthielt also Szenen, die gleichzeitig oder nacheinander vor sich gehen, und vielleicht wiederholten sich dieselben Personen mehreremal auf demselben Bilde in verschiedenen Handlungen wie so oft auf Trecento- und Quattrocentobildern in Italien. Aber auch im übrigen ging die Malerei von durchaus idealen Voraussetzungen aus und stellte große Anforderungen an die Phantasie des Beschauers. Sie war in der Hauptsache kolorierte Umrißzeichnung und nur durch schraffierte Schattengebung modelliert. Wenige Farben waren angewendet und irgend ein koloristischer oder Lichteffekt nicht gewollt. Die Örtlichkeit wurde angedeutet durch einen Baum, ein Haus, ein Stück Stadtmauer; ein Schiff bezeichnet die griechische Flotte, zwei Zelte das Lager; auch Gefäße, Altäre, Ruhebetten usw. finden sich, wo sie zum Verständnis der Handlung notwendig sind. Zu den künstlerischen Wirkungen der Gemälde gehörte, daß die Szenen nicht nur einen gedanklichen Zusammenhang untereinander hatten, sondern auch in ein kompositionelles Gleichgewicht gesetzt wurden, daß neben einer großen und bedeutenden Mittelgruppe zu beiden Seiten entsprechende Nebengruppen standen und daß die Handlung nach beiden Enden ausklang.

Das können wir noch deutlich in einem der beiden berühmtesten Gemälde Polygnots nachweisen, in der Zerstörung von Troja, die er in der Lesche (Halle) der Knidier zu Delphi malte. Diesem und dem zweiten dortigen Gemälde, der Unterwelt, widmete Pausanias, der sie 600 Jahre nach ihrer Entstehung sah, in seiner Reisebeschreibung nicht weniger als sieben Kapitel. Auf dem Trojabilde „sah man in der Mitte das Gericht der griechischen Helden über den Frevel des Ajas an Kassandra. Kassandra saß auf der Erde, das Bild der Athena, das sie furchtsam umklammert hatte, in den Händen; der Frevler schwur; Agamemnon, Menelaos, Odysseus, Akamas, Polypoites, des Peirithoos Sohn, umstanden die Szene. Dahinter wurde die troische Burg sichtbar. Das hölzerne Pferd ragte mit dem Kopfe über die Mauer. Sein Werkmeister Epeios warf die Steine der bezwungenen Mauer nieder. Nach rechts und links folgten Bilder der wilden Zerstörung. Während der alte Nestor sich müde zum Wegzug anschickte, tobte der wilde Neoptolemos allein noch mordend weiter. Tote und Sterbende lagen umher, andere Leichen wurden weggetragen, Frauen und Kinder waren zu den Altären geflüchtet, die gefangenen Troerinnen wehklagten, unter ihnen Andromache mit einem Kinde an der Brust und die Töchter des Priamos; Priamos und Agenor saßen in ihrem Jammer da, dagegen Helena als stolze Fürstin, von ihren Dienerinnen umgeben. Sie wurde von Damophon, dem Sohn des Theseus, ersucht, seine Großmutter Aithra, die ihre Sklavin war, freizugeben; und die schönen Sklavinnen Briseïs und Diomede sahen staunend auf Helena, deren schicksalsvolle Schönheit den ganzen Krieg entzündet hatte. Auf der Seite der Troer ward nur Agenor geschont. Sein Haus und der Auszug des Antenor mit Familie bildete auf der einen Seite das Ende, auf der anderen entsprach ihm die Szene, wie das Zelt des Menelaos abgebrochen und sein Schiff zur Reise fertig gemacht wird" (Kékulé). Deutlich sind hier zu erkennen als Mittelkomposition der letzte gemeinsame Akt der Achäer, zu beiden Seiten der Zustand im Lager und in der Stadt nach der Entscheidung des Krieges und an den beiden Enden der Abzug, hier freudig, dort trauervoll.

Wie groß die künstlerische Fähigkeit im Ausdruck seelischer Stimmung gewesen ist, das lassen uns vielfache Urteile der Alten vermuten. Lukian spricht von den Augenbrauen der Kassandra, in denen stolze Hoheit sich ausspricht, ein späterer Epigrammendichter sagt: „In den Augenlidern der Polyxena liegt der ganze trojanische Krieg." Sicherer können wir die künstlerische Höhe der Ge-

mälde an den gleichzeitigen und ſpäteren Vaſenbildern erkennen, in denen auch die letzten Reſte des Konventionellen weichen und dem Individuellen Platz machen. Vornehme Beſchränkung tritt in der Gebärdenſprache ein, die ihres Ausdrucks gewiß iſt. Das Auge erhält endgültig die richtige Form, der ganze Körper wird von einer einheitlichen Bewegung getragen. Wie es auch in bezug auf Polygnot berichtet wird, ſcheinen die Formen der weiblichen Körper durch die Gewandung durch. Das geſchieht aus demſelben Grunde, aus welchem die Ägineten ihre Statuen auch an der Rückſeite bearbeiteten, weil man der Sache auf den Grund ging und glaubte, nur ſo Lebensfähiges ſchaffen zu können: weil ſich der Körper unter der Gewandung befindet, zeichnet man ihn auch da, wo man ihn in Wirklichkeit nicht ſieht. In ähnlicher Weiſe zeichneten die großen Künſtler der italieniſchen Renaiſſance in ihren Studienblättern die bekleideten Geſtalten als Akte oder in feſt anliegenden Unterkleidern vor und legten dann erſt die Gewandung herum. In den ausgeführten Bildern allerdings ließen ſie dieſe Unterzeichnung niemals ſtehen.

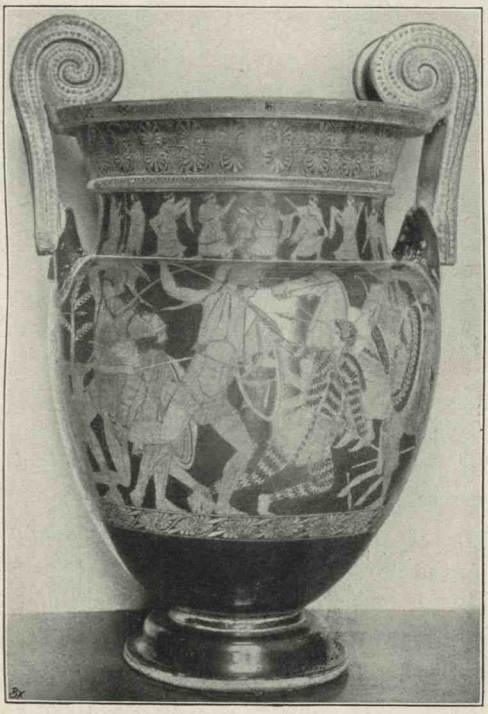


Abb. 145. Amphora aus Ruvo.
Muſeo Nazionale zu Neapel. Attiſch. 5. Jahrhundert. Hauptdarſtellung: Amazonenkampf, von der Malerei des Mikon abhängig. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 167.)

Die Vorzüge Polygnotiſcher Kunſt ſcheint ein Vaſengemälde in Berlin widerzuſpiegeln, welches den Freiermord des Odyſſeus darſtellt (Abb. 144). Sehr wahrſcheinlich iſt es nach dem Bilde des Polygnot in der Vorhalle des Tempels der Athena Areia zu Platää gearbeitet. Wir beſitzen nämlich in den Reliefs des Grabmals von Gjölbaſchi in Lykien (ſ. S. 157) eine ganz ähnliche Kompoſition, und unter den anderen Gegenſtänden daran befindet ſich der Raub der Töchter des Leukippos, auch dieſen aber hat Polygnot behandelt und zwar im Anakeion zu Athen, dem Heiligtum der Dioskuren. Um ſo mehr werden wir vermuten müſſen, daß das Relief von Gjölbaſchi auf dasſelbe Vorbild zurückgeht, als der Gedanke der Kompoſition ſehr ſchön und dramatiſch wirkſam iſt. Die Töchter des Leukippos wurden nämlich an ihrem Vermählungstage von den Dioskuren geraubt. Die Szene gruppiert ſich um einen Tempel, bei dem eine maleriſch perſpektiviſche Darſtellung verſucht iſt; es ſind unterſchieden die friedlichen Vorbereitungen zum Vermählungsopfer, die Gewalttat und ihre Wirkung auf die Gäſte. Auch noch von einem dritten Gegenſtand des Grabmals wiſſen wir, daß er von der Malerei behandelt war, nämlich von der Amazonenſchlacht. Dieſe hatte wahrſcheinlich in einem Gemälde von Mikon ihr Vorbild, das er zuſammen mit einer Kentaurenſchlacht und einem Theſeusbilde im Theſeion zu Athen gemeinſam mit Polygnot geſchaffen (vergl. Abb. 145). Zu den ſtark abgeriebenen Reliefs bringt das Berliner Vaſenbild eine hochwillkommene Ergänzung. Odyſſeus iſt in

den Saal getreten; noch im Bettlergewande und unansehnlicher Gestalt, sendet er seine Pfeile auf die schwelgenden Freier. Die Nichtsahnenden sind erschreckt emporgefahren. Dem einen sitzt der Pfeil bereits im Nacken, der andere richtet sich von seinem Lager auf und streckt die um die linke Hand gewickelte Chlamys mit unwillkürlicher Bewegung wie einen Schild vor; ein dritter sucht Deckung hinter dem Tisch, den er aufrecht dem zürnenden Odysseus entgegenhält. Hinter dem heimgekehrten Hausherrn stehen zwei Mägde, die bis ins Innerste erschauernd der Szene folgen. Ebenso wird das Grausige im Tanze der Tochter der Herodias von Giotto in seinem Wandgemälde von S. Croce in Florenz durch zwei zuschauende Mädchen vergegenwärtigt, die sich vor innerem Grauen fest aneinander drücken. Die Mägde auf dem Odysseusbilde wagen sich nicht zu rühren, die eine preßt die Wange in die Hand und die andere faltet die Hände, welche Gebärde bei den Griechen das Ringen nach Fassung bezeichnet; in ihrem Blick aber beginnt es aufzujubeln, daß die schmachvollen Zustände im Hause des Laertiaden nun endlich ein Ende finden sollen. Wie ausdrucksvoll ist der edle Zorn des Königs, wie fein die Flachheit von Lebemännern in den Gesichtern der Freier charakterisiert, wie dramatisch ist das Leben der ganzen Szene, mit welcher Vollendung beherrscht der Künstler die Bewegungen des Menschen und wie weiß er sie fließend und harmonisch zu geben! Die Kunst ist zu herrlichster Reife durchgedrungen und gehorcht auch den leisesten Absichten des Künstlers; und wieviel vollendeter wird noch das Wandbild des Polygnot gewesen sein, nach welchem dieses vielleicht nur eine freie Wiederholung ist! Die Beschränkung, die Polygnot sich in Farbe, Beleuchtung und Örtlichkeit auferlegt hat, erscheint sonach wie eine freiwillige, innerhalb welcher er die höchsten Wirkungen hervorbrachte.

Vor allem preisen die Alten den hohen sittlichen Wert der Polygnotischen Gemälde, und selbst aus unserer spärlichen Überlieferung können wir ihn noch erkennen. Sie erzählen auch, daß Polygnot keine Bezahlung für seine Werke angenommen habe. Aristoteles wünscht den Anblick dieser Gemälde der heranwachsenden Jugend, um sie an ihrer hohen Auffassung zu bilden. Nach seinem Ausspruch soll der höchste Zweck der Kunst auf geistige Erhebung und sittliche Veredelung gerichtet sein, und eben wegen der Erfüllung dieser Forderungen stellt er Polygnot so hoch. Geschichtsphilosophie von tiefernster Bedeutung lag in den Gemälden der bunten Halle zu Athen, ein ergreifendes Gottesgericht tat sich in der Zerstörung von Troja auf, und in dem Gemälde der Unterwelt wußte der Maler aufs tiefste zu erschüttern, mit geheimnisvollen Schauern zu durchdringen. Das Unterweltsbild wirkte jedenfalls innerhalb der beschränkteren Grenzen der Malerei auf die Zeitgenossen ähnlich wie das große Gedicht des Dante auf die seinigen. Genau wie Dante und Giotto die hohe sittliche Kraft ihrer Kunstwerke in den Mittelpunkt rücken, so war auch Polygnot ein Verkünder seiner sittlichen Überzeugung. Überhaupt haben die beiden Epochen große Ähnlichkeit miteinander. Die Gemälde Giottos und in einiger Beziehung noch mehr die der Trecentisten können uns unmittelbare Vergleichspunkte mit Polygnot bieten. Hier wie dort das Zusammenfassen mehrerer Szenen auf der Bildfläche, hier wie dort das ideale Erfordernis an die Phantasie der Beschauer, der Verzicht auf Farben- und Lichtwirkung, die sparsame Andeutung der Örtlichkeit. Daneben aber der großartige sittliche Inhalt. Wie Giotto in der Cappella dell' Arena zu Padua ein erhabenes Epos über die Leidensgeschichte Christi und die Erlösung der Menschheit gedichtet, wie die Wandgemälde im Camposanto zu Pisa oder in der Cappella degli Spagnuoli bei Santa Maria Novella zu Florenz die Schrecken und Wunder des Jüngsten Gerichts und den Gegensatz zwischen tätigem und beschaulichem Leben vorführen, das Ende der

irdiſchen Verderbnis und die Vergeltung der guten Taten ſchildern, ſo ſchildert Polygnot in erhabenem epiſchem Tone die Zerſtörung von Ilion als ein Gericht über Freveltat, ſo führt er das traurige Reich der Schatten vor Augen, in dem die Abgeſchiedenen Lohn und Strafe empfangen, wo ihr Charakter ſich in ewigem Beſtande fortſetzt und ſie durch ſich ſelbſt beglückt oder quält.

In den Perſerkriegen glaubten die Griechen unmittelbar das Wehen göttlicher Gerechtigkeit geſpürt zu haben. Von den großen Ereigniſſen, von dem kaum gehofften Erfolg war ihre Seele aufs tiefſte erſchüttert und drängte das Gefühl für das Sittliche hervor. Ihr glänzendſter Vertreter darin war der Zeitgenoſſe des Polygnot, der erhabenſte Dichter der Griechen, Aiſchylos. Wie Sturmläuten brechen ſeine Dramen über die Hörer herein, ſchwer wandelt die rächende Vergeltung über die Bühne. Das Ethos ſeiner Werke iſt oft ſo groß, daß die Handlung ganz dagegen zurücktritt, die Chorgeſänge nehmen den breiteſten Raum ein mit ihren Betrachtungen über Manneskraft und Götterfurcht, über unheilvolle Taten und entſetzliches Gottesgericht. Wie Polygnot iſt auch Aiſchylos in der Form noch befangen, ſein Ausdruck iſt noch nicht leichtflüſſig, ſondern oft gebunden und gekünſtelt, neben Stellen hoher dramatiſcher Vollendung kommen andere vor, in denen der dramatiſche Sturm völlig abflaut, überall klingen noch die dionyſiſchen Chorgeſänge und die Wechſelreden des einen Schauſpielers mit dem Chor, von der Entſtehung des Dramas her, durch. Trotz dieſer noch archaiſchen Form löſt dieſe Kunſt die höchſten Aufgaben und ſchafft Werke, die in ihrer Großartigkeit, in ihrem tiefen Ideengehalt niemals wieder übertroffen ſind. Ganz ebenſo war es mit den Gemälden des Polygnot, und wahrſcheinlich hat der Maler mächtige Anregungen von dem älteren Dichter erfahren. Hand in Hand ſtehen die beiden großen Meiſter da, die Erhabenheit ihrer Zeit verkündend und hinweiſend auf eine noch höhere, allſeitige Vollendung, die nach ihnen kommen ſollte.

3. Die Vollendung des Körperlichen in der Plaſtik.

Myron und Polyklet.

Die drei großen Künſtler, denen es vergönnt war, das Reſultat der ganzen Entwickelung zu ziehen und die Kunſt zu allſeitiger Erfüllung des Geſetzes zu erheben, Myron, Polyklet und Phidias, waren nach der Tradition der Antike Schüler desſelben Meiſters, des Ageladas von Argos. Bezüglich des Myron haben wir kaum einen Grund, dieſen Bericht anzuzweifeln; Phidias iſt anfangs durch die peloponneſiſche Kunſt beeinflußt worden; ſollte Polyklet, der jünger war als die beiden anderen, nicht mehr direkter Schüler des argiviſchen Meiſters geweſen ſein, ſo iſt er doch zweifellos in deſſen Richtung fortgeſchritten, ja hat ſie weitaus am getreueſten von allen dreien feſtgehalten. Nirgends war die Kunſt mit ſo unbeirrter Stetigkeit vorwärts gegangen als im Peloponnes, und nirgends hatte ſie ihr Hauptgewicht ſo ſehr auf das gelegt, was am leichteſten durch Lehre zu vererben iſt. Andererſeits war die attiſche Plaſtik noch immer in der Aufnahme fremder Elemente begriffen und hatte gerade in der letzten

Epoche nach dem früher reifenden Peloponnes ausgeschaut. Daher erscheint es natürlich, daß auch die beiden jungen Attiker Myron und Phidias sich nach dem Peloponnes wendeten, um dort die Kunst zu erlernen. Kaum aber haben die drei Gleichstrebenden die Elemente der Kunstübung in sich aufgenommen, als sie sich in gänzlich verschiedener Weise entwickeln, und darin offenbart sich das Zeitalter der großen Persönlichkeiten. Myron wird der scharfe Beobachter des Natürlichen, Polyklet entwickelt feste Systeme, beide zusammen geben dem rein Körperlichen die höchste Vollendung, indessen Phidias die Kunst zum Idealen erhebt und die höchsten geistigen Ideen der Zeit plastisch verkörpert.

Myron war von Eleutherai an der Grenze zwischen Attika und Böotien gebürtig, und gewisse Züge seiner Kunst werden durch die nicht rein attische Abstammung erklärt; er wurde aber seiner ganzen Bildung nach Athener und tritt dort mit seinen Arbeiten hervor zur Zeit, als sich in Polygnot die Blüte der Malerei voll entfaltet. Nur wenige seiner Werke können wir mit Sicherheit nachweisen, und diese führen uns nur eine Seite seiner Tätigkeit vor. Über seine Götterbilder für Heiligtümer wissen wir nichts Bestimmtes. Es wird berichtet, daß er die dreigestaltige Hekate für Ägina arbeitete, einen Apoll für Ephesos, einen Dionysos für Orchomenos, mehreremal den Herakles schuf, für das Heraion von Samos eine Kolossalgruppe von Zeus, Athena und Herakles, für die Akropolis von Athen Perseus, die Medusa tötend, und einen Erechtheus bildete, aber alle diese Werke sind untergegangen. Überhaupt kein einziges Original ist erhalten, weil er fast ausschließlich in Erz arbeitete. Eine Gruppe von seiner Hand, Athena und Marsyas, hat Pausanias auf der Akropolis von Athen gesehen.

Auf einer Münze, einem bemalten Gefäß und in einem Relief einer Marmorvase besitzen wir Abbildungen dieses berühmten Werkes. Athena hatte die Flöten erfunden, besah sich aber beim Spiel im Bach und schauderte davor zurück, wie sehr die geblähten Backen sie entstellten. Daher warf sie die Flöten weg und verfluchte den Finder. Marsyas, ein Satyr, kam herzu, hob sie auf und machte sie zu seinem Lieblingsinstrument. Die Gruppe stellte nach den Abbildungen diese Sage in eine Szene zusammengezogen dar: Athena hat die Flöte fortgeworfen, Marsyas ist neugierig herbeigeeilt, fährt aber, wie die Göttin den Fluch ausspricht, erschrocken zurück. Ausgrabungen, die im Jahre 1823 auf dem Esquilin in Rom veranstaltet wurden, legten eine antike Steinarbeiterwerkstatt bloß, und dort wurde auch die später von Brunn erkannte Kopie des Marsyas gefunden, die jetzt, falsch ergänzt, im Museum des Laterans steht (Abb. 146). Die Kastagnetten sind aus den Händen wegzudenken, der rechte Arm war in die Höhe und der linke nach unten rückwärts geworfen; eine Bronzestatuette in London gibt die Bewegung richtiger wieder. Ein äußerst flüchtiger Augenblick, der Übergang von der Vorwärts- in die Rückwärtsbewegung ist dargestellt, der Körper schwebt, wie die Füße zeigen, noch halb im Lauf. Vor kurzem ist auch die zugehörige Athena in unserem Vorrat von antiken Kopien erkannt worden und zwar in einer Marmorfigur zu Frankfurt a. M. Athena, eine schlanke jungfräuliche Erscheinung, den Helm auf dem Haupte und wie Marsyas auf die am Boden liegenden Flöten herabblickend, streckt, leise zurückweichend, die linke Hand über den Gegenstand ihres Fluches aus. Die Komposition ist altertümlich, wie auf einem Relief.

Eine andere berühmte Statue des Myron war der Diskuswerfer. Wir besitzen davon mehrere Wiederholungen im Vatikan, im Britischen Museum und in der Sammlung Lansdowne zu London, alle diese aber sind falsch ergänzt. Das einzige vollständig erhaltene Exemplar, außer einer kleinen Bronze



Abb. 146. Gruppe der Athena und des Marsyas nach Myron. Ergänzt nach den Originalen in Frankfurt und Rom. Archäolog. Anzeiger. (Zu Seite 170.)

in München, und zugleich das bestgearbeitete, ist dasjenige, welches im Jahre 1781 auf dem Esquilin gefunden wurde und aus dem Palazzo Massimi alle Colonne in den Palazzo Lancellotti zu Rom übergegangen ist. Sehr gut ist auch ein in Castel Porziano vor kurzem entdeckter Torso, der sich jetzt im Thermenmuseum zu Rom befindet. Im römischen Kunsthandel kommt ein Gipsabguß in Statuettengröße vor, der mit dem Diskobol Lancellotti genau übereinstimmt und von dem es zweifelhaft bleibt, ob er von einer antiken oder modernen Wiederholung genommen ist (Abb. 147).

Das Werk stellt den nackten Jüngling etwa in der Bewegung dar, die zum Schleudern der Kegelkugel nötig ist. Der Diskus war eine runde, etwa fünf Pfund schwere Metallscheibe, die es galt, in flachem Bogen möglichst weit zu schleudern. Der Jüngling hat die rechte Hand mit der Scheibe weit zurückgeworfen, der Kopf und der linke Arm sind dieser Bewegung unwillkürlich gefolgt, wobei die linke Hand einen Augenblick das rechte Knie berührt, das ganze Gewicht des Körpers ruht auf dem rechten Fuß, während der linke untätig nachschleift und nur einen flüchtigen Halt auf den Zehen sucht. Im nächsten Augenblick wird der Jüngling den rechten Arm nach vorn schleudern, der Körper schnellt empor, er stemmt den linken Fuß vor, um sich zurückzuhalten, und der Diskus entfliegt seiner geöffneten Hand; das bis dahin untätige Auge aber späht ihm begierig nach, um zu sehen, wie weit der Wurf trägt. Also auch hier wie im Marsyas eine ganz vorübergehende Stellung, der Übergang aus einer Bewegung in die gerade entgegengesetzte. Auch hier eine reliefmäßige Komposition in der nur auf eine Ansicht berechneten Statue.

Die Fixierung flüchtiger Augenblicke erscheint um so mehr als ein Kunstprinzip Myrons, als auch eine dritte Statue, von der wir Nachricht haben, die uns aber leider nicht erhalten ist, dieses zum Ausdruck brachte. Ein Wettläufer, namens Ladas, hatte sich bei dem olympischen Lauf so angestrengt, daß, als er siegend durch das Ziel ging, er zusammenbrach und starb. Seine Familie oder seine Freunde setzten ihm ein Siegesdenkmal von Myrons Hand, das ihn darstellte im Augenblick der höchsten Anstrengung des Laufes dicht am Ziele. Die Epigramme sagen, die Statue war so natürlich, als wollte sie von der Basis springen, es war, als ob man den letzten Atem aus den hohlen Weichen auf den Lippen des Läufers schweben sähe.

Aufs feinste ist bei Myron jeder Körper individualisiert.

Im Diskobol haben wir den vornehmen Jüngling, dessen Körper durch Gymnastik edel ausgearbeitet, dessen feiner Kopf von regelmäßiger Eiform ist, und bei ihm und bei der Athena der Marsyasgruppe zum erstenmal völlig ausgeprägt den attischen Typus des Gesichtes. Die zarte, reich und leicht fließende Linie der Umrahmung, die freie und reine Stirn, die heiteren und klaren Augen in edler Bettung, die feine und doch bestimmt gezeichnete Nase, den kleinen Mund mit den leicht beweglichen Lippen, welche fähig sind, die reichste aller Sprachen in ihrem schönsten Dialekt zu sprechen, das schöne Kinn mit seiner zarten und doch kräftigen Form. Der Satyr dagegen ist der sehnige Naturbursche, der im raschesten Lauf dahineilen kann, in schlanker Bewegung durch die dichtesten Büsche schlüpft, gedörrt von der Hitze des Sommers und unempfindlich gegen den Regen und die Kälte des Winters. Kein Quentchen Fleisch ist zu viel, und die Muskeln sind wie Stahl fest und doch elastisch. Mit bewunderungswürdiger Klarheit sind alle Muskeln ausgebildet. Im Kopf — es gibt noch eine bessere Wiederholung davon in der Sammlung Barracco in Rom — hat der Künstler mit noch viel mehr Erfolg als der Meister von Olympia ein halb tierisches Wesen geschildert, mit stumpfer, breiter, aufgeworfener Nase, in die Höhe gezogenen Augenbrauen, nach oben ausladender Stirn, der nur noch die kleinen Hörner fehlen, spitzen Ohren, struppigem Haar und Bart. Welch reiches Spiel der Muskeln hat der Künstler in den beiden so verschieden gebildeten Männerkörpern durch die Bewegung hervorzubringen gewußt! Alle Muskeln sind angespannt und in den beiden analogen Körperhälften in verschiedener, meist entgegengesetzter Weise tätig.

Der Künstler beherrscht den Körper als einheitliches Ganzes, als ein mechanisches Werk, in dem jeder einzelne Teil durch die augenblickliche Lage der anderen bedingt wird und unter dem Einfluß der herrschenden Bewegung steht. Es ist jedoch nicht „ein Punkt im Flusse der Bewegung" (Brunn) dargestellt, sondern das, was der Mechaniker den toten Punkt nennt, der kurze Ruhepunkt zwischen einer Bewegung und ihrer Gegenbewegung. Es ist erklärlich, daß eine gedanklich arbeitende Kunst auf diese Übergangsstufe zwischen ruhig stehenden und bewegten Figuren verfällt. Es ist ein Augenblick wirklicher Ruhe, wenn auch nur ein ganz flüchtiger. Da aber im toten Punkt nicht nur die gewollte Tätigkeit, sondern auch die durch das Beharrungs- oder Trägheitsgesetz fortgesetzte Bewegung aufgehoben ist und erst eine neue außerhalb der Bewegung liegende Kraft wieder den Anstoß geben muß, und wir diese Kraft, die hier im menschlichen Willen liegt, nicht direkt empfinden, so erscheint die Statue trotz der heftig bewegten Stellung nicht im vollsten Sinne lebendig; dazu kommt es erst, wenn der Künstler wirklich einen Punkt im Flusse der Bewegung findet, der die Fortsetzung derselben entweder nach dem Beharrungsgesetz oder aus anderen von uns unmittelbar empfundenen oder vorausgesetzten Gründen garantiert.

Erschöpfende Darstellung des physischen Lebens war, wie schon die Alten sagten, das Hauptaugenmerk Myronischer Kunst. Außer dem Diskobol, der als Siegerstatue anzusehen ist, hat der Künstler viele andere Athletenbilder für Delphi und Olympia geschaffen, auch unter den Heroen derartige Gestalten wie Herakles und Perseus bevorzugt. Bei dieser Richtung überrascht es nicht, daß er auch in Tierdarstellungen besonderen Ruhm erlangte. Am meisten war er im Altertum bekannt durch seine eherne Kuh, die, ursprünglich als Weihgeschenk auf der Pnyx zu Athen aufgestellt, später nach Rom in den Friedenstempel kam. Nicht weniger als 36 erhaltene Epigramme feiern sie, alle rühmen ihre unübertreffliche Naturwahrheit und sprechen in dichterischer Übertreibung von Verwechselung mit wirklichen Kühen. Bei alledem aber verlor sich Myrons Stil niemals in Naturnachahmung im einzelnen, ja er legte in nebensächlichen Dingen darauf so wenig Wert, daß er bei altertümlicher Behandlung des Haares stehen blieb. Selbst Haar und Bart des Marsyas, in dem der Künstler doch eine natürliche Charakteristik des Waldmenschen anstrebt, zeigen nicht freien natürlichen Stil, sondern machen mehr den Eindruck von Bartflechten, wie sie an den Bäumen wachsen. Das sollte bei der Zuschreibung unsicherer Statuen an Myron vor allem im Auge behalten werden.

So hat Myron die attische Kunst in der Form bis auf Nebensachen allseitig vollendet und sie fähig gemacht, alles auszudrücken. Der Künstler, der die peloponnesische Kunst zu diesem Gipfel emporführte, war Polyklet, ja sie hat in ihm ihren Vollender überhaupt gefunden; denn während Myron in seinem Mitschüler Phidias den überlegen geistig veranlagten Künstler zur Seite hatte, der über das Erreichte weit hinausging und die Form mit erhabenen Ideen erfüllte, hat die peloponnesische Kunst, die von Anfang an in beschränkteren Bahnen gegangen war, mit der Vollendung des Körperlichen abgeschlossen. Es ist gewiß nicht zufällig, daß uns von Polyklet nur zwei Götterbilder genannt werden, von denen das eine, weitaus bedeutendere, die Hera für Argos, ganz am

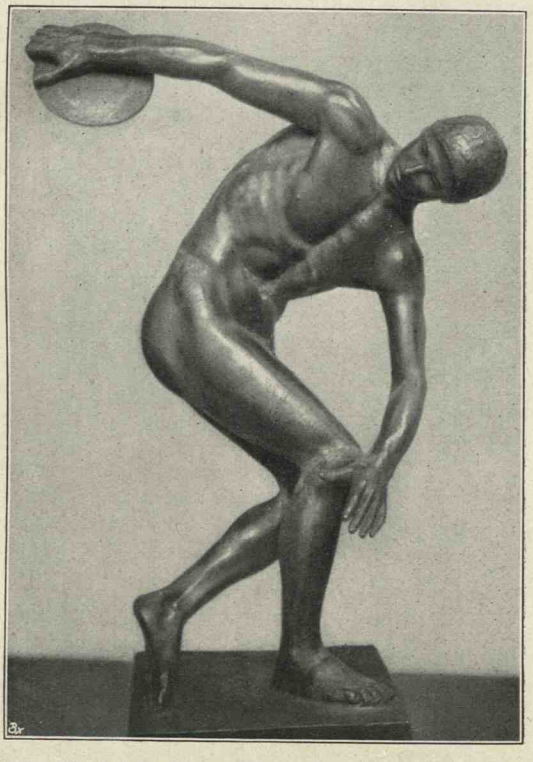


Abb. 147. Diskuswerfer des Myron. Bronzierter Gipsabguß in Statuettengröße aus dem römischen Kunsthandel im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn. Das unbekannte Original des Abgusses war antike oder moderne Wiederholung des Diskuswerfers im Palazzo Lancellotti zu Rom. (Zu Seite 171.)

Ende seiner Tätigkeit steht; von Heroen bildete er nur Herakles; alle übrigen uns genannten Werke sind Bilder jugendlicher Athleten, darunter auch das athletische Weib, die Amazone. Eng begrenzt ist der Kreis seiner künstlerischen Wirksamkeit, aber in dieser Beschränkung war sein Erfolg um so größer. Er scheint ziemlich viel jünger gewesen zu sein als Myron und Phidias, aber die Kunststufe, die er vertritt, erscheint durch das Fehlen des Geistigen altertümlicher als diejenige wenigstens des Phidias.

Polykleitos, der Sohn eines Künstlers Patrokles, war vielleicht in Sikyon geboren, gehörte aber seiner ganzen Entwickelung nach Argos an. Ob er noch ein unmittelbarer Schüler des Ageladas gewesen sein kann, ist zweifelhaft, da er noch um 420 in voller Tätigkeit war, jedenfalls aber ist er der getreue Fortsetzer der bisherigen peloponnesischen Richtung.

Zwei seiner Statuen sind weltberühmt geworden, der sog. Doryphoros und der Diadumenos; von beiden sind uns mehrere Marmorwiederholungen erhalten, die Originale waren wie fast alle Werke des Künstlers von Bronze. Das bekannteste Exemplar des Doryphoros wurde 1797 in einer Palästra zu Pompeji gefunden und steht jetzt im Museum zu Neapel (Abb. 148). Besser in den Einzelheiten sind der Pourtalessche Torso im Museum zu Berlin und der Torso aus grünem Basalt in den Uffizien.

Der Name Doryphorus stammt erst aus römischer Zeit und ist aus mißverständlicher Auffassung der Statue entstanden. Er bezeichnet einen Speerträger, der als Trabant zum Gefolge eines Herrschers gehört, während das Werk Polyklets einen freigeborenen Jüngling vorführt, wahrscheinlich einen Sieger im Speerwurf; der kurze Speer, den er über der Schulter trägt, ist ein Wurfspeer. Die ganze Last des Körpers ruht auf dem rechten Bein, während das linke untätig nachgezogen wird; Polyklet ist der erste Plastiker, der diese schon vor ihm angewendete Stellung mit Stand- und Spielbein zu voller Konsequenz ausgebildet und mit Vorliebe benutzt hat. Der Kopf ist nach der Seite des Standbeins, also dahin gewendet, wohin sich die Aktion richtet, daher das Einheitliche. Dieses wird aber nicht zum Eintönigen, da es gebrochen wird von dem Kontrast der Gliedmaßen: am tätigen rechten Standbein nämlich fällt müßig der rechte Arm herab, während die linke Seite, bei der das Bein untätig ist, durch die Handlung der Hand belebt wird. Leider hat der Körper bei seiner Übertragung durch den Kopisten ein gut Teil des Edlen und Vornehmen eingebüßt und sich dem derben römischen Gladiatorentypus genähert. Wir können auf diese Vergröberung mit Sicherheit schließen aus einer in Herkulaneum gefundenen Bronzeherme (Abb. 149), die dem Original viel näher steht und von dem Athener Apollonius, Sohn des Archias, gearbeitet worden ist. Der vollkommen befreite Mensch tritt uns in dieser Gestalt gegenüber, der von seinen Gliedmaßen den edelsten und schönsten Gebrauch zu machen weiß. Das, wonach die peloponnesische Kunst bisher unablässig gerungen, die vollkommene Bildung und Belebung einer ruhig dastehenden nackten Figur, ist hier gefunden.

Wir wissen, daß eine Statue Polyklets der Kanon genannt wurde und daß der Künstler in einem Buche seine Ansicht über die normale Bildung eines menschlichen Körpers niedergelegt hatte. Wir haben alle Ursache, im Doryphoros den Kanon zu erblicken.

Alles, was bisher gefunden worden, war in gewissem Sinne dem Zufall zu verdanken, d. h. der mehr oder weniger scharfen Beobachtungsgabe, welche die Künstler der Natur gegenüber hatten. Die Griechen arbeiteten niemals unmittelbar nach dem Modell, sondern erst nach einer Summe von Einzelbeobachtungen. Nun aber fanden sie die Proportionen des menschlichen Körpers in der Natur sehr verschieden, und sie werden schon oft vor Polyklet die Frage aufgeworfen haben, welche Verhältnisse für den Normalmenschen,

den sie zu schaffen trachteten, anzunehmen seien. Da kamen ihnen die Statuen des Polyklet wie eine Offenbarung. Mit dem feinsten künstlerischen Takt hatte er herausgefühlt, welches die idealen Proportionen sind, d. h. wie der Körper sich gestalten würde, wenn nicht tausend Zufälligkeiten von außen und im inneren Organismus sein allseitig gleichmäßiges Wachstum verrückten und bedingten. Dieses Resultat war nur möglich, indem der Künstler aus einer großen Zahl von Beobachtungen herausfühlte, welches *natürliche Bildungsgesetz* dem menschlichen Körper zugrunde liegt, und wieder konnten die anderen Künstler und das Publikum das von Polyklet Gefundene nur als richtig anerkennen, wenn sie empfanden, daß der Künstler hier das Naturgesetz in seiner Reinheit erkannt hatte, wenn vor ihren Augen das Allgemeinbild des Menschen, welches tausendfacher Anblick ihnen, ohne daß sie sich dessen bewußt geworden waren, eingeprägt hatte, in den Statuen Polyklets wirklich erschienen war. Fragen wir uns, worin dieser Kanon des Polyklet besteht, so werden wir ganz gewiß nicht zum Ziele kommen, wenn wir nach einer bestimmten Maßeinheit für den ganzen Körper suchen. Den richtigen Fingerzeig gibt uns Chrysipp, indem er sagt, daß Polyklet das *wechselseitige* Verhältnis aller Körperteile zueinander bestimmte, z. B. „das Verhältnis des Fingers zum Finger, aller Finger zur flachen Hand, der Hand zur Handwurzel, der Handwurzel zum Ellenbogen, des Ellenbogens zum Arm und so jedes Teils zum anderen". Der menschliche Körper ist ein viel zu komplizierter Bau, als daß er mit einem einzigen Maßstabe, etwa der Breite der Hand, ausgemessen werden könnte, und wehe dem Künstler, der nach solchen Zahlen seine Werke schaffen wollte, es würde ein ödes und totes Gebilde werden. Wohl aber können gewisse *Gesetze* aufgestellt werden *für die Verhältnisse der Teile untereinander*, und mit ihrer Festlegung hat Polyklet der griechischen Plastik die erstaunlich lange Blüte und das selbst in später Zeit noch so bewunderungswürdige Maßhalten gesichert.

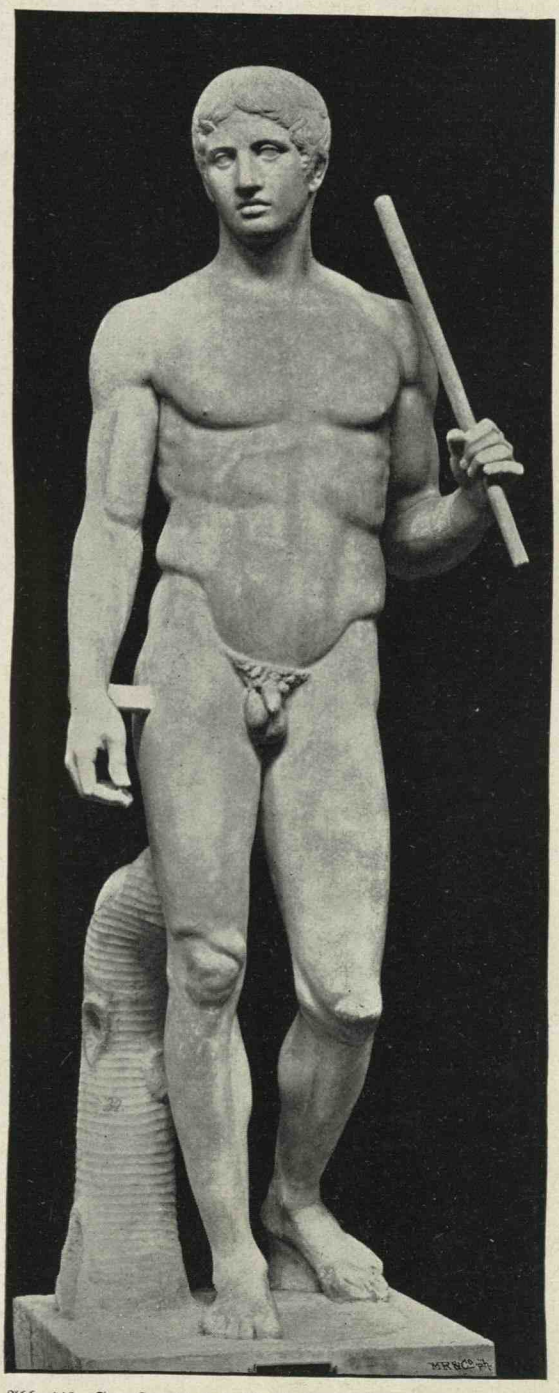


Abb. 148. Sog. Doryphoros. Antike Marmorkopie nach der Bronzestatue des Polyklet. Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 174.)

Denn wenn man auch später von der strengen Befolgung des Polyklетischen Kanons absah, wenn auch Polyklet selber in seinen späteren Werken Modifikationen eintreten ließ, so hatte er der Kunst doch das Bewußtsein des Gesetzmäßigen eingeprägt, und infolge davon hat die Antike es niemals aus dem Auge verloren, daß der menschliche Körper ein in sich zusammenhängendes mechanisches Werk ist, das nur unter gewissen Grundbedingungen lebensfähig bleibt; Polyklet ist es zu verdanken, daß die Antike nur ausnahmsweise zu Gestalten gelangt ist, die, wie viele Figuren des Barock und des Rokoko, der natürlichen Bildung des menschlichen Körpers geradezu widersprechen. Wie notwendig aber gerade zur Zeit Polyklets die Schaffung eines Gesetzes war, das lehrt ein Blick auf die regellose Wildheit der Skulpturen am Zeustempel zu Olympia. Polyklet hat mit seinem Kanon nicht nur seine Zeitgenossen befriedigt, sondern wir können wohl sagen, daß er die Frage in ihren Grundzügen ein für allemal gelöst hat. Man kann behaupten, daß nur eine Kunstperiode, die den ersten Schritt vom Archaischen heraus in die vollendete Kunst tut, eine so allgemein gültige Lösung hat finden können; ja wir gehen noch weiter und sagen: nur der griechischen Kunst war dieses möglich. Denn die archaisch-griechische Kunst und speziell die peloponnesische hatte planmäßig darauf hingearbeitet. Der rein auf das Körperliche gerichtete Blick wurde nicht dadurch verwirrt, daß die Künstler gleichzeitig auf geistigen Ausdruck der Köpfe achten mußten. Der Kopf war dem archaisch-griechischen Künstler nur in demselben Maße belebte organische Form wie alle übrigen Körperteile. Es ist sehr charakteristisch, daß, als zu Beginn der Hochrenaissance die Kunst abermals den Schritt vom Archaischen zur vollen Entwickelung machte, die Künstler wieder nach einem Kanon der menschlichen Gestalt suchten, in Italien Alberti und Lionardo, in Deutschland Albrecht Dürer. Aber sie haben nicht ein so reines Resultat gewonnen wie Polyklet, erstens weil die Kunst vor ihnen nicht, wie in Griechenland und speziell im Peloponnes, den einheitlichen, von keinen fremden Einflüssen gestörten Entwickelungsgang durchgemacht hatte, und zweitens weil das geistige Leben, das sie in den Kopf zu legen trachteten, ihren Blick für das körperliche behinderte. Unter allen griechischen Stämmen aber mußte der Schöpfer des Kanons gerade aus den Doriern hervorgehen, weil nur die peloponnesische Kunst von Anfang an die größte Selbständigkeit bewiesen und damit das lebhafteste Gefühl für das Gesetzmäßige verbunden hatte.



Abb. 149. Bronzeherme des Doryphoros aus Herkulaneum. Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 174 u. 177.)

Wie Polyklet für die Größenverhältnisse der Körperteile gewisse Normen festsetzte, so strebte er auch danach, sie untereinander zu klassifizieren und zusammenzufassen.

Deshalb wurden sie scharf gegeneinander abgegrenzt, z. B. der Rumpf gegen die Beine; die Vorderseite des Rumpfes wurde klar in drei übereinander liegende Teile geschieden: die beiden mächtigen Brustmuskeln, die Partie von da bis zum unteren Ende des Brustkorbes und bis zur mittleren sehnigen Inskription und den Bauch. Letzterer wurde wieder dadurch gegliedert, daß das mittlere Stück mit den beiden geraden Bauchmuskeln durch Abgrenzung nach den Seiten herausgehoben wurde. Auch der Kopf ist klar, flächenhaft und kantig behandelt. Weit besser als in der Marmorkopie in Neapel ist der Kopf in der Bronzeherme aus Herkulaneum, die von Apollonius von

Athen zur Zeit des Kaisers Augustus kopiert ist (Abb. 149). Hier erst tritt die wahrhaft monumentale Einfachheit und Größe der Arbeit hervor. Sehr präzise wird die Stirn von den Haaren und den scharf geschnittenen Augenbrauen umrahmt, gerade und streng ist die Nase, sie sitzt breit und kräftig zwischen den Wangen auf, der Mund hat schwere Lippen, und das Kinn ist massiv; überhaupt sind die unteren Teile des Gesichtes, der Sitz der Sinnlichkeit, stärker als die oberen, die mehr dem geistigen Ausdruck dienen, und doch welcher Adel und welche Vornehmheit! Der aristokratischste Stamm der Griechen, die Dorier, haben im Doryphoros ihren vollgültigen Vertreter gefunden. Das organische Wesen, der Mensch, hat sich hier in herrlicher Freiheit entwickelt, nur nicht in der Freiheit, die ledig ist des Gesetzes, sondern in dessen höchster Erfüllung.

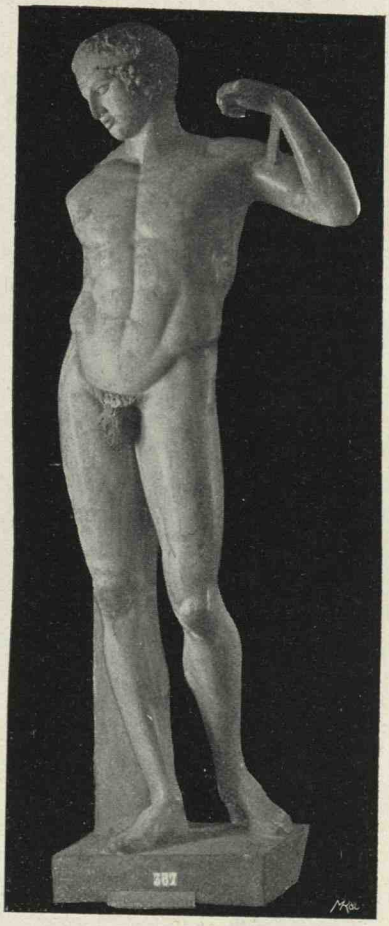


Abb. 150. Diadumenos. Antike Marmorkopie eines Bronzewerkes des Polyklet. Madrid. Nach Originalphotographie von J. Laurent & Cie., Madrid. Der falsch ergänzte rechte Arm ist weggelassen. (Zu Seite 177.)

Es ist merkwürdig, daß der Künstler, der den Kanon geschaffen und im ganzen Altertum deswegen berühmt war, dazu kam, in späteren Werken nicht unwesentliche Veränderungen daran vorzunehmen. Solange man freilich nur die zu Vaison in der Provence gefundene und jetzt im Britischen Museum aufgestellte Kopie des Diadumenos beachtete, mußte man die Äußerung des Varro, daß alle Statuen Polyklets fast nach demselben Modell gearbeitet seien, sehr wörtlich verstehen, denn auch diese Kopie hat die beliebte römische Gladiatorenmuskulatur erhalten. Seitdem man aber den Blick mehr auf die herrliche, in Madrid befindliche Kopie der ganzen Figur (Abb. 150) und die Köpfe in Dresden (Abb. 151) und Kassel richtet, hat man eine zweite Periode des Künstlers erkannt.

Der Jüngling ist im Begriff, sich die Siegerbinde um das Haupt zu winden. Sein Kopf ist bei weitem mehr geneigt als der des Doryphoros und wohl auch mehr, als es für die Handlung nötig ist, um einen reicheren Rhythmus in die Gestalt zu bringen. Das Prinzip von Standbein und Spielbein steht hier in keinem Zusammenhang mit der Handlung und ist nur um seiner selbst willen da. Der Körper ist weit schlanker und elastischer als beim Doryphoros, und darin offenbart sich der Einfluß der unterdessen voll erblühten attischen Kunst. Polyklet brachte um 430 einige Zeit in Athen zu, wo Sokrates seine Kunst schätzen lernte. Am meisten aber spricht die attische Einwirkung sich in der Bildung des Kopfes aus. Das Haar umrahmt das Gesicht in reichen zierlichen Locken, und die glatt einschneidende Zone der Siegerbinde bringt eine malerische Wirkung hervor. Die Wangen sind viel zarter modelliert, das Kinn ist nicht mehr so massiv, sondern spitzt sich fein zu, die strenge plastische Bildung der Augen hat einer mehr malerischen Platz gemacht, indem das obere Augenlid über das untere weit vorragt und den Blick beschattet. Trotzdem aber hat der Kopf nichts von seiner eigentümlichen Kraft eingebüßt, und diese Vereinigung von dorischen und attischen Elementen verleiht ihm einen hohen Reiz.

Diese beiden Epochen in Polyklets Kunst kann man auch an anderen Statuen erkennen, die wahrscheinlich auf Polyklet zurückzuführen sind, besonders an zwei Knaben, von denen der eine in Dresden dem Doryphoros außerordentlich nahe steht, fast wie eine auf ein jüngeres Alter reduzierte Kopie erscheint, der andere, der sogenannte Westmacottsche Athlet im Britischen Museum, ein Knabe, der sich wahrscheinlich einen Siegeskranz auf das Haupt setzt, die nächste Verwandtschaft zum Diadumenos hat. Wir dürften kaum fehl gehen, wenn wir in dieser Statue eine Nachbildung des Knaben Kyniskos erblicken, der in Olympia im Faustkampf siegte und dessen Ehrenstatue Polyklet arbeitete. Die Basis hat sich in Olympia wiedergefunden. An den Doryphoros schließt sich stilistisch außerdem noch ein Ölgießer des Lords Leaconfield in Petworth an.

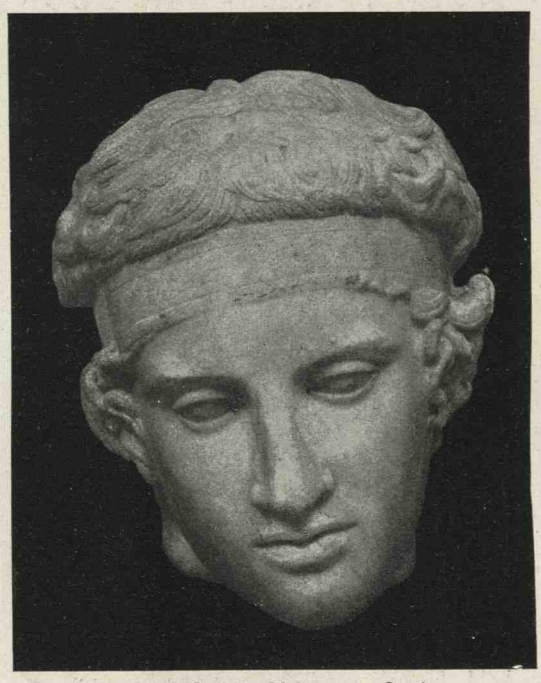


Abb. 151. Kopf des Diadumenos. Dresden. Nach Furtwängler, Meisterwerke. (Zu Seite 177.)

In keiner dieser Gestalten ist eine dominierende geistige Fähigkeit, aber es liegt darüber etwas anderes, was sie anziehend macht: es ist eine Spur von Stimmung, wenn auch noch sehr verschieden von der, die später die Kunst beherrscht. Namentlich die früheren Köpfe erinnern mit ihren schweren Augenlidern, den starken Lippen und dem massiven Kinn an die Köpfe von Luca Signorelli und Michelangelo. Bei diesen beiden Künstlern scheinen die Menschen unter der Fülle des physischen Lebens zu leiden, ihre Körper sind ihnen zu schwer, und es fehlt die frische Freudigkeit zur Tat, das verleiht ihnen den schwermütigen Ausdruck. Ein leiser Anflug davon liegt auch auf den Werken Polyklets, aber bei der größeren Gesundheit des griechischen Volkes ist es nur so viel, um die Gewißheit seelischen Lebens in ihnen zu gewähren. Lässig, fast müde ziehen sie den einen Fuß nach, nachdenklich setzt sich der Westmacottsche Athlet den Siegeskranz auf das Haupt, während das Ölgießen der Figur in Petworth fast widerwillig ist, wie eine Handlung bei den Menschen Michelangelos. Dieses Schwermütige und Trübe kommt richtigen Ortes zur Geltung in der verwundeten Amazone in Berlin, und das hat diese Statue zu einem Liebling des modernen Publikums gemacht.

Plinius erzählt, daß vier Künstler, Polyklet, Phidias, Kresilas und Phradmon, im Wettstreit je eine Amazonenstatue für das Artemision in Ephesos

arbeiteten. Nach der Aufſtellung ſollten die Künſtler ſelbſt entſcheiden, wer von ihnen die beſte geliefert hätte. Sich ſelbſt erkannte jeder den erſten, dem Polyklet aber die drei anderen den zweiten Preis zu. Man ſieht wohl, ſagt Plinius, wer in Wirklichkeit den Sieg davongetragen hatte. So viel Wahrheit ſcheint dieſer Erzählung zugrunde zu liegen, daß die vier Künſtler Amazonenſtatuen für Epheſos geſchaffen haben. Wenn man die Statue der verwundeten Amazone in Berlin (Abb. 152), von der es noch mehrere Wiederholungen gibt, mit dem Doryphoros vergleicht, ſo wird man kaum zweifeln, daß wir hier die Nachbildung eines Polykletiſchen Werkes vor uns haben. Es iſt dieſelbe wuchtige Körperbildung und faſt derſelbe, nur ins Weibliche überſetzte Kopf. Die Kämpferin iſt an der rechten Bruſt verwundet, voller Schmerz legt ſie den rechten Arm auf den geneigten Kopf und ſtützt ſich wankend mit dem linken auf einen Pfeiler, der ſchon im Bronzeoriginal vorhanden war. Wie ihr Gewand zwiſchen der Bruſt hinaufgeht und über die Hüften herabfällt, das iſt mit unvergleichlicher Schönheit geordnet. Wie Polyklet bei der Verwendung des Schreitmotivs im Diadumenos keine Rückſicht darauf nahm, daß es zum Gegenſtande nicht paßt, ſo läßt er hier die Amazone den rechten Arm heben, trotzdem ſie dadurch die Wunde zerren muß. — Weniger ſchön iſt der andere, auch öfters wiederholte Typus, deſſen beſtes Exemplar im kapitoliniſchen Muſeum aufgeſtellt iſt. Die Ergänzung iſt, wie eine Onyxgemme in Paris zeigt, falſch, denn die Amazone erhob nicht klagend die Hand, ſondern ſtützte ſich mit der Rechten auf eine Lanze, mit der Linken entfernt ſie das Gewand von der Wunde. Vielleicht iſt dieſes eine Kopie nach der Amazone des Kreſilas. — Noch eine Amazonenſtatue hat man geglaubt mit dem epheſiſchen Wettſtreit in Verbindung bringen zu müſſen; die Amazone Mattei im Vatikan. Der Kopf iſt nicht zugehörig, ſondern eine Kopie des Kopfes der kapitoliniſchen Statue. Hier iſt, nach einer verſchollenen Gemme, eine andere Szene geſchildert. Die Kriegerin iſt nicht verwundet, ſondern in phyſiſcher Vollkraft ſtützt ſie ſich auf ihre Lanze, um damit zum Sprunge auf ihr Pferd abzuſetzen. Die ſchöne Gewandbehandlung hat Verwandtſchaft mit der bei den Parthenonſkulpturen und ſcheint auf Phidias zu weiſen. — Die berühmte Bronzeherme einer Amazone aus Herkulaneum, die das Gegenſtück zu der Bronzeherme des Doryphorus bildete, zeigt weder den Typus der Polykletiſchen Amazone, noch den der kapitoliniſchen Statue, andererſeits aber hat ſie auch keine Berührungspunkte mit der Kunſt des Phidias. Der viertgenannte Künſtler Phradmon ſtammte aus Argos und war beträchtlich jünger als die anderen.

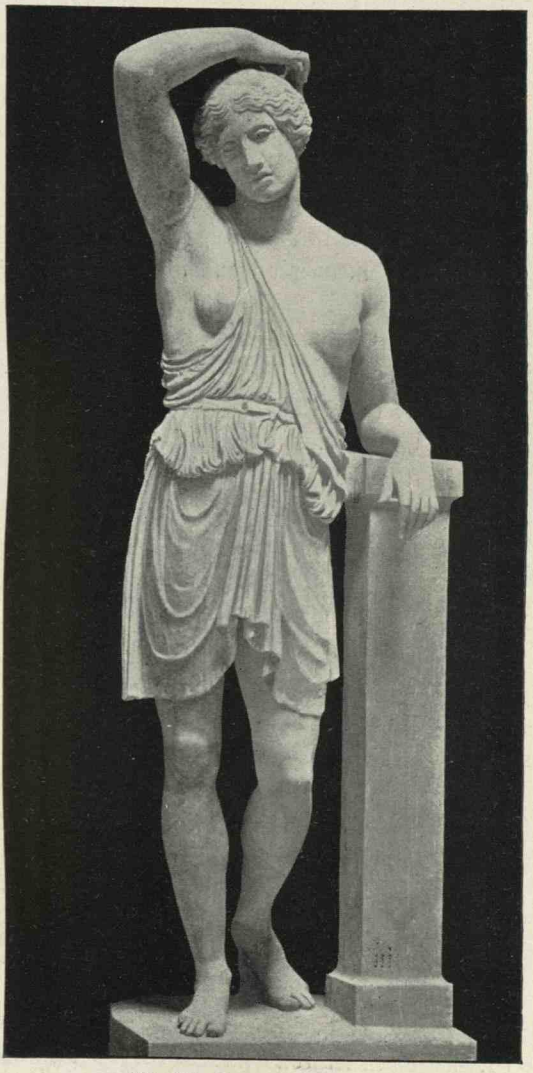


Abb. 152. Verwundete Amazone.
Antike Marmorkopie nach einer Bronzeſtatue des Polyklet.
Muſeum zu Berlin. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 179.)

Auch mit der Amazone war Polyklet in dem engen Kreis geblieben, den er sich für seine Kunst gesteckt hatte, nur hatte er den männlichen Athleten ein nach der Seite der Kraft entwickeltes und geschultes Weib an die Seite gestellt. Eine abweichende Aufgabe wurde ihm dagegen mit der thronenden Hera aus Gold und Elfenbein gestellt, die er für den nach dem Brande vom Jahre 423 neuerrichteten Tempel bei Argos schuf. Wenn wir die bisherigen Züge in Polyklet zusammenfassen, so werden wir ohne weiteres glauben, daß er die thronende Majestät der herben und keuschen Schützerin ehelicher Treue vorzüglich zum Ausdruck gebracht hat; die echte Monumentalität seiner Kunst wird das mangelnde geistige Leben ersetzt haben. Argivische Münzen geben uns eine Anschauung von der Haltung der Figur und von ihrem Kopf. Mit ziemlicher Sicherheit können wir danach einen Marmorkopf im Britischen Museum als Kopie nach der Polykletischen Hera ansprechen. Der Typus ist dem der Amazone nah verwandt.

In allem erkennen wir Polyklet als festgeschlossene Persönlichkeit, ein wenig herb, ein wenig kalt vielleicht, aber von männlichem Ernst und wuchtiger Größe. Er hat nur einen einzigen Typus mit geringen Variationen, er individualisiert nicht, sondern er generalisiert. Das war aber seit jeher der Grundzug der peloponnesischen Kunst; so sind die Kämpfer in den äginetischen Giebelgruppen alle gleich, und in unermüdlicher Wiederholung hatten die Peloponnesier Siegerstatuen geschaffen, die nur in den allerseltensten Fällen ein Bildnis des Siegers wiedergaben, da ja erst nach dreifachem Sieg eine Bildnisstatue gestattet war; außerdem hatte die archaische Kunst gar nicht die Mittel, bei Bildnissen über eine ganz allgemeine Ähnlichkeit hinauszugehen. In der archaischen und ganz besonders in der peloponnischen Kunst dominiert der Typus, man sucht das edelste Bild des Menschen überhaupt, nicht eines bestimmten Menschen zu schaffen, und darin ist Polyklet der herrliche Vollender. Ganz anders Myron. Wir haben von ihm, um nur die erhaltenen Werke heranzuziehen, den adligen Jüngling im Diskobol, den Waldmenschen im Marsyas. Auch seine Kunst ist allerdings weit davon entfernt, bestimmte Individuen zu geben; sein Diskobol stellt vielmehr die Idee eines Diskuswerfers dar, sein Marsyas die Idee eines Satyrn, sein Ladas die Idee eines Wettläufers; aber andererseits sind diese Einzeltypen untereinander so verschieden, daß wir hier die Neigung des Attikers zum Individualisieren erkennen. Die Gestalten des Polyklet stehen alle ruhig da, diejenigen Myrons sind allseitig gespannt. Zustand und Handlung stehen sich in den beiden Meistern gegenüber. Darin aber liegt die höhere und weiterweisende Begabung des attischen Stammes gegen den peloponnesischen. Die größere Beweglichkeit, die größere Vielgestaltigkeit, das tätige Vorwärtsdrängen des attischen Geistes streben nach immer weitergehender Individualisierung und ermöglichen die außerordentliche Mannigfaltigkeit, den wundervollen Reichtum, in dem sich attisches Geistesleben und attische Kunst entfalten, die Fülle immer neuer Schöpfungen, mit der dieses einzig begabte Volk die Welt beschenkt hat.

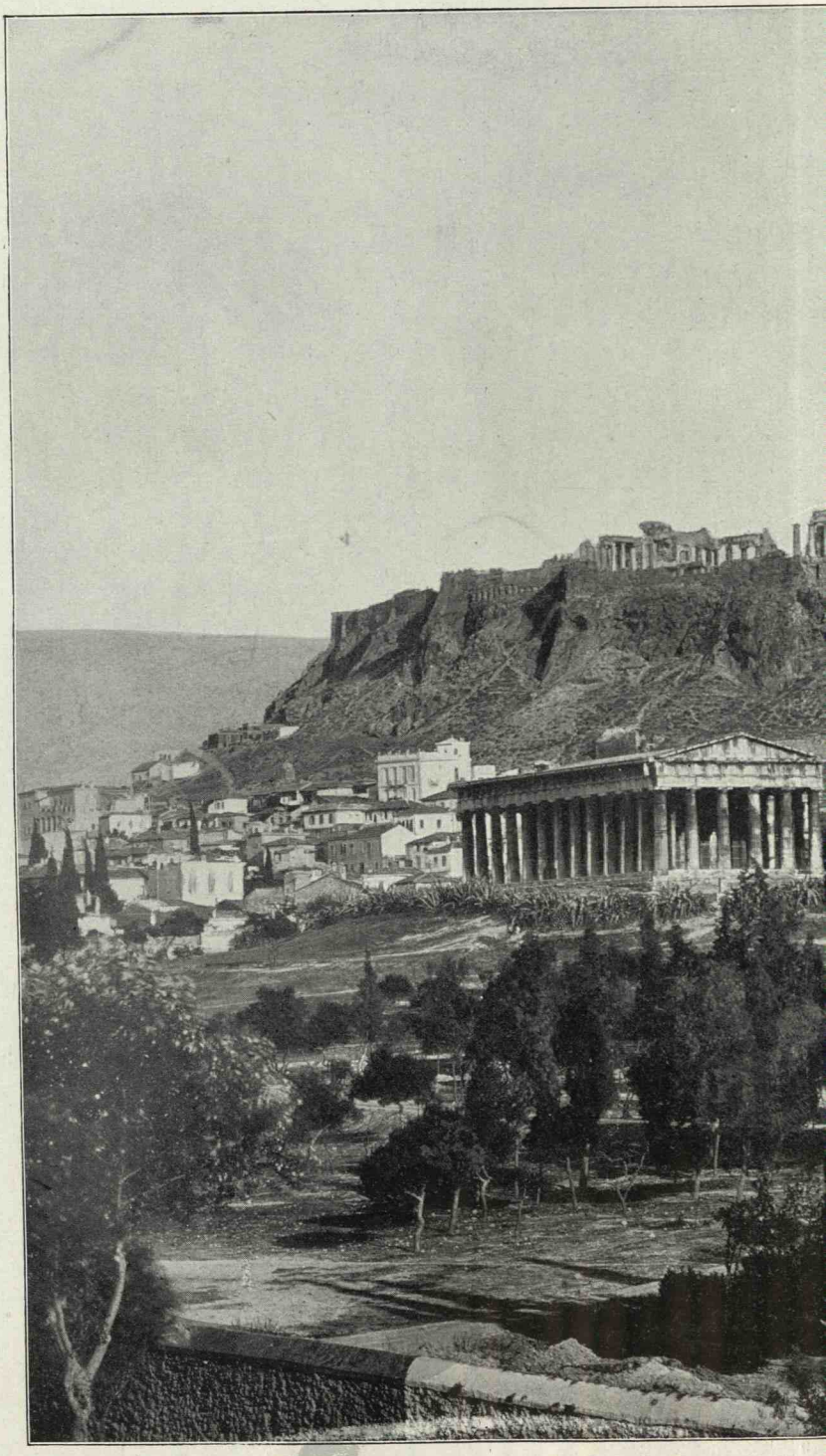
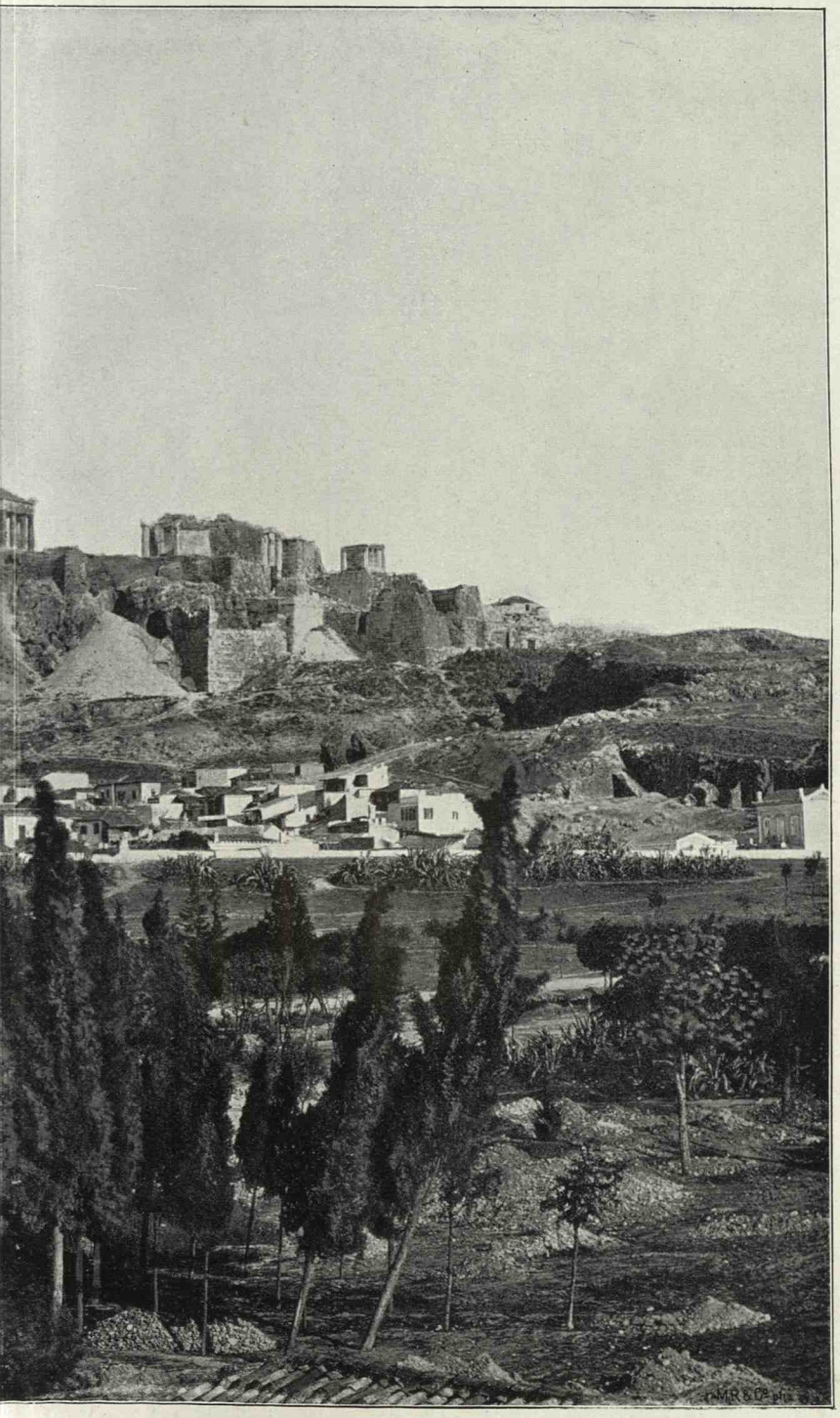


Abb. 153. Ansicht der Akropolis in
Nach Natu



Vordergrund der sogenannte Theseustempel).

(Zu Seite 184.)

4. Die Vollendung des Geiſtigen in der Plaſtik, das Erhabene.

Athen unter Perikles.

Bisher waren die Künſte eine unter anderen Erſcheinungen des griechiſchen Geiſteslebens geweſen, jetzt aber erhoben ſie ſich zur *höchſten Verkörperung des geſamten geiſtigen Inhaltes des Zeitalters*. Das war nur möglich unter einer ganz beſonders glücklichen Vereinigung von Umſtänden. So ſelten tritt eine ſoche ein, daß die Welt dieſes Schauſpiel nur noch einmal erlebt hat, zur Zeit der Hochrenaiſſance in Italien, und zwar unter Umſtänden ganz anderer Art.

In *Athen* war die reine Demokratie zur herrſchenden Staatsform geworden. Das verſammelte Volk war ſouverän. Die Athener waren ausgezeichnet durch reichſte Begabung, und gerade damals nach den großen Ereigniſſen, die den Staat emporgehoben, hatte ſich das ſittliche Gefühl außerordentlich entwickelt. Aber niemals hätte ſich die hohe geiſtige Blüte entfaltet, wenn die Reife ihres ſittlichen Urteils nicht ſo weit gegangen wäre, dem richtigen Mann den Weg an die Spitze des Staates offen zu laſſen und ſeine Leitung lange Jahre hindurch unter ſtets wachſendem Beifall zu dulden. Zwei ſonſt feindliche Mächte gingen eine wahrhaft ſegensreiche Verbindung ein: *die freie Demokratie und die unbeſchränkte Herrſchaft eines einzelnen hocherleuchteten Geiſtes*. Das iſt der eigentliche Grund für die Ausbildung der glücklichſten aller Kulturen geweſen. Die Demokratie geſtattete jedem, ſich voll nach ſeiner Natur auszuleben, ſich an die paſſende Stelle zu bringen, ſie hatte dem Perikles ſelber ermöglicht, ſeinen beherrſchenden Platz einzunehmen; und die von tief blickender Erkenntnis eingegebene Leitung dieſes herrlichen Mannes machte alle die tauſend freien Kräfte der Republik zum Wohl des Ganzen in erſchöpfender Weiſe nutzbar.

Das Geheimnis von des *Perikles* Macht über das Volk beruhte nicht nur darin, daß er ein großer und kluger Staatsmann war, ſondern auch in ſeiner *Größe als Menſch*. Nach allen Seiten hin war ſeine Perſönlichkeit gleichmäßig entwickelt. In einem ſchönen, männlich kräftigen Körper wohnte ſcharfer Verſtand, ſchlug ein warmes Herz und lebte ein edler Charakter. Trotzdem er die oberſte Gewalt in Athen in Händen hatte und ganz Griechenland bewundernd zu ihm aufſah, trat er ſtets beſcheiden als ein Bürger unter Bürgern auf; in ſeinem Haushalt wurde alles bis auf Drachme und Obolos berechnet. In nichts legte er Gewicht auf die Form an ſich, ſondern immer war ſein Blick auf das Weſen gerichtet. Die hohe Menſchlichkeit, das Allſeitige iſt auch das Kennzeichen des damaligen Athen. Die kleinaſiatiſchen Städte waren durch ihren Reichtum orientaliſcher Üppigkeit und ſorgloſem Lebensgenuß verfallen, Athen aber ſah in ſeinem wachſenden Wohlſtand nur einen Sporn, den Beſitz in der edelſten Weiſe zu verwerten. Der Ruf des Reichtums zog ausgezeichnete Männer von allen Seiten herbei, und Athen wußte ſie zu halten, ihnen eine wahre Heimat zu bieten. So wurde es *zum geiſtigen Haupt Griechenlands*. Sehr bezeichnend iſt das Verhalten der Athener gegenüber

den Sophisten. Diese kamen von Kleinasien und Großgriechenland und versuchten, mit scharfsinnigem Raisonnement an allem Hergebrachten zu klügeln und an Stelle der altheiligen Gebräuche, ja der bestehenden Religion eine nüchterne Aufklärung zu setzen. Zuerst öffnete Athen ihnen bereitwillig seine Arme, da seine geistige Beweglichkeit nach allem Neuen verlangte. Als das Volk aber gewahr wurde, um was es sich eigentlich handelte, da zwang es die Sophisten, von ihrer unfruchtbaren Verneinung, die zu nichts Positivem führte, abzulassen, ja es verstand, diese Umstürzler in nützliche Glieder der menschlichen Gesellschaft zu verwandeln. Unter Einfluß dieses herrlichen Kulturklimas warf sich der sophistisch erregte Geist auf ersprießliche wissenschaftliche Forschung. Es wurde die Wissenschaft von der Sprache geschaffen, in welcher die Grammatik und die Form der Wörter begründet und festgestellt wurden; es entstand eine geregelte, auf Erfahrung begründete Heilkunde; Land- und Gartenwirtschaft wurden nach wissenschaftlichen Regeln betrieben; man ging daran, an der Hand astronomischer Forschung den Kalender zu verbessern. Dieser Umschwung war eine der großartigsten Kraftleistungen attischen Geistes. Gleichzeitig wurde Athen ein Sitz der Geschichtswissenschaft. Herodot, der Vater der Geschichte, ließ sich dort nieder und erkannte an der Staatskunst des Perikles die verborgenen Kräfte, nach denen die geschichtliche Entwicklung sich vollzieht. Einen hohen Aufschwung nahm in diesem freien Staat die politische Beredsamkeit. Aus der täglichen Erfahrung heraus wurde sie geschaffen, daher hat sie sich in so frischem Leben entfaltet. Die Reden waren keine oratorischen Prunkstücke, aber auch keine regellosen Improvisationen, sondern nachdem der Redner seine Rede wohl durchdacht hatte, trug er sie vor, wie es für den Zweck notwendig war. Noch bei Herodot ist die Sprache unausgebildet. Bisher hatte es nur eine Form der Belehrung gegeben, das war die Poesie; der Dichter, vor allem der Epiker, war der Lehrer des Volkes. Die Geschichtswerke Herodots können diesen Ursprung nicht verleugnen; er schreibt, wie der begeisterte Rhapsode vor dem versammelten Volke spricht: seine Sprache ringt noch vergebens mit dem neuen Stoff, für den sie noch nicht die erforderliche präzise Form gefunden hat. In den politischen Reden aber bildete sich die Prosasprache aus. Der attische Dialekt nahm eine gewisse Mitte zwischen den griechischen Mundarten ein und erwies sich dadurch als vorzüglich geeignet, eine allgemeine Schriftsprache zu werden. In dieser erscheint der athenische Geist lebendig verkörpert. „Der energische Sinn der Athener scheute jede Art von Zeitvergeudung; ihr Sinn für Maß haßte Schwulst und Breite, ihr heller Verstand alles Unklare und Verschwommene; sie waren gewohnt, in allen Dingen gerade und entschlossen auf das Ziel loszugehen. Darum ist in ihrem Munde der Ausdruck knapper und kürzer, die Sprache ernster, männlicher und kräftiger geworden. Die Wörter sind zu schärferen Begriffen ausgeprägt, statt der sinnlichen Anschaulichkeit ist der reine Gedanke mehr zu seinem Rechte gekommen; anstatt der einfachen Anreihung von Gedanken hat man die verschiedenen Formen, in welchen ein Gedanke den andern begründet, bedingt und erweitert, durch feinere Satzverbindungen ausdrücken gelernt, und dadurch sind in der griechischen Sprache

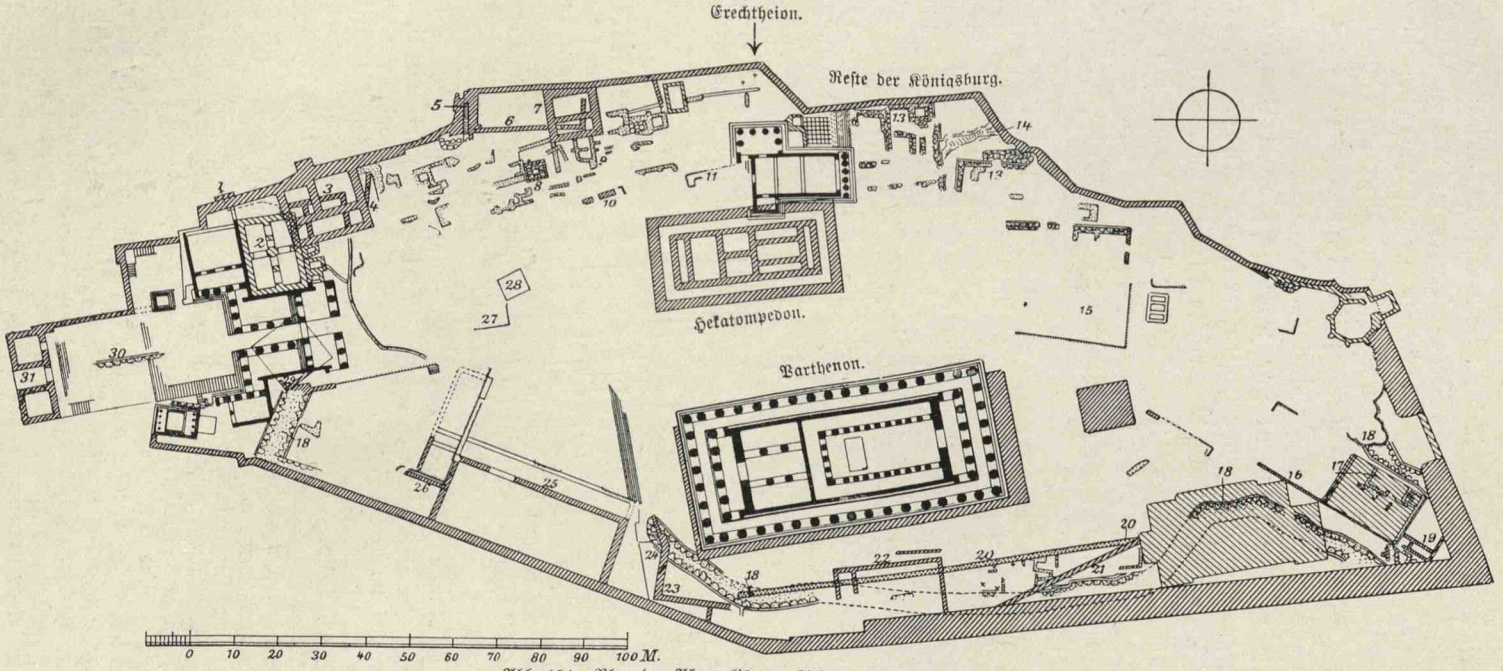


Abb. 154. Plan der Akropolis von Athen. Nach Kaweran.
(Zu Seite 120 u. 184.)

Kräfte entwickelt worden, welche in der älteren Sprache, derjenigen der Poesie und des Gesanges, niemals zum Vorschein gekommen waren." (Curtius.) Bei Thukydides, der dreißig Jahre jünger war als Herodot, finden wir die attische Prosa in dieser Ausbildung. Wie Herodot ist auch dieser große Historiker der uneingeschränkte Bewunderer des Perikles; ihn betrachtet er als den Schöpfer neuer Bahnen für die griechische Entwickelung.

Das alles aber erscheint nur wie die Vorbereitung auf die höchste geistige Schöpfung des Zeitalters, die Kunst. Die größten Leistungen haben unter den Künsten die Architektur, namentlich aber die Plastik und das Drama aufzuweisen. Zwei Männer halten vereint den Kranz in Händen: Phidias und Sophokles.

Seine Hauptaufmerksamkeit als Bauherr wendete Perikles der Akropolis (Abb. 153 u. 154) zu.

Dort standen die Trümmer des alten Königspalastes, in dem die Herrscher der ägäischen Periode gehaust und den zuletzt noch die Peisistratiden bewohnt hatten. Jetzt aber war das ganze Volk Herrscher von Athen, und so sollte auch die Burg dem ganzen Volke gehören, nur öffentliche Gebäude, vor allem die Haupttempel der Stadt, sich dort erheben. Schon vor Peisistratos stand dort, aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts stammend, der alten Königsburg benachbart, ein Doppelantentempel, nach seiner Länge von 100 Fuß Hekatompedon genannt. Er wurde zu Ende der Peisistratidenzeit zum Peripteros erweitert und ward nach der Zerstörung durch die Perser wieder aufgebaut. Dann aber begann man um die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert einen neuen großartigen Bau, der den alten übertreffen sollte. Als Stelle dazu war der Südrand des Felsplateaus ausersehen. Hier waren gewaltige Substruktionen und Aufschüttungen nötig. Bei der Zerstörung der Burg durch die Perser im Jahre 480 war das Werk bis zu den untersten Marmortrommeln der Säulen vorgeschritten. Die Fundamente dieses Baues übernahm Perikles, verkürzte und verbreiterte ihn aber, dem weiter entwickelten Geschmack entsprechend. Schon durch das Material sollte der Parthenon (Abb. 93) gegen alle früheren Bauten Athens hervorgehoben werden, indem nur pentelischer Marmor dazu verwendet wurde. Die Oberleitung hatten Iktinos und Kallikrates. Im Jahre 447 wurde das Werk begonnen, neun Jahre wurde daran gebaut, während der Skulpturenschmuck erst 432 fertig wurde. Der Parthenon ist ein dorischer Peripteros oktastylos von den reinsten und feinsten Verhältnissen, die den dorischen Stil in seiner edelsten Ausbildung zeigen, gleich weit entfernt von der schweren Überfülle der älteren und der eleganten, schlanken und kraftlosen Zierlichkeit der späteren Bauten. Das Technische daran ist so meisterhaft, daß es noch jetzt nicht möglich ist, in die Fugen zwischen die ohne Mörtel aufeinander gesetzten Quadern auch nur die Klinge eines Federmessers einzuschieben. Den je 8 Säulen an den Fronten sind je 17 an den Längsseiten gesellt. Ihre Höhe faßt 11 untere Halbmesser, und die straffe Linie des Echinus sind von klassischer Schönheit. Das Stylobat ist 30,89 m breit und 69,54 m lang. Die Giebel maßen im Lichten 28,35 m und 3,46 m. Das Epistyl war mit Kränzen oder anderem Metallschmuck, später an den Schmalseiten mit goldenen Schilden verziert, die 92 Metopen mit Reliefs geschmückt, Meisterwerke Phidiasischer Kunst zierten die Giebel. Das eigentliche Tempelhaus war amphiprostylos hexastylos. Am oberen äußeren Rand der Cella war ein 160 m langer Figurenfries angebracht. Wie dieser Fries den ernsten dorischen Bau reicher und heiterer macht, so wird er auch durch einige Elemente des jonischen Stils belebt: Astragal über dem Triglyphon, Eierstab und Astragal an den Antenkapitellen, ein lesbisches Kyma an den Geisa der Fronten und am obersten Saum der Cellawand. Pronaos und Opisthodom waren durch Eisengitter zwischen den Säulen geschlossen und mit kostbaren Weihgeschenken gefüllt. Der Pronaos schaute nach Osten, der Opisthodom nach Westen, die Vorderseite war also dem Aufgang der Akropolis abgewandt. Der Innenraum des Tempels war durch eine undurchbrochene Zwischenwand in einen größeren vorderen und einen kleineren hinteren Teil geschieden. Im vorderen Teil war durch dorische Säulenreihen an drei Seiten ein wahrscheinlich zweigeschossiger Umgang ge-

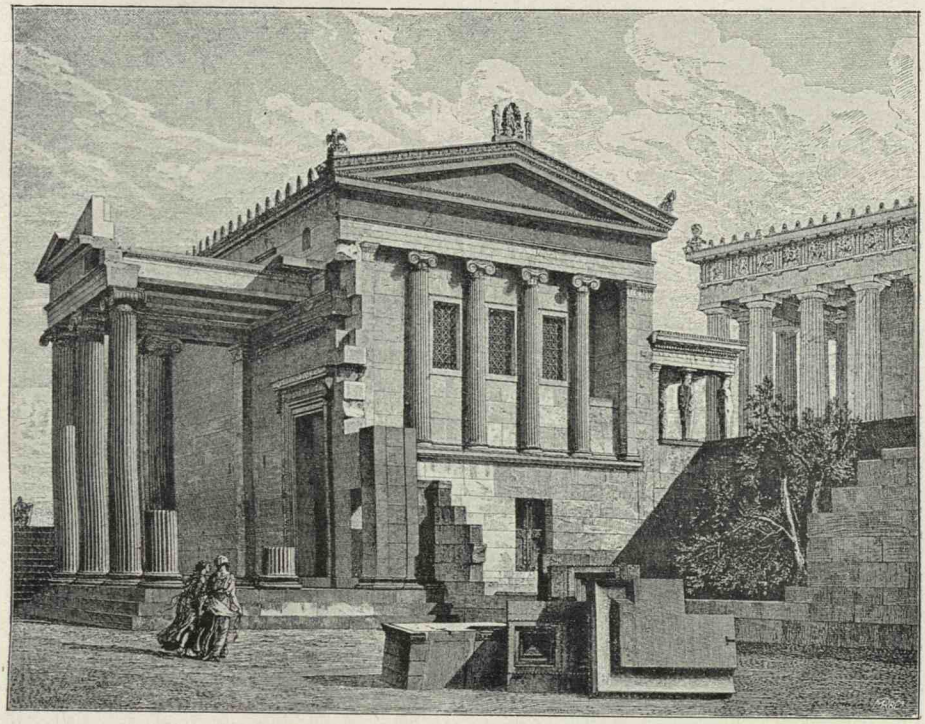


Abb. 155. Rekonſtruktion des Erechtheion in Athen. Nach den Wiener Vorlegeblättern.
(Zu Seite 186.)

ſchaffen. Auch hier war alles mit Weihgeſchenken gefüllt. Das Tempelbild, die Goldelfenbeinſtatue des Phidias, ſtand im hinteren Teil des Mittelraumes. Umgang und Mittelraum ſtanden in ſchönem Verhältnis zueinander. Schranken und Vorhänge grenzten die einzelnen Teile im Inneren voneinander ab. In dem kleineren hinteren Teil der Cella, der nur durch den Opiſthodom zugänglich war, wurde die Decke von 4 joniſchen Säulen getragen. Hier wurden der Tempelſchatz und die heiligen Geräte aufbewahrt. Ob auch der Staatsſchatz hier untergebracht war, iſt ſehr zweifelhaft geworden.

Dieſes herrliche Gebäude hat den drei bedeutendſten Kulten der Menſchheit gedient. Gegen acht Jahrhunderte hat es unberührt als heidniſcher Tempel geſtanden. Dann wurde es chriſtliche Kirche und 1460 nach der Beſitznahme der Akropolis durch die Türken Moſchee. Die baulichen Veränderungen dabei bezogen ſich faſt ausſchließlich auf das Innere. Die am meiſten entſtellende Zutat im Äußeren war ein Minaret in der Südweſtecke. Noch bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts war der Tempel im weſentlichen erhalten. Damals im Jahre 1674 ſah ihn der franzöſiſche Geſandte bei der Pforte, Marquis de Nointel, und ließ voller Begeiſterung bei einem vierzehntägigen Aufenthalt in Athen durch ſeinen Maler, einen Vlamen (nicht Jacques Carrey) große Zeichnungen davon anfertigen, die beide Giebelfelder, 32 Metopen der Südſeite und einen großen Teil des Cellafrieſes wiedergaben. Wir können dem Schickſal nicht dankbar genug ſein, daß noch kurz vor der furchtbaren Zerſtörung des Baues dieſe Urkunden geſchaffen wurden. Wenige Jahre ſpäter riß eine venezianiſche Bombe den Parthenon auseinander. Die Türken hatten ſich im September 1687 vor dem venezianiſchen General Moroſini auf die Akropolis zurückgezogen und den Parthenon zum Pulvermagazin für den täglichen Bedarf gemacht, weil ſie glaubten, daß die Chriſten dieſen Prachtbau ſchonen würden. Durch einen Überläufer erfuhren die Belagerer davon, und nun wurden die Bomben hauptſächlich auf dieſes Gebäude gerichtet. Einem lüneburgiſchen Leutnant gelang es am Freitag, dem 26. September, abends 7 Uhr den Pulvervorrat zu treffen, und der ganze mittlere Teil flog in die Luft. Raubſucht und Unverſtand fügten neuen Schaden hinzu. Moroſini wollte die herrlichen Roſſe der Athena aus dem Weſtgiebel mitnehmen. Die Arbeiter ließen die Werke aus beträchtlicher Höhe herunterſtürzen, und ſie zerſchellten auf dem

Felsboden. Die umherliegenden Trümmer wurden stückweise zum Andenken von den Soldaten fortgeschleppt. Die größte Einbuße an seinem Skulpturenschmuck aber erlitt der Parthenon um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, indem Lord Elgin fast alle noch erhaltenen Reste nach England entführte, wo sie im Britischen Museum für absehbare Zeit gerettet, wenn auch aus dem Zusammenhang des Gebäudes gerissen und aus dem strahlenden Sonnenlicht des Südens in den englischen Nebel versetzt worden sind.

Dem ernsten, einfach großartigen Bau des Parthenon stellte vielleicht noch Perikles das komplizierte ionische Erechtheion (Abb. 155) in viel kleineren Verhältnissen zur Seite. Es wurde auf der Stelle des uralten Tempels des Erechtheus errichtet und den beiden Göttern geweiht, die einst um den Besitz der Burg gestritten hatten und nun gemeinsam hier verehrt werden sollten, der Athena Polias und dem Poseidon Erechtheus. Es war die Stelle, an welcher der heilige Ölbaum, das Geschenk der Göttin, wuchs, und wo man die Spuren des



Abb. 156. Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Ansicht von außen. Nach Naturphotographie.
(Zu Seite 187.)

Dreizacks zeigte, den Poseidon in den Felsen gestoßen hatte. Noch während der Perserkriege hatte Athena ein besonderes Zeichen ihrer Gunst gegeben. Die Perser hatten den heiligen Baum gefällt, aber schon am nächsten Morgen hatte der Stumpf wieder einen frischen grünen Zweig getrieben. Der von Norden nach Süden ansteigende Boden, auf dem das Gebäude liegt, gab den Anlaß zu ungewöhnlicher Gestaltung, und der Architekt zeigte, welch reiche und doch rein-architektonische Wirkung mit den antiken Bauformen zu erzielen ist. Das eigentliche Tempelhaus, das auf drei Stufen ruht, erstreckt sich von Westen nach Osten und ist 20,30 m lang und 11,21 m breit. Die Tempelcella zerfiel in eine westliche und eine östliche Hälfte, von denen die letztere der Athena, die erstere dem Poseidon geweiht war. Vor der Ostfront befand sich eine prostyle Halle von 6 Säulen. An der Nordwestseite war eine besondere Halle mit 6 Säulen, davon 4 in der Front, angebaut; der Felsboden liegt hier um 12 Stufen tiefer als auf der Ostseite. An der hochgelegenen Südseite des Tempels dagegen befand sich am Westende eine kleine Vorhalle, deren Gebälk an Stelle der Säulen durch 6 Statuen von Jungfrauen getragen wurde. Die Westwand war außen mit Halbsäulen dekoriert. Das alles zusammen gab ein höchst mannigfaltiges architektonisches Bild, dessen Reichtum noch durch die

ioniſchen Zierformen geſteigert wurde. Bis zum Jahre 407 wurde an dem Gebäude mit Unterbrechungen während der Kriegsnot gearbeitet.

Der dritte Bau, mit welchem jenes Zeitalter, und hier ſicher noch Perikles ſelbſt, die Burg ſchmückte, war das monumentale Tor, die Propyläen (Abb. 156), von Mneſikles 437 begonnen und in fünf Jahren vollendet, in gemiſcht doriſchem und ioniſchem Stil. Sehr bemerkenswert iſt es, daß die Grundform dieſelbe geblieben iſt, die wir ſchon bei den Propyläen der ägäiſchen Zeit in Tiryns kennen gelernt haben: eine von 5 Türen durchbrochene Wand, vor die ſich an jeder Seite eine Säulenhalle legt. Die innere Halle hat 6 Säulen in der Front, die größere, äußere, nach Weſten gerichtete, wird durch zwei Reihen von ioniſchen Säulen der Länge nach in einen Mittelgang und zwei Seitenräume geteilt. An ſie ſchließen ſich rechtwinkelig noch eine Nord- und eine Südhalle mit je 3 Säulen in der Front an. Hinter der



Abb. 157. Tempel der Athena Nike Apteros auf der Akropolis zu Athen. Nach Naturphotographie. (Zu Seite 187.)

Nordhalle lag ein zur Aufnahme von Gemälden beſtimmter Raum, die Pinakothek. Der entſprechende Raum auf der Südſeite wurde, vielleicht dem Niketempel zuliebe, weggelaſſen. Durch Ausgrabungen hat Dörpfeld feſtgeſtellt, daß der Bau urſprünglich auf der Burg zu den Seiten noch mit weiteren großen Hallen verſehen werden ſollte. Wahrſcheinlich iſt über dem Ausbruch des peloponneſiſchen Krieges die Ausführung unterblieben. Zu den Propyläen führte nach wie vor ein Weg in Kehren hinauf, die breite Marmortreppe gehört erſt ſpäterer Zeit, wahrſcheinlich dem 1. nachchriſtlichen Jahrhundert an. Zum Hauptſchmuck der Propyläen gehörten zwei Reiterſtandbilder, von den attiſchen Feldherren Lakedaimonios, Sohn des Kimon, und Xenophon geſtiftet und von Lykios, dem Sohne Myrons, gearbeitet, wahrſcheinlich zum Andenken an die Unterwerfung Euböas im Jahre 446.

Auf der Südſeite wird der Aufgang zu den Propyläen durch eine vorſpringende Baſtion begrenzt, auf der ſich der kleine Tempel der Athena Nike Apteros (Abb. 157) erhebt. Sein Bau wurde um 450 beſchloſſen, und Kallikrates entwarf einen Plan. Wahrſcheinlich aber iſt er erſt nach den Propyläen oder gleichzeitig mit ihnen errichtet worden. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde er durch die Türken auseinander genommen und ſeine Stücke zu einer Baſtion verwendet. Erſt 1835 haben Roß, Schaubert und Hanſen die Baſtion

abtragen lassen und die gut erhaltenen Werkstücke wieder zusammengesetzt, so daß der Tempel bis auf das fehlende Dach und einige nach London verbrachte Friesplatten wieder dasteht. Es ist ein ionischer Amphiprosthylos mit viersäuligen Vorhallen an der Ost- und Westseite (Abb. 92, E) und wie alle Gebäude der Akropolis aus pentelischem Marmor erbaut. Um den Platz neben dem Tempel zog sich eine mit Skulpturen geschmückte Balustrade. — Ein Heiligtum in dem Bezirk der Artemis Brauronia südöstlich neben den Propyläen, von dem vielleicht einige erhaltene Grundmauern herrühren, und die Chalkothek, ein Zeughaus, zwischen diesem und dem Parthenon vervollständigten die Zahl der Bauten auf der Akropolis. — So geschlossen war der Eindruck dieser herrlichen Gebäude, daß keine spätere Zeit gewagt hat, die Schöpfung des Perikles und seiner nächsten Nachfolger durch größere Neubauten zu stören. Eine Fülle von Statuen als Weihgeschenke belebte den freien Platz zwischen den Gebäuden.

Am Ostende des Südabhanges der Burg befand sich das Theater des Dionysos. Auch diesem wandte Perikles seine Sorgfalt in einer nicht mehr näher zu bestimmenden Weise zu. Für die Chortänze und Gesänge beim Dionysosfest, aus denen das attische Drama entstanden ist, war ein runder Tanzplatz abgegrenzt worden, den die Zuschauer umstanden. Dieser genügte auch noch, als Thespis einen Schauspieler einführte, der dem Chor gegenüberstand. Mit der Aufstellung des zweiten Schauspielers aber durch Aischylos und der Vorführung einer wirklichen Handlung wurde es nötig, den Raum dafür an eine Seite des Tanzplatzes zu verlegen und die Sitze für die Zuschauer auf die gegenüberliegende Seite zu beschränken. Noch lange behalf man sich dabei mit hölzernen Gerüsten. Das besterhaltene griechische Theater befindet sich zu Epidauros (Abb. 158). Man benutzte für den ansteigenden Zuschauerraum einen Bergabhang, in Athen die Akropolis, und legte die Orchestra, den Tanzplatz, dicht davor. Mit mehr als einem Halbkreis (öfters in einer aus verschiedenen Kreissegmenten zusammengesetzten Linie) schnitt der Zuschauerraum in den Berg ein und wurde gegebenenfalls an der Vorderseite durch Aufmauerung darüber hinausgeführt. Nur in einem einzigen uns bekannten Fall, in Mantinea, ist bei einem Theater aus griechischer Zeit für die Plätze der Zuschauer ein Wall künstlich aufgeschüttet worden. In der älteren Zeit waren im Zuschauerraum noch keine steinernen Sitzstufen. Der Umbau des athenischen Theaters ganz in Stein wurde erst unter dem Redner Lykurgos nach 338 vollendet. Bei manchen Theatern, z. B. in Syrakus, sind die Sitzstufen aus dem lebenden Fels gehauen. Wahrscheinlich diente in griechischer Zeit die Orchestra gleichzeitig als Bühne, und letztere war noch nicht über die Orchestra erhöht, so daß keine Trennung zwischen Schauspielern und Chor stattfand. Hinter dem Chorplatz, ihn als Tangente berührend, stand das Gebäude der Skene mit dem Proskenion. Letzteres sieht aus wie ein 2—3 m breites und 3—4 m hohes Podium vor der höheren Skene, die es mit zwei vorspringenden Flügeln, den Paraskenien, umgreift. Die Skene enthielt Requisiten- und Ankleideräume. Die Vorderwand des Proskenion bestand aus Pfeilern, deren Zwischenräume durch hölzerne, in ihrer Bemalung die Örtlichkeit des Schauspiels andeutende Versatzstücke geschlossen werden konnten. In der Regel führten drei Türen in das Innere, das auch mit dem Erdgeschoß der Skene in Verbindung stand. Die podiumförmige Bedachung des Proskenion, zu der seitliche Rampen hinaufführten und die mit dem Obergeschoß der Skene durch Türen verbunden war, wurde außer in spätgriechischer und römischer Zeit wohl nur in Ausnahmefällen z. B. bei Göttererscheinungen als Bühne benutzt. — Der Zuschauerraum wird öfters durch eine oder mehrere breitere Stufen, die Umgänge bilden und Diazomata genannt wurden, in mehrere konzentrische Teile geschieden. Radienförmig in gleichen Abständen steigen zwischen den Sitzstufen schmale Treppen auf, bei denen immer zwei Stufen eine Sitzstufe entsprechen. Bei den oberen größeren Kreisen ist zwischen je zwei wieder eine neue Treppe eingelegt. Die dadurch entstandenen Abteilungen heißen Kerkides. Die Zugänge zum Theater sind zwischen dem Bühnengebäude und dem Zuschauerraum durch die Parodoi, die auch dem Chor zum Einzug dienten oder von oben her oder durch Tunnels, die auf die Diazomata führen. Auf den Sitzstufen ist ein erhöhter vorderer Teil und ein vertiefter hinterer geschieden, ersterer diente mit Kissen belegt als Sitz, letzterer zur Aufnahme der Füße der Höhersitzenden. Auch war die Vorderwand der Sitzstufen in der Regel etwas unterschnitten, um ein Zurückziehen der Füße zu ermöglichen. Oft waren eine oder mehrere der unteren Reihen mit Sesseln versehen. So im athenischen Dionysostheater die unterste Reihe, die Sessel sind ein-, zwei- oder dreisitzig und aus pentelischem Marmor. Sie waren für die Priester, die Kultbeamten, die Archonten und die Thesmotheten bestimmt. Der mittelste ist am reichsten verziert und gehörte dem Priester des Dionysos Eleuthereus.

Die Errichtung des ersten Odeion für musikalische Aufführungen wird dem Perikles zugeschrieben. Es lag vermutlich östlich vom Dionysostheater und war ein kreisrunder Bau,

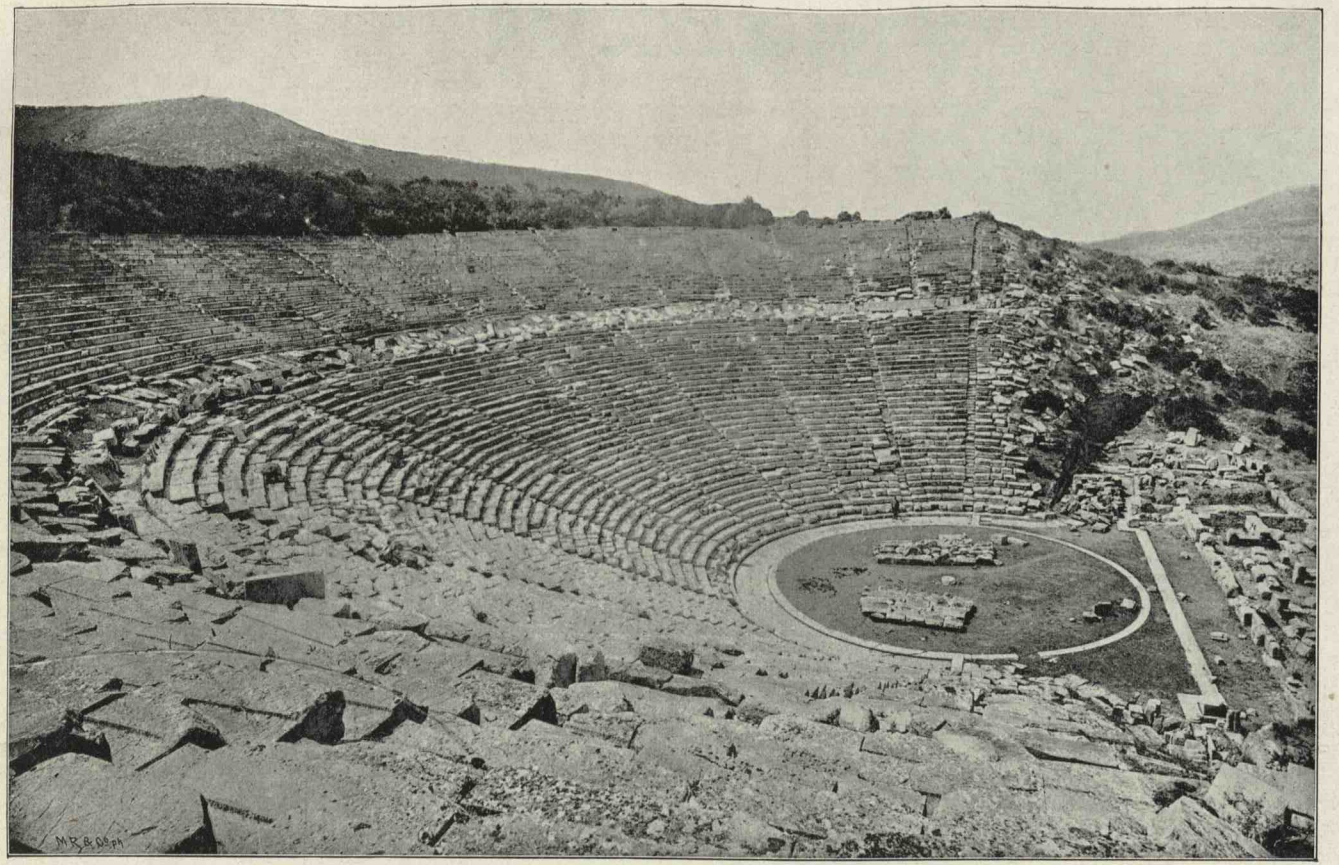


Abb. 158. Das griechische Theater zu Epidauros. Nach Naturphotographie. (Zu Seite 188.)

der mit vielen Säulen geschmückt war und Platz für zahlreiche Zuschauer bot. In seinem zeltförmigen Dach wurde ein Andenken an die ruhmreich abgewandte Perſergefahr geſchaffen, indem es das Zelt des Xerxes, das er zu Athen aufgeſchlagen hatte, nachahmte. Der Bau wurde im Mithridatiſchen Kriege niedergebrannt. Das ſpätere Odeion am Weſtende des Südfußes der Akropolis iſt erſt eine Schöpfung des Herodes Atticus etwa 160 nach Chr.

Mit allen ſeinen Bauten ſtellte Perikles nicht nur der Architektur hohe Aufgaben, ſondern er beſchäftigte dadurch auch viele Künſtler, Handwerker und andere Leute, ſo daß ſie auch nationalökonomiſch von großer Bedeutung ſind.

Phidias.

Der Künſtlername, der ſich dem großen Namen des Perikles aufs innigſte geſellt hat, iſt der des Phidias. Auf der ganzen Epoche liegt der geiſtige Abglanz dieſes großen Meiſters. Bei Myron und Polyklet war die Kunſtform noch Selbſtzweck, bei Phidias wird ſie zum Träger hoher Ideen, der höchſten, die das Zeitalter hervorbrachte. Bei den Alten deckte ſich der Name des Phidias mit ihrem höchſten Begriff von Kunſt. Unter dieſen Umſtänden treten wir mit geſpannteſter Erwartung an den Künſtler heran. Leider aber iſt es uns nicht mehr vergönnt, die Werke zu ſchauen, die ſeinen Hauptruhm ausmachten. Alles, was uns erhalten iſt, beſteht in meiſt höchſt unvollkommenen Nachbildungen oder in dekorativen Skulpturen, bei denen es zweifelhaft iſt, inwieweit der Meiſter unmittelbar daran tätig geweſen iſt. Dennoch fließen unſere Quellen glücklicherweiſe reichlich genug, um uns ein ziemlich deutliches Bild des großen Künſtlers und ſeiner allumfaſſenden Kunſt zu gewähren.

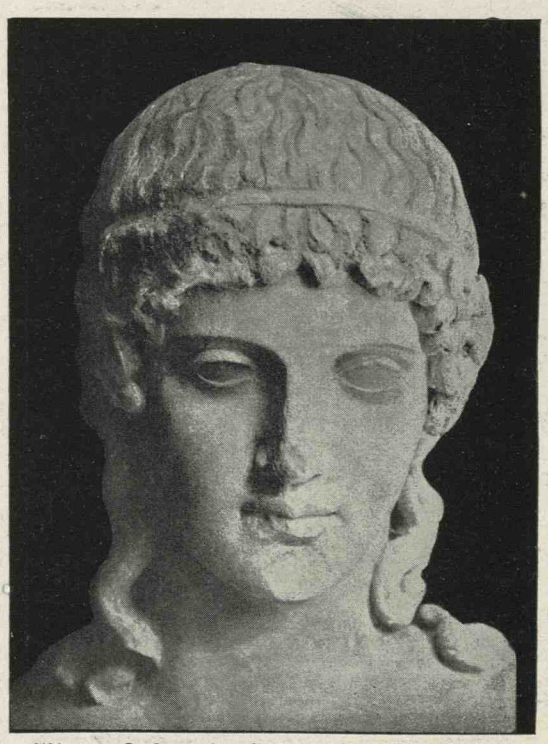


Abb. 159. Kopf von einer Statue des jugendlichen Apollon. Thermenmuſeum zu Rom. Vielleicht nach Phidias. Nach den Römiſchen Mitteilungen des deutſchen archäologiſchen Inſtituts.
(Zu Seite 192.)

Von den äußeren Umſtänden dieſes begnadeten Lebens iſt uns freilich wenig bekannt. Phidias war der Sohn des Charmides, ein Athener. Über das Jahr ſeiner Geburt herrſcht Dunkel, doch wird ſie in die erſten Jahre des 5. Jahrhunderts fallen, ſo daß er, gleichalterig mit Perikles, als Knabe die befreienden Schlachten der Perſerkriege und als Jüngling die aufſteigende Größe Athens erlebt hat und dieſe begeiſternde Zeit ſeinen jugendlichen Sinn zu großen und edlen Taten entflammte. Um ſo feſter mußte er mit dieſen großen Erinne-

rungen verwachſen, als laut dem Bericht des Pauſanias ſeine erſten, in öffentlichem Auftrag geſchaffenen Werke damit im innigſten Zuſammenhang ſtanden.

Aus dem Zehnten der Marathoniſchen Beute widmeten die Athener eine große Erzgruppe dem ſiegreichen Apoll zu Delphi; Phidias arbeitete ſie. Es war eine freie Gruppe, wie ſolche früher im Peloponnes geſchaffen waren, von deſſen Kunſt der junge Phidias Einflüſſe erfuhr, während ſein eigentlicher Lehrer der Athener Hegias war. In der Mitte jener Gruppe ſtand Miltiades, der Held von Marathon, zwiſchen Athena und Apoll, zu beiden Seiten ſchloſſen ſich die Stammesheroen der zehn Phylen, ferner die atheniſchen Heroen Theſeus, Kodros und Phileas, der Stammvater des Miltiades, an. — Erz blieb in der früheren Zeit des Meiſters ſein bevorzugtes Material. Als zweites Weihgeſchenk für die Perſerkriege ließen die Athener durch Phidias das eherne Standbild der Athena auf der Burg errichten, das der von Sunion heranfahrende Schiffer als Wahrzeichen der Stadt begrüßte. Bruchſtücke des Poſtamentes ſind auf der Burg gefunden worden; das Bild erhob ſich zwiſchen den Propyläen und den beiden Haupttempeln,



Abb. 160. Athena. Körper in Dresden, Kopf in Bologna. Wahrſcheinlich Kopie der Athena Lemnia des Phidias. Nach Gips. (Zu Seite 192.)

wahrscheinlich nicht so kolossal, wie man oft angenommen hat, da solche durch die Masse wirkenden Bildungen erst einer späteren Zeit angehören. Wenn die Göttin auch als Promachos, Vorkämpferin, aufgefaßt war, wie die Notiz eines späteren Schriftstellers besagt, so war sie doch nicht in Kampfstellung gebildet, sondern stand ruhig mit niedergesetzter Lanze da, und nur ihre volle Bewaffnung drückte die Kampfbereitschaft aus. — Nach nicht unglaubhafter Vermutung hätten wir eine mäßige Kopie eines Jugendwerkes des Phidias in dem jugendlichen Apoll, der neuerdings im Tiber gefunden ist und sich im Thermenmuseum zu Rom befindet (Abb. 159).

Noch eine zweite eherne Athena von der Hand des Phidias befand sich auf der Burg, die sog. Athena Lemnia, die von den attischen Kleruchen (Kolonisten) von Lemnos, wahrscheinlich bei ihrem Auszug um 450, gestiftet worden war. Alle antiken Zeugen rühmen die zarte, weibliche Schönheit dieser Statue, und manche bezeichnen sie sogar als die herrlichste Schöpfung des Meisters. Wahrscheinlich besitzen wir dieses Werk in vortrefflicher Kopie. Neuerdings hat man als solche mehrere Marmorstatuen zu erkennen geglaubt, von denen das schönste Exemplar eines der beiden in Dresden aufbewahrten ist, während eine noch bessere Wiederholung des Kopfes von Furtwängler in Bologna nachgewiesen wurde. Unsere Abbildung 160 zeigt den Bologneser Kopf und die Dresdener Statue vereinigt, und, wenn die Beziehung der Figur auf Phidias wirklich richtig ist, treten wir dadurch der Kunst dieses Meisters so nahe, wie es noch bis vor kurzem niemand zu hoffen gewagt hatte.

Die erhobene Linke stützt die Göttin auf eine Lanze, in der rechten Hand hält sie in Schulterhöhe ihren Helm. Es ist nicht die strenge, erhabene, kriegerische Göttin, die Verehrung heischt, es ist kein Tempelbild wie die berühmte Parthenos des Phidias, sondern freundlich und weiblich liebenswürdig zeigt sie sich dem Beschauer. Sie ist die keusche Jungfrau, in der die Liebe noch nicht erwacht ist, die aber doch alle Eigenschaften des Weibes besitzt, die zur Liebe befähigen und Liebe erwecken würden, wenn nicht ihr hoher Beruf sie für immer davon fern hielte. Während in der archaischen Zeit, an die der Künstler anknüpft, die Göttin öfters in dieser friedlichen und weiblichen Auffassung vorkommt, wird sie später, wohl vornehmlich unter dem überwältigenden Eindruck der Parthenos des Phidias, ganz zur Göttin des Krieges und der Weisheit und bekommt in den schlechten Nachbildungen leicht etwas Hartes, Nüchternes und Unweibliches. Die Lemnia aber ist ganz frei davon, sie trägt die Waffen mehr zum Schmuck als zur Wehr, deshalb ist auch die Ägis nicht gerade, sondern schräg über die Brust gelegt. Das unter der Kopfbinde hervorquellende Haar beschattet das geneigte Gesicht. Mit Recht rühmt Lukian den feinen Gesichtsumriß, die Zartheit der Wangen, die Schönheit der Nase. In melodischem Spiel ergeben sich bei jeder neuen Stellung des Beschauers immer neue zarte, weiche und reichbewegte Umrißlinien; bei aller zurückhaltenden Keuschheit liegt Milde in dem Kopf, die harmonische Rundform des Schädels scheint von sicherem Insichselbstruhen zu sprechen. In feinster Abwägung ist die von der linken Seite gesehene Linie der Gestalt gebrochen, sie steigt auf über das leicht gebogene Spielbein, läuft empor an der zurückgelehnten linken Seite des Rumpfes und neigt sich kräftig nach vorn in dem vorgebeugten Kopf. Unvergleichlich schön ist es, wie der Kopf auf dem Hals und dem Rumpf aufsitzt. — Den glücklichsten Wechsel zeigt das Gewand, denn über das Standbein fallen die Falten senkrecht herunter, aber sie werden belebt durch die Zickzacksäume an der rechten Seite, und an der linken biegt sich das Spielbein leise hinein. Klar, einfach, groß, unerschöpflich reich und hinreißend schön offenbart sich hier die Kunst.



Abb. 161 u. 162. Zeusmünze von Elis.
Nach Collignon, Histoire de la sculpture grecque.

Noch von einer dritten Athena aus der früheren Zeit des Phidias wird uns berichtet, einem Weihgeſchenk, das die Bürger von Platää aus der ihnen als Siegespreis für ihre Tapferkeit in der Perſerſchlacht bei ihrer Stadt zuerkannten Summe errichteten. Dieſe Athena Areia war ein Akrolith, d. h. ein vergoldetes Holzbild, die nackten Teile waren aus Marmor.

So wird Phidias ſchon in ſeinen jüngeren Mannesjahren vorwiegend zum Götterbildner. In der vollen Blüte ſeiner Kraft, auf dem höchſten Punkt ſeiner Entwickelung ſtand er, als ihn der Ruf traf, für das kürzlich vollendete Nationalheiligtum der Hellenen, den Zeustempel zu Olympia, das Gold-Elfenbeinbild des höchſten Gottes zu ſchaffen. Nicht ſo leicht wird man uns überzeugen, daß dieſes Werk erſt in die ſpäte Zeit des Meiſters zu ſetzen ſei. Neben äußeren Gründen ſprechen die ſtärkſten inneren dagegen. Denn es iſt eine ſich oft in der Kunſtgeſchichte wiederholende Erſcheinung, daß die Künſtler ihre größten Meiſterwerke auf der Höhe ihres Mannesalters hervorbringen. Mit dem pariſchen Bildhauer Kolotes und ſeinem Bruder Panainos ſiedelte Phidias nach Olympia über; der eliſche Staat baute ihm dort eine Werkſtatt, und wir haben Urſache anzunehmen, daß bei der Feier der 83. Olympiade, 448 vor unſerer Zeitrechnung, das vollendete Bild ſich den bewundernden Blicken der verſammelten Griechen darbot, und der oberſte der Götter ihnen in derjenigen Geſtalt erſchien, die für die Griechen fortan untrennbar mit der Idee des Zeus verbunden war; denn mußte ſich das Zeusideal auch in ſpäteren Zeiten eine Wandlung gefallen laſſen, es blieb der alten Welt doch immer bewußt, daß Phidias ſeine edelſte Verkörperung geſchaffen hatte.

Erſt ſeit der Auffindung einiger unter Kaiſer Hadrian geprägter eliſcher Münzen (Abb. 161 u. 162) ſind wir beſſer über das Götterbild unterrichtet und können mit den ungenauen Nachrichten der Alten eine ſichere Vorſtellung verbinden. Der Gott ſaß auf einem hohen Thron ruhig geradeausblickend da, die Linke auf das hohe Zepter geſtützt, auf deſſen Spitze ein Adler ſaß; auf der ausgeſtreckten Rechten trug er eine ihm zugewendete Nike; die Füße ruhten auf einem Schemel; die ganze Geſtalt war in einen langen Mantel gehüllt. Das Antlitz unterſchied ſich ſehr weſentlich von dem erregten Gebilde der ſpäteren Zeit, wie es uns in der Zeusmaske von Otricoli überliefert iſt und das lange für das Ideal des Phidias gegolten hat. Glatt legt ſich das Haar um das edle Haupt, und ruhig fließt der Bart von den Wangen herab. Groß und ruhig iſt das Profil gezeichnet, und in dem milden Blick liegt Güte und unverlierbarer Frieden. Das Haar iſt mit einem Ölkranz geſchmückt zur Hindeutung auf die olympiſchen Spiele. Alle nackten Teile waren aus Elfenbein gebildet, das Gewand, das Haar und die Sandalen aus Gold. Das Zepter war nach Pauſanias „mit allen Arten von Metallen verziert. Der Thron war bunt von Gold und Steinen, bunt auch von Ebenholz und Elfenbein.“ Aber nicht hart werden glänzendes Gold und mattes Elfenbein gegeneinander geſtanden haben. Eine Überlieferung beſagt, daß Phidias als Maler angefangen habe; das hat ſich vielleicht auch in der ſchönen Farbenwirkung ſeiner Werke ausgeſprochen. In langer Entwicklung hatte die polychrome Plaſtik ſich geübt und in der Farbenzuſammenſtellung, die ſchon in den geputzten weiblichen Statuen von der Akropolis ſehr angenehm war, wohl bedeutende Fortſchritte gemacht. Im Mantel des Gottes waren Figuren und Lilien jedenfalls in Schmelzfarben eingelegt, und wir haben uns die Goldteile an dem ganzen Werk wohl als verſchieden abgeſtuftes Mattgold zu denken, wahrſcheinlich war auch durch Zuſatz von anderen Metallen eine Verſchiedenheit der Farbe erzielt, ſo daß z. B. Haar und Bart dunkler waren als das Gewand. Die Augen waren aus Edelſtein. Für uns würde trotz feinſter Farbenwirkung ein ſolches Gold-Elfenbeinbild etwas Fremdartiges haben, da unſer Auge durch die Farbloſigkeit der modernen Plaſtik verbildet iſt. Für die farbenfreudige Antike aber, die ihre ſämtlichen plaſtiſchen Werke ebenſo wie ihre

Architektur bunt bemalte, schloß es sich als passendes Glied in die Reihe der übrigen Erscheinungen ein.

Die Bemalung der Statuen ist zu den verschiedenen Zeiten des Altertums verschieden gewesen. Die Gold-Elfenbeinbilder des Phidias mit der abstrakten Farbenwirkung ihrer beiden Materialien standen noch in engem Zusammenhang mit der ebenfalls ganz abstrakten, kräftigen und satten Färbung der ganzen archaischen Plastik. Naturalistisch ist die Bemalung der Statuen nie geworden, und gewisse ideale Grundsätze blieben während des ganzen Altertums in Geltung: immer wurden ganze Flächen einheitlich gefärbt, z. B. die einzelnen Gewandstücke, wobei Außen- und Innenseite durch verschiedene Farbe kenntlich gemacht wurden. Bis über Phidias hinaus blieb es üblich, zahlreiche Einzelheiten von Metall hinzuzufügen, erst später beschränkte man sich darin auf das Notwendigste. Viele Nebendinge waren, namentlich in Reliefs, zu allen Zeiten nur durch Malerei angegeben, und darin liegt sogar ein stilistisches Feingefühl, da ihre plastische Ausarbeitung ihnen für das Auge eine zu große Wichtigkeit verliehen hätte, auch wohl überzierlich erschienen wäre. Zu der kräftigen Farbenwirkung der archaischen Plastik kehrt man in der römischen Kunst zurück, indem die nackten Teile öfters aus weißem Marmor, die Gewänder dagegen aus Bronze oder buntfarbigem Marmor gebildet wurden. Vom 4. Jahrhundert an, in dem man eine möglichst natürliche Erscheinung anstrebte und danach auch die Bemalung einrichtete, wurden die Gold-Elfenbeinbilder selten und waren nur noch archaisierende Ausnahmen.

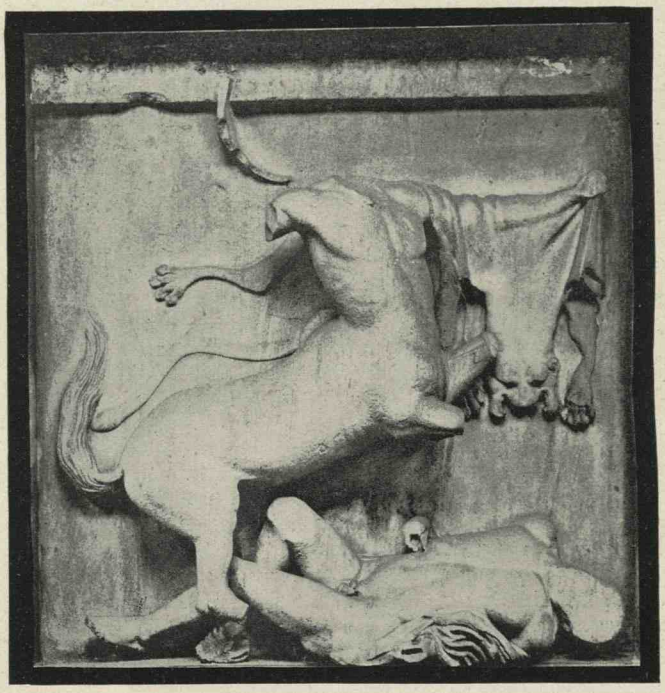


Abb. 163. Kentaur über einen erschlagenen Lapithen einhersprengend. Metope vom Parthenon. London. Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 199.)

Ein Gold-Elfenbeinwerk bestand aus einem hölzernen Kern auf eisernem Gerüst, darauf war das Elfenbein, das die Alten zu erweichen und zu biegen verstanden, befestigt und das getriebene Goldblech lose herumgelegt, so daß es bei einzelnen Werken abgenommen werden konnte. Bei dem olympischen Bilde war der Holzkern wahrscheinlich von Röhren wie Adern durchzogen, durch die Öl in alle Teile geführt werden konnte, damit das Holz und das Elfenbein den Einflüssen der feuchten Ausdünstung des Alpheios widerstehen konnten. Schon allein technisch sind diese Werke bewunderungswürdige Leistungen.

Auf der Höhe seiner menschlichen und künstlerischen Kraft hat Phidias dieses Bild geschaffen, mit dem er, wie die Alten sagten, der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügte. Mit diesem Bilde hat er athenischen Geist über ganz Griechenland verbreitet, denn aus athenischem Geiste war es geboren.

In der älteren Zeit hatten die Griechen in naiver Verbindung mit der Natur gelebt. Aus dem innigen Zusammenklang mit dieser waren ihre Götter entstanden. Unbefangen hatten sie die allgemeine Natur, die ihres Landes und sich selbst in ihren

Göttern gemalt. So iſt es bei Homer. Aber in der Folge ſtellte ſich der Menſch der Natur gegenüber und richtete an ſie die Frage Woher und Warum. Damit entſtand die Philoſophie, zuerſt in den ioniſchen Kolonien, und von dort wurde ſie nach Unteritalien übertragen. Man ſuchte nach einem Urſtoff und einem Urgrund der Erſcheinungswelt. Daß nicht ein materieller Stoff die Grundlage aller Dinge ſein könne, ſah man bald ein; deſto eifriger wurde nach einem geiſtigen Prinzip geſucht, und die Pythagoräer glaubten, es in der Zahl gefunden zu haben. Aber auch damit kam man nicht zu befriedigenden Ergebniſſen; deshalb lehrte der Epheſer Herakleitos um die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert, daß nichts wirklich ſei, ſondern das Leben in ſteter Veränderung beſtehe, in einem unaufhörlichen Austauſch von allem untereinander, in einem beſtändigen Werden und Vergehen. Daneben aber beſtand die alte Lehre fort von einem wirklichen materiellen Sein. Empedokles von Akragas um die Mitte des 5. Jahrhunderts ſuchte zwiſchen dieſen beiden Richtungen zu vermitteln, indem er lehrte, daß der Stoff ewig wäre und daß das, was uns als Werden und Vergehen erſcheint, nur eine Verſchiebung der einzelnen Teile untereinander ſei, die durch Liebe verbunden oder durch Haß getrennt würden. Noch genauer präziſierte dieſe Gedanken Leukippos, indem er ſagte, alles Seiende beſtehe aus unendlich vielen unteilbaren Atomen, die untereinander immer neue Verbindungen eingingen. Noch aber fehlte immer der Grund des ewigen Werdens, das ſich mit dem Sein verbindet; da trat Anaxagoras von Klazomenai, der Zeitgenoſſe des Perikles, auf und behauptete, daß der ſichtbaren Welt etwas anderes gegenüberſtehe, ein in ſich Lebendiges, das den Anſtoß zu der Bewegung gäbe. Damit war die Idee eines weltordnenden Geiſtes ausgeſprochen. Man war alſo in gewiſſem Sinne wieder auf demſelben Punkt angekommen, den man zu Anfang geglaubt hatte, verlaſſen zu müſſen. Die Philoſophie des Anaxagoras ſtellte mit höherer Begründung nur das auf, was der naive Volksglaube von vornherein gefühlt und weshalb er ſeine Götter geſchaffen hatte. Trotzdem beſtand der entſchiedenſte Gegenſatz zu dem herrſchenden Volksglauben, denn vor der höheren philoſophiſchen Einſicht war wohl ein Göttliches, aber der ganze Götterhimmel mußte als müßige Erfindung erſcheinen. Die Gottheit des Anaxagoras war ein rein geiſtiges Weſen, auf dem Wege ſpekulativer Betrachtung gefunden. Die Philoſophie war jedoch weit entfernt davon, dieſes Weſen als einigen Gott zu erkennen; namentlich für die geringeren Geiſter klaffte ein gewaltiger Zwieſpalt zwiſchen Gott und Welt. Die naive Einigkeit zwiſchen der vergöttlichten Natur und dem Menſchen war für immer dahin, und es entwickelte ſich die Skepſis, die an allem zweifelte, es entſtand eine allgemeine Aufklärung, die an nichts Poſitives mehr glaubte. Man verzweifelte daran, die Wahrheit zu finden, und betrachtete die Philoſophie ſchließlich nur noch als Denkübung, die ſich auf die praktiſche Betrachtung des ganzen Menſchenlebens und ſeiner Erſcheinungen im Staat und

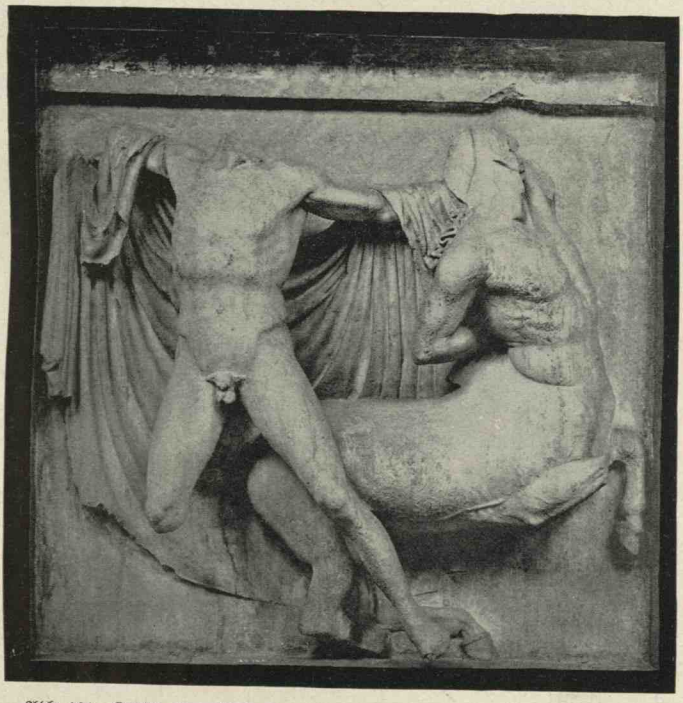


Abb. 164. Lapith einen Kentauren beſiegend. Metope vom Parthenon. London. Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 199.)

im täglichen Dasein erstreckte. Das war die sog. Sophistik, welchem Namen damals noch kein tadelnder Beigeschmack eigen war.

Bis nach den Perserkriegen war Athen, während ringsum in den ionischen Kolonien die Geister lebhaft bewegt waren, noch wenig berührt worden von philosophischer Deutung und Umgestaltung des Volksglaubens, jetzt erst traten die Philosophie und die Sophistik dort auf. Wie Athen seine Tüchtigkeit bewies, indem es sich gegen die Sophisten, deren Raisonnement die bestehenden bürgerlichen Verhältnisse untergraben mußte, ablehnend verhielt, haben wir schon gesehen. Das gerade Gegenteil von früher, wo man begierig nach der von Osten kommenden höheren Kultur hinaus lauschte, trat ein. Jetzt fühlten die Athener, daß sie das Bessere im eigenen Hause hatten. Bei aller Beweglichkeit des athenischen Geistes beruhte der attische Staat auf der Heilighaltung des Überkommenen, und als die festeste Grundlage galten die Ehe, die Familie und die Religion. An diesem festen Felsen scheiterten die Bemühungen der Sophisten. Aber wir werden nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, daß man durch den Gegensatz sich der Bedeutung des Alten um so mehr bewußt geworden war, und gerade die am höchsten erleuchteten Geister fühlten den Wert des Bestehenden um so deutlicher. Allen voran der leitende Staatsmann Perikles. Doch hatten die Einsichtigen sich die Errungenschaften der wahren Philosophie zu eigen gemacht, und Perikles schloß einen innigen Freundschaftsbund mit Anaxagoras. Zwar hielt er es für richtig, in seiner Stellung keinem bestimmten philosophischen System zu huldigen, sondern den freien Austausch aller zu begünstigen, aber doch stand ihm die hohe Auffassung des Anaxagoras am nächsten. Er erkannte den Wert der Philosophie, er wußte, was er ihr zu verdanken hatte, und gleich ihm dachten andere, in erster Reihe sein Freund Phidias. Die Philosophie läuterte in diesen großen Geistern die Vorstellung von den Göttern; aus dumpfem Aberglauben an dämonische Mächte war in ihnen die Religion zu klarer Erkenntnis ihres sittlichen Inhalts emporgestiegen, die Götter waren hohe sittliche Mächte geworden, wie sie eine geordnete und vollkommene Welt beherrschen müssen, und das höchste derartige Wesen war im Zeus des Phidias verkörpert.

Bevor wir uns aber diesem Künstler wieder zuwenden, richten wir unseren Blick noch auf seinen großen Zeitgenossen Sophokles und dessen Vorgänger Aischylos. Aischylos hatte seine religiösen und sittlichen Anschauungen aus dem Volksglauben abgeleitet und mit der lebensfrischen Kraft einer divinatorischen Dichterseele geläutert und erhoben. Er erkannte, daß eine wahrhaft sittliche Weltordnung nur unter dem leitenden Willen eines einzigen Gottes möglich ist, deshalb konzentrierte er seine Gottverehrung hauptsächlich in Zeus und näherte sich damit dem Monotheismus. In den Händen dieses Gottes ruhte nach seiner Anschauung auch das Schicksal, und das wurde dadurch möglich, daß das bisher blinde Verhängnis sich zu einer sittlichen Macht umbildete. Die größte Strafe ist die Verhängung der Sünde über ganze Geschlechter, d. h. daß die Neigung zum Frevel in einer Familie forterbt. Damit streift der Dichter schon nahe an die christliche Vorstellung von der Erbsünde. Für ihn bleibt Zeus dabei stehen, der gerechte Gott zu sein, wie der Jehovah der Juden. Jeder Mensch



Abb. 165. Relief eines runden Altars: Die Geburt der Athena. Madrid. Nach Schneider. Die Geburt der Athena, in den Abhandlungen des Wiener archäologiſch-epigraphiſchen Seminars.

ſteht in direktem perſönlichem Verhältnis zu ihm und empfängt von ihm Lohn und Strafe. Über dieſe Vorſtellung ging Sophokles hinaus, indem er ein ſittliches Weltganzes erkannte, dem ſich der Einzelne unterordnen muß. Oft muß einer zum Heile des Ganzen dulden, dann ſoll er mit frommem Sinn das unverſchuldete Leiden auf ſich nehmen und demütig vertrauen, daß es nach Gottes Willen ſo gut iſt. Zum Troſt gab der Dichter dem Menſchen den Glauben an die Unſterblichkeit der Seele und die Hoffnung auf eine Entſchädigung im Jenſeits, wenn der Dichter auch über allgemeine Andeutungen in dieſem Sinne nicht hinauskam. Bei Aiſchylos iſt es die Furcht vor der Strafe der zürnenden Gottheit, die den Menſchen vor Sünde bewahren ſoll; bei Sophokles dagegen in höherer Auffaſſung das Bewußtſein, das Glied einer ſittlichen Weltordnung zu ſein, die nicht ungeſtraft verletzt werden darf. Auch bei Sophokles bleibt der einzig wahre Gott Zeus, dem alle übrigen Götter und die ganze Welt untertan ſind. Aber der furchtbare Gott des Aiſchylos wird bei ihm zum gütigen Vater der Menſchen, deſſen wohlwollender Sinn ſeine Befriedigung findet in der Frömmigkeit der Erdenbewohner. Daher die ruhige Heiterkeit in der Seele des Dichters, die alle ſeine Werke ſo wundervoll durchzieht und ein Spiegel iſt des glücklichen in ſich ſelbſt befriedigten Zeitalters.

Am ſchönſten hat Aiſchylos die allumfaſſende Göttlichkeit des Zeus ausgeſprochen:

Zeus, wer Zeus auch immer möge ſein, iſt er dieſes Namens froh,
Will ich gern ihn nennen ſo;
Ihm vergleichen kann ich nichts, wenn ich alles auch erwäg',
Außer ihm ſelbſt — ſo des Denkens vergebliche Qualen
Ich in Wahrheit bannen will!

Nicht, der ehedem gewaltig war, allbewehrten Trotzes hehr, —
Daß er war, wer weiß es mehr!
Der darauf erſtand, dem Allſieger unterlag auch der;
Aber den Zeus im Geſange des Sieges zu preiſen,
Alles Denkens Frieden iſt's!

In den Schlußversen wird die hohe Bedeutung des Zeus als Herrscher des Friedens schon ausgesprochen, bei Sophokles aber wird er ganz zum Herrn des befriedeten Weltalls. Ganz dieselbe, ursprünglich aus Aischylos abgeleitete, aber geläuterte Vorstellung wie Sophokles hatte auch Phidias von dem Gott. Auch ihm ist er der einzige, der seinesgleichen nicht hat, auch für ihn ist er ein Friedensfürst. Das wurde in der gedankentiefen Weise der damaligen Zeit in dem Reliefschmuck am Throne des Gottes und in den Gemälden an den umgebenden Schranken ausgedrückt, indem die Gegenstände der Darstellung danach ausgewählt wurden. Diese Gegenstände, alle aus der griechischen Mythe und Heldensage, sprachen in ihrem gedanklichen Gehalt aus, „daß das von den Göttern verhängte Leid aufgehoben, der Haß in Liebe verwandelt und der höchste Siegespreis durch die milde Gnade der Götter verliehen wird. Im Gegensatz zu Tod und Verderben tritt die Liebe in die Weltregierung und betätigt ihre versöhnende Macht. Die höchste Richtermacht ist wohlwollend, friedlich, heiter, gerecht und weise. Es ist, als hörte man den Ruf der Engel erschallen: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen" (Amelung). Was der Andächtige aus dieser Bilderschrift las, das erblickte er leibhaftig vor Augen in der Gestalt des thronenden Gottes, durch die erhabene Kunst des Meisters verkörpert. „Wer von den Menschen," sagt Dio Chrysostomus, „ganz mühselig und beladen ist, nach vielen Unglücksfällen und Trauer im Leben, und er kennt nicht mehr den süßen Schlaf, der soll vor das Bild hintreten, und siehe, er wird alles vergessen, was es im menschlichen Leben Herbes und Furchtbares zu leiden gibt; denn es ist ein Anblick, lindernd Kummer und Zorn, von allen Übeln erlösend."

Zu den Füßen des Götterbildes versammelten sich die Griechen zur Feier ihres schönsten Festes, und der Gott sah milde und gütig herab auf das Volk, herab auf das friedliche einige Griechenland.

In dem olympischen Zeusbilde hatte Phidias die größte Einzelleistung seines Lebens geschaffen, aber seine Kunst hätte nicht so befruchtend auf die Mit- und Nachwelt wirken können, wenn ihm nach seiner Rückkehr nicht eine Aufgabe zu teil geworden wäre, die ihn an die Spitze eines großen Unternehmens stellte, die ihn zum Haupt vieler anderer, gemeinsam mit ihm arbeitender Künstler machte. Der plastische Schmuck des Parthenon war der Auftrag, den Perikles dem großen Bildhauer vorbehalten hatte. Vielleicht war schon vor seiner Rückkehr damit begonnen worden, denn ein Teil der naturgemäß zuerst gearbeiteten Metopen zeigt eine ältere, befangene Kunstweise. Wir hätten hier dann denselben Vorgang wie bei den Hauptwerken der italienischen Renaissancekunst, den Fresken im Vatikan, wo der junge Raphael bei seiner Ankunft in Rom ältere Kräfte verdrängte, deren Arbeiten aber zum Teil stehen ließ. Es war eine Aufgabe für Phidias, wie sie bisher nur bei den Tempelskulpturen von Olympia vergeben war, eine Aufgabe, welche der athenische Meister in höherer, vollendeterer Weise löste. In monumentalem Zusammenhang mußte der ganze Skulpturenschmuck gedacht und in Marmor ausgeführt werden, dem Material, das Phidias bisher am wenigsten verwendet hatte.

Den äußersten Kranz des Schmuckes bildeten die Metopen, der Zahl nach 92, am Gebälk der ringsum laufenden Säulenhalle. Da der dorische Fries sehr kräftig gegliedert ist durch die vorstehenden Triglyphen und die zurücktretenden Metopenplatten, mußte das Relief, um nicht unbedeutend und flau zu erscheinen, in höchster Erhebung gehalten werden, so daß die Figuren fast frei vor der Rückwand stehen. Nur die Metopen der Schmalseiten und die zunächst anschließenden der Langseiten sind noch an Ort und Stelle. Die anderen erhaltenen befinden sich in London, im Akropolismuseum zu Athen und eine in Paris. Die Gegenstände der Südseite kennen wir aus den sogenannten Carreyschen Zeichnungen. Die Metopen geben nur allgemeine, für alle Tempel passende Gedanken an; es sind Gigantenkämpfe, Kentaurenkämpfe bei der Hochzeit des Peirithoos, Szenen aus dem troischen Kriege und Amazonenkämpfe, also der Sieg des Sittlichen über das Wilde und Rohe, des Hellenentums über die Barbaren. Die Gigantenschlacht nimmt die Ostfront ein, an der Nord- und Südseite sind Kentaurenkämpfe und troische Szenen sonderbarerweise untermischt, doch so, daß erstere hauptsächlich der Süd-, letztere der Nordseite angehören. Es ist ein natürliches Erfordernis, daß jede Metope eine in sich geschlossene Szene enthält, die aus wenigen Figuren, am Parthenon meist aus zwei, besteht; nur in wenigen Fällen bilden zwei Metopen inhaltlich ein Ganzes. Wie schon erwähnt, sind neben feineren Unterschieden, die auf viele Hände schließen lassen, zwei Hauptrichtungen zu unterscheiden, eine ältere befangene und eine großartig freie. Beide aber dokumentieren Anklänge an den Stil Myrons. Der letzteren Richtung, die bereits unter Einfluß von Phidias zu stehen scheint, gehören die beiden abgebildeten Metopenplatten (Abb. 163 und 164) an, wohl die schönsten der ganzen Reihe. In der einen sprengt ein Kentaur triumphierend über den erschlagenen menschlichen Gegner dahin, ein Löwenfell auf dem ausgestreckten Arm. Edles Vollblut verrät der Pferdekörper, der mit dem Menschenleibe ein organisches Ganzes bildet, in voller Elastizität spielen alle Muskeln, fröhlich schlägt der

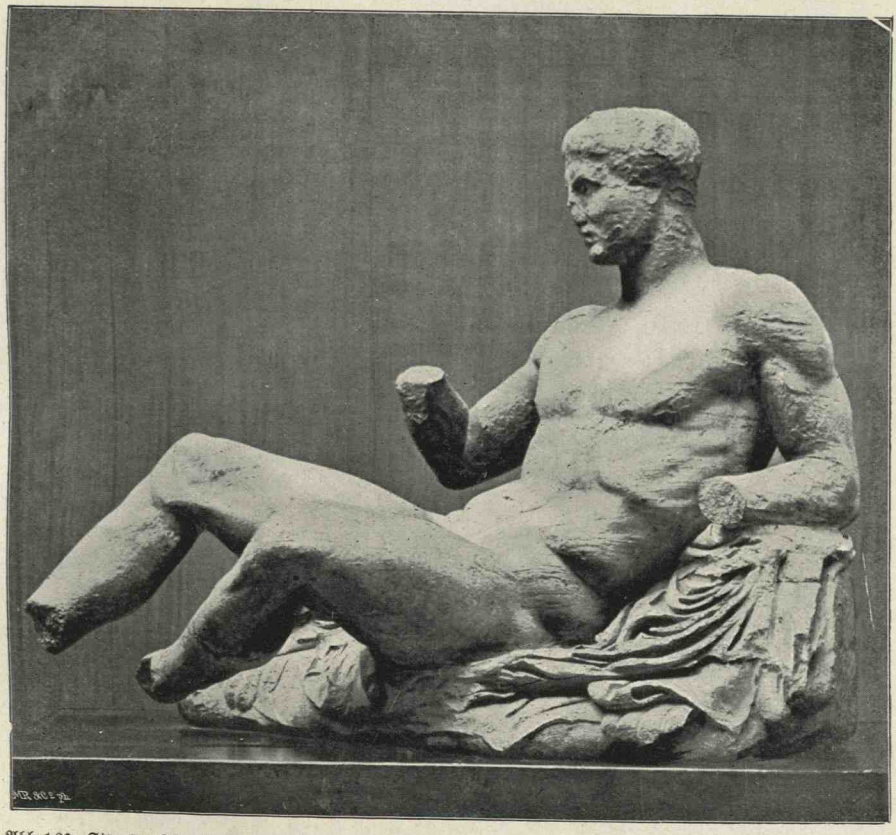


Abb. 166. Sitzender Jüngling aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 201.)

Schweif eine Runde. In ergreifendem Gegensatz dazu liegt der tote Menschenjüngling da, die Glieder zusammengeworfen, wie sie zufällig gefallen sind, der Kopf leblos zur Seite gesunken. Die andere Metope zeigt, daß bei einigen sogar schon etwas Theatralisches in die Kunst gedrungen ist. Es ist herrlich erdacht, aber stark auf den Effekt berechnet, wie sich hinter dem Jüngling der Mantel ausbreitet, von dessen kräftigen Falten sich der nackte Körper in voller Aktion glänzend abhebt. Er hat den fliehenden Kentauren von hinten bei den Haaren gepackt und reißt ihn zurück.

In epigrammatischer Kürze muß in jeder Metope der Vorgang gegeben werden; in dramatischer Wucht dagegen entfaltet und konzentriert sich gleichzeitig der Vorgang in den Giebelfeldern. Das Giebelfeld ist ursprünglich offen gedacht, wird aber in der Tiefe durch eine Wand geschlossen, und vor ihr stehen die freien, wenn auch in der Art von Hochrelief gedachten Bildwerke, kräftig wirkend wie die Umrahmung des Feldes. Von den beiden Seiten steigt das Dreieck energisch nach der Mitte zu an, oder fällt von der Mitte gleichmäßig nach beiden Seiten zu ab. So muß sich der Vorgang inhaltlich energisch nach der Mitte zusammendrängen und nach den Seiten austönen. Das ist hier der Fall, während in Ägina und im Westgiebel von Olympia die Komposition noch in Einzelgruppen aufgelöst und im Ostgiebel von Olympia die Entsprechung steif und unlebendig ist.

Die dargestellten Gegenstände gibt Pausanias an. In dem vorderen, dem Ostgiebel (Abb. 167), bezieht sich alles auf die Geburt der Athena, wie er sich ausdrückt, und im Westgiebel (Abb. 168) wird der Kampf zwischen Athena und Poseidon um den Besitz des attischen Landes geschildert. Athena wird aus dem Haupte des Zeus geboren, und indem dieses dem Beschauer an dieser Stelle, im vorderen Giebel, vor Augen tritt, wird er, der Auffassung der Zeit entsprechend, daran erinnert, daß dieses zwar der Tempel der Göttin ist, daß über ihr aber noch ihr göttlicher Vater Zeus steht; ja ihre hervorragende Stellung unter den Göttern wird dadurch besonders bekräftigt, daß sie ohne Mutter aus dem Haupte des Zeus geboren wird. Dem attischen Mythus nach spaltet Prometheus durch einen Hammerschlag das Haupt des Gottes, und Athena springt vollgerüstet heraus. Ein homerischer Hymnus besagt, daß die Unsterblichen Staunen ergriff und daß der große Olymp unter der Gewalt der Göttin mit den funkelnden Blicken erbebte; es kracht die Erde, es tost und brandet das Meer, Helios hemmt seinen Lauf, bis die Göttin ihren Waffenschmuck ablegt. Leider war die Mitte des Giebels schon 1674, als die sogenannten Carreyschen Zeichnungen angefertigt wurden, herausgebrochen, so daß wir uns keine genaue Vorstellung mehr davon machen können. Wahrscheinlich aber stand Athena ihrem thronenden Vater gegenüber, und die Götter zu beiden Seiten wichen erstaunt zurück. Für die Mitte kommt uns das Relief eines in Madrid gefundenen runden Altars zu Hilfe, das in vier seiner Figuren wahrscheinlich das Mittelstück des Ostgiebels, wenn auch frei, wiedergibt. Der thronende Zeus ist nicht unähnlich dem olympischen, doch seine Haltung weniger feierlich. Ihm gegenüber entfernt sich Athena von ihm, eine Nike fliegt auf sie zu, um sie zu bekränzen. Hinter Zeus geht Prometheus nach getaner Arbeit fort. Für die weiteren Statuen des Giebels helfen uns die an dem Bau selbst untersuchten Standspuren. Es folgte je eine sitzende Gestalt, links wahrscheinlich Hera, ferner jederseits zwei stehende, dann links die erhaltenen Figuren, rechts eine verlorene und darauf die erhaltenen Figuren. Was die Zeichnung von 1674 im Ostgiebel angibt, besteht noch alles bis auf die beiden Köpfe der weiblichen Figuren rechts und befindet sich im Britischen Museum zu London, ja wir besitzen noch einige Fragmente mehr und zwar in Athen: die Oberkörper des zurückweichenden Prometheus (oder Hephaistos) und der niedergehenden Selene. — Links erhebt sich Helios aus dem Meer, sein Kopf, seine Arme und die Köpfe seines Viergespannes tauchen empor. Mit nerviger Faust lenkt er seine feurigen Renner, welche in die Zügel schäumen und deren großartige Darstellung, deren monumentale Behandlung ohnegleichen in der Kunst ist. Auf der anderen Seite versinken die sanfteren Rosse der Selene, der Mondgöttin, in die Fluten, die aber nicht wie beim Helios durch Wellen in Marmor angedeutet sind, sondern nur in Gedanken

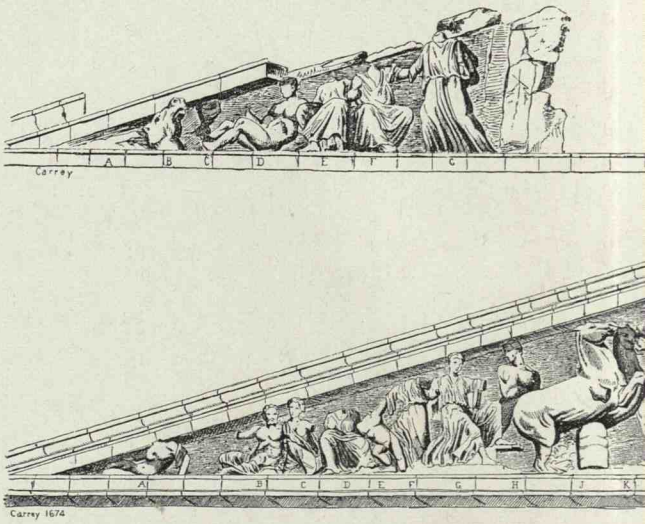


Abb. 167 und 168. Sog. Carreyſche Zeichnungen nach dem
Nach Michaelis. Der Parthenon. Mit Bewilli

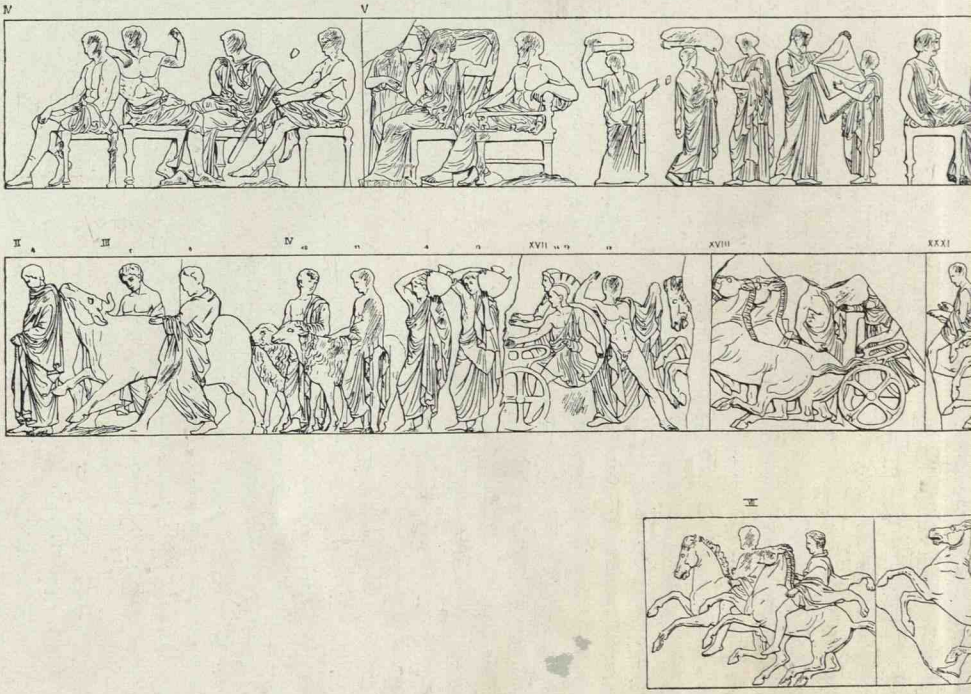
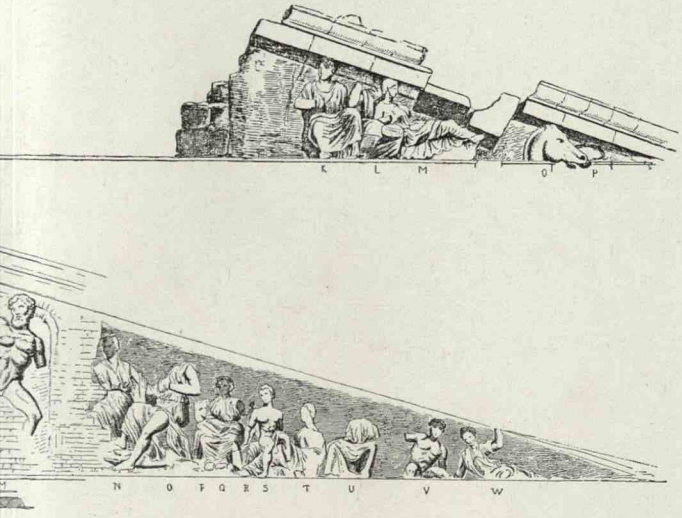
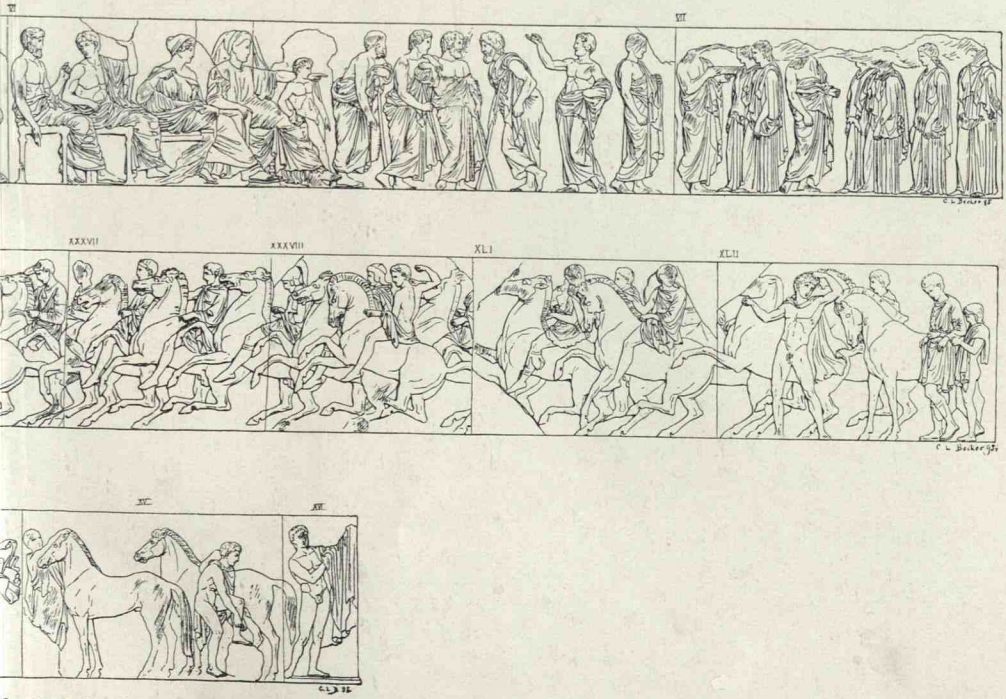


Abb. 169—171. Vom Fries des Parthenon. Erſte Reihe: Zuſammenhängendes Stück de



t=) und nach dem hinteren (West=)Giebel des Parthenon. (1674.)
rleger Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Zu Seite 200 f.)



Zweite Reihe: Stücke vom Nordfries. Dritte Reihe: Stücke vom Westfries. (Zu Seite 202 f.)

vorausgesetzt wurden oder aufgemalt waren. Die Hengste des Helios und die Stuten der Selene sind in den Köpfen erkennbar unterschieden. Mit diesen auf den Wechsel von Tag und Nacht hinweisenden Gottheiten ist die Szene in den ewigen Kreislauf der Zeit eingeschlossen und der Anbruch eines neuen Tages bezeichnet. Die Deutung der übrigen Statuen ist sehr zweifelhaft und wird kaum mehr festzustellen sein. Den Rossen des Helios zunächst sitzt ein nackter Jüngling (Abb. 166), dessen mächtige Glieder von der starren Kraft eines Felsen sind. Deshalb ist er in geistreicher Vermutung für den Gott des Olympos gehalten worden, des Berges, auf dem sich der Vorgang abspielt und dessen Gipfel von den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne getroffen wird. Niemals in der Kunst ist ein solcher Ausdruck von Kraft bei völlig ruhiger Haltung und edelster Körperbildung wieder erreicht worden. Man beachte die Festigkeit, mit welcher der Kopf auf dem Rumpf sitzt; neben dem sogen. Weberschen Kopf in Paris, den man keiner Figur mit Sicherheit zuteilen kann, ist dieses der einzige erhaltene Kopf aus beiden Giebeln. Eine frühere Benennung dieser Figur ist Theseus, andere deuten sie auf Dionysos. Nun folgen zwei sitzende weibliche Wesen, aneinander gelehnt, die innere die Arme staunend erhoben, und eine weibliche Figur in langem Gewande auf sie zueilend. In kräftigen Falten schlägt das Gewand der letzteren zwischen die Beine und macht die Bewegung sehr ausdrucksvoll. Auf der anderen Seite sitzen und lagern drei Frauen (Abb. 172), die äußerste unbeteiligt am Vorgang der Mitte und ruhig abgekehrt, wie ihr gegenüber der nackte Jüngling, die anderen beiden mit steigenden Bewegungen der Überraschung. Nichts ist größer gedacht und gehaltener ausgeführt als diese Gruppe, zum erstenmal in der griechischen Kunst mit voller Charakteristik der Sonderart des weiblichen Körpers. Vollendete Weisheit der Anordnung und einfache Natürlichkeit verbinden sich im Fall der Gewänder. Wer sind alle diese Wesen? Wir können diese Frage nicht mit Bestimmtheit beantworten. Die schönste Deutung hat Brunn gegeben. Er sieht neben dem Berggott Olympos, dessen Benennung ebenfalls von ihm herrührt, die Horen, die Pförtnerinnen des Himmels, Hebe, eilt auf sie zu mit der Botschaft von der Geburt Athenas, auf der anderen Seite aber lagern wie Gewölk am Abendhimmel, wo die Gestirne niedergehen, die Wolken, die Hyaden. Die ganze Natur wäre somit Zeuge der wunderbaren Geburt. Nach andern, welche die obersten Götter hier versammelt glauben, haben wir links, außer Dionysos, Kora, Demeter und Iris, rechts Aphrodite mit zwei Gefährtinnen zu erkennen. Für die letztere Gruppe ist auch die Benennung Moiren vorgeschlagen worden.

Noch weniger ist von dem Westgiebel erhalten. Hier aber kommt uns die sogen. Carreysche Zeichnung zu Hilfe (Abb. 168). Die Darstellung bezieht sich auf die rechtmäßige Erwerbung des attischen Landes durch Athena. Die Natur des Landes, in dem der Ölbaum von allen Gewächsen am besten gedeiht und das seine Vorsprünge hinausstreckt in die blaue See, die Verkehr vermittelnde Straße (man erinnere sich an den S. 160 angeführten Chor aus dem Ödipus auf Kolonos), hat die Sage in dem Streit der Athena und des Poseidon um den Besitz von Attika verdichtet. Jeder der beiden Götter verleiht dem Lande eine Gabe: auf Athenas Geheiß sprießt ein Ölbaum empor, Poseidon stößt mit dem Dreizack in den Felsen der Akropolis, und es sprudelt eine Salzquelle auf. Die Götter oder die Bewohner des Landes erkennen den Sieg Athena zu. In der Mitte des Giebels stand, wie der Fund einiger Blätter von Marmor bezeugt, der heilige Ölbaum, während zwischen Poseidons Füßen wahrscheinlich der Quell in Erz gebildet entsprang. Erschrocken fährt Poseidon zurück; für den Beschauer war der Sieg Athenas durch den mächtigen Baum in der Mitte ausgesprochen. Auch Athena weicht vor dem schnellen Aufschießen des Baumes zurück, so ist ihre Bewegung zu erklären. Zu beiden Seiten warten auf die Götter ihre herrlichen Gespanne, diese einrahmend und von den anderen viel kleiner gebildeten Figuren trennend, wodurch der Zwiespalt in den Größenverhältnissen weniger fühlbar wurde. Das Gespann Athenas wird von Nike gezügelt, neben ihr steht ein nackter Jüngling, wahrscheinlich Hermes, und macht sie aufmerksam auf den Sieg ihrer Herrin; auf der anderen Seite das Gespann Poseidons, wahrscheinlich von seiner Gemahlin Amphitrite gehalten; neben ihr eilt gegen Poseidon eine weibliche Gestalt. Nun folgen auf beiden Seiten je fünf und sechs Personen, in denen die einen das Gefolge der streitenden Götter, die anderen die Urbewohner oder die Götter Attikas erkennen. Brunn sieht in ihnen die Personifikationen der Einzelheiten des attischen Landes. In den Ecken lagert links nach Pausanias der Flußgott Kephisos (Abb. 173), ursprünglich war ihm eine vor ihm sitzende Quellnymphe gesellt, rechts hockt der Flußgott Ilissos und in der Ecke liegt die Quellnymphe Kallirhoë. Nur Fragmente, zum Teil kleine Stücke, sind von dieser herrlichen Komposition auf uns gekommen. Die Hauptstücke sind: der Kephisos in London, die beiden aneinander gelehnten Figuren ihm zunächst, noch im Giebel, aber sehr abgerieben, der Torso

des Jünglings neben dem Gespann der Athena in London, der Torso des Poseidon in zwei Stücken, das eine in London, das andere in Athen, der Torso des Weibes, welches das Gespann des Poseidon zügelt, in London, der größte Teil des Ilissos in Athen. Außerdem besitzen wir noch einen herrlichen weiblichen Rumpf in London, der kurz bekleidet ist und von dem es zweifelhaft bleibt, ob er dem Ost- oder Westgiebel angehört, und den sog. Weberschen Kopf in Paris.

Die sog. Carreysche Zeichnung gibt doch so viel, daß sie das Urteil gestattet: hier ist in vollkommener Freiheit und doch mit innerlichem Gleichgewicht der gegebene Raum gefüllt. Im einzelnen bewundern wir den kraftstrotzenden Torso des Poseidon und das Fließende in der Verkörperung des Kephisos. Es ist, als wenn ein auflösender Strom von rechts nach links durch den Körper des Flußgottes ginge, und dabei doch pulsierendes Menschenleben!

An Größe und Monumentalität der Formenanschauung haben die Giebelfiguren in der antiken Kunst nicht ihresgleichen. Alle Statuen sind auf die Betrachtung aus weiter Ferne berechnet. Am wenigsten macht sich das bei den nackten bemerkbar, da in der Körperbildung ein gewisser Grad von Ausführung nicht zu umgehen war, weitaus mehr in der Behandlung des Gewandes mit seinen tief einschneidenden Falten, die kräftige Schattenlagen erzeugen. In den einzelnen Statuen ist die Arbeit verschiedener Hände deutlich zu erkennen. Während der Künstler der eilenden Figur des Ostgiebels sich mit rein dekorativer Wiedergabe des Gewandes begnügt, bei dem nur die großen Massen geschieden sind, geht der Verfertiger der drei weiblichen Wesen rechts viel weiter und unterscheidet zwischen dem dünnen batistartigen Stoff der Untergewänder, die in kleinen krausen Falten dicht am Körper anliegen und dessen Formen durchscheinen lassen, und dem stärkeren Wollstoff der umgeschlagenen Mäntel. Meisterhaft sind diese drei als Gruppe, wie die Bewegung darin von links nach rechts abschwillt; überhaupt der ganze Giebel muß wie ein von beiden Seiten mächtig sich erhebendes und der Mitte zustrebendes Crescendo gewirkt haben. Zum erstenmal in der Kunst ist an den Parthenonskulpturen die Form ganz für den Marmor gedacht. Der Marmor war bisher und bleibt zum Teil auch fernerhin nur Ersatz für das Holz, das getriebene Metall oder den Bronzeguß und behielt in der Formgebung die äußeren Kennzeichen dieser Materialien. Die Parthenonskulpturen erfüllen dagegen auch darin das Gesetz im höchsten Maße, daß sie die Kunstform aus dem Stoff ableiten. Phidias hat zuerst die eigentlichen Reize des Marmors voll erkannt und benutzt. Die Kraft und Vornehmheit hat der Marmor mit der Bronze gemein, aber er ist weniger abstrakt und lebenswärmer. Was in Bronze nur durch allgemeine schematische Behandlung gegeben werden kann, gestattet der lichte Marmor individuell auszugestalten, Feinheiten, die in Bronze nur durch Ziselierung angedeutet werden können, bringt die Transparenz des Marmors zu wirklicher Erscheinung. Außerdem gestattet er die Anwendung der Farben, welche die Griechen bei keinem Marmorwerk versäumten und welche die Erscheinung klar gliederte und lebendig machte.

Bei dem traurigen Zustande der Giebelgruppen ist für uns das bedeutendste Stück des Tempelschmucks der verhältnismäßig gut erhaltene Fries (Abb. 169—171). Die Hauptmasse der bis auf die Gegenwart geretteten Platten, etwa drei Viertel des Ganzen, befindet sich im Britischen Museum und in Athen, das Fehlende

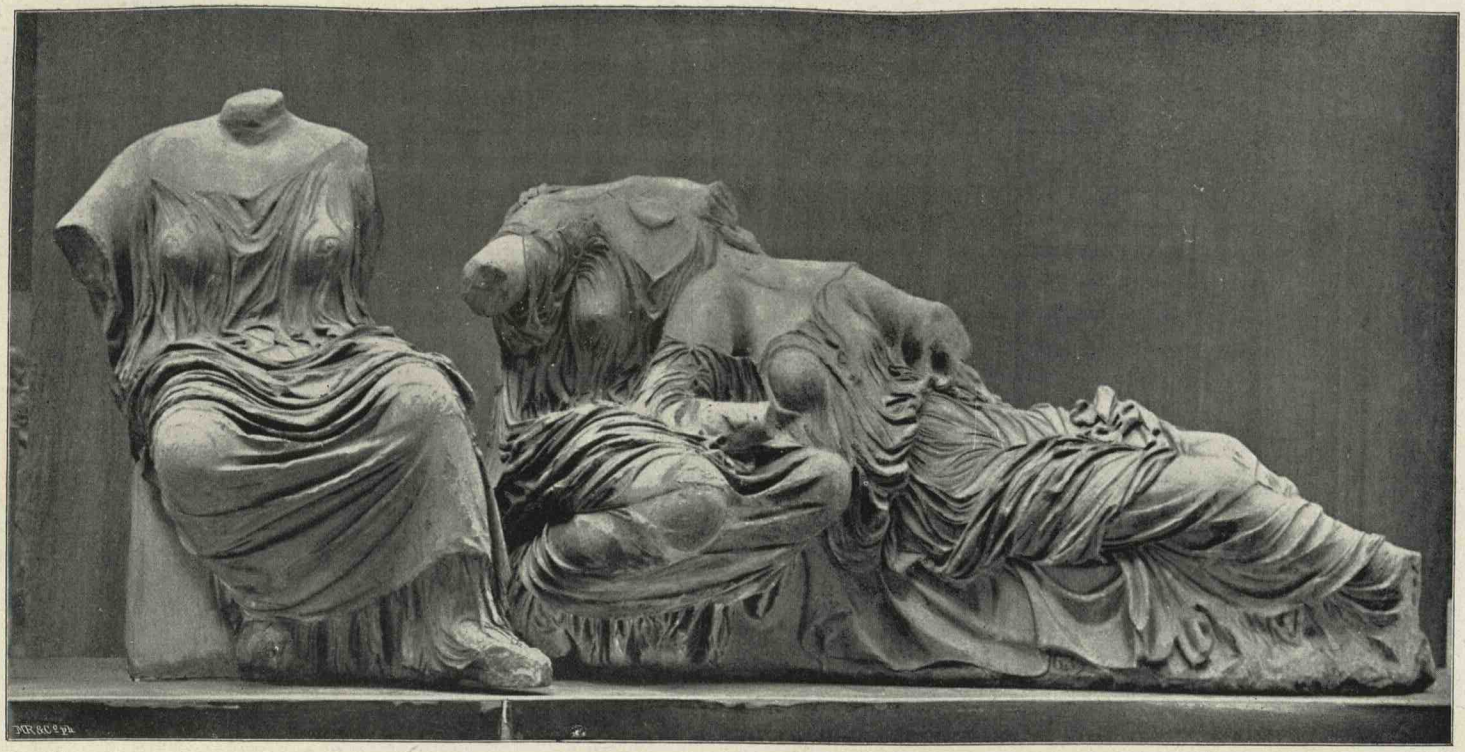


Abb. 172. Schwestern aus dem Ostgiebel des Parthenon. London. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 201.)

kann aus den sogen. Carreyschen Zeichnungen ergänzt werden. Der Fries umzog in einer Länge von etwa 160 m die ganze Cellawand außen an ihrem obersten Rande, er bildet die Borte der als Teppich gedachten Wand. Schon darum mußte das Relief flach sein, aber auch deshalb, weil der Beschauer bei der etwa 10 m hohen Anbringung und dem nicht mehr als 5 m entfernt wählbaren Standpunkt, die oberen Teile des Reliefs sonst nicht hätte sehen können. Unter diesen Umständen ist die Aufgabe fast die eines Malers zu nennen, um so mehr als bei dem Fries wie bei allen Skulpturen die Bemalung wesentlich zur Wirkung beigetragen hat, und doch ist der Fries auch wieder ganz ein Werk der Plastik. Mit dem feinsten Takt sind die künstlerischen Gesetze gerade für diese Art von Flachrelief erkannt und allseitig erfüllt Der Fries knüpft an Reliefs wie die Aristionstele, die nur als Unterlage für die der Modellierung noch unfähige Malerei dienten, an, verschmilzt die Anforderungen beider Künste ineinander, schafft daraus ein einheitliches Kunstwerk und erhebt es zur höchsten Vollendung.

Zum Vorwurf hat der Festzug der Panathenäen gedient. Wer von den Propyläen herkam, mußte neben dem Parthenon parallel der Längsachse entlang schreiten, um zum Eingang auf der Ostseite zu gelangen. Dementsprechend beginnt der Zug im Friese an der Südwestecke, und der Künstler hat ihn der Länge nach in zwei parallele Hälften geteilt, von denen die eine über die West- und Nordseite, die andere über die Südseite zieht. Die verschiedene Länge wird dadurch möglichst ausgeglichen, daß die Westseite in der Hauptsache die Vorbereitungen zum Zuge schildert. Von dem Festzuge blieben in Wirklichkeit jedenfalls wesentliche Teile, z. B. die Wagen wegen des steilen Bergpfades am Fuß der Akropolis zurück, der Fries stellt aber den ganzen Zug dar. Die Spitzen beider Hälften biegen um die Nordost- und die Südostecke und treffen an der Ostseite auf die Mittelgruppen. Dort sind, den Versammelten unsichtbar, die zwölf Hauptgötter anwesend gedacht. Daß diese sich nicht auf dem eigentlichen Plan, sondern höher oder weiter zurück befinden, hat der Künstler in genialer gedanklicher Perspektive dadurch angedeutet, daß er die Göttergruppe in der Mitte geteilt und eine Szene, wahrscheinlich die Hauptszene des Festes, die Übergabe des Peplos, dazwischen geschoben hat. Dadurch, daß an den Seiten jedesmal vier Götter zu einer engeren Gruppe zusammengehören, hat der Künstler es dem Beschauer erleichtert, auch die in zwei Hälften gespaltene Mittelgruppe der Götter als ein Ganzes zu erkennen. Diese Mittelgruppe enthält links Zeus, Hera, neben ihr stehend Iris oder Nike, rechts Athena und Hephaistos. Die rechte Gruppe Poseidon, Apollon, Artemis (?) (Abb. 174), Aphrodite (verloren) mit Eros, der den Sonnenschirm seiner Mutter hält. Die linke Gruppe Ares, Demeter (?), Dionysos und Hermes. In der Mittelszene nimmt wahrscheinlich der Archon basileus, der oberste Priester, einem Knaben den Peplos, das neue Gewand für das Götterbild, das der Zug überbringt, ab, seiner Gemahlin tragen zwei Dienerinnen zwei Stühle und Fußschemel zu. Wir sind über die Zeremonien bei der Übergabe des Peplos nicht genau genug unterrichtet, um diese Szene ihrem vollen Inhalt nach zu verstehen. Zu beiden Seiten der Götter stehen athenische Männer in ruhiger Unterhaltung, den Zug erwartend. Einer der äußersten macht die anderen durch Winken aufmerksam, daß die Spitze schon eingetroffen ist, andere sind den Heranschreitenden entgegengetreten und sprechen mit ihnen oder nehmen ihnen Opfergeräte ab. Den Zug eröffnen, räumlich auf die beiden Enden des Ostfrieses verteilt, aber nebeneinander gedacht, Jungfrauen mit Opferkannen und -schalen, dann folgen am Nord- und Südfries die Opfertiere, ruhig gehend oder sich gegen die Fessel sträubend, mit ihren Führern. Daran schließt sich nördlich eine Reihe von Jünglingen mit Schüsseln und gefüllten Amphoren, hinter ihnen geht ein Musikchor mit Pfeifen und Lauten. Das übrige entspricht sich auf beiden Seiten: Zweigtragende Greise in ruhiger Würde, edle Zwei- und Viergespanne, kaum gezügelt von den Wagenlenkern, die durch Zugführer zur Ruhe ermahnt werden, letztere das Vorwärtsstreben der übrigen angenehm unterbrechend. Den größten Bestandteil aber machen die nun folgenden Reiter (Abb. 175)

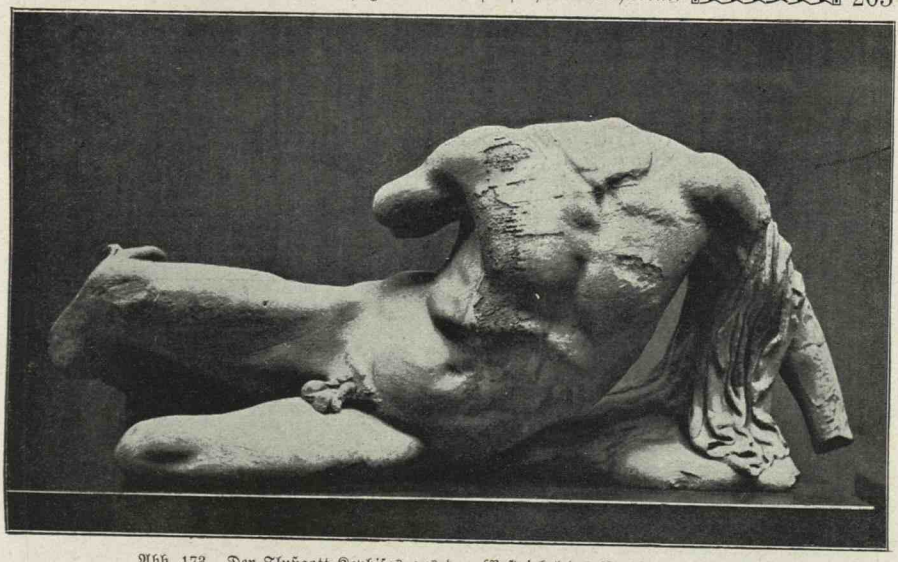


Abb. 173. Der Flußgott Kephiſos aus dem Weſtgiebel des Parthenon. London. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 201.)

aus, der Stolz und die Freude von Attika. In Gliedern zu ſechſen reiten ſie in kurzem Paradegalopp, in idealer Reliefperſpektive die hinterſten vorgezogen, ſo daß man an der Reihe ſchräg entlang ſieht und jeder einzelne zur Darſtellung kommt. Es iſt, als wenn man die Köpfe der Pferde und der Männer durcheinander wogen ſähe, das Getrappel der Hunderte von Pferdebeinen hörte, die genialſte Reliefdarſtellung eines Reiterzuges. Die letzten ſind noch gar nicht aufgeſeſſen und machen ſich erſt zurecht, überleitend zu dem Vorbereitungsplatz auf der Weſtſeite. Hier ſind die Jünglinge dabei, ſich zu bekleiden, ihre Pferde herbeizuführen, aufzuſitzen und die unruhigen Tiere zu bändigen.

Welch ſchwierige Aufgabe, ein ſo langes, gleichmäßiges Band mit einem Feſtzuge zu ſchmücken, und wie gelöſt! Große, einheitlich behandelte Abſchnitte ſind geſchaffen durch die Verſammlung der Götter, die Erwartenden, die Mädchen, die Opfertiere, die Fußgänger, die Wagen, die Reiter, die ſich Vorbereitenden; gedrängte Gruppen wechſeln mit lockeren. Innerhalb der Abſchnitte und im ganzen rollt ſich ein wahrhaft unerſchöpflicher Reichtum von Motiven in Stellung und Gewand vor unſeren ſtaunenden Blicken auf. So variiert Shakeſpeare in einer langen Reihe von Sonetten den einzigen Gedanken, daß ſein Freund ſich vermählen möge, damit ein Abbild ſeiner Schönheit auf Erden bleibe, und iſt damit in jeder Zeile neu, zum Schluß aber hat man die Empfindung, der Dichter hätte dasſelbe noch auf unendlichmal neue Weiſen ſagen können; ſo hat Raphael mit ſeinen Schülern die unbegrenzte Fülle von Dekorationsmotiven in den vatikaniſchen Loggien erfunden. Unermüdlich iſt in dem Fries des Phidias der verſchiedenartige Wechſel von Körper und Gewand, von Menſch und Pferd. Wie klingen die nackten Teile mit ihrer einfachgroßen Modellierung und die viel- und ſchmalfaltigen Gewänder zuſammen, wie ſind Pferde und Reiter ineinander verwachſen! Nur ſelten wieder iſt von einem Künſtler die Herrlichkeit eines Menſchen zu Pferde ſo groß erſchaut worden. Welche Harmonie in jeder Stellung und Bewegung, wie unabſehbar reich und doch wie wohltuend und beruhigend! Vollkommen geſchloſſen, in ſich ſelbſt

ruhend, durchflutet von unzerstörbarer Harmonie war die Seele des Künstlers. Schon in den langen Reihen des Zuges glaubt man das Höchste an Vornehmheit geschaffen, aber doch wird dieses noch überboten durch den Adel der Götter. Kaum ein Attribut charakterisiert den einen oder den anderen; gemächlich, fast lässig sitzen sie da, und doch wie ganz herausgehoben aus der Fülle der übrigen Gestalten durch ihr inneres Wesen, eine wahrhaft erlauchte Versammlung. „Ewig klar und spiegelrein und eben, fließt das zephyrleichte Leben im Olymp

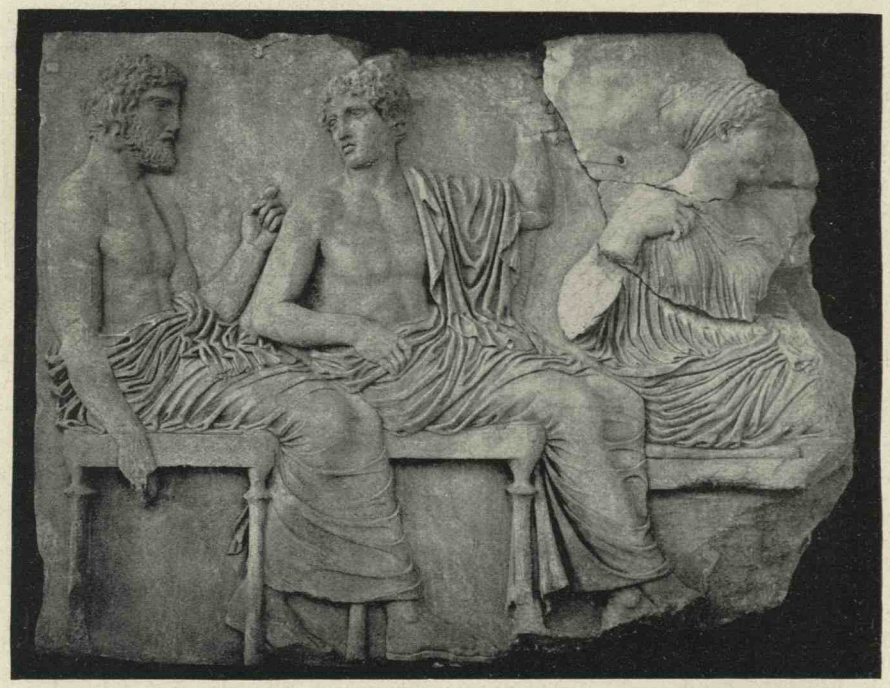


Abb. 174. Poseidon, Apollon (?), Artemis (?) vom Ostfries des Parthenon. London. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 204.)

den Seligen dahin." Das sind wahrhaft die seligen Götter, frei von jeder irdischen Belastung, erhaben über den Zufälligkeiten des irdischen Lebens in allseitiger vollendeter Schönheit, Freiheit und Größe!

Während an diesen Arbeiten viele fleißige Hände tätig waren und ehe sie beendet wurden, schuf Phidias das Gold-Elfenbeinbild der Parthenos für das Innere des Tempels. Im Jahre 438 wurde es aufgestellt.

Eine große Anzahl von Nachbildungen auf Münzen, Reliefs, in Statuen und Statuetten vermitteln uns eine gute äußere Anschauung dieses Werkes, lassen uns aber über die künstlerische Wirkung fast völlig im Dunklen. Mathematische Treue in der Wiedergabe des Originals strebt die große Statue des Antiochos in der Sammlung Ludovisi zu Rom an, aber ihre trockene Nüchternheit kann die Vorstellung von dem Original für ein ungeübtes Auge nur verwirren. Nicht besser steht es mit der kleinen Statue, die 1888 bei dem Varvakeion zu Athen gefunden wurde, aber sie ist unentbehrlich, weil sie uns über die Einzelheiten genau orientiert (Abb. 176). Eine gute Nachbildung des Kopfes findet sich auf der Gemme des Aspasios zu Wien (Abb. 177: der Verfasser verdankt die Vorlage zu dieser Abbildung Herrn Prof. Löschke), die in der Zeit des Kaisers Augustus geschnitten worden ist, in der Absicht, eine genaue Kopie der Parthenos

zu liefern. Die Göttin stand voll gerüstet ruhig da, die Ägis über der Brust, auf dem Helm drei Büsche, die von einer Sphinx und zwei Flügelpferden getragen wurden, die aufgeschlagenen Backenklappen waren mit Reliefs von Greifen verziert. Über dem vorderen Helmrand waren in der Varvakeionstatuette ausgelassene Tierköpfe angebracht. Die linke Hand stützte die Göttin auf den niedergesetzten Schild, der im Inneren mit dem Gigantenkampf in Malerei, außen mit der Amazonenschlacht in Relief verziert war. Neben dem Schild ringelte sich die Erechthonioßschlange, das Symbol des attischen Volkes, das sich in den Schutz der Göttin begeben hat. Auf der Rechten trug sie die ihr zugewendete (!) Nike. Die stützende Säule war auch im Original vorhanden. An ihre linke Seite war der Speer gelehnt. Die Sohlen der Göttin waren mit einem Relief, dem Kampf der

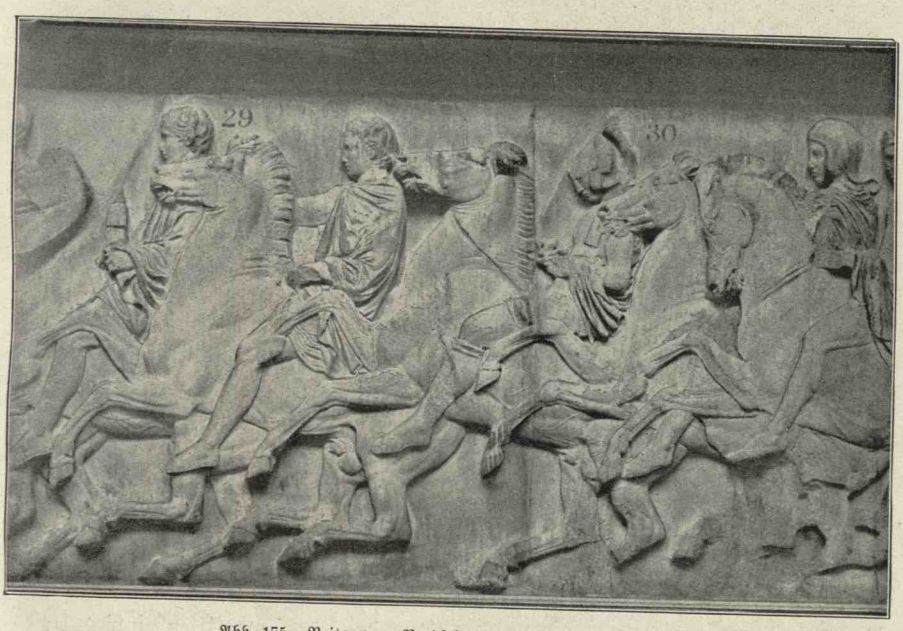


Abb. 175. Reiter vom Nordfries des Parthenon. London.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 205).

Lapithen und Kentauren, verziert. Auf der Basis war die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Göttern dargestellt. Die nackten Teile bestanden aus Elfenbein, Gewand und Waffen aus Gold. Das Werk war etwa 12 m hoch. Der angeführte Reliefschmuck bedeutet, daß die Göttin auf der Seite von Recht und Gesittung kämpft, daß sie aber nach dem Kampf die Waffen niedersetzt und zur Göttin der Weisheit und jeder Kunstfertigkeit wird. Ist es nicht, als wenn der Künstler hierin hätte den Staatsgrundsatz des Perikles aussprechen wollen: Wenn es notwendig ist, mit den Waffen eintreten für die Erhaltung der Kultur, aber höher noch sind die kunstvollen Werke des Friedens? (Amelung.) Die kräftigen, gedrungenen Gesichtsformen charakterisieren vortrefflich die tätige Helferin der Menschen. Die spätere Kunst aber hat an das mehr Geistige der Athena Lemnia angeknüpft und deren schmale Gesichtsform wiederholt, dabei leider den weiblichen Reiz ausstoßend. Den besten Eindruck von der Majestät des Goldelfenbeinbildes gibt die ganz kleine Statuette, welche von Ch. Lenormant 1859 in Athen entdeckt wurde.

Soweit wir uns eine Vorstellung von der Parthenos machen können, erscheint sie strenger als die übrigen Skulpturen des Parthenon mit Ausnahme der meisten Metopen. Man geht aber wohl zu weit, wenn man hieraus den Anteil des Phidias an den Giebelgruppen und dem Fries leugnen will. Das Tempelbild mußte in Einklang gesetzt werden mit den strengen Linien der

Architektur, eine gewisse Altertümlichkeit der Form ihm etwas Weihevolles verleihen, wie ja auch die Athena in den Giebeln von Aegina befangener gebildet ist als die Kämpfer. Der Ostgiebel des Parthenon enthält ganz den Grundton von Erhabenheit und Größe wie die Goldelfenbeinbilder der Athena und des Zeus. Der Kephisostorso vom Westgiebel dagegen ist im Stil weiter fortgeschritten als der ruhende Jüngling des Ostgiebels. Letzterer, obgleich in der Erfindung zweifellos die gewaltigere Schöpfung, zeigt noch den altertümlichen Fehler, als wenn in der Wirbelsäule Knickungen möglich wären, während die komplizierte Drehung im Rumpf des Kephisos richtig wiedergegeben ist. Die reiche Belebung des Westgiebels mit Figuren korrespondiert mit dem Friese. Zweifellos haben wir in beiden eine jüngere Stufe der Kunst. Aber auch hier steht hinter dem Ganzen derselbe aufs Große gerichtete Geist, den wir als den des Phidias verehren. Wenn Phidias an diesen Teilen seinen Mitarbeitern sehr freie Hand gelassen hat, so muß er doch in ähnlicher Weise wie Raphael und Rubens verstanden haben, sie mit seiner innern Größe zu erfüllen, denn in der Generation nach ihm gibt es nichts, was sich mit diesen Skulpturen messen könnte.



Abb. 176. Marmorstatuette der Athena, beim Varvakeion zu Athen gefunden. Kopie der Athena Parthenos des Phidias. Athen. (Zu Seite 206.)

Ein drittes Gold-Elfenbeinbild, eine Aphrodite Urania, soll Phidias für Elis gearbeitet haben. Eine zweite Aphrodite Urania, von Marmor, befand sich in Athen. Im Wettstreit mit anderen schuf er, wie wir gesehen haben, eine Amazone. Fügen wir noch den zweidrittel lebensgroßen Diadumenos Farnese im Britischen Museum (Abb. 178) hinzu, die Marmorwiederholung eines Bronzeoriginals, so haben wir alles, was wir ihm mit ziemlicher Sicherheit zuweisen können. Das ruhige Stehen dieser Statue paßt viel besser zu dem Motiv als das Innehalten im Schreiten bei Polyklet, und wenn wir die beiden Körper vergleichen, so finden wir hier nicht mehr Flächen schematisch hart nebeneinander gesetzt, sondern die Übergänge und Verbindungen sind gefunden, alles verfließt zu einer einzigen Melodie. Auch hier also haben wir wieder die selbstverständlich beste Lösung der Aufgabe.

Blicken wir nun noch einmal auf den großen Zeitgenoſſen des Phidias, auf Sophokles. Die Kunſt dieſes Dichters iſt allſeitig reif und durchdacht. Seine Stücke ſind kunſtvoll verflochtene Dramen, in denen die Gegenſätze aufeinander ſchlagen. Ein reiches, vielgegliedertes Ganzes iſt geſchaffen, eine ganze Welt zuſammengefaßt, die Charaktere haben alle Zufälligkeiten abgeſtreift, aus ihrem innerſten Weſen ſind ſie folgerichtig entwickelt, jede Geſtalt iſt ein ganzer Menſch. Dieſe einfache und große Form aber hat ein hoch gebildeter Geſchmack allſeitig mit Schmuck umkleidet. Ein friſcher Hauch von Leben und Jugend durchdringt jede Schöpfung. Ganz dieſelben Worte können wir auf die Kunſt des Phidias anwenden. In dem Drama „Elektra“ des Sophokles hat Klytemnäſtra einen Traum. Es deucht ihr, Agamemnon ſei in das Leben zurückgekehrt und habe ſein Zepter in den Boden des Hauſes gepflanzt, daraus ſei in ſchnellem, blätterrauſchendem Wachstum ein Baum entſproſſen, welcher das ganze Land überſchattet habe. So erwuchs auf attiſchem Boden die Kunſt des Sophokles und des Phidias. Glückliches Volk, das im Schatten ihres prangenden Laubes ſich erquicken und begeiſtern durfte!



Abb. 177. Gemme des Aſpaſios in Wien, nach einem Gipsabguß um das Doppelte vergrößert. (Zu Seite 206.)

Wann Phidias ſein reiches Leben beſchloſſen hat, wiſſen wir nicht. Verworrene Überlieferungen über ſeinen Tod ſind von den ſpäteren Griechen aufgezeichnet worden. Es heißt, die Feinde des Perikles dachten in ihm den großen Staatsmann zu treffen und klagten ihn betrügeriſcher Unterſchleife an. Er ſei ins Gefängnis geworfen und an Gift geſtorben.

5. Die Weiterentwickelung der Plaſtik unter dem Einfluß der großen Meiſter.

A. Attika.

Das, was die überragende Bedeutung des Phidias ausmacht, läßt ſich nicht lehren, und doch erfahren wir aus den antiken Quellen und ſehen in

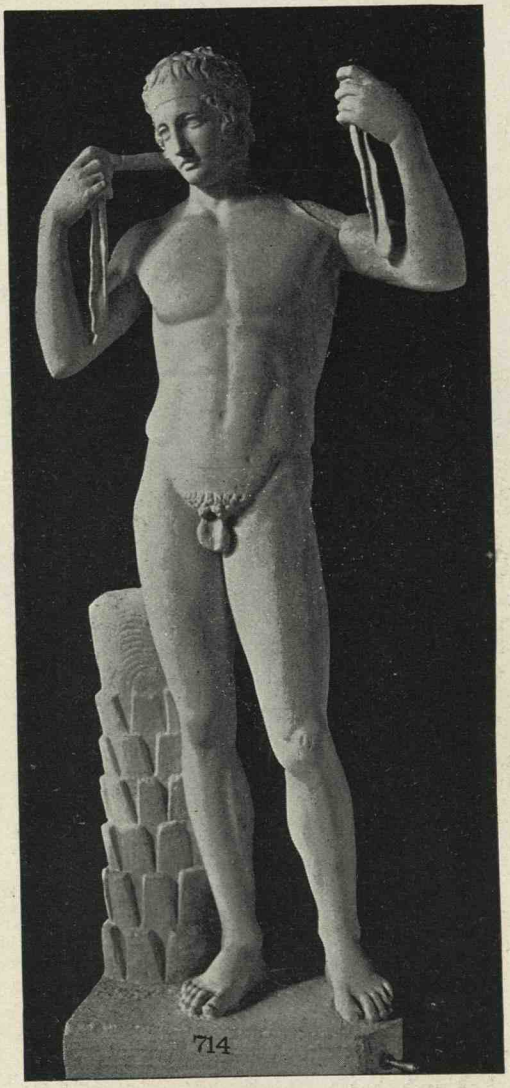


Abb. 178. Diadumenos Farneſe. Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal vielleicht des Phidias. London. Nach Gips. (Zu Seite 208.)

erhaltenen Werken, daß in Athen neben und nach ihm eine rege und vielvermögende Kunſtübung beſtand. Daraus erkennen wir die bevorzugte Begabung des attiſchen Volkes für die bildende Kunſt, die Phidias nur zur Spitze einer Vielzahl großer Erſcheinungen macht, andererſeits ſehen wir, daß dieſer ſtrahlende Genius belebende Anregung nach allen Seiten ſprühte, außerdem aber haben wir Grund, in Myron den eigentlichen Lehrmeiſter der folgenden Epoche zu erblicken. Myrons geſunde Tüchtigkeit hob die Allgemeinheit des Könnens, und das Beiſpiel der monumentalen Idealität des Phidias bewirkte, daß die Kunſt ſich längere Zeit auf einer der ſeinen ähnlichen Höhe der Auffaſſung erhielt.

Zwei Künſtler werden Schüler des Phidias genannt: der Athener Alkamenes und der Parier Agorakritos. Beide ſind hauptſächlich Götterbildner. Der Name des Alkamenes gehört zu den beſten der griechiſchen Kunſt.

Sein berühmteſtes Werk ſcheint eine Aphrodite von Marmor geweſen zu ſein, zubenannt „in den Gärten". Neuerdings wird dieſes Werk in einer in mehreren Kopien erhaltenen Aphrodite vermutet, die mit einem durchſichtigen Florgewande bekleidet iſt und das Himation von hinten her über die Schulter zieht. Das beſte Exemplar ſtammt aus Fréjus und befindet ſich im Louvre (Abb. 179). Zum erſtenmal ſcheint hier der Kunſt der volle Reiz des nackten weiblichen Körpers aufgegangen zu ſein, aber da der Künſtler es nicht wagt, die Göttin völlig unbekleidet darzuſtellen, führt er ſie wenigſtens in durchſcheinendem Gewande vor und läßt uns die Gliederpracht des blühenden Weibes unter dieſer leichten Hülle genießen. Wahrſcheinlich haben wir eine Kopie einer Arbeit des Alkamenes auch in dem ſchönen weiblichen Kopf des Berliner Muſeums Nr. 608. Von ſeiner am Eingang zur Akropolis aufgeſtellten Herme des Hermes Propylaios iſt neuerdings eine Kopie in Pergamon gefunden worden (Konſtantinopel). Ebenfalls auf der Akropolis ſtand ſeine dreigeſtaltige Hekate; vielleicht geht der Grundgedanke dreier mit dem Rücken an einen gemeinſamen Pfeiler gelehnten Geſtalten, die in vielen Exemplaren vorliegen, auf ihn zurück. — Auch der oft wiederholte, dem Zeusideal verwandte Asklepiostypus iſt wohl von ihm in ſeinem Bilde für Mantinoia geſchaffen worden, ebenſo die Geſtaltung des Hephaiſtos, wie er in ſpäteren Bildwerken erſcheint.

Hephaistos und Athena hatte Alkamenes als Goldelfenbeingruppe für den Hephaistostempel über dem Markt um 420 gebildet. Ziemlich allgemein wurde bisher der stehende Diskobol der Sala della Biga des Vatikan auf Alkamenes zurückgeführt (Abb. 180): eine eherne Siegerstatue von diesem Künstler wurde im Altertum mit dem Beinamen der mustergültigen geehrt. Der stehende Diskobol ist ein bemerkenswertes Gegenstück zu dem Diskuswerfer des Myron. Der Jüngling ist im Begriff, seine Stellung zum Abschleudern der Scheibe zu wählen; noch hält er den Diskus in der Linken, aber im nächsten Augenblick wird er ihn in seine Rechte hinübernehmen und zum Wurf ausholen. Im Gegensatz zum Diskobol des Myron ist hier nicht ein toter Punkt, sondern ein fruchtbarer Moment gewählt. Dieser Jüngling hat nämlich das geistige Bild des Kommenden in sich, und weil er den Diskus möglichst gut schleudern will, sucht er mit Sorgfalt den geeigneten Stand. Er muß noch eine Reihe verschiedener Bewegungen machen, ehe es zum wirklichen Schleudern kommt, aber wir empfinden bei Kenntnis der zum Diskuswerfen nötigen Handlung das Folgende ganz unmittelbar: der Jüngling braucht nur in derselben Willensrichtung, die hier das geistig einende Band aller Bewegungen ist, zu bleiben. Dagegen beim Diskobol des Myron sind nicht nur alle vorbereitenden, im Beschauer geistige Spannung erzeugenden Bewegungen schon vorüber, indem er mitten in der Handlung des Wurfes ist, und das wieder Vorbewegen des Armes ist so selbstverständlich und notwendig, daß es keine Spannung mehr erzeugt, sondern der Diskobol muß auch im nächsten Augenblick das Entgegengesetzte wollen von dem, was er eben getan hat, nämlich den Arm statt rückwärts vorwärts schleudern. Die Erwartung, die beim Diskobol der Sala della Biga im Beschauer auf den Beginn der eigentlichen Handlung erregt wird, ist ein geistiges Element, das den Fortschritt der Kunst gegenüber Myron bedeutet. — Der auf den Einfluß des Phidias hinweisende Kopftypus unterstützte wesentlich die Hypothese, daß wir hier ein Werk des Alkamenes vor uns haben. Nun aber ist im Jahre 1910 in der Via Bocca della Verità zu Rom eine bessere Wiederholung des Diskobol gefunden worden mit einem Kopf von abweichendem Typus, so daß es zweifelhaft geworden ist, ob der Kopf der Statue der Sala della Biga zugehörig ist. Das neu gefundene Werk (Abb. 181) zeigt weiter vorgeschrittene Formengebung, so daß die Erfindung der Statue wohl erst dem Anfang des 4. Jahrhunderts angehört. Sie nimmt danach eine Mittelstellung zwischen attischer und peloponnesischer Kunst ein.



Abb. 179. Aphrodite von Fréjus. Louvre zu Paris. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 210.)

Agorakritos soll in einem besonders vertraulichen Verhältnis zu Phidias gestanden haben, an seiner berühmtesten Statue der Nemesis zu Rhamnus hat ihm Phidias geholfen, Fragmente des Kopfes der Statue und ihrer Basis sind erhalten. Sein Zeus in Koroneia war als finsterer Gott aufgefaßt, der gleichzeitig über die Unterwelt gebietet.

Auch einige direkte Schüler Myrons vermögen wir zu erkennen. Sie betonten vorwiegend die körperliche Erscheinung und weniger den geistigen Gehalt.

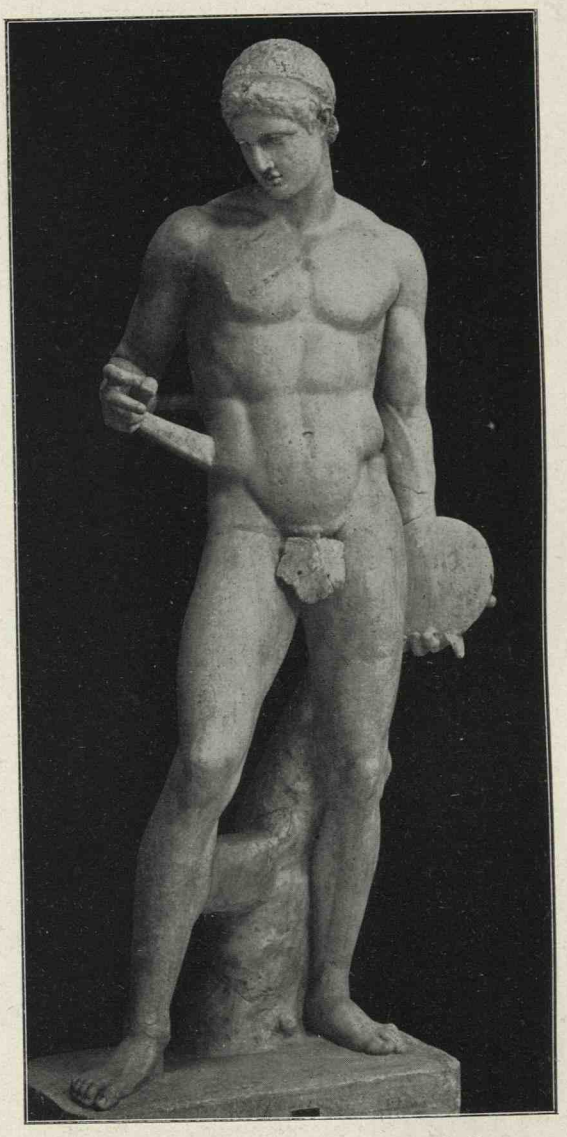


Abb. 180. Diskobol der Sala della Biga im Vatikan. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 211.)

Unter ihnen ist Myrons Sohn Lykios, etwa 475 geboren, bis etwa 420 nachweisbar. Sein Hauptwerk arbeitete er für die Apolloniaten als Weihgeschenk nach Olympia, eine Gruppe, die den Sieg Achills über Memnon zum Gegenstande hat, nach dem uns verlorenen Epos des Arktinos von Milet. Die Figuren waren auf halbkreisförmiger Basis aufgestellt, in der Mitte thronte Zeus, angefleht von den beiden Müttern der Kämpfer, Thetis und Eos, um Sieg für ihre Söhne; diese selbst standen auf den äußersten Flügeln zum Angriff bereit, zwischen ihnen und der Mittelgruppe griechische und trojische Helden. Über seine Reiter am Aufgang zur athenischen Burg vergl. S. 187. Bei Lykios und einem anderen mit Myron zusammenhängenden Künstler Styppax aus Kypros treten auch Anfänge der Genrebildnerei in Erscheinung, aber wie bei dem Dornauszieher noch nicht um ihrer selbst willen, sondern zu einem bestimmten Zweck. Lykios bildete nämlich zwei Knaben, von denen der eine ein Weihwasserbecken trug und der andere bemüht war, erlöschendes Feuer wahrscheinlich in einem Räuchergefäß anzublasen. Da geweihtes Wasser und Weihrauch beim heidnischen Gottesdienst ganz in derselben Weise gebraucht wurden wie in der katholischen Kirche, dienten diese beiden Bilder jedenfalls als Weihgeschenke. Ebenso war es mit dem Eingeweideröster des Styppax, einem Sklaven, welcher den Bratspieß mit den daran steckenden Eingeweiden über das Feuer des Altares hielt.

Auch Strongylion wird sich an Myron angeschlossen haben, denn er war berühmt als Meister der Form, und seine Werke verrieten keinerlei idealen Gehalt. Er

zeichnete ſich auch als Tierbildner aus. Seine Amazone erhielt den Beinamen der Schönſchenkeligen; vielleicht beſitzen wir eine Kopie nach ihr in der Bronzeſtatuette einer reitenden Amazone aus Herkulaneum, jetzt in Neapel. Bis in die Römerzeit blieb er in hoher Schätzung, denn Brutus, der Mörder Cäſars, begeiſterte ſich für einen von ihm verfertigten Knaben, und Nero führte ſeine Amazone mit ſich. Eine ſonderbare, übrigens öfter wiederkehrende Aufgabe war, das trojaniſche hölzerne Pferd, aus deſſen Rücken die griechiſchen Helden hervorſchauten, in Erz zu bilden als Weihgeſchenk auf der atheniſchen Burg.



Abb. 181. Torſo eines Diskobol. Gefunden in der Via bocca della verità zu Rom. Thermenmuſeum zu Rom. (Zu Seite 211.)

Andere Künſtler ſind ſelbſtändig. Unter den letzteren begegnen wir bedeutenden Namen. Einen ſolchen hatte Kreſilas.

Er iſt der Bildner der Perikleſesherme, von der mehrere Exemplare vorhanden ſind, das beſtgearbeitete im Vatikan, während die etwas geneigte Kopfhaltung an dem nie gebrochenen Londoner Exemplar richtiger iſt (Abb. 182). Das Original war von Bronze, ſtreng ſtiliſiert, und gab die Ähnlichkeit nur im allgemeinen. Plinius bemerkt, an dieſem Werke könne man erkennen, wie die Kunſt edle Menſchen noch edler mache. Die feinen Züge ſind beſtimmt geſchnitten, der ſinnende Blick iſt beſchattet, ruhige Würde, ſcharfer Verſtand und Edelſinn ſprechen ſich in dem Kopf aus. Perikles trägt den Helm, weil er ſeine Herrſchaft unter dem beſcheidenen Titel eines Feldherrn ausübte. Das Werk iſt ſehr liebenswürdig, aber wir hätten gewünſcht, die Züge gerade dieſes Mannes in einer großartigeren Auffaſſung zu beſitzen. — Mit der künſtleriſchen Arbeit an der Perikleſesherme iſt nach Furtwänglers Hinweis nahe verwandt ein Athenatypus, deſſen beſtes Exemplar die koloſſale Athenaſtatue von Velletri im Louvre iſt (Abb. 183). Eine gute Wiederholung des Kopfes iſt die ſog. Athena Albani in München, das Original war von Bronze. Der Vergleich iſt beſonders erleichtert, da die Züge des Perikles ſo regelmäßig ſind, daß ſie an ein Idealbild heranſtreifen. Namentlich die Bildung der Augen mit den dicken, ſcharf geſchnittenen Lidern und des Mundes mit

den kräftigen Lippen, ist beiden gemeinsam. Beide tragen denselben Helm ganz in derselben Weise. Ergänzt sind an der Statue nur die Hände und der rechte Unterarm. Mit der Rechten, die dem Körper etwas mehr genähert war, stützte sie die Lanze auf, in der Linken trug sie wahrscheinlich die Nike. Die Faltengebung und die Art, wie der Mantel umgeschlungen ist, sind sehr viel mehr studiert als bei Phidias. Weniger freischaffende Genialität als verständiges Talent ist dem Künstler eigen. Der Typus des schmalen, fein geschnittenen Gesichtes hat keine Verwandtschaft mit der Parthenos, sondern eher mit der Lemnia. Im geistigen Charakter aber ist die Athena des Kresilas von beiden gänzlich verschieden. Sie hat weder die gedrungene Kraft der Parthenos, noch die Zartheit und Anmut jungfräulicher Keuschheit der Lemnia. Bei Phidias ist die Göttin menschlich warm erfaßt, bei Kresilas ist sie die abstrakte Göttin der Weisheit, und ihre nüchterne und kühle Verständigkeit ist das Vorbild für alle späteren Athenabildungen geworden, während die Werke des Phidias ohne Nachfolge blieben. — Den aus der Athena und der Perikliesbüste abgeleiteten Kunstcharakter finden wir in der Amazone des kapitolinischen Typus (vergl. unter Polyklet, S. 179). Auch sie ist studiert und sorgfältig überlegt, nicht aus frischer, warmer Schaffenskraft geboren. Einen im Tode zusammenbrechenden Verwundeten von Kresilas glaubt man in einer Bronzestatuette zu St. Germain wiederzuerkennen.

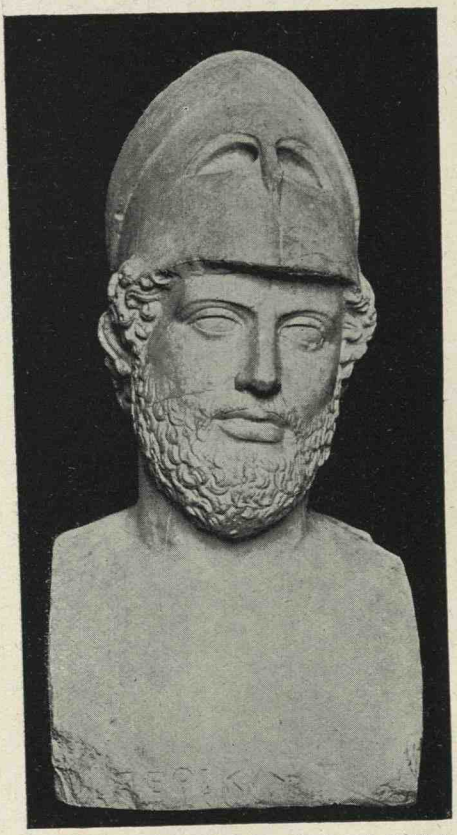


Abb. 182. Büste des Perikles. Kopie nach Kresilas. London. Nach Gips. (Zu Seite 213.)

Dem damaligen Künstlerkreise würde auch ein Mann angehören, den die Wissenschaft erst kürzlich geglaubt hat als eine gesonderte Persönlichkeit erkennen zu müssen. Es ist Praxiteles der Ältere, der von den antiken Schriftstellern nicht unter dieser Bezeichnung erwähnt wird und welcher der Großvater seines jüngeren berühmten Namensgenossen sein soll. Man nimmt an, daß seine Werke sich unter den von den Alten bei Praxiteles dem Jüngeren genannten befinden, und scheidet für ihn Götterbilder und die Giebelgruppen des Heraklestempels zu Theben mit 11 Taten dieses Helden aus. Unter die Götterbilder des älteren Praxiteles rechnet man die Hera Teleia (Ehegöttin) für den von den Thebanern nach 427 in Platää gebauten Tempel. Vielleicht besitzen wir sie in der Hera Barberini des Vatikan. (Vergl. bei Kalamis S. 136.)

Eine bedeutende Stellung nahm Kallimachos ein. Nur zwei Werke von ihm werden genannt, aber zahlreiche Urteile der Alten sind überliefert. Am ausführlichsten charakterisiert ihn Plinius mit den Worten: „Von allen Künstlern ist Kallimachos durch seinen Beinamen am bekanntesten, stets ein Tadler seiner selbst und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, deshalb Katatexitechnos zubenannt, bemerkenswert als Beispiel, daß man auch in der Genauigkeit Maß halten muß.“ Nach anderen Berichten hatte er bei seinen Arbeiten ganz

beſonders ſtark den Bohrer angewendet, um tiefe und ſcharfe Einſchnitte beim Gewand oder beim Haar zu machen und einzelne Partien zu unterhöhlen. Damit ſtimmt, daß er das korinthiſche Kapitell erfunden haben ſoll, das in der Tat nur mit reichlicher Anwendung des Bohrers zu arbeiten möglich iſt.

◇◇◇◇

Das ſind die Künſtlerperſönlichkeiten, die neben und nach Phidias und Myron in Athen hervortreten. Unter den erhaltenen Werken, die wir nicht mit beſtimmten Künſtlernamen in Verbindung bringen können, nehmen die erſte Stelle ein eine Anzahl monumental dekorativer Skulpturen, die zum Schmuck von Tempeln dienten. Im Nordweſten der Akropolis erhebt ſich als beſterhaltener Tempel das ſog. Theſeion, vielleicht ein Tempel des Hephaiſtos. Er iſt, nach ſeinen Formen zu ſchließen, etwa gleichzeitig mit dem Parthenon gebaut worden. Die Giebelgruppen ſind verloren, dagegen ſind die Metopenplatten und die beiden Frieſe über Pronaos und Opiſthodom noch am Gebäude.



Abb. 183. Athena von Velletri. Louvre zu Paris. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 213.)

Nur zehn Metopen an der Oſtfront und die anſtoßenden je vier an der Nord- und Südſeite ſind mit Reliefſchmuck verſehen, die erſteren führen Taten des Herakles, die letzteren des Theſeus vor. Es iſt belehrend, die Metope mit Theſeus bei der Bändigung des marathoniſchen Stieres mit der Metope des Zeustempels zu Olympia zu vergleichen, die Herakles im Kampfe mit dem kretiſchen Stier zeigt. Bei letzterer verläßt ſich der Held allein auf ſeine körperliche Kraft, am Theſeion dagegen tritt das mehr Geiſtige einer entwickelten Kultur hervor, indem Theſeus mit mehr Kunſt und Geſchicklichkeit zu Werke geht. Er iſt augenſcheinlich mit dem wilden Tier eine Strecke weit mitgelaufen, bis ſich eine Erhöhung des Bodens ihm dargeboten hat, auf dieſe ſtemmt er den rechten Fuß und drückt das linke Knie gegen den Hals des Tieres, den Kopf faßt er mit beiden Händen.

Bei dem hinteren Fries, der den Kampf der Lapithen und Kentauren zum Gegenſtande hat, zeigt ſich die ſeltſame Erſcheinung, daß zwei Gruppen den Metopen des Parthenon faſt genau entlehnt ſind, nur in freierer Behandlung, und zwar die erſte und die letzte der Reihe. Auch in anderen finden ſich Anklänge. Die Folge davon iſt, daß der ganze Fries in unzuſammenhängende Gruppen zerfällt, von denen ſich von der Mitte aus immer je zwei und zwei nach Figurenzahl und durch den Gegenſatz der unterliegenden Partei entſprechen. Die Frauen, um die ſich der Kampf dreht, ſind ausgelaſſen. Bemerkenswert iſt die Gruppe, in der zwei Kentauren den unverwundbaren Lapithenfürſten Kaineus durch einen Felsblock zu zerſchmettern ſuchen. Weit beſſer in der Kom-

position und in der Arbeit ist der vordere Fries (Abb. 184), der etwas länger ist, weil er sich nicht auf die Cellafront beschränkt, sondern über diese nach beiden Seiten bis zur äußeren Säulenstellung hinausgreift. Gegenstand ist wahrscheinlich der Kampf des Theseus gegen die wilden Söhne des Pallas, die in den Schluchten des Gorgettos hausten und durch Schleudern von Felsstücken kämpften. Außerordentlich geschickt ist es angeordnet, daß die zweimal je drei zuschauenden Götter über den Anten sitzen und so die architektonischen Ruhepunkte mit den Ruhepunkten der Komposition zusammenfallen. In der Mitte zwischen ihnen spielt sich der eigentliche Kampf ab, außerhalb einerseits die Fesselung eines Gefangenen, andererseits die Fortführung eines solchen und die Errichtung eines Tropaion (?). Die einzige Figur der Mittelszene, die ein Gewandstück hat, ist Theseus; er verteidigt sich gegen drei Steinschleuderer, und in seiner einfach-großartigen, edlen Bewegung ist seine Überlegenheit über die rohe Naturkraft der Pallantiden gekennzeichnet. Unter allen athenischen Skulpturen kommt dieser Fries dem monumentalen Stil des Parthenon am nächsten. Die zuschauenden Götter streifen wenigstens in ihrer Vornehmheit an diejenigen des Parthenonfrieses, und in den Kämpfern ist ein seltenes Maß von treffendem Ausdruck erreicht. Man beachte auch den gefesselten Gefangenen. Wie der nackte Körper des Theseus sich von dem nachschleppenden Gewande abhebt und wie der Tote vor ihm daliegt, das erinnert an die (Abb. 163 und 164) abgebildeten Parthenonmetopen. Schon bei dem hinteren Fries sind wir auf die der Myronischen Richtung verwandten Parthenonmetopen verwiesen worden, und auf das Vorbild des Myron deutet auch die Körperbehandlung der nackten Kämpfer im vorderen Fries; wir begegnen derselben Formenanschauung wie beim Diskobol. Hier sei noch einmal daran erinnert, daß sowohl der Diskobol als auch die Marsyasgruppe wie für Hochrelief gedacht sind, daher wird die Beeinflussung wirklichen Reliefs um so erklärlicher. Als Gesamtergebnis stellt sich heraus, daß der vorzüglichste Teil des Skulpturenschmuckes an diesem Tempel ein schönes Beispiel dafür ist, wie das Vorbild des Phidias und Myron vereinigt wirkten.

Zu den für immer mustergültigen Werken der griechischen Kunst gehören die Karyatiden von der südlichen Vorhalle des Erechtheion. Fünf stehen noch, zum Teil wieder aufgerichtet, an ihrem Platze, eine ist durch Lord Elgin in das Britische Museum überführt worden (Abb. 185) und am Erechtheion durch eine Terrakotta-Nachbildung ersetzt. Wie es damals keine reinen Genrefiguren gab, so sind auch diese Figuren nicht ohne tiefere Bedeutung. Wir haben in ihnen attische Mädchen zu erblicken, die im Dienst der Göttin Athena waren; wie ihnen die Ehre zuteil wurde, bei Handlungen zur Verherrlichung der Göttin, z. B. im Panathenäenzuge, mitzuwirken, so dürfen ihre Abbilder hier die Decke einer Vorhalle des Gotteshauses tragen. Der Name Karyatide kommt in unserer Überlieferung zum erstenmal in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts vor. Er stammt jedenfalls von einem berühmten Beispiel architektonisch verwerteter Mädchengestalten in der kleinen Stadt Karyai im Peloponnes. In der uns inschriftlich erhaltenen Baurechnung des Erechtheion werden sie nur ganz allgemein κόραι = Mädchen genannt.

Die Mädchen sind an die Stelle der Säulen getreten, und ihre Last ist möglichst erleichtert, indem im Gebälk der Fries weggelassen ist. Wie die Säulen sind sie untereinander alle bis auf Kleinigkeiten gleich, nur daß bei den links von der Mitte stehenden das linke, bei den anderen das rechte das Standbein ist, damit die Außenlinien vertikal sind; durch das Spielbein aber wird eine wohltuende Milderung der strengen architektonischen Erscheinung erzielt. Die an beiden Seiten herabhängenden Flechten bewirken eine Verstärkung des Halses wenigstens der Idee nach. In der Gewandung ist möglichst die Senkrechte betont, mit besonders feinen Mitteln am Oberkörper, deshalb liegen auch die Arme eng am Körper an. Das Kapitell auf den Köpfen ist nach ionischen Einzelformen frei für den Zweck erfunden. Das beste natürliche Vorbild hatte der Künstler in den Wasser auf dem Kopf tragenden Mädchen, wie man sie noch heute in allen südlichen Ländern sieht; die ruhig einherschreitenden Gestalten bewegen sich nur in den Hüften, und

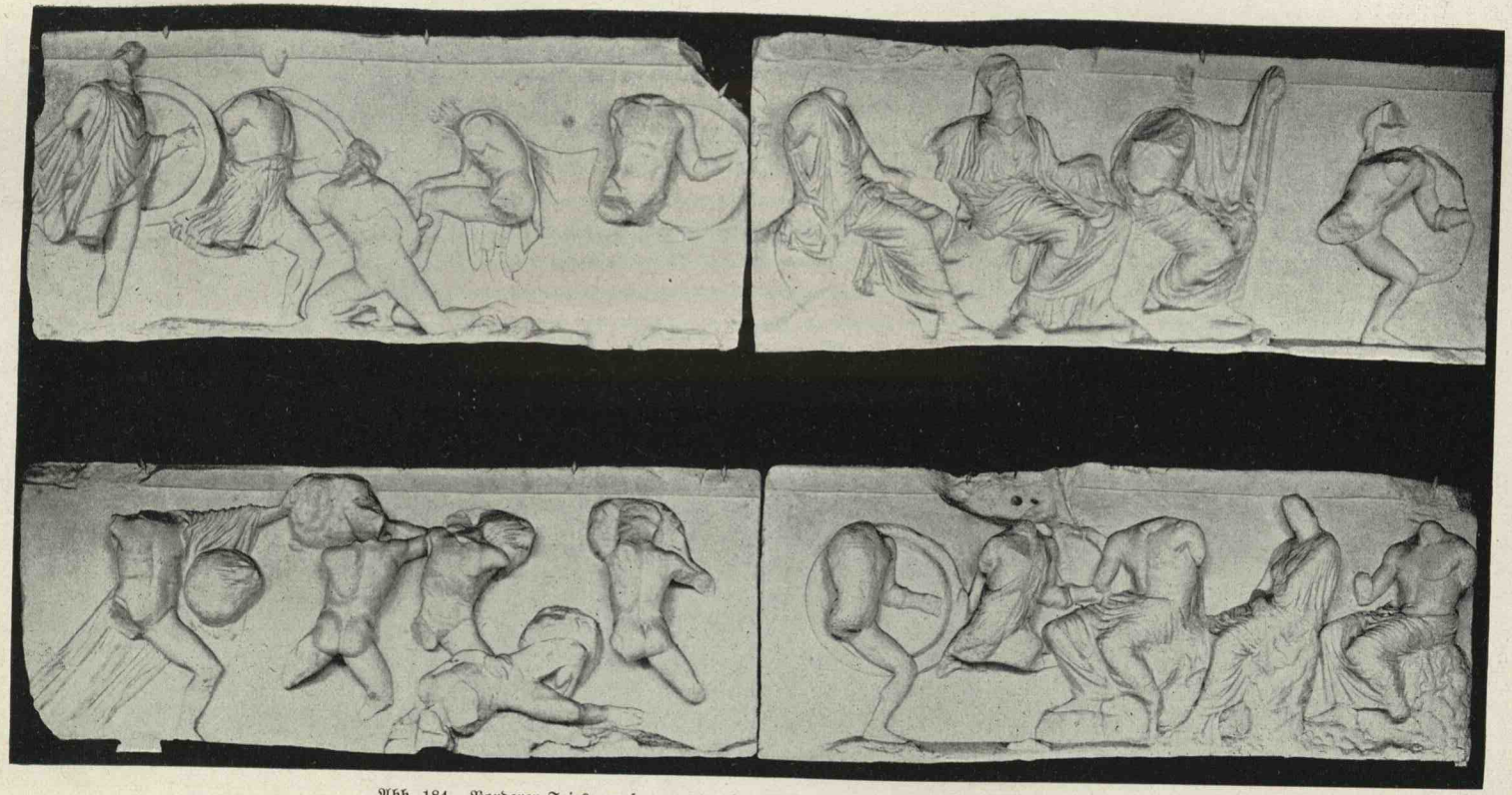


Abb. 184. Vorderer Fries am sogenannten Theseion zu Athen. Nach Gips. (Zu Seite 216.)

das verleiht ihnen eine stolze und edle Haltung. Will man sich die großartige Freiheit der atheniſchen Karyatiden innerhalb ihrer Funktion beſonders zur Anſchauung bringen, ſo vergleiche man die etwas früheren Telamonen vom Zeustempel zu Akragas (Girgenti) in Sizilien. Dort tragen nackte männliche Geſtalten in langer Reihe an der äußeren Oberwand der Zella die Deckbalken. Schon ihre Vielzahl deutet auf Sklaven, noch mehr aber die gewaltige Anſtrengung, mit der ſie, die Arme erhoben, auf Kopf und Ellbogen die Laſt tragen. Sie ſind unſelbſtändig an Pfeiler gelehnt, während die atheniſchen Mädchen Einzelſtatuen ſind. Dort geknechtete, mühſam arbeitende Menſchenkraft, hier der freie und edle Menſch, der ſich gern der Ehre des göttlichen Dienſtes unterzieht; von neuem ein Spiegelbild der großartigen Zeit, die in der freiwilligen Erfüllung ſittlicher und künſtleriſcher Geſetze die ſchönſte Freiheit erkannte.

Ehe wir die geringen Reſte des Erechtheionfrieſes betrachten, wenden wir uns zum Fries des kleinen Niketempels auf der Burg. Zum größten Teil iſt er an ſeinen Ort wieder eingefügt worden, vier Platten befinden ſich im Britiſchen Muſeum, wenige ſind verloren gegangen.

Die Anordnung ſteht nicht ganz feſt, doch iſt ſo viel ſicher, daß der Vorderſeite die Götterverſammlung angehört, den beiden Langſeiten der Kampf zwiſchen Griechen und Perſern, der Rückſeite der Kampf von Griechen gegen Griechen. Wahrſcheinlich bezieht ſich die Darſtellung auf die Schlacht von Platää, in der Griechen auf perſiſcher Seite ſtritten; die Götter beraten wohl über den Ausgang der Schlacht. Die Beiſpiele vom Parthenonfrieſe und vom ſog. Theſeion hatten die Einführung von Göttern üblich gemacht. Der Gegenſatz zwiſchen der ruhigen Erſcheinung der Götter und den wild bewegten Kampfſzenen war ſo wirkungsvoll, daß die Künſtler ſich dieſes Motiv nicht gern entgehen ließen. Es iſt Hochrelief wie beim ſog. Theſeion; die Kunſt hat nach dem Parthenonfries kein mit ſo beſcheidenen Mitteln wirkendes Relief mehr geſchaffen. Auch macht ſich bei dem Nikefries fortſchreitende Kühnheit bemerklich: die dargeſtellten Momente ſind oft ganz flüchtig, z. B. das Herabſteigen eines gefangenen Perſers von ſeinem ſtürzenden Pferd. Die Gruppen ſind figurenreich und der Streit heftig. Beſonders bemerkenswert iſt der Kampf um einen Gefallenen (Abb. 186) wegen des Vergleichs mit Ägina, dort „lebendes Bild“, hier geſpannte Wirklichkeit. In der größeren Berechnung auf die Betrachtung aus der Ferne und in der Ausfüllung der Lücken durch fliegende Gewänder zeigt die Kunſt, daß ſie ihrer Wirkung ſicherer und daher ſorgloſer geworden iſt.

Noch weiter geht die außen mit Nikefiguren geſchmückte Baluſtrade, die ſich um das Tempelchen gegen den Abhang herumzog. Schon der Gedanke, die eine Nike, welche die Kunſt bis dahin kannte, zu vervielfältigen, verkündet den Geiſt einer neuen Zeit.

Die ſchönen, langgewandeten Gehilfinnen der ſiegverleihenden Athena ſind damit beſchäftigt, Trophäen aufzubauen, Opfertiere herbeizuführen und zu töten. Nur wenig iſt erhalten, denn bei dem Sturz in bedeutende Tiefe iſt das meiſte zerſchellt. In dieſem Werk iſt das Gewand zur vollen Herrſchaft gelangt. Während nämlich bei den Parthenonſkulpturen des Phidias ein künſtleriſcher Gegenſatz zwiſchen den bekleideten und den nackten Körperteilen wirkte, ſind hier die Niken ganz bekleidet, und der nackte Körper ſcheint überall durch die wie naß anliegenden Gewänder hindurch; es iſt nicht ein Gegenſatz in großen Partien, ſondern überall im einzelnen zwiſchen den zuſammengeſchobenen und gehäuften Falten und den einfachen Flächen des durchſcheinenden Körpers. Bei der Aphrodite des Alkamenes glüht der Körper durch das dünne, in beſcheidene Falten geſchobene Gewand in einheitlicher Größe hindurch, bei den Niken dagegen iſt ein beſtändiger Kampf zwiſchen Gewand und durchſcheinendem Körper, bei dem bald das eine, bald der andere ſiegt, und doch iſt der Eindruck nicht unruhig; das kommt daher, daß auf dieſem Werke wie auf wenigen anderen ein Abglanz Phidiaſiſcher Harmonie und Schönheit liegt und es zu einem der ſchönſten des Altertums ſtempelt. Die volle Melodie des Phidias hat nichts von ihrer Milde verloren, nur das Tempo iſt raſcher und der Vortrag rauſchender geworden. Vielfältig gewunden fliegt das Gewand um die Nike, die das Opfertier führt, künſtlich balanciert ihre Gefährtin (Abb. 187), die, ohne das Gerät aus der Linken zu legen, mit der Rechten das gelöſte Sandalenband an ihrem Fuß befeſtigt; wie Waſſer-

kaskaden über Stufen fließt ihr Gewand über ihre Glieder. Hätte ſie nicht Flügel, vermittelſt deren ſie ſich auf der Luft halb ſchwebend hält, die Stellung würde peinlich gekünſtelt ſein, wie man an einem ſpäten Relief in München ſehen kann, das die Figur ohne Flügel wiederholt.

Verwandt mit dieſen Arbeiten ſind die geringen Reſte vom Fries des Erechtheion. Den Sinn der Darſtellung können wir nicht mehr enträtſeln. Die Relieffiguren waren aus weißem Stein beſonders gearbeitet und auf ſchwarzen Grund aufgelegt. Die Baurechnung zeigt uns, daß viele Marmorarbeiter daran beſchäftigt waren, die einzelnen Stücke nach dem Entwurf des Meiſters auszuführen. Sie ſcheinen nicht beſonders glücklich darin geweſen zu ſein.



Abb. 185. Karyatide vom Erechtheion zu Athen. Britiſches Muſeum zu London. Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 216.)

Nach den Meiſterwerken der großen Künſtler des Perikleiſchen Zeitalters iſt die Kunſt zur vollen Herrſchaft über ihre Mittel gelangt; ſie berauſcht ſich gleichſam an dieſem Beſitz, indem ſie Werke ſchafft wie die Aphrodite des Alkamenes, die Nikebaluſtrade, die Nike des Paionios und die ſogleich zu beſprechenden dahinſtürmenden Mänaden. Dieſe Werke alle zeigen die Virtuoſität durchaus innerhalb der Schranken einer unzerſtörten Grundharmonie, und angeſichts deſſen müſſen wir uns hüten, über die nur ſchriftlich überlieferte Virtuoſität eines Kallimachos von vornherein abſprechend zu urteilen. Das 5. Jahrhundert ſtand unter dem Bann des Phidias und beſaß an ſeiner Erbſchaft einen nicht ſo leicht zu vergeudenden Schatz.

Der Nachfolge des Phidias und Myron gehören in ihren Urbildern auch einige der ſchönſten Einzelwerke unſerer Muſeen an.

Mit Phidias ſteht in enger Verbindung der leierſpielende Anakreon aus Villa Borgheſe, kürzlich in die Ny Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen verſetzt. Der Dichter

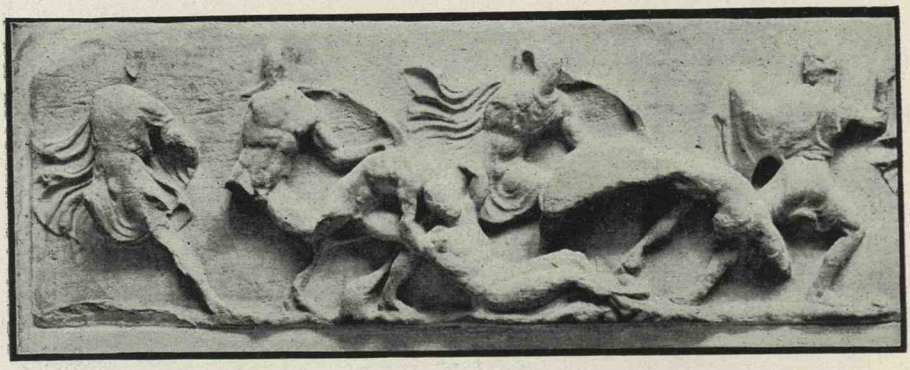


Abb. 186. Platte vom Fries des Athenaniketempels auf der Akropolis zu Athen. Kampf um einen Gefallenen. (Zu Seite 218.)

bewegt sich, wenn auch nur in leiser Andeutung, im Takt nach seiner Musik. — Zur Nachfolge des Myron gehört wohl das Bronzeoriginal des herrlichen Marmortorso in Neapel, der schlecht und falsch zum sog. Farnesischen Gladiator ergänzt ist. Die Formgebung ist noch sehr streng, mit wahrhaft stählerner Kraft spannen sich die Muskeln über den Knochenbau. — In wenn auch schon ziemlich entfernter Weiterbildung Myronischer Kunst ist der Salber der Münchener Glyptothek entstanden (Abb. 188). Mit größter Folgerichtigkeit ist hier das Attische entwickelt, kaum in einem anderen Werk tritt der ganze Unterschied gegen peloponnesische Kunst so deutlich in Erscheinung. Nicht wie beim Doryphoros hat die Hauptmasse das Untergesicht, sondern sehr entschieden sind die oberen Kopfteile, der Sitz der Intelligenz, den unteren übergeordnet. Während bei Polyklet in systematischer Weise größere Muskelpartien zusammengefaßt sind, spielt hier das Licht über der ganzen reich entwickelten, leicht beweglichen Klaviatur von Muskeln, von denen jeder zu seinem individuellen Recht kommt. Der Körper ist feinknochig, und die Gliedmaßen sind elegant gezeichnet. Es ist der Übergang zur Kunst des Praxiteles. — Schöne Werke dieser Zeit sind ferner die majestätische Athena mit dem Löwenhelm in Villa Albani zu Rom und eine als Asklepios ergänzte Statue in den Uffizien in Florenz mit sehr malerisch wirkenden Locken. Auch die Medusa Rondanini in München (Abb. 189) gehört in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts. Während man in der archaischen Epoche die versteinernde Wirkung der unheilabwehrenden Maske durch fratzenhafte Verzerrung zu erreichen suchte (vergl. die Metope von Selinunt Abb. 109), soll sie hier durch einen regelmäßig schönen Frauenkopf hervorgebracht werden, der soeben im Tode zu erstarren beginnt und nach dem Vorgang des Aischylos und Pindar von Schlangen umzischt und beflügelt gedacht ist. Mit Recht ist darauf aufmerksam gemacht worden, daß die Erscheinung an den Blitz erinnere; es ist, als wenn die Gewitterwolken sich öffneten und das starre, gefühllose, kaltschöne Haupt versteinernd auf einen Augenblick hervorschaute.

Mehrfach wurde in jener Periode versucht, den Tanz darzustellen. So bildete Kallimachos tanzende Lakonerinnen aus Bronze. Drei, mit dem Rücken gegeneinandergekehrte überaus anmutige Tänzerinnen bekrönen die phantastische Säule, die in Delphi gefunden worden ist und deren untere Teile mit der kyrenäischen Silphionpflanze dekoriert sind. Ihre kurzen Gewänder sind durchscheinend, auf dem Kopf tragen sie einen Kranz aus hochstehenden Schilfblättern (Kalathiskos). Weiche Formen und ein feiner sinnlicher Reiz scheinen auf jonische Kunst zu weisen. Ist hier die Bewegung langsam und gemessen, so steigert sie sich zu Raserei in den Reliefiguren schwärmender Mänaden, die in zahlreichen Wiederholungen vorkommen. Vielleicht haben wir auch ein Stück des Originalwerkes in einem Relief, das 1875 auf dem Esquilin zu Rom gefunden ist und einer runden Basis angehört (Abb. 190). Um die ausgelassen wild bewegte Figur flattern die durchsichtigen Gewänder, das zerrissene Zicklein hält sie in der Linken, während sie mit der Rechten das Messer schwingt. Die wundervolle Anmut und die Poesie des Linienflusses scheinen das Werk nach Attika, freilich wohl unter jonischem Einfluß, zu verweisen. — Gleich nach Vollendung der Kunst treten auch die ersten archaisierenden, d. h. mit Absicht altertümelnden Werke auf. Ein solches Werk ist die Münchener Artemis (Abb. 191). Die berechnete Wirkung besteht in dem Kontrast zwischen den Formen des Körpers, die in auffälliger Deutlichkeit durch das

infolge eines heftigen Windſtoßes feſt angepreßte Gewand hindurchſcheinen, und den zurückgewehten, künſtlich gehäuften Faltenmaſſen hinter der Figur. Trotz der beabſichtigten Schauſtellung des Körpers wirkt die Statue durchaus keuſch und unbefangen, ſo tief war damals noch die Naivetät der Kunſt begründet. Die Führung des Gewandes hat bei der Artemis und der Mänade viel Ähnlichkeit. Man beachte beſonders das flatternde Aufſchlagen des Überfalles an der Taille. Zu den ſchönſten Antiken gehört eine neuerdings in den ſaluſtiſchen Gärten zu Rom gefundene Niobide aus pariſchem Marmor, jetzt in der Banca commerciale zu Mailand. Sie bricht unter dem Pfeilſchuß im Rücken zuſammen. Ihr Gewand iſt heruntergeglitten und liegt in noch altertümlichen Parallelfalten über ihrem rechten Bein. Der Körper iſt ſehr voll und kräftig und noch etwas herb. Die Figur gehört zu einer Gruppe, von der noch ein Jüngling und ein Mädchen in Kopenhagen erhalten ſind.



Abb. 187. Nike von der Baluſtrade neben dem Athenaniketempel auf der Akropolis. Athen. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 218.)

Bei der Idealität, der Epoche, ihrem Hauptkennzeichen, iſt ſie wenig geeignet, uns eine unmittelbare Vorſtellung von der Erſcheinung ihrer großen Männer zu geben. Das haben wir bei der Periklesherme geſehen, und das fühlen wir auch mit Bedauern vor der Doppelherme der beiden großen Hiſtoriker Herodot und Thukydides in Neapel und anderen Einzelwiederholungen; es ſind Köpfe, welche die äußere Ähnlichkeit allerdings wiedergeben, aber allzuſehr des individuellen Lebens ermangeln.

Nicht überraſcht werden wir ſein, wenn wir in der attiſchen Kunſt einen langen Nachklang des Parthenonfrieſes vernehmen. Mußte dieſer doch als muſtergültiges Beiſpiel edler Reliefkunſt ein tauſendfaches Echo wecken. Ein Zeugnis davon iſt das Marmorrelief des lateraniſchen Muſeums: Medea mit den Töchtern des Pelias, ſie zur angeblich verjüngenden Schlachtung ihres Vaters beredend. — Geradezu wie aus dem Parthenonfrieſe herausgetreten aber ſind die drei Geſtalten auf dem berühmten Orpheusrelief, deſſen ſchönſtes Exemplar in Neapel aufbewahrt wird (Abb. 192). Orpheus hat ſich durch ſeinen Geſang vor dem Fürſten der Unterwelt die Erlaubnis errungen, ſeine geliebte Gattin wieder mit zur Oberwelt nehmen zu dürfen, unter der Bedingung, daß er ſich unterwegs nicht umſähe. Sie folgt ihm, aber er kann ſeine Sehnſucht nicht bis zur Schwelle der Oberwelt bezwingen, er blickt ſich um, und tief ſchauen ſie ſich gegenſeitig in die Augen. Sie legt ihm die Hand auf die Schulter, und zärtlich greift er danach. Doch ſchon naht Hermes und faßt Eurydikes Arm, um ſie wegen der Übertretung des Gebotes wieder

zurückzuführen, selber von Mitleid ergriffen. Nur im Parthenonfriese hat die vollendete Schönheit dieses Werkes ihresgleichen, rührend sind die Liebe und Wehmut, welche die Szene erfüllen. Um so bewunderungswürdiger ist dieser Ausdruck, als die Köpfe, für sich allein betrachtet, noch ohne Seele sind und die Empfindung nur in der Stellung liegt. Mit den leisesten Mitteln ist das erreicht. Der Künstler, der das Original geschaffen, hatte das Auge, die feinsten Reize in der Natur zu sehen, und wußte sie in seinem Bilde in einer Weise zu verknüpfen, daß einer den anderen hob und förderte und das Werk in keinem Punkt von seiner gleichmäßigen Höhe herabsinkt.

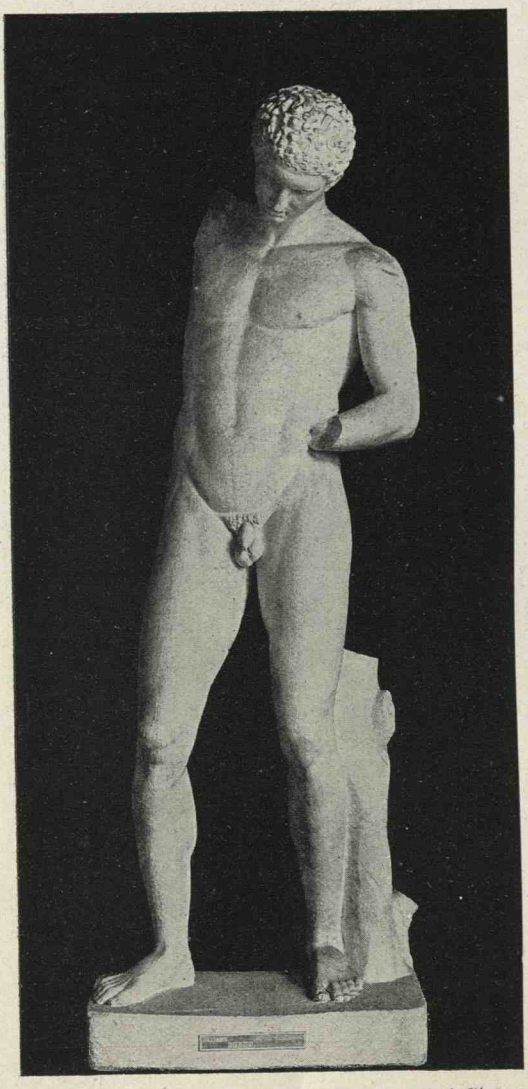


Abb. 188. Salber. Glyptothek zu München. Nach Gips. (Zu Seite 220.)

Haben wir in dieser Platte ein Grabrelief für eine früh verstorbene Frau zu erkennen? Wohl kaum, da es sonst nicht üblich war, für die Gräber der Verstorbenen mythologische Gegenstände zu wählen. Das beweist eine lange, bis tief ins 4. Jahrhundert reichende Folge von Grabreliefs, die uns erhalten sind und die das im Orpheusrelief angeschlagene Thema leiser Wehmut weiter behandeln. Selten findet sich wie auf dorischen und ionischen Grabmälern in Attika der Verstorbene heroisiert und von den Überlebenden verehrt; das attische Grabmal ist vielmehr meist nicht ein Denkstein des Todes, sondern des Lebens. Bereits auf der Aristionstele sahen wir den Toten als Krieger verewigt; in anderen gleichzeitigen Werken trägt er ein Gerät der Palästra in der Hand. Auch jetzt finden wir ihn im Waffenschmuck oder als Reiter und im Kampfe. Aber auch der Handwerker mit seinem Gerät kommt vor, wie der Schuster Xanthippos mit seinem Leisten. Die Stele ist nicht mehr hoch und schmal, sondern nähert sich mehr dem Quadrat; oder wenn sie bei der älteren Form bleibt, wird für den Reliefschmuck ein kleineres quadratisches Feld ausgespart. Auch in Marmor vergrößert nachgebildete Lekythoi mit Reliefschmuck werden auf die Gräber gestellt. Diese Werke durchlaufen alle Stufen von der Arbeit des flüchtigen Steinmetzen bis zu der des bedeutenden Künstlers.

In den meisten Fällen scheint man diese Denksteine Frauen errichtet zu haben; dann sitzt die Frau, in idealer Weise immer jugendlich gebildet, ruhig da, vor ihr steht eine Sklavin, ihr ein Schmuckkästchen reichend (Abb. 193). Aber diese an das sonnige Leben erinnernde Darstellung ist immer mit Trauer vermischt, es ist, als ahnte die Frau ihren nahen Tod, und nachdenklich schaut sie auf das ehemals so liebe Geschmeide. Oder sie sitzt auch wohl traurig da, den Kopf in die Hand gestützt, und blickt trübe nach dem Kästchen hin, das die Dienerin zaghaft vor ihr öffnet, weil sie nicht weiß, ob der Anblick die Herrin in ihrer Stimmung mehr erfreuen oder betrüben wird. Zuweilen ist ein Kind dabei, dessen Anblick der Mutter das Scheiden nur noch schwerer

macht. Sinkt die junge Frau krank vom Stuhle, sich windend vor inneren Schmerzen, von Verwandten oder Dienerinnen gehalten, dann handelt es sich wahrscheinlich um den Grabschmuck für eine verstorbene Wöchnerin. Auch stehen Verwandte oder Freunde einander gegenüber und reichen sich die Hand, womit wohl nicht der Abschied, sondern nur treue Zusammengehörigkeit angedeutet ist. Öfters erweitert sich die Gruppe zu einer ganzen Familie von mehreren Personen. Bei der vollendet herrlichen Kunstform ergreift der Gedanke um so mehr, daß solch innige Liebe durch den Tod getrennt, daß so viel Schönheit vergehen oder in tiefes Leid gestürzt werden muß. Wie ein abdämpfender Schleier liegt Wehmut über allen diesen Werken, aber nirgends ist der Schmerz bitter, nirgends wird eine Klage laut: eine trauernde Neigung des Hauptes, ein inniger Händedruck sagen alles, der Schmerz wird gelöst in edler starker Seele, man ergibt sich in die unabänderlichen Gesetze der Natur. Die Betroffenen trauern tief und nachhaltig über das Scheiden, aber sie bäumen sich nicht dagegen auf. Wie schön und wie gesund!



Abb. 189. Medusa Rondanini. Glyptothek zu München. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 220.)

Unbegrenzt ist in dieser Zeit der vollen Kunstblüte die Freude am Relief. Während bisher alle Kunstwerke zu Weihgeschenken für die Götter bestimmt waren, tritt von der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts an und das ganze 4. Jahrhundert hindurch noch eine besondere Art von Votivstücken auf: Reliefs, in denen die Bitte oder der Dank an die Götter selbst zur Darstellung oder wenigstens zum Ausdruck gelangte. In diesen Votivreliefs steht der Stifter, oft begleitet von seiner Familie oder Dienerschaft, vor der größer gebildeten Gottheit oder einem Heroen und erhebt entweder anbetend die Hand oder bringt auf einem Altar ein Opfer dar. Oft macht das göttliche Wesen ein Zeichen gnädiger Gewährung. Auf anderen Reliefs werden nur die Götter ruhig dastehend oder thronend oder in einer für sie charakteristischen Handlung dargestellt. Solche Votivreliefs wurden auch an der Spitze monumental aufgezeichneter Urkunden angebracht. Bei Verträgen zwischen verschiedenen Staaten ist es üblich, daß zwei ihrer Gottheiten oder Heroen einander gegenüberstehen und sich die Hand reichen, oft in Gegenwart des höchsten Gottes Zeus. Viele dieser Reliefs gehören zu den feinsten Werken griechischer Kunst. — Es gab auch noch eine niedriger stehende Art von Weihgeschenken, das waren Nachbildungen einzelner Gliedmaßen des menschlichen Körpers, der Gottheit ganz in demselben Sinne dargebracht wie noch heute in der katholischen Kirche.

B. Der Peloponnes und die Kolonien.

Die ganze nachfolgende griechische Kunstentwickelung ist von dem gewaltigen Einfluß des Phidias nicht unberührt geblieben, aber die direkten Schulen des

Myron und des Phidias schließen mit der Generation nach ihnen ab, indem die attische Kunst sich zu einer neuen selbständigen Höhe erhebt, ja sogar die nächste Nachfolge der genannten Meister weist stark ausgesprochene Individualitäten auf. Ganz anders war es im Peloponnes. Dort bleibt die Kunst des großen argivischen Meisters bis in die zweite und dritte Generation in unbeschränkter Herrschaft, und die Künstler, die ihr folgen, treten persönlich wenig bedeutend hervor. Die Schüler und Enkelschüler Polyklets sind sehr viel zahlreicher als die Schüler der attischen Meister, wir kennen auch eine Anzahl von Namen, aber mit wenigen vermögen wir eine bestimmte Vorstellung zu verbinden. Da nun diese Künstler bei der peloponnesischen Gepflogenheit bleiben, fast ausschließlich in Erz zu arbeiten, sind uns auch nur wenige Werke erhalten.



Abb. 190. Schwärmende Mänade. Marmorrelief vom Esquilin. Kapitol zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 220.)

Polyklets Bruder, Naukydes, arbeitete die Hebe, die neben der Hera jenes im Tempel bei Argos stand. Sonst bildete er vorwiegend Siegerstatuen. Unter Polyklets Schülern wurde statt Argos Sikyon zur ersten Kunststadt des nördlichen Peloponnes. Bei der mangelnden Individualität der einzelnen Künstler erscheint es natürlich, daß an größeren Gruppen öfters viele gemeinsam arbeiteten. So schufen neun peloponnesische Künstler zusammen ein aus etwa vierzig Figuren bestehendes Weihgeschenk der Lakedämonier nach Delphi zum Andenken an ihren Sieg über die Athener bei Aigospotamoi (405), vier Künstler ein aus neun Figuren bestehendes Weihgeschenk der Tegeaten ebendorthin.

Ein Schüler des Naukydes war der jüngere Polyklet, der in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts das Theater und die Thymele in Epidauros baute. Als Plastiker bildete er zur Verherrlichung des Sieges von Aigospotamoi die bewaffnete Aphrodite von Amyklai, von der wir wahrscheinlich eine verkleinerte Kopie in der anmutigen Marmorfigur des athenischen Museums aus Epidauros besitzen. Diese Figur steht deutlich unter attischem Einfluß, der sich auch in zwei kürzlich gefundenen Bronzestatuen zeigt, die in diesen Kunstkreis zu gehören scheinen: der Schaber aus Ephesos in Wien und der Jüngling, der bei Antikythera aus dem Meere gefischt wurde, zu Athen. Vielleicht hielt letzterer in der erhobenen rechten Hand einen

Apfel und ſtellt Paris dar. Schon lange berühmt iſt der ſog. Idolino in Florenz, in dem die Eigenſchaften der peloponneſiſchen Kunſt etwas ſtärker hervortreten (Abb. 204.) Wir erhalten daraus eine Anſchauung, wie vortreffliche Werke die Kunſtart des Polyklet ſelbſt in ſchwächeren Händen zuſtande brachte. Die herbe Eckigkeit des Körpers erhöht den Eindruck des männlich Kräftigen und erinnert an Geſtalten des Florentiner Quattrocento. Aber doch bleibt der ganze Körper und namentlich der Kopf weit hinter dem Adel des Meiſters zurück. Statuen, deren Originale auf die Schule des Polyklet zurückgehen, ſind der Diomedes in München, deſſen Kopf attiſche Elemente enthält, und der ſog. Ares Borgheſe im Louvre, bei dem die Benennung auf den Kriegsgott nicht feſtſteht. — Das einzige größere Marmorwerk der Schule, der Skulpturenſchmuck vom Heratempel zu Argos, iſt nur in wenigen Fragmenten auf uns gekommen. —



Abb. 191. Archaiſtiſche Artemis. Glyptothek zu München. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 220.)

Jedes Werk hat uns gezeigt, daß die Kunſt in beſtändiger Weiterbildung begriffen war; ein neues Moment nach dem andern trat herzu. Eine beſtimmtere Vordeutung der kommenden Zeit erhalten wir in einem anderen umfangreicheren Werk des Peloponnes, das vielleicht der Ausführung, aber nicht der Erfindung nach einem einheimiſchen Künſtler angehört. Es iſt der Fries des Apollontempels zu Baſſä bei Phigalia in Arkadien, hoch oben im Gebirge; ſeit 1814 befindet ſich der Fries im Britiſchen Muſeum (Abb. 195 bis 200). Der außen doriſche, innen ioniſche Tempel iſt noch ziemlich gut erhalten, ſein Erbauer war der Meiſter des Parthenon Iktinos. Der Fries zog ſich an der Innenwand der Zella oben über ioniſchen Halbſäulen hin.

Es ſind zwei Kämpfe dargeſtellt, einmal zwiſchen Griechen und Amazonen und einmal zwiſchen Griechen und Kentauren, bei beiden ſind die Götter Artemis und Apollon auf einem Hirſchgeſpann gegenwärtig gedacht, und doch ſind ſie nur einmal gegeben. In geiſtreicher Weiſe hat der Künſtler das dadurch anſchaulich gemacht, daß er den einen der beiden Gegenſtände, welche im übrigen auf eine Schmal- und eine Langſeite verteilt ſind,

mit einer Platte auf die zweite Langseite hinübergreifen läßt und neben dieser Platte das zwischen beiden Szenen stehende Göttergespann angebracht hat. Eine ganze Reihe von Motiven und Gruppen erinnern an gleichzeitige attische Kunstwerke und sind zweifellos von dort entlehnt, eine Gruppe z. B. ist Wiederholung der Mittelgruppe des westlichen Parthenongiebels, die Kaineusgruppe entspricht derjenigen am sog. Theseion, auch Metopengruppen vom Parthenon finden sich wieder. Der Künstler, der den Fries entworfen, steht in engster Beziehung zur attischen Kunst, aber er ist weit über jene hinausgegangen, denn mit solcher rücksichtslosen Heftigkeit ist auf keinem attischen Werke ein Kampf entbrannt. Mit allen Mitteln wird er geführt, sehr häufig reißen sich die Kämpfenden an den Haaren, mehreremal stemmen die Besiegten den Arm zur Abwehr in die Achselhöhle des Feindes, ein Kentaur beißt einem Jüngling in den Nacken und schlägt gleichzeitig nach hinten aus, eine Amazone wird vom Pferde gerissen, einer zu einem Götterbilde geflüchteten Lapithenfrau wird das Gewand vom Leibe gezerrt. Die Motive sind äußerst drastisch, bei den weit ausschreitenden Amazonen spannt sich der Chiton zwischen den Beinen. Dazu kommt eine höchst derbe, manchmal sogar plumpe Form, die man jedoch über dem Feuer der Bewegung und bei der hohen Aufstellung nicht leicht bemerkte. In der Ausführung zeigt sich keine Spur von attischem Geist. Außer den angeführten Vorbildern lassen sich noch andere in Vasenbildern nachweisen, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß viele Gruppen malerischen Werken entlehnt sind. Damit stimmt manches Malerische in der Zeichnung überein, auch daß die flatternden Gewänder durchgängig ganz flach auf dem Grunde liegen, und einige sehr kühne und mißlungene Verkürzungen. Diesen Vorbildern in Malerei ist es wohl auch zuzuschreiben, daß hier mit Ausnahme der Grabreliefs zum erstenmal in der Plastik das Empfindungsleben hervortritt und damit die folgende Periode der Kunst eingeleitet wird. Denn die Malerei war im ganzen Altertum die führende Kunst, welche der Entwickelung der Plastik immer voranging. Das Ergreifende des Kampfes wird dadurch erhöht, daß die Lapithenfrauen zum Teil ihre Kinder bei sich haben; eifrig sind die Streiter um die Verwundeten bemüht: einer trägt seinen Kameraden auf dem Rücken hinweg; rührend sind die Gruppen, in denen ein Grieche einen Verwundeten aus der Schlacht führt, eine Amazone ihre hingesunkene Gefährtin aufrichtet, eine Amazone den siegreichen Griechen um ihr Leben anfleht; ja sogar auf die Feinde erstreckt sich das Mitleid: eine Amazone hält die andere ab,



Abb. 192. Orpheus, Eurydike und Hermes. Relief in Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 221.)

gegen einen unterliegenden Griechen den Todesstreich zu führen; wahrhaft ergreifend aber ist eine in sich zusammensinkende zu Tode getroffene Kriegerin.

Steigerung der äußeren Bewegung, derbe dekorative Form, das sind Eigenschaften, die uns auch schon auf anderen Werken begegnet sind, wenn auch nicht in diesem Grade, aber das Erwachen der Seele zeigt sich hier noch verheißungsvoller als in den attischen Grabreliefs. Dort war es in enger Verbindung mit dem Zweck, dem das ganze Werk dienen sollte; hier ist es aus einem Gegenstande entwickelt, der bisher ohne jede Andeutung davon war: ein Vorbote der neuen Zeit, die ganz vom Empfindungsleben beherrscht sein wird.



Abb. 193. Grabrelief der Hegeso. Athen. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 222.)

Athen und Argos-Sikyon waren in dieser Periode so sehr Kunstmittelpunkte, daß das übrige Griechenland dagegen ganz zurückgetreten zu sein scheint. Von kleinasiatisch-ionischer Kunst im Ausgang des 5. Jahrhunderts können uns zwei Sarkophage eine Vorstellung geben, die in den Königsgrüften von Sidon gefunden sind. Dort wurden im Jahre 1887 nicht weniger als siebzehn meistens griechische Sarkophage entdeckt, von denen vier zu den schönsten Werken der griechischen Plastik vom Ende des 5. bis Anfang des 3. Jahrhunderts gehören. Sie sind jetzt in das Museum von Konstantinopel überführt. In den Reliefs am sog. Sarkophag des Satrapen wird das Leben des Verstorbenen ähnlich wie an lykischen und kyprischen Sarkophagen geschildert. Der sog. lykische Sarkophag hat einen hohen spitzbogigen Deckel, wie er nur an

lykischen Monumenten vorkommt. Die Reliefs, die an den Längsseiten Jagdszenen schildern, zeigen, daß der jedenfalls kleinasiatische Künstler an attischer Kunst gebildet ist, ja einzelne Szenen direkt aus attischen Reliefs, wie die Friese vom Theseion und Parthenon, entlehnt hat.

6. Die Vollendung des Seelischen.

A. Die kulturelle Entwickelung Athens infolge des peloponnesischen Krieges.

Von der heiteren Hoheit und befriedigten Größe in der Epoche des Perikles kann man nur mit Schmerz den Blick auf den brudermörderischen peloponnesischen Krieg richten, der jener glücklichen Zeit so bald und für immer ein Ende bereitete. In gemeinsam auflodernder Vaterlandsliebe hatten alle Griechen vereint gegen die Perser gefochten; die Athener hatten dabei das meiste getan, und das hatte sich in der herrlichen staatlichen und künstlerischen Blüte der Stadt belohnt, durch die sie die Augen der ganzen Welt auf sich richtete. Aber ebensosehr erweckte der Glanz Athens den Neid, und dieser ruhte nicht eher, als bis die Stadt in fast dreißigjährigem Kampfe ihrer politischen Machtstellung beraubt worden war. Welche Wunder an Kraft und Kühnheit leistete sie noch während dieses Krieges, und schließlich ist sie weniger durch Feindeshand als durch sich selbst, infolge ihrer inneren Zersetzung, gefallen. Die Regsamkeit, die geniale Schöpferkraft, die zarte Feinfühligkeit des attischen Geistes hatten die Blüte des Perikleischen Zeitalters in beispiellos kurzer Zeit zur vollen Reife gebracht, aber dieselben Kräfte bewirkten, einmal über ihr Ziel hinausschießend, ebenso rasch die Zerstörung. Die reiche Begabung des Volkes erwies sich als ein zweischneidiges Schwert. Die gefährliche Doppelwirkung zeigt sich auch in der Person und Stellung des

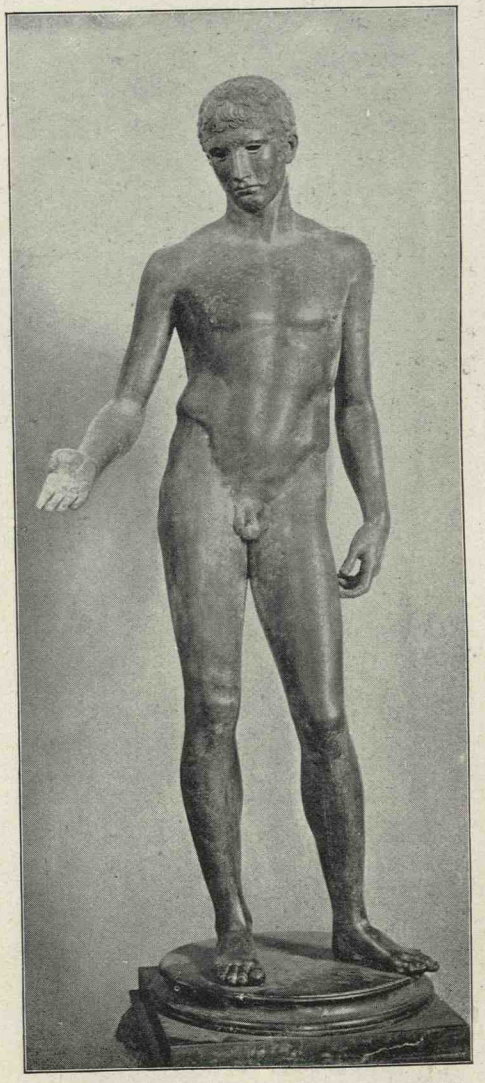


Abb. 194. Opfernder Jüngling (in der rechten Hand ist eine Opferschale zu ergänzen), sogenannter Idolino. Bronze. Florenz. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 225.)



Abb. 195—200. Platten vom Fries des Apollontempels bei Phigalia. Amazonen- und Kentaurenkämpfe. Britisches Museum zu London. Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 225.)

Perikles. Dieser gewaltige Mann war das konzentrierte Abbild aller Vorzüge des attischen Volkscharakters, er allein hatte mit seiner weisen Führung alles Schlummernde erweckt, aber ebensosehr war auch alles auf ihn allein gestellt, unter dem Anschein eines Volksführers war er in Wahrheit Alleinherrscher und hatte seine Mitbürger des selbständigen Denkens entwöhnt. Als er kurze Zeit nach dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges, den zu verhindern er alle Mittel aufgeboten hatte, von der Pest dahingerafft wurde, stand das Volk an dem gefährlichsten Wendepunkt seiner Geschichte ohne Führer da. Die verheerende Pest und das fortdauernde Unglück im Kriege zerfraßen mit reißender Schnelligkeit alle sicheren Grundlagen. Das Volk verzweifelte an seinen Göttern, denn der poetische Glaube war nur eine Religion für Glückliche, und die Götter waren so eng mit dem Gemeinwesen verwachsen, sie erschienen so sehr als dessen Verkörperung, daß mit dem Verfall des Staates auch sie von ihren Thronen stürzen mußten. Lange genug schon hatten Philosophie und Sophistik an den Grundlagen der mythologischen Religion gerüttelt; auch in diesem Fall trug der Segen des Perikleischen Zeitalters gleichzeitig den Fluch in seinem Schoße, denn infolge der hohen Bildung war die Philosophie ganz an Stelle der Gottheit getreten, und

diese Anschauung war in so weite Kreise gedrungen, daß die Führer vergebens versucht haben würden, jetzt die Religiosität des Volkes anzurufen; es hätte ihnen höhnisch die leeren Stühle der Götter gezeigt. Dahingeschwunden war die Macht der schönen und edlen persönlichen Gottheiten, und das geängstigte Volk klammerte sich an dämonische Mächte und ausländische Kulte; halb verstandene Brocken aus der Philosophie und der aufklärenden Sophistik gingen im Volke um und verwirrten und erregten die Gemüter, statt sie zu beruhigen. Auch die vollständige Freiheit, die Perikles dem Volke verliehen hatte, war ein verderbliches Geschenk, dessen Gebrauch er selber sich wohl gehütet hatte, ihm jemals zuzugestehen. Er hatte zu ihm wie der Vater zu seinen Kindern gestanden, die Autorität fesselte es an seine Person; nach seinem Tode gähnte eine grenzenlose Leere, und die Rednerbühne in der Volksversammlung wurde zum Tummelplatz gewissenloser Streber. Verzweifelt nach einem Halt suchend, warf sich das Volk ihnen in die Arme. Diese neuen Führer hatten ihre Stellung nicht durch ihr Verdienst erworben, sie hatten sie von Volkes Gnaden und konnten sie nur behaupten, wenn sie dem Volk schmeichelten. Perikles hatte die Bürger durch Berufung auf ihre edlen und starken Seiten gelenkt, seine Nachfolger dagegen benutzten ihre Schwächen. Sie stammten nicht aus edlen und gebildeten Kreisen wie Perikles oder seine Vorgänger, sondern der souveräne Haufe hob sie aus unteren Ständen als ihm verwandtere Geister empor. Die Folge davon war, daß sich die Vornehmen und Gebildeten allmählich ganz von der Leitung des Staates und den Ämtern zurückzogen. Nicht mehr ruhten die Zügel der Regierung ein Menschenalter lang in derselben Hand, sondern fortwährend wechselte das Volk mit seinen Lieblingen, wodurch die Unsicherheit der Politik nur noch vermehrt wurde. Diese Veränderungen mußten ihre verderbliche Wirkung sehr bald äußern. Immer mehr wurden die bestehenden Verhältnisse aufgelöst, die altväterische Zucht und Sitte verfiel, die festen Grundlagen des Staates, Ehe und Familie, wurden erschüttert und zersprengt, wilde Zügellosigkeit und Sittenverderbnis zerrütteten die Kraft des Volkes.

So sehr diese Bewegung zu beklagen ist, so liegt doch in ihr ein großer geschichtlicher Fortschritt. Dadurch daß Herkommen und Autorität an Geltung verloren, wurden viele Bande gelöst, welche die Menschen bisher gefangen gehalten. In gewissem Sinne läßt sich das Zeitalter des Perikles mit dem christlichen Mittelalter vergleichen: die Individualitäten waren gebunden, und die einzelnen Menschen erschienen nur als Verkörperung von Typen. Nur daraus ist die jahrelange, durch kein äußeres Recht befestigte Machtstellung des Perikles zu erklären, nur daraus das bescheidene Zurücktreten des leitenden Staatsmannes, der Dichter und bildenden Künstler hinter ihre Werke, eines Aischylos und Sophokles, Polygnot und Phidias. Sie alle sind große Persönlichkeiten, aber doch nur insofern, daß sie die vollendetsten Vertreter des Typus sind. Diese hohe Objektivität hat nun allerdings gerade den Erfolg verbürgt, und in ihr liegt der vollgültigste Wert der Schöpfungen jener Zeit, aber der Kreis des hierin Erreichbaren war geschlossen, und es mußten neue Bedürfnisse für neue Leistungen geschaffen werden. Die alle Fesseln sprengenden Kriegs-

jahre haben auch die Bande von den Individualitäten gelöſt, und es zeigte ſich, daß ſie in der vorhergehenden großen Zeit ſtill herangereift waren.

So raſch vollzieht ſich bei den einfachen Bedingungen und klaren Verhältniſſen, bei der jugendlichen Schnellkraft des helleniſchen Geiſtes die Entwickelung, daß ſchon Sokrates, der nur eine Generation jünger war als Perikles, als die erſte vollreife und gleichzeitig größte Individualität auftritt. Während die großen Männer früher ihre beſte Kraft in dem Anſchluß an das Überkommene gefunden hatten, ſtellt er ſich in bewußten Gegenſatz dazu, aber nicht als Revolutionär — und darin bewahrheitet ſich wieder einmal die glückliche Naturanlage der Griechen —, ſondern mit ſanfter Hand führt er aus dem Alten in das Neue hinüber, immer anknüpfend und überleitend, und doch ſchafft er überall etwas vollſtändig Neues. Wie ſehr erſcheinen ihm gegenüber die Früheren befangen im Äußeren. Mit rein äußeren Mitteln hatte Phidias die Hoheit und Erhabenheit der Götter, allerdings um ſo bewunderungswürdiger, zum Ausdruck gebracht; die äußere Erſcheinung hatte er ſo ſehr erhoben, daß ihre Vollendung zum höchſten Sittlichen wurde. Sokrates dagegen achtete das Äußere gering und legte allein Wert auf den Inhalt. Er vernachläſſigte ſich ſelbſt in ſeiner äußeren, ohnehin häßlichen Erſcheinung und dachte nur an die Ausbildung ſeiner inneren Perſönlichkeit. Alle früheren Philoſophen hatten geſucht, das außerhalb ihrer ſelbſt befindliche Weltganze zu erforſchen, er aber verlegte den Schwerpunkt ſeiner Forſchung nach innen und begründete die ſittlichen Geſetze des Menſchenlebens. Auch Perikles war ein hoher und edler Charakter geweſen, aber ſeine ſittliche Größe war immer verbunden mit Weltklugheit, ja er betrachtete dieſe geradezu als eine ſittliche Forderung. Sokrates dagegen iſt der erſte, der Charakter und Weltklugheit trennt, ja einander gegenüber ſtellt, und für dieſe Überzeugung iſt er geſtorben. Er hätte ſich ganz gut retten können, aber er wollte ſich ſelbſt getreu bleiben und hat durch das Martyrium die Wahrheit ſeiner Lehre nur um ſo wirkſamer beſiegelt. Durch Perſönlichkeit und Lehre eilt er ſeiner Zeit weit vor und ſtreift ganz nahe an das Chriſtentum.

Sokrates ſtellt die Individualität von der edelſten und höchſten Seite dar, leider von wenigen erkannt und nachgeahmt. Denn ſehr viel leichter mußte die plötzliche Löſung der Feſſeln zu ungezügelter Wildheit führen, und darin iſt der geniale Alkibiades das viel geliebte und viel geſchmähte Vorbild. Nicht wie Perikles ordnete er ſich dem Staat unter und fragte bei allen Handlungen nach deſſen Bedürfniſſen, ſondern alles tat er nur für ſich ſelbſt; ſeinem perſönlichen Vorteil und ſeiner perſönlichen Laune machte er alle Verhältniſſe dienſtbar. Die Subjektivität, die in Sokrates ſo edel und gehalten erſcheint, iſt bei ihm zu nimmerſatter Selbſtverherrlichung geſteigert. In frevelhafter Weiſe ſetzte er ſich über alles Herkommen hinweg; was den Vätern heilig war, das verſpottete er. Im peloponneſiſchen Krieg wurden die Athener zu modernen Menſchen, und Alkibiades iſt darin ihr bis zum Extrem geſteigerter Vertreter.

In faſt erſchöpfender Allſeitigkeit ſind in Euripides die Eigenſchaften der neuen Zeit vereinigt; ſowohl in ſeinem Leben als auch in ſeiner Dichtung

finden wir sie aufs reichste entfaltet. Die unbefriedigte Zwitterstellung einer Übergangsepoche tritt in ihm klar zutage. Wohl schätzt er die Religion und die väterliche Sitte, aber daneben nagt der Zweifel an seiner Seele. Er wagte weder das Überkommene ganz aufzugeben, noch sich ihm rückhaltlos anzuschließen; so befand er sich in beständiger innerer Aufregung, die auch auf seine Werke überging. Und doch war er ein ganz moderner Mensch, das zeigt ein Vergleich mit seinen Vorgängern. In den Tragödien des Aischylos und Sophokles hielt sich die Charakteristik immer in den Grenzen des Typischen; dadurch wird der Eindruck hervorgerufen, als ragten die Götter und Heroen so hoch auf, daß sich für den Blick des Betrachters die Einzelheiten verlieren und nur die allgemeinen Umrisse erkennbar sind. Das dichterische Gefühl des Euripides aber strebt nach Individualisierung, gleichzeitig fehlt ihm die feierliche Größe seiner Vorgänger; deshalb zieht er die Götter und Helden zu sich herab und schildert sie mit allen Schwächen und Kleinlichkeiten der gewöhnlichen Menschen behaftet. Dadurch sind sie ein getreues Abbild der damaligen Athener geworden: sie sind matt und haltlos, dafür wallen sie in heißblütiger Leidenschaft jäh auf, sie stecken tief in weltlichen Interessen, sind empfindsam und voller Reflexion. Das ist eine Vertiefung in das Innere, welche der früheren Weise schroff gegenübersteht. Das Volk befand sich beim ersten Auftreten des Dichters noch auf der Übergangsstufe und war sich der Veränderung nicht bewußt geworden, deshalb lehnte es das Spiegelbild, das Euripides mit genialem Blick gezeichnet hatte, entrüstet ab; erst in seiner späteren Lebenszeit rang sich das Talent des Dichters zu allgemeiner Anerkennung durch, dann freilich wurde er der allein maßgebende, viel bewunderte Meister, der die Gestalten der Mythe dem Volke nur zu nahe zu bringen gewußt hatte.

Wie ein gewaltiges Rad, das, einmal im Schwunge befindlich, sich weiter dreht, wenn auch die treibende Kraft aufgehört hat, so wirkte die große Kunst aus dem Zeitalter des Perikles bis zum Ende des Jahrhunderts nach, das haben wir schon an der Ablehnung gesehen, die Euripides zuerst erfuhr, das lehrt uns die hohe Verehrung, welche dem Sophokles bis an sein Lebensende zuteil wurde, und nicht weniger die Geschichte der Plastik, die wir im vorhergehenden Abschnitt betrachtet haben und die unter dem zwingenden Einfluß des Phidias und Myron steht. Es ist, als ob das im Sturm umhergetriebene Volk sich an die Ideale der glücklicheren Vergangenheit noch so lange wie möglich zu klammern sucht.

Philosophie und Dichtung waren die ersten Geisteserzeugnisse, die dem veränderten Zeitgeist gefolgt waren, und wir können niemals genug die Kühnheit bewundern, mit der sie sich den bisher herrschenden Meinungen und Kunstregeln gegenüber stellten; das möge man namentlich bei der historischen Würdigung des Euripides bedenken. Außer Sokrates hat keiner den entscheidenden Schritt mit solcher Energie getan wie er; er hat die neue Kunstart auch gleich so vollständig erschöpft, daß er keine bedeutenden Nachfolger mehr gehabt hat, während sich an Sokrates eine folgereiche Entwickelung knüpft. Das fruchtbarste Moment aber der neuen Epoche beruht darin, daß das Kulturleben in ihr, statt wie bisher

auf wenige große Ziele gerichtet zu sein, in reichster Vielstrahligkeit nach allen Seiten auseinander schoß: in diesem Wendepunkte erkannte die Geschichtsschreibung erst ihre ganze Aufgabe, indem sie zwei Epochen dicht nebeneinander sah und die Unterschiede beobachten lernte; damals entstand die Beredsamkeit als Kunst; damals entfaltete sich die Komödie nach den beiden Richtungen zu einschneidender Kritik und belustigender Phantastik. So lebhaft Aristophanes für die alte Zeit Partei nimmt, seine beißende Satire ist erst auf dem modernisierten Boden möglich. In der Komödie spiegelt sich die vielgespaltene Bewegung am vollständigsten wieder, und der kundige Beobachter wird in ihr alle die fruchtbaren Keime erkennen, die jene unruhigen Jahrzehnte für die spätere Entwickelung erzeugten.

Mitten in der Zerstörung und Auflösung sind uns so große Gestalten wie Sokrates, Euripides, Aristophanes in Athen entgegengetreten. Was uns die große Zeit des Perikles und Phidias hatte ahnen lassen: daß der attische Boden unerschöpflich sei an kulturellen Früchten, das beweisen sie, aber mehr noch, daß die Stadt, selbst nach dem tiefen Fall, den sie nach fast dreißig Kriegsjahren und der Einnahme durch die Spartaner tat, sich schnell wieder erholte. Wenige Jahre nach dem Kriege hatte sie wieder ihre freie Verfassung, und in dem nun folgenden halben Jahrhundert wurde sie erst recht zur geistigen Hauptstadt Griechenlands, die sie bis tief in die römische Kaiserzeit geblieben ist.

Schon seit Solons Zeit war Athen ein Sammelpunkt für Ausländer gewesen, die dorthin kamen, um ihre Handelsgeschäfte zu betreiben oder attische Bildung in sich aufzunehmen. Sie stellten die Verbindung zwischen Athen und der ganzen Welt her und trugen auch selber manche Kulturelemente herzu. So kam man in Athen zuerst dazu, daß die Bildung die strenge Lokalfarbe verlor und zu einer Weltbildung wurde. Aber auch die Stammesabsonderung der Hellenen untereinander begann sich zu verwischen; das war der überraschende Erfolg des peloponnesischen Krieges, in dem dieser Gegensatz so viel edles Blut hatte vergießen machen. Über die persönliche Eifersucht zwischen Doriern und Joniern schritt die Entwickelung der Weltgeschichte hinweg und lehrte die auf allen Schlachtfeldern durcheinander gewürfelten Stämme, daß sie alle eines Blutes seien. Wir sehen das Panhellenische und das allgemeine Weltbürgertum sich vorbereiten: Alkibiades war überall zu Hause, in Athen, in Sparta, beim persischen Großkönig, auch der schöne Patriotismus Xenophons war ein allhellenischer, Sokrates strebte alle Dinge zum allgemein Menschlichen zu erheben. Wohl ist es zu beklagen, daß die Gymnastik nach dem peloponnesischen Kriege nicht mehr regelmäßig geübt wurde, daß die reichen Jünglinge sich dem Waffendienst zu entziehen suchten und die Schlachten immer mehr durch Söldnerheere ausgefochten wurden, aber für das geistige Leben war es ein Gewinn, indem sich die Volkskraft mehr darauf konzentrierte, und ebenso für eine reichere äußere Entwickelung. Denn man suchte die Gemeinsamkeit, die man früher in der Palästra fand, jetzt bei glänzenden Festen, die Selbstzweck wurden und nicht mehr ausschließlich der Verherrlichung der Götter dienten. Um nun der Freude am Luxus, die sich dabei herausbildete, genügen zu können, mußte die Arbeits-

kraft ganz anders angespannt werden als früher, man saß nicht mehr so lange in politischem Müßiggange in den Volksversammlungen, sondern suchte durch Handel und Industrie reichen Geldgewinn zu erlangen. Der Staat hatte aufgehört, der Kunst große Aufgaben zu erteilen, dafür trat der Reichtum einzelner Bürger ein.

Ein neues Geschlecht von geistig hochstehenden Männern war emporgekommen; die berühmtesten Bürger waren nicht mehr diejenigen, die sich wie Perikles in allem auszeichneten und vorwiegend Staatsmänner waren, sondern Vertreter einzelner Zweige des geistigen Lebens. Der erste unter diesen Männern ist der Philosoph Platon. Auf langjährigen Reisen in den griechischen Kolonien und in Ägypten hatte er alle Bildung in sich aufgenommen, dann erst ließ er sich in Athen als Lehrer nieder. Soviel er auch von außen mitgebracht, er war in erster Linie Hellene und hatte alles Fremde seiner Persönlichkeit assimiliert. Die hohe Auffassung des Sokrates, daß die Philosophie nicht ein besonderes Fach sei, sondern eine allgemein menschliche Angelegenheit, war auch ihm eigen. Ganz im Sinne der Zeit richtete er das Auge vor allem auf das Innere, das Wesen der Dinge. Dieses war ihm das Ursprüngliche; das Körperliche dagegen hat kein wahrhaft selbständiges Sein, sondern das wahrhaft Seiende ist etwas Übersinnliches. Jedes Ding, was hier in der Endlichkeit erscheint, hat in der Ewigkeit ein vollkommenes Vorbild, die Idee. Die Weltseele ist in das Körperliche eingegangen, steht aber damit nicht in wesentlichem Zusammenhang. Im Tode wird die Seele von dem menschlichen Körper befreit und kehrt zu ihrem naturgemäßen körperlosen Dasein zurück. Platon ist so wenig wie sein Lehrer Sokrates ein gewaltsamer Neuerer, sondern versteht es, sich mit der Überlieferung in Einklang zu setzen.

So ist also die Entwickelungslinie aus dem alten Athen in das neue nicht unterbrochen. Nach tiefem Verfall und wogendem Kampf hat das athenische Volk sich wiedergefunden und in Platon wieder eine vollharmonische Persönlichkeit hervorgebracht; wir werden ihr unter den bildenden Künstlern ähnliche an die Seite treten sehen.

B. Die Malerei zur Zeit des peloponnesischen Krieges.

Wohl konnte in Athen die dramatische Dichtkunst in den unruhigen Kriegszeiten gedeihen, denn die politische Erregung war zur Aufnahme der durch das Drama erzeugten künstlerischen bereit. Die bildenden Künste dagegen sind auf Ruhe und Sammlung im Volke angewiesen. Daher finden wir die Malerei, die in jener Zeit wieder bedeutsam hervortritt und neben der Dichtung die Erstgeborene unter den modernisierten Künsten ist, in ihren Hauptvertretern nicht an Athen geknüpft. Die ersten Schritte zum Hinausgehen über die Kunstgesetze des Polygnot wurden zwar von einem Jonier, aber doch in Athen getan, indem Agatharchos von Samos die Kulissenmalerei für die Bühne erfand, wobei zum erstenmal das Auge auf die Perspektive gelenkt wurde. Infolgedessen begann man mit der Forderung nach Illusion auch in Gemälden hervorzutreten. Apollodoros, ein Athener, erfand für die Tafelbilder das Vermischen und



Abb. 201. Opferung der Iphigenie, wahrſcheinlich nach dem Gemälde des Timanthes. Relief auf einem runden Altar. Florenz. (Zu Seite 237.)

Vertreiben der Farben und ihre Abſtufung nach Licht und Schatten. Die größten Meiſter aber dieſer Epoche, Zeuxis und Parrhaſios, waren nicht Athener und lebten dort nur vorübergehend, ihr Hauptwohnort war Epheſos. Den weicheren und üppigeren Joniern ſagte die Malerei mit ihrer reichen Gegenſtändlichkeit mehr zu als die abſtraktere Skulptur.

Beide Künſtler ſtehen im entſchiedenen Gegenſatz zu Polygnot, ſie begnügen ſich nicht mehr mit bloß andeutender Malerei, die vor allem den Inhalt erzählen will, ſondern ſie wollen wirklich darſtellen. Man könnte von ihnen ſagen, daß ſie zum erſtenmal den Grundſatz aufſtellten: die Kunſt muß können, d. h. ſie muß mit den ihr zu Gebot ſtehenden Mitteln die natürliche Erſcheinung der Gegenſtände ſo weit als möglich nachzuahmen ſuchen und eine Illuſion erzeugen. Das ſuchten beide auf verſchiedenem Wege zu erreichen, Zeuxis hauptſächlich durch die Farbe, Parrhaſios durch plaſtiſche Zeichnung und Modellierung. Das tritt auch in der Anekdote zutage: Zeuxis habe den Farbenſchmelz von Trauben ſo natürlich gemalt, daß die Vögel danach pickten, und Parrhaſios täuſchte ſeinen Nebenbuhler durch einen Vorhang, der ſo natürlich und plaſtiſch gemalt war, daß Zeuxis ihn für wirklich hielt. Beide waren nicht wie Polygnot Monumentalmaler, ſondern übten faſt ausſchließlich das Tafelbild.

Zeuxis, aus Herakleia, wahrſcheinlich der blühenden Stadt in Unteritalien, gebürtig, iſt die einfachere Erſcheinung von beiden. Um das neue maleriſche Element mehr zur Wirkung kommen zu laſſen, wählte er Szenen von wenigen Figuren ohne bedeutenden Inhalt. Dabei bevorzugte er das idylliſche Genre, das bisher unbekannt geweſen war. Lukian ſagt von ihm: „Er mochte dieſe gewöhnlichen bekannten Gegenſtände, wie Helden, Götter und Kriegsſzenen, gar nicht oder nur ſehr ſelten malen, ſondern ſtrebte immer etwas Neues zu erfinden, ſann auf Ungewöhnliches und Fremdartiges.“ So malte er eine Kentaurenfamilie, worin er zum erſtenmal weibliche und unerwachſene Kentauren darſtellte: der Kentaurenvater ſcherzt mit ſeinen Jungen, indem er ihnen, um ſie zu ſchrecken, einen jungen Löwen entgegenhält. Ferner ſtellte er wahrſcheinlich Pan im Schlafe dar, von Nymphen



Abb. 202. Eirene des Kephiſodot. Richtig ergänzter Gipsabguß im Gipsmuſeum zu München. (Zu Seite 240.)

überfallen, die ihm die Hände auf den Rücken gebunden, den Bart abgeschnitten haben und versuchen, ihm die Echo abspenstig zu machen. Aber auch wenn er Heroen malte, so legte er keinen Wert auf die Schilderung ihrer sittlichen Größe, sondern nur ihrer vollkommenen Schönheit. Als er in Süditalien für die Krotoniaten die unbekleidete Helena zu malen hatte, erlaubten diese ihm, sich die schönsten Mädchen der Stadt als Modelle auszusuchen.

Parrhasios war ein Epheser. Nach Plinius soll er die Proportionslehre für die Malerei begründet haben. Derselbe Schriftsteller lobt die große Feinheit seiner Zeichnung und drückt ihre plastische Wirkung mit folgenden Worten aus: „Die äußersten Teile der Körper zu bilden und die gemalte Darstellung da, wo sie aufzuhören hat, richtig abzuschließen, das findet man selten unter den Erfolgen der Kunst. Denn die Extremität muß sich in sich abrunden und so auslaufen, daß sie noch etwas hinter sich verheißt und selbst das verrät, was sie verbirgt." Nicht minder vortrefflich gelang ihm das physische Leben, wie seine beiden Gemälde von Schwerbewaffneten zeigen, „von denen der eine so in den Kampf stürmt, daß er zu schwitzen scheint, der andere die Waffen ablegt, daß man zu hören glaubt, wie er verschnauft". Aber Parrhasios blieb nicht dabei stehen, sondern, ein zweiter Euripides, schuf er psychologisch vertiefte Charaktere. So malte er den erheuchelten Wahnsinn des Odysseus, die Qualen des an den Felsen geschmiedeten Prometheus, zwei Knaben, in denen sich die Dreistigkeit und die Einfältigkeit des Knabenalters aussprach. Bei der Schilderung innerer Seelenzustände wußte er sich der äußeren Kennzeichen passend zu bedienen, z. B. an seinem leidenden Philoktet, den er mit verwildertem und verbranntem Haar, mit starrem, tränenvollem Auge darstellte. Bis zu einem mehr künstlichen als künstlerischen Wagestück seelischer Charakteristik verstieg er sich in der Figur des Demos, des Volkes, welche die entgegengesetztesten Eigenschaften in sich vereinte und veränderlich, zornig, ungerecht, unbeständig, und doch auch erbittlich, gütig, mitleidig, prahlerisch, erhaben, niedrig, unbändig und flüchtig erschien, so sagt es wenigstens die Überlieferung.

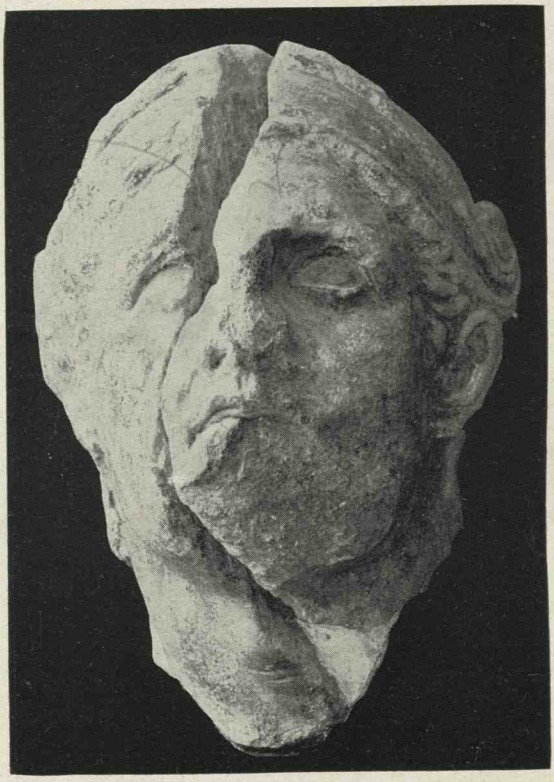


Abb. 203. Behelmter Kopf von den Giebelgruppen des Tempels zu Tegea. Original von Skopas. Athen. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 241.)

Neben diesen beiden Künstlern nahm eine bedeutende Stellung Timanthes ein, der nach der neueren Forschung von der kleinen Insel Kythnos stammte.

Plinius berichtet von ihm: „Dem Timanthes war eine angeborene Gabe der Erfindung sogar im höchsten Maße eigen, seine Werke zeichnet es vor allem anderen aus, daß man in ihnen stets mehr erkennt, als eigentlich gemalt ist; und obwohl die Kunstfertigkeit auf der höchsten Stufe steht, so geht doch der Erfindungsgeist noch über die Kunstfertigkeit hinaus." Sein berühmtestes Gemälde war die Opferung der Iphigenia. Nachdem er alle Stufen des Schmerzes in den bei dem grausamen Akt Gegenwärtigen erschöpft, läßt er den Vater mit verhülltem Haupt dastehen, weil sein Schmerz so groß

ist, daß die Kunst nicht mehr vermochte, ihn darzustellen. Wahrscheinlich ist in den vier Hauptfiguren der mit der gefälschten Inschrift Kleomenes versehenen Ara in Florenz (Abb. 201) die Komposition des Timanthes erhalten (Löschcke und Amelung). Kalchas erhebt das Opfermesser gegen die verhüllte Jungfrau, die ein Jüngling, vielleicht Achill, mitleidig umfaßt, während Agamemnon, das Himation über das Haupt gezogen, sich von Schmerz überwältigt abwendet. Diese letztere Figur kehrt auf einem pompejanischen Wandgemälde gleichen Gegenstandes wieder, das aber in seinen übrigen Figuren nichts mit dem Bilde des Timanthes zu tun hat.



Abb 204. Niobekopf. Im Besitz des Lord Yarborough in Brokesby Park. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 246.)

Ein ganz anderer Geist als in den Werken Polygnots ist uns in diesen Malereien entgegengetreten. Von der gedankenreichen vielfigurigen Monumentalität, von dem erhabenen Ethos ist die Kunst herabgestiegen, aber sie hat auf der anderen Seite viel gewonnen, indem sie erst jetzt ihre Mittel voll zu gebrauchen beginnt und Illusionen erstrebt, indem sie tief in die Menschenseele hineingreift, um psychologische Charaktere zu gestalten und diese in dramatischer Steigerung und Zusammenstellung vorzuführen. Erst so gelingt es ihr, ein wahres und vollständiges Abbild des Lebens zu schaffen.

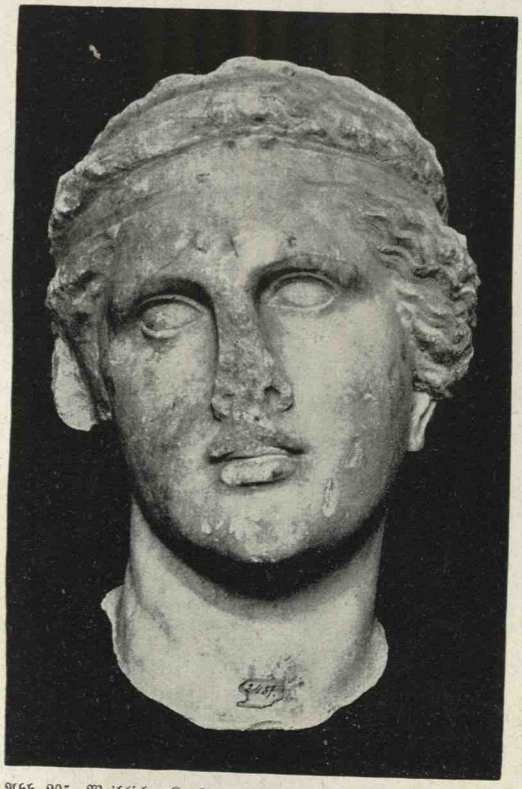


Abb. 205. Weiblicher Kopf vom Südabhang der Akropolis. Athen. Wahrscheinlich Original von Skopas. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 242.)

C. Die Plastik des vierten Jahrhunderts.

Allgemeines und Übergänge.

Sehr viel später als die Malerei legt die Plastik Zeugnis ab von dem veränderten Zeitgeist. Während die vorgenannten Maler im wesentlichen noch dem 5. Jahrhundert angehören, zeigen sich analoge Kunstelemente in der

Plastik erst im 4. Jahrhundert, und zwar tritt uns diese Kunst bald in völliger Veränderung entgegen. Bis dahin war sie noch ohne Seele gewesen; ihre Hauptaufgabe bestand außer in Götterbildern in der Schilderung von Kämpfen und in Athletenstatuen oder in rein äußerlichen Vorgängen wie dem Panathenäenzug. Die Köpfe sind immer ohne Leben und Ausdruck, und beides liegt nur in der Bewegung der ganzen Figuren. Deshalb eignet sich diese Kunst auch besonders für die Erhabenheit der Götterbilder, denn das Fehlen einer menschlich bewegten Seele bei erhaben gesteigerter Form hob sie über das einfach Menschliche hinaus und ließ selbst den späteren Zeitaltern diese Köpfe ohne bestimmten Ausdruck geheimnisvoll und göttlich erscheinen. Die Plastik stand, gerade so wie die Malerei zur Zeit Polygnots, in enger Verbindung mit der Architektur, dieser dienend, aber auch gleichzeitig durch ihre Umrahmung gesteigert, wie namentlich bei den Tempelbildern und dem Schmuck der Giebelfelder.

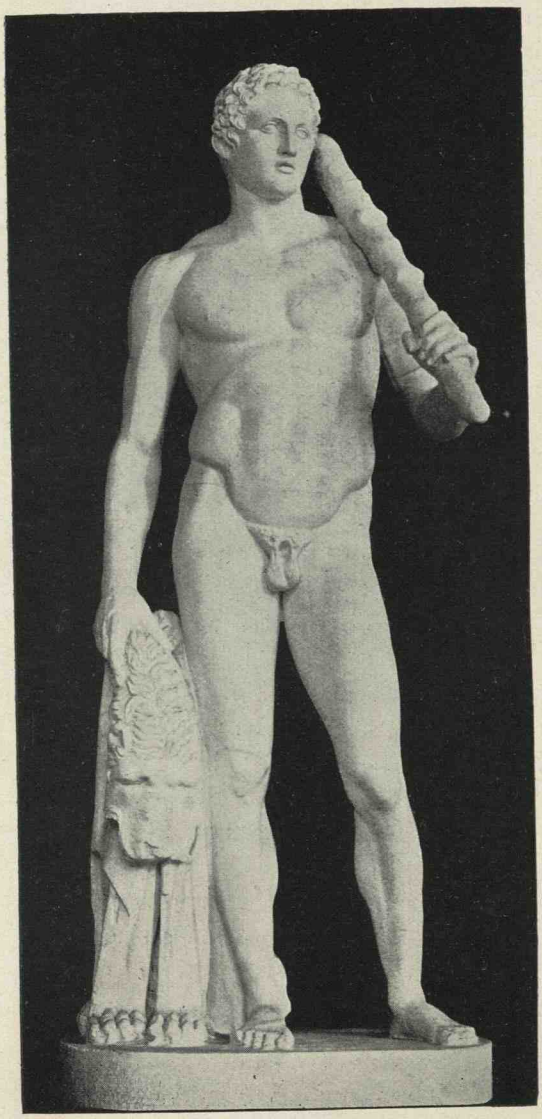


Abb. 206. Herakles in der Sammlung Lansdowne. London. Wahrscheinlich Kopie nach Skopas. Nach Gips. (Zu Seite 242.)

Jetzt aber löst sich die Plastik aus dem Zusammenhang mit der Architektur, wie die Malerei zum Tafelbilde übergegangen war, und schafft vorwiegend selbständige Werke. Während die frühere Zeit als höchste Aufgabe die Bildung der obersten Götter des Himmels erhalten hatte, traten diese allgemeinen Götter jetzt in der Vorstellung des Volkes und in den Aufgaben der Künstler zurück. Die neue Zeit empfand nicht mehr so groß und gewaltig, und das Volk verlangte daher nach göttlichen Wesen, die ihm näher standen. Deshalb treten Götter wie Demeter und Persephone, Dionysos und Hermes, Apollon und Artemis mehr in den Vordergrund und müssen sich eine Umbildung

ins menſchlich Individuelle gefallen laſſen. Auch dieſe Götter ſind noch zu hoch, und einzelne von ihnen, wie Dionyſos und der Meergott, werden mit einem ganzen Kreiſe niederer göttlicher Weſen umgeben. Von den oberſten Göttern werden einzelne Eigenſchaften getrennt und zu neuen Geſtalten verdichtet, vielen



Abb. 207. Ares Ludoviſi. Palazzo Buoncompagni zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 243.)

ſchon beſtehenden Weſen wird größere Selbſtändigkeit verliehen. So ſpaltet ſich Eros in die Dreizahl des Eros, Himeros und Pothos, Liebe, Liebreiz und Verlangen, ſo liegt die ſtrafende Gerechtigkeit nicht mehr nur in der Hand des Götterkönigs, ſondern die Erinnyen üben ſie ſelbſtändig aus. Anderſeits beweiſt die Schöpfung des Bacchiſchen und des Meer-Thiaſos, der Silene und Satyrn, der Mänaden und Nymphen, der Tritone und Nereiden, mit denen ſich die Phantaſie

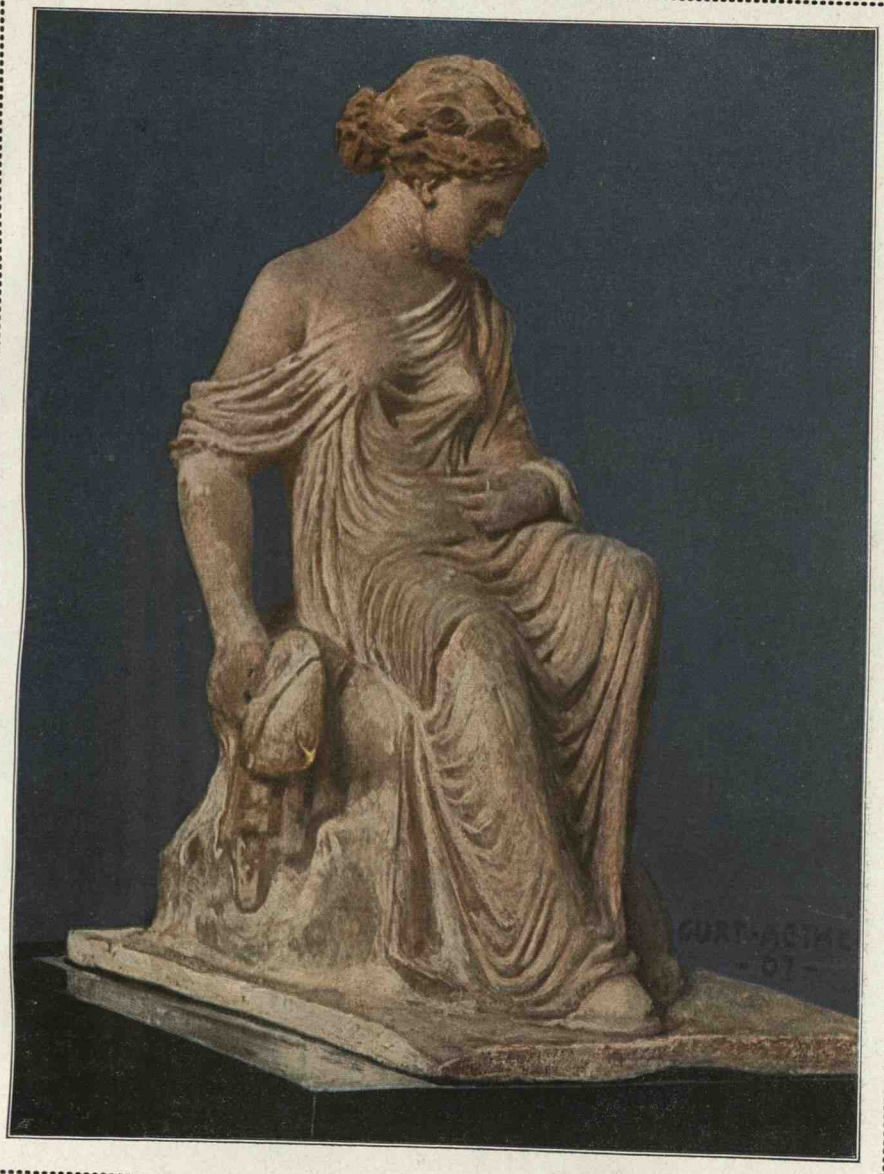
die Landschaft bevölkert denkt, eine engere Verbindung des Menschen mit der Natur, und durch die bildende Kunst fließt damit ein bisher unbekannter Strom duftiger Poesie.

Schon in den Werken des Kephisodot, der wahrscheinlich der (Sohn des älteren und) Vater des (jüngeren berühmten) Praxiteles war, spricht sich dieser veränderte Zeitgeist klar aus. Unter seinen Werken werden zweimal die Musen genannt, einmal von ihm allein, einmal in Gemeinschaft mit Strongylion gearbeitet, sein Hauptwerk aber war die Eirene, die Göttin des Friedens, mit dem Plutoskinde, dem Reichtum, auf dem Arm. Die Statue mag nach dem Frieden mit Sparta vom Jahre 374 geschaffen sein. Eine Marmorkopie in der Münchener Glyptothek gibt uns dieses Erzwerk, das auf dem Agora zu Athen stand, wieder. Der rechte Arm und die linke Hand mit einem Kruge sind dort ergänzt. Ursprünglich hielt die Göttin in der Rechten ein Zepter und in der Linken ein Füllhorn, wie es unsere Abbildung 202 zeigt. Nicht mehr schaut die Göttin ernst und geradeaus oder wie aus unendlichen Höhen auf den Beschauer herab, sondern sie ist eine Persönlichkeit nach Menschenart geworden, der Empfindung fähig wie wir, und in holder mütterlicher Liebe blickt sie zu dem an ihr emporstrebenden Kinde herab. Die feierliche Haltung und Größe aber weist noch auf die frühere Zeit zurück.



Abb. 208. Niobide Chiaramonti. Vatikan zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 246.)

In anderem Sinne war Silanion ein Künstler der neuen Zeit, indem er hauptsächlich als Porträtbildner auftritt. Mithridates von Kios ließ ein von ihm gefertigtes Bildnis seines Lehrers Platon in der Akademie zu Athen aufstellen. Die uns erhaltenen Platonköpfe, darunter die Herme im Vatikan, gehen wahrscheinlich auf dieses Vorbild zurück. Er schuf auch Idealbildnisse der Dichterinnen Sappho und Korinna, von ersterem ist wohl die anmutige Büste



Mädchen mit Fächer. Tanagrafigur im Königl. Museum zu Berlin.
(Zu Seite 252.)

der Villa Albani in Rom eine Nachbildung. Silanions Zeitgenosse Demetrios führte die Bildniskunst bis zu virtuosem Naturalismus. Von seiner Statue des korinthischen Feldherrn Pelichos berichtet Lukian, sie schildere ihn als alten Mann mit Schmerbauch und kahler Platte, vom Bart seien einige Haare wie vom Winde bewegt, das Gewand sei halb herunter gefallen, man erkenne deutlich die vortretenden Adern, die Statue gleiche einem Menschen, wie er leibt und lebt.

Skopas und Praxiteles.

Die vorgenannten Künstler waren nur Vorboten größerer, der beiden Meister Skopas und Praxiteles, welche das Altertum in ihrer Bedeutung neben Polyklet und Phidias setzte und welche mit diesen den Doppelgipfel in der Entwickelung der griechischen Plastik bilden. Die frühere Epoche hatte die Aufgabe der Kunst nicht völlig erschöpft, daher brachte nach kurzem Zwischenspiel die Kraft des griechischen Genius eine zweite Blüte hervor, die sich vollberechtigt neben die erste stellte.

Der ältere der beiden großen Meister war Skopas. Mit ungestümer jugendlicher Kraft bricht in seinen Werken die Seele durch. Weit hinter ihm liegt die erhabene Ruhe der Polykletischen Epoche, in ihm zittert vielmehr die Erregung des peloponnesischen Krieges nach, obgleich er keinesfalls früher als ein Jahrzehnt nach Beendigung des Krieges auftrat. Skopas war von der Marmorinsel Paros gebürtig, wahrscheinlich der Sohn des Bildhauers Aristandros. Während des größten Teils seiner Schaffenszeit lebte er in Athen, seine jüngeren Jahre aber scheint er im Peloponnes zugebracht zu haben, wenigstens werden dort seine frühesten Arbeiten genannt.

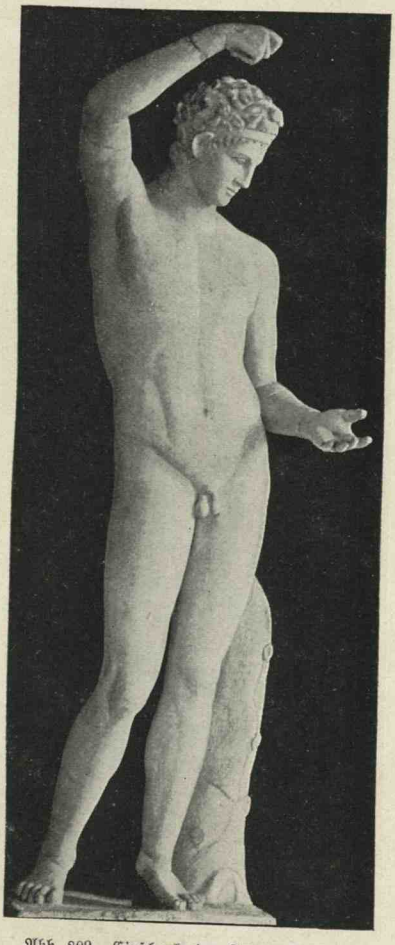


Abb. 209. Einschenkender Satyr. Dresden. Wahrscheinlich nach Praxiteles. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 248.)

Nur wenige Fragmente sind von seinen Originalwerken erhalten. Darunter sind für unsere Kenntnis von dem Kunstcharakter des Meisters von grundlegender Bedeutung zwei leider sehr verstümmelte Jünglingsköpfe von den Giebelgruppen des Tempels der Athena Alea zu Tegea in Arkadien. Diesen Tempel hatte Skopas erbaut und die Giebelgruppen dafür gearbeitet. Im Vordergiebel war die Jagd auf den kalydonischen Eber, im hinteren der Kampf des Achill mit Telephos dargestellt. Bei den Ausgrabungen im Jahre 1879 sind einige Bruchstücke dieses Schmuckes gefunden worden. Sie befinden sich jetzt im Zentralmuseum zu Athen. Von den beiden Köpfen ist der unbehelmte sehr abgerieben, der behelmte in zwei Teile geborsten, aber die Oberfläche der erhaltenen Gesichtsteile ist weniger zerstört (Abb. 203). Zum erstenmal in der Kunst ist es möglich, allein aus dem Kopf die Situation zu erkennen. Der helmlose gehört einem

Unterliegenden an, der mit Schmerz und Angst dem Todesstreich entgegensieht. Die Augen des anderen sind mit aufmerksamer Spannung auf einen Punkt gerichtet: der Kampf zwischen dem Krieger, zu welchem der Kopf gehörte, und seinem Gegner stand gerade auf der Spitze der Entscheidung. Besonders fällt an den Köpfen das tief gebettete, weit offene Auge auf. Das helle Licht des Augapfels dringt um so kräftiger aus dem Schatten hervor und verleiht dem Blick eine unvergleichliche Intensität. Das physische Leben der Haut ist an keinem früheren Werk so naturwahr wiedergegeben, erst hier glauben wir wahres, weiches und warmes Fleisch zu sehen. Skopas und Praxiteles haben die Vorzüge des Marmors in ihrem ganzen Umfang erkannt; während in der mehr abstrakten Kunst des 5. Jahrhunderts Bronze die Hauptrolle spielt, räumen sie dem Marmor den Vorrang ein und wissen ihm alle seine Reize abzugewinnen, namentlich die Illusion wirklichen Fleisches aufs höchste zu steigern. Von Skopas wird nur ein Erzwerk, eine Jugendarbeit, genannt, eine Aphrodite Pandemos, auf einem Bock reitend, für Elis. — Den beiden Köpfen von Tegea reiht sich vielleicht als drittes Originalwerk des Skopas ein weiblicher Marmorkopf vom Südabhang der Akropolis zu Athen an (Abb. 205). Er hat den feuchtglänzenden, von innen vordringenden Blick, der hier scharf zur Seite gewendet und schwärmerisch pathetisch ist. Die Lippen sind halb geöffnet und lassen die obere Zahnreihe sehen.

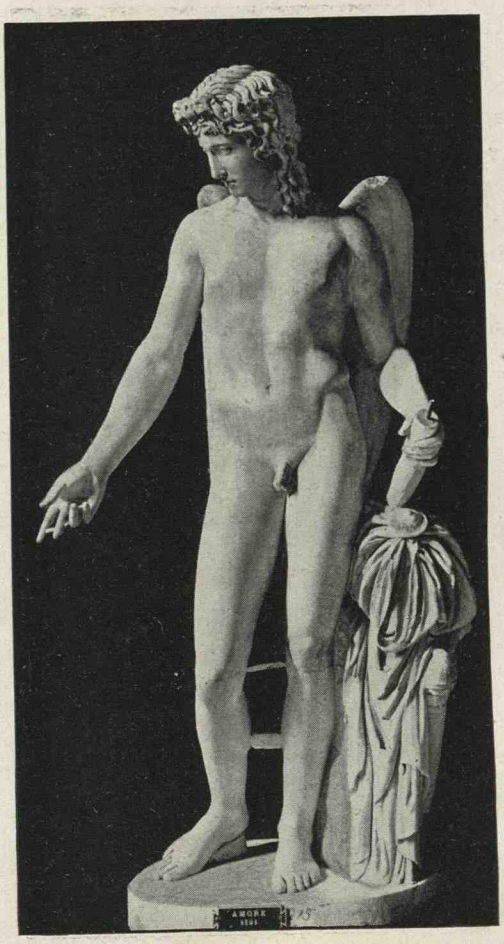


Abb. 210. Eros. Neapel.
Wahrscheinlich Kopie des thespischen Eros des Praxiteles.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 250.)

Auf Grund dieser Köpfe ist es uns möglich, andere Werke des Skopas unter den Kopien zu bestimmen. Wenn der Herakles in der Sammlung Lansdowne (Abb. 206), der die Keule mit der Linken geschultert hat und mit der Rechten das Löwenfell ablegt, wirklich ein Original des Skopas wiedergibt, wie man neuerdings glaubt, dann müssen wir in dieser Statue ein Jugendwerk des Künstlers erblicken und hätten den deutlichen Beweis, daß er an Polyklet anknüpft; denn sowohl die Stellung als auch der Körper erinnern stark an den Doryphoros, und doch welch gewaltiger Unterschied! Das Schreitmotiv ist lange nicht so einfach, sondern durch den stark seitwärts gesetzten Fuß kompliziert. Der Kopf ist nicht nach der Seite des Standbeins, sondern des Spielbeins gekehrt, wodurch ein lebhafter Rhythmus in die Bewegung kommt, welcher dem Vorbild ganz fremd ist, der Kopf ist leise zur Seite geneigt zum Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung. Erst hier ist das animalische Leben des Körpers vollendet wiedergegeben. — Den Kopftypus dieser Statue variieren viele andere Heraklesköpfe, von denen bis jetzt 24 in unseren Museen nachgewiesen sind und die wohl zweifellos auf Skopas zurückgehen.

Die rhythmische Bewegung der Lansdownefigur ist aufs höchste gesteigert in dem Apollon Kitharoedos oder Musagetes, d. h. dem Zitherspieler oder Musenführer, im Vatikan. Er wurde in der Villa des Cassius in Tivoli gefunden. Von langen Gewändern umwallt, schreitet der Gott nach dem Klang seiner Leier einher und wirft, von seinem eigenen

Geſang hingeriſſen, den lorbeerbekränzten Kopf pathetiſch zurück, den Blick begeiſtert in die Ferne gerichtet. Wie die Melodie durch die Saiten, ſo rauſchen ſeine Glieder durch das faltige Gewand. Wenn dieſe Statue wirklich auf Skopas zurückgeht, gehört ſie in ſeine ſpätere Zeit, und zweifelhaft iſt es, ob ſie den Apollon von Rhamnus wiedergibt, den Auguſtus auf den Palatin verſetzte, oder ob dieſer in einer ruhig ſtehenden, fälſchlich als Ceres ergänzten Statue der Uffizien zu erkennen iſt. — Bis zu wilder Raſerei hat Skopas das Pathos zu ſteigern gewußt in ſeiner Bacchantin, die wir nur aus der Beſchreibung des Rhetors Kalliſtratos kennen. Sie war von wildem dionyſiſchem Taumel ergriffen und eilte mit lang flatterndem Gewand, die Arme entblößt, den Kopf zurückgeworfen, die Haare gelöſt, ein zerriſſenes Zicklein in der Hand, zu den nächtlichen Orgien auf den Berghöhen des Kithäron. Ein kleiner Marmortorſo in Dresden ſcheint eine ſpätere Nachbildung davon zu ſein. Heftig bewegt waren ſicher auch die Erinnyen des Skopas für ihr Heiligtum zu Athen, wenn ſie auch nichts Furchtbares hatten, ſondern als ſchöne Jägerinnen gebildet waren. — Aber nicht nur wilde Leidenſchaft wußte der Künſtler hinreißend zu ſchildern, ſondern auch die zarteſten Regungen der Seele gelang es ihm darzuſtellen. Das beweiſt die Gruppe in Megara, die in drei Statuen halb erwachſener Knaben Eros, Himeros und Pothos, Liebe, Liebreiz und Verlangen, veranſchaulichte. Welcher Meiſter in ſeeliſcher Schilderung mußte der Künſtler ſein, wenn er es vermochte, ſo zarte Unterſchiede ſichtbar auszudrücken! — Auch ein Weſen wie Aphrodite wußte er ſo vollendet zu bilden, daß Plinius ſeine nackte Statue dieſer Göttin über die des Praxiteles ſtellte. Bei der ſtarken Betonung des Seeliſchen, das dem Künſtler in allen ſeinen Werken eigen war, werden wir nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, daß er in ihr beſonders das von Liebe ergriffene Weib geſchildert hat. Wie Skopas ruhig ſtehende Geſtalten gebildet hat, das führt uns wohl der vatikaniſche Meleager in einer leider ſehr flauen Kopie vor Augen. (Beſſerer Kopf: Rom, Villa Medici.) Skopaſiſchen Charakter haben auch einige attiſche Grabreliefs. — Ganz beſonders aber mußte ihn oder die von ihm beeinflußte Schule die ſchwierige Aufgabe reizen, innere Unruhe bei äußerer Ruhe zu ſchildern. Das zeigt der Ares Ludoviſi, der vielleicht auf Skopas ſelbſt, vielleicht auch nur auf ſeine Schule zurückgeht und neben Skopaſiſchen auch ſchon Lyſippiſche Elemente zu enthalten ſcheint (Abb. 207). Der kleine Amor zwiſchen den Füßen des Gottes iſt eine entſtellende Zutat des römiſchen Kopiſten. Denn nicht auf Liebe ſinnt der Gott, ſondern auf neue Kriegstaten; nur einen Augenblick hat er ſich niedergeſetzt, doch entſchloſſen und durchgreifend, wie ein Kriegsmann ſein muß, auch dieſe kurze Zeit ganz ausnützend und daher in bequemer nachläſſiger Stellung. Er hält das Schwert noch in der Hand, und auch die Chlamys hat er bloß ſinken laſſen, aber nicht abgelegt, um wieder kampfbereit dazuſtehen, wenn Eris von neuem die Brandfackel der Zwietracht unter die Menſchen wirft. Wie wahrhaft göttlich iſt die geſchloſſene Harmonie in der Gliederſtellung dieſes ſitzenden Mannes!



Abb. 211. Aphrodite von Arles. Louvre zu Paris. Wahrſcheinlich Kopie nach Praxiteles. Nach Originalphotographie. (Der falſch ergänzte rechte Arm iſt weggelaſſen.) (Zu Seite 251.)

Das ſcheinbar Entfernteſte wußte die Kunſt des Skopas in ſich zu vereinen. Herakles, Meleager und Ares, auch Apoll, der Gott des Geſanges, ſind Männer der Tat, und

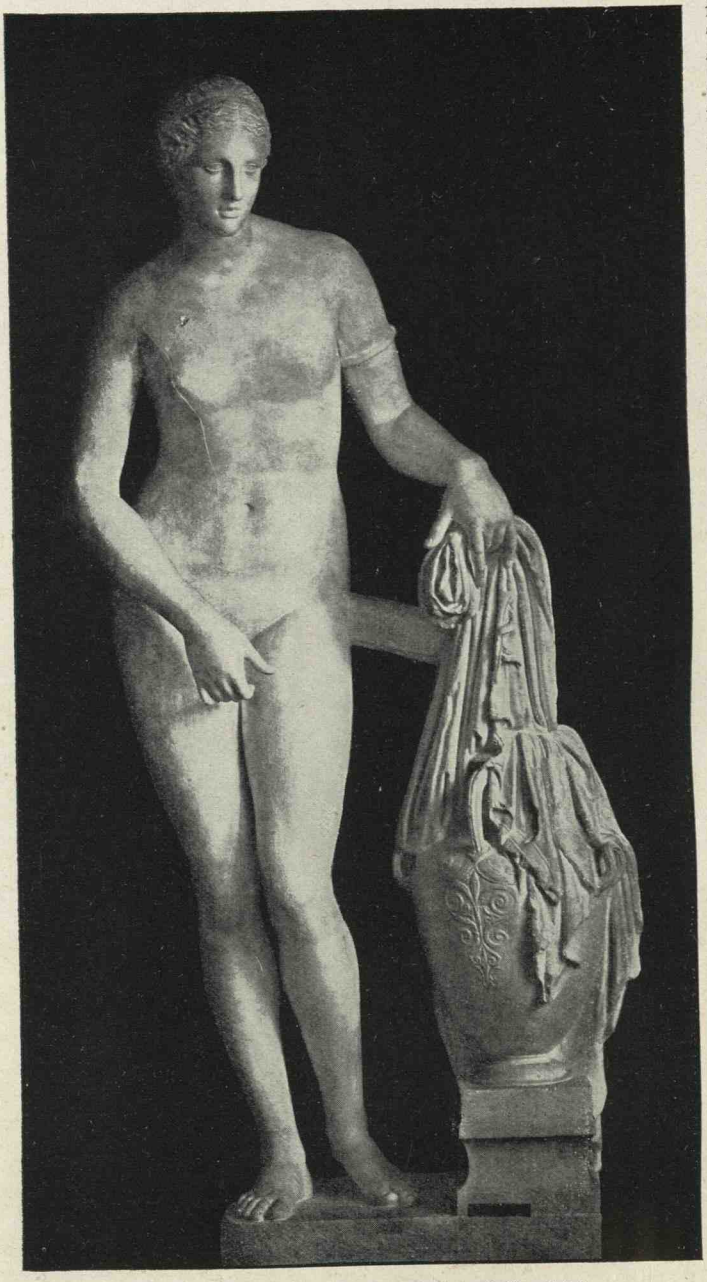


Abb. 212. Aphrodite von Knidos. Kopie nach Praxiteles.
Nach Gips. Das entstellende Blechgewand der vatikanischen Statue ist weggelassen.
Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 251.)

tatenkräftig und tatenfroh hat der Künstler sie geschildert. Aber auch die feinsten und innersten Regungen der Seele vermochte er auszudrükken, und zwar, wie es scheint, dadurch, daß er auch sie in energischer Tat begriffen an die Oberfläche treten ließ.

Den letzten Teil seines Lebens hat Skopas wohl in Kleinasien zugebracht, dort hat er mit anderen Künstlern am Mausoleum zu Halikarnaß gearbeitet (s. S. 261); für Chryse in der Troas hat er den Apollon Smintheus gebildet und auch in anderen Städten Werke hinterlassen. Wahrscheinlich für eine Stadt in Bithynien schuf er eine figurenreiche Gruppe, mit welcher er den nachhaltigsten Einfluß auf die folgende Zeit ausgeübt hat; später befand sie sich in Rom, in einem etwa 30 Jahre v. Chr. Geb. im Zirkus Flaminius erbauten Neptunstempel. Sie stellte wahrscheinlich die Überführung Achills nach seinem Tode auf die Insel der Seligen dar, wo er in die Zahl der Meergötter aufgenommen wurde. In der Mitte stand der Heros selbst zwischen seiner Mutter Thetis und Poseidon, von beiden Seiten aber nahten zur Begrüßung, auf Meerungeheuern und Seepferden reitend, Nereiden, Tritone und andere Wassergottheiten. Mit feuchtglänzenden Blicken, voll der Sehnsucht, welche die Geschöpfe des Meeres zu den schöngestalteten, warmblütigen Menschen hinzieht, sahen sie wahrscheinlich dem neuen Genossen entgegen. Mit diesem Werk, das vielleicht für ein Giebelfeld bestimmt war, hat Skopas den Meerthiasos geschaffen, der in der hellenistischen Kunst so reich nachklingt (s. S. 301).

Eine andere berühmte Gruppe jener Zeit iſt uns in Kopien wenigſtens größtenteils erhalten. Es ſind die Niobiden. Die Alten waren zweifelhaft, ob dieſes Werk von Skopas oder von Praxiteles herrühre, und in der Tat finden ſich darin Elemente von der Kunſt beider Meiſter. Die Erfindung der Gruppe mit ihrer erſchütternden Tragik und dem heftigen Gefühlsausbruch weiſt auf Skopas, während die Formgebung, beſonders in den Köpfen, mehr Verwandtſchaft mit Praxiteles hat, dem wieder das Inhaltliche des Werkes völlig fern liegt. Mit der vom König Seleukos I. Nikator um 295 v. Chr. für Seleucia in Kilikien geſtifteten Niobegruppe kann ſie nicht identiſch ſein, da die Formen für jene Zeit noch zu einfach ſind.

Die Originale ſtanden in der Kaiſerzeit im Apollontempel, den C. Soſius nach ſeinem im Jahre 35 v. Chr. Geb. gefeierten Triumph in Rom erbaute, und waren wahrſcheinlich durch ihn in Kleinaſien geraubt worden. Die Florentiner Niobiden, eine ſehr ſchlechte römiſche Kopie, wurden in der Mehrzahl im Jahre 1583 in einem Weingarten an der Via Labicana nahe beim Lateran in Rom gefunden, gerieten in den Beſitz der Familie Medici und kamen, nachdem ſie lange in Rom in ihrer Villa geſtanden hatten, 1775 nach Florenz in die Uffizien. Von den vierzehn zuſammen ausgegrabenen Figuren ſind einige als nicht zugehörig auszuſcheiden, zwei wurden von anderswoher hinzugefügt. Von mehreren beſitzen wir noch andere Kopien. Urſprünglich hat die Gruppe aus ſechzehn oder ſiebzehn Perſonen beſtanden: der Niobe mit ſieben Söhnen und ſieben Töchtern, einem Pädagogen und vielleicht einer Wärterin der jüngſten Tochter. Sie ſchmückte nicht ein Giebelfeld, wie man früher annahm, ſondern war frei aufgeſtellt, denn die den Felsboden nachahmenden Sockel müſſen ſchon bei den Originalen die gleiche Form gehabt haben. Die Sage erzählt, daß Niobe, die Tochter des Tantalos und Gemahlin des Königs Amphion von Theben, ſich gegen Leto überhob, weil ſie vierzehn Kinder geboren habe und die Göttin nur zwei. Sie verbot ihrem Volke, Leto zu opfern, und ließ ſich dafür ſelber göttliche Ehren erweiſen. Die Kinder der erzürnten Leto, Apollon und Artemis, töteten an einem Tage mit ihren unſichtbaren Pfeilen ſämtliche Söhne und Töchter der Königin. Vor jähem Schmerz erſtarrte Niobe zu Stein und wurde von den Göttern auf die Felshöhen des Sipylos verſetzt. Dreizehn Figuren ſind bis jetzt mit Sicherheit nachgewieſen worden: die Mutter, der Pädagog, ſieben Söhne und vier Töchter. Wahrſcheinlich eilten die Kinder von den beiden Seiten auf die Mutter zu, ſoweit es ihre Verwundung noch erlaubte. In wildem Entſetzen fliehen ſie durcheinander. Mehrere ſind ſchon von den Pfeilen ereilt, einer liegt bereits tot hingeſtreckt, ein anderer iſt in die Kniee geſunken und greift nach dem Geſchoß, das ihm im Rücken ſteckt, einer kniet mit einem Bein auf dem Boden und hält ſich noch gewaltſam aufrecht, Kopf und Blick wild empor-

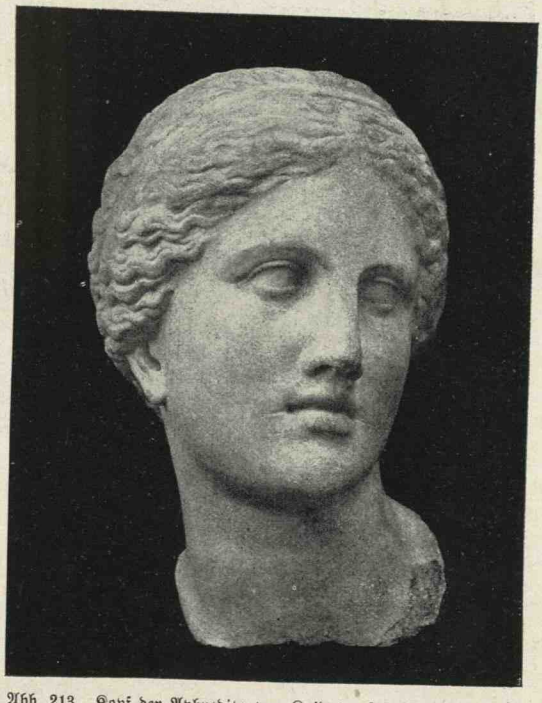


Abb. 213. Kopf der Aphrodite von Knidos. Im Beſitz des Herrn von Kaufmann in Berlin. Kopie nach Praxiteles. (Zu Seite 251.)

geworfen nach den unsichtbaren rächenden Göttern, sie voller Trotz anklagend. Ein Mädchen ist wie eine geknickte Blume zu den Füßen eines Bruders niedergesunken, schon hat sie nicht mehr die Kraft, des Gewandes zu achten, das von ihrem Oberkörper herabgefallen ist, zwecklos sucht der Bruder sie vor den todbringenden Pfeilen mit übergehaltenem Mantel zu schützen. Andere Brüder und Schwestern eilen auf die Mutter zu, klagend, entsetzt oder in fürchterlichem Staunen, alle nach Charakter und Lebensalter vortrefflich individualisiert. Der jüngste Sohn ist zum Pädagogen, das jüngste Töchterchen in den Schoß der Mutter geflüchtet. Diese drückt das zitternde Mädchen mit der Rechten an sich, einen Blick voll unsagbaren Schmerzes und stolzen Vorwurfs sendet sie zu den Göttern empor und zieht mit der Linken den Mantel herauf, um das Antlitz zu verhüllen, damit die Göttin ihre Tränen nicht sehen soll. Von dem Kopf der Niobe befindet sich eine weit bessere Wiederholung als die des Florentiner Exemplars im Besitz des Lords Yarborough in Brocklesby-Park in England (Abb. 204). Nur in einer Figur, in dem knienden Jüngling, hat der Künstler den körperlichen Schmerz ausgedrückt, in allen übrigen aber ausschließlich ein Seelengemälde entfaltet von erschütternder Gewalt. Eine wahrhaft dramatische Gestaltungskraft ist ihm eigen gewesen, eine der schwierigsten Aufgaben der bildenden Kunst, die Beseelung einer großen Gruppe, hat er in so großartiger Weise gelöst, daß uns das Werk noch in den flauen Kopien mächtig ergreift. Tiefe psychologische Schilderung wie bei Euripides scheint mit dem hohen Ton eines Sophokles vereinigt zu sein. Von einer der Töchter besitzen wir noch ein viel besser gearbeitetes Exemplar, es ist die sogenannte Niobide Chiaramonti im Vatikan (Abb. 208). Sie scheint aber dem Original nicht näher zu stehen, sondern vielmehr eine Umbildung in hellenistischem Geschmack zu sein.



Abb. 214. Artemis von Gabii. Louvre zu Paris. Wahrscheinlich Kopie nach Praxiteles. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 251.)

Als ganz abweichende Persönlichkeit erscheint der zweite große Künstler des 4. Jahrhunderts, Praxiteles, und diese Verschiedenheit muß bei der Übereinstimmung vieler in der Zeit liegender Elemente um so mehr betont werden. Es ist der Unterschied von Handlung und Zustand, der uns noch öfters in der Kunstgeschichte bei gleichzeitigen und in gewissem Sinne auch verwandten Meistern begegnet. Wir haben ihn schon bei Myron und Polyklet gefunden, er kehrt bei Tizian und Giorgione wieder. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Hauptwerke des Skopas oder skopasischer Richtung: die tegeatischen

Giebelgruppen ſchilderten eine Jagd und einen Kampf, in lebhafter Bewegung ſchreitet Herakles vorwärts, voller Begeiſterung wallt der Kitharoede dahin, wild raſen die Bacchantin und die Furien, von innerer Unruhe erfüllt iſt der ſitzende Ares, voller Sehnſucht eilten die Waſſergeſchöpfe über das weitaufrauſchende Meer, und gar in den Niobiden entfaltet ſich ein erſchütterndes Drama. Alle drücken eine energiſche körperliche und ſeeliſche Handlung aus. Die Kunſt des Skopas war, wie wir geſehen haben, geiſtig das Produkt einer Zeit, die hauptſächlich vor ſeinem Auftreten liegt. Bis zur künſtleriſchen Heranbildung des Praxiteles dagegen, der aus der unmittelbarſten Gegenwart herauswuchs, war

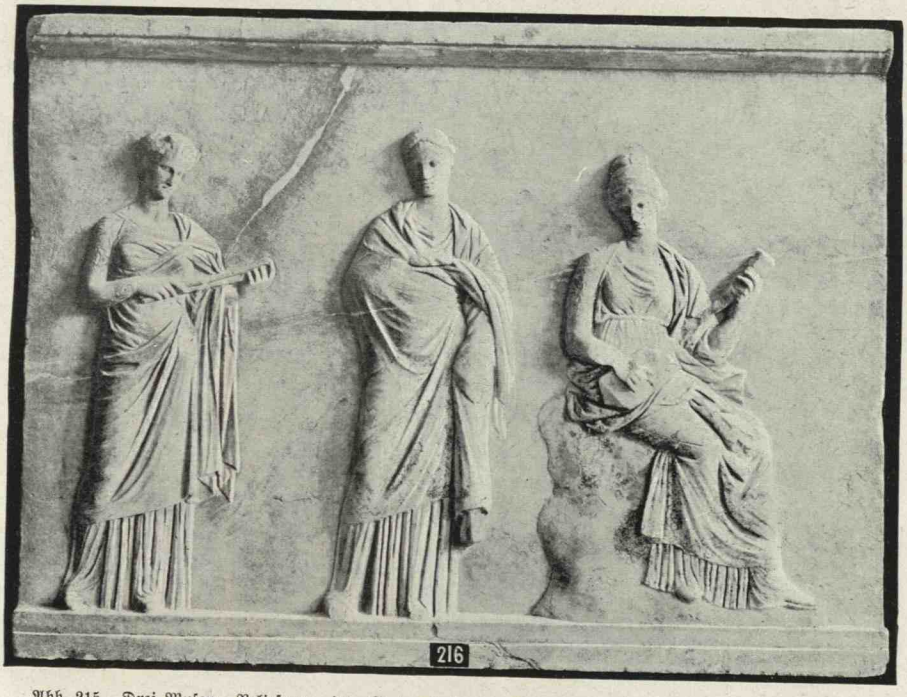


Abb. 215. Drei Muſen. Relief von einer Statuenbaſis aus Mantinea. Athen. Werkſtatt des Praxiteles. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 252.)

die Zeit eine andere geworden. Die leidenſchaftlichen Parteikämpfe in Athen waren verſtummt, nicht mehr wurde die Stadt von der Eiferſucht der Spartaner bedroht; eine andere griechiſche Stadt, Theben, war durch die Heldengröße ihrer Führer Pelopidas und Epaminondas an die politiſche Spitze Griechenlands getreten, und ihre Großmachtsgelüſte richteten ſich nach dem Peloponnes, nicht gegen Athen. Noch war im Norden nicht die bedrohliche Macht der makedoniſchen Könige aufgeſtiegen. So konnte Athen nach langen ſtürmiſchen Jahren eines vollen Friedens genießen. Das war die Zeit, in welcher die ruhig-große Philoſophie Platons ſich zu voller Reife entwickeln konnte, in welcher dieſer Mann als Geiſtesfürſt durch die Hallen und Gärten der Akademie wandelte und zahlreiche Schüler aus aller Welt um ſich verſammelte. Eine Perſönlichkeit, in welcher der attiſche Volksgeiſt von ſeiner edelſten Seite noch einmal zu voll-

endeter Verkörperung kam, wie im Jahrhundert vorher in Perikles. Nach den blutigen Kriegsjahren und ihren schmerzlichen Nachzuckungen hatte das athenische Volk sich wieder gesammelt, und da brach die edle und gehaltene Klarheit seines Wesens abermals voll hervor. Der neue größte Vertreter aber der Zeit war nicht ein Staatsmann, sondern ein Philosoph, nicht der Gestalter greifbarer Wirklichkeit, sondern der Herrscher im Reich der Gedanken, und weit über die Grenzen des Irdischen hinaus flog sein Geist, in das Reich der Phantasie. Obgleich Skopas nur wenig älter war als Praxiteles, liegt die geistige Sphäre

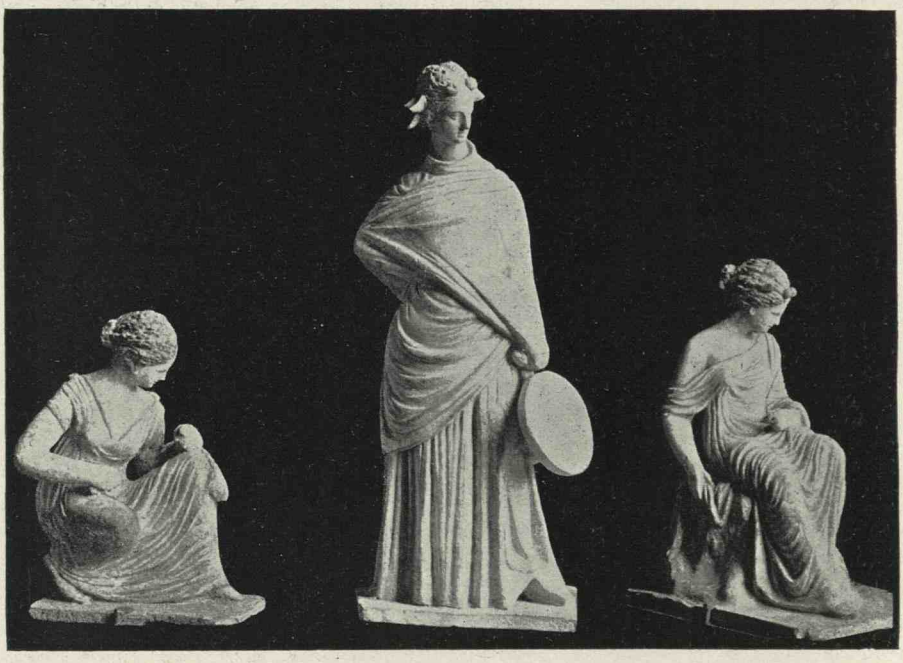


Abb. 216. Tanagräer Terrakotten. Louvre zu Paris.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 252.)

beider weit auseinander. Letzterer gehört ganz dem Zeitalter Platons an und tritt diesem Philosophen als eine in manchem verwandte Persönlichkeit zur Seite.

Praxiteles, wahrscheinlich der Sohn des Kephisodot, geboren in dem attischen Demos Eresidai, scheint die größte Zeit seines Lebens in Athen zugebracht zu haben, nur in der Mitte desselben hat er wohl einen längeren Aufenthalt in Kleinasien genommen. Er wird zuerst der Schüler seines Vaters gewesen sein, wie Skopas aber scheint auch er in seiner Jugend formal durch Polyklet beeinflußt zu sein.

In sehr hohem Grade würde er sich auf seiner frühesten Stufe von diesem Künstler abhängig zeigen, wenn der einschenkende Satyr, von dem viele Kopien erhalten sind, die besten in Dresden (Abb. 209) und Berlin, wirklich auf ihn zurückgeht, was sehr wahrscheinlich ist. Das Original war von Erz und lehnte sich eng an den Diadumenos Polyklets an. Der Satyr steht ruhig da, in der hocherhobenen Rechten ist eine Kanne zu ergänzen, aus welcher er in das mit der Linken gehaltene Trinkhorn eingießt. Der Körper ist noch so kantig und großflächig wie bei dem Vorbild, und auch der Kopf hat die qua-

dratiſche Schädelform, aber in dem feinen Fluß der Oberfläche und dem Typus des Geſichtes iſt das Werk rein attiſch. Gleich in dieſer Figur würde der Unterſchied zwiſchen Praxiteles und Skopas ſchlagend entgegentreten: Während der Künſtler des Herakles Lansdowne durch leichte Veränderung ſeines Vorbildes dem Heros rhythmiſche Beweglichkeit und pathetiſches Empfinden verleiht, ſchließt der Bildner des Satyrn ſich eng an die ruhige und geſchloſſene Haltung des Diadumenos mit der Wendung des Kopfes nach dem Standbein an, nur die Harmonie und der Linienfluß ſind verfeinert.



Abb. 217. Demeter von Knidos. Britiſches Muſeum zu London. Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 252.)

Die Seele des einſchenkenden Knaben iſt nicht nach außen gerichtet, ſondern zu ſtiller Selbſtbetrachtung nach innen geſammelt. Das iſt der durchgehende Zug bei allen uns bekannten Praxiteliſchen Geſtalten, und ſelbſt wenn einige der verlorenen Werke anders geweſen ſein ſollten, der Ruhm des Praxiteles hat ſich an derartige Bilder geknüpft, das waren ſeine beſten Leiſtungen, weil ſie ſeinem Weſen am nächſten lagen. Bei Skopas drängt die neuentdeckte Seele ungeſtüm nach außen: ſie iſt auf künftige Taten gerichtet wie beim Ares und Herakles, ſie flutet dahin im Geſange wie beim Kitharoeden, oder tritt ganz außer ſich ſelbſt wie bei der raſenden Bacchantin, ſie ſehnt ſich nach anderen Geſchöpfen wie in den Meerweſen, oder bäumt ſich auf in wildem Schmerz in Niobe und den Niobiden; bei Praxiteles dagegen lebt die Seele ſich ſelber und belauſcht ihre geheimſten Empfindungen.

Daher iſt dieſer Künſtler der feinſte Bildner des Eros, des Liebesgottes, geworden.

Der Gott thront nicht mehr hoch über allem irdiſchem Empfinden und verleiht dieſes in kühler Majeſtät wie die früheren Götterideale, ſondern er iſt ſelbſt von der Liebe ergriffen und ſtellt an ſich ſelbſt ihre Wirkung dar. Praxiteles hat ihn nicht als tändelndes Kind gefaßt wie die ſpätere Zeit, ſondern als halb erwachſenen Knaben, in dem ſich die Liebe zum erſtenmal regt. Das iſt das einzig mögliche Alter für den vollen Ausdruck der Liebe in einem männlichen Weſen, denn das Kind kennt ſie noch nicht, und ein ganz an die Liebe hingegebener Mann würde uns weichlich erſcheinen. Von dem Eros von

Parion an der Propontis besitzen wir Münzbilder, und danach ist eine Statue in Sofia als Wiederholung bestimmt worden. Am berühmtesten war die Erosstatue, die Phryne, die Geliebte des Künstlers, zugleich mit einer Venus und ihrer Bildnisstatue in den Tempel ihrer Vaterstadt Thespiä weihte. Der beflügelte Gott hatte den Bogen und vielleicht den Pfeil in der Hand, er stand da, ruhig vor sich hinblickend, Liebeszauber erregend, aber nicht durch seinen Pfeilschuß, sondern durch seinen Anblick. Nach dieser aus dem Altertum überlieferten Beschreibung erscheint es möglich, daß der berühmte sogenannte Genio del Vaticano eine Wiederholung des thespischen Eros ist. Aber die Arbeit an dieser Kopie ist kalt und nüchtern, besser ist eine andere im ganzen richtig ergänzte Wiederholung in Neapel (Abb. 210). Berückend schön ist das von langen Locken umwallte Antlitz. Auf diese Figur passen die schönen Verse des Ibykos:

Wieder unter schwarzen Wimpern
Mit betörenden Augen schaut mich
Eros an und treibt mit tausend
Süßen Lockungen mich in Kypris
Unentrinnbar festes Netz.

Zart und melodisch sind die Formen des Körpers, es ist, als wäre die ganze Gestalt in milden und warmen Frühlingszauber getaucht.

Diese Erosbilder gehören in die frühere Zeit des Künstlers, sie lassen noch die peloponnesische Grundform durch die attische Feinheit der Behandlung klar hindurchscheinen, und so wird auch ohne den einschenkenden Satyr des Künstlers Studium an Werken Polyklets erwiesen.

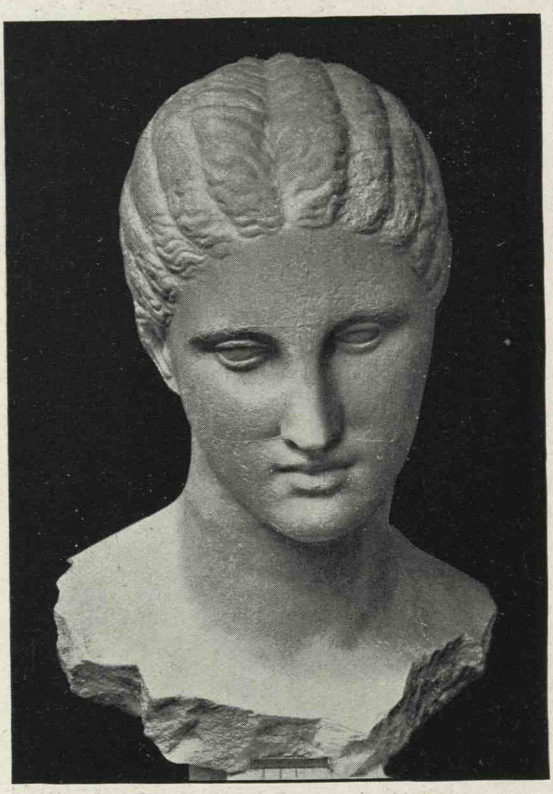


Abb. 218. Kopf der Persephone. Glyptothek zu München. Nach Gips mit richtiger Stellung auf dem Hals. Mit Erlaubnis von F. Bruckmann, A.-G., München. (Zu Seite 253.)

Nicht minder berühmt war Praxiteles als Bildner weiblicher Statuen. Die Entwickelung des Geistigen in der Epoche des Phidias verlangte ihr Gegenbild. Auch die sinnliche Seite des Lebens ist ein Geschenk der Gottheit, mit den Sinnen ist der Mensch an die irdische Erscheinungswelt geknüpft, und edle Erfüllung der Sinnlichkeit gehört in den Kreis seines von der Natur vorgezeichneten Wesens. Bisher waren halb oder ganz nackte weibliche Gestalten nur ausnahmsweise geschaffen worden; Skopas und Praxiteles waren es, die das Weib für die Plastik endgültig entkleideten, nachdem ihnen schon Zeuxis in der Malerei vorangegangen war. Wie sehr mußte diese Aufgabe Praxiteles reizen, denn an dem weichen und zarten weiblichen Körper konnte er seine ganze Meisterschaft in lebendiger warmblütiger Charakteristik entfalten.

Zweimal hat er die Bildnisstatue seiner Geliebten geschaffen, einmal für Thespiä und ein zweites Mal in vergoldetem Erz für Delphi. Öfter hat er die Göttin

der Liebe, Aphrodite, gebildet. In allen ſeinen nackten weiblichen Statuen läßt der Künſtler es ſich angelegen ſein, die Hüllenloſigkeit wohl zu motivieren. Die Aphrodite von Arles im Louvre (Abb. 211), die wahrſcheinlich auf Praxiteles und zwar auf die nach Theſpiä geweihte Figur zurückgeht, iſt bei der Toilette, ſie hat das Gewand vom Oberkörper ſinken laſſen und ſchaut in den Spiegel, den ſie in der linken Hand hält, während die (falſch ergänzte) Rechte gegen den Kopf erhoben war, um das Haar zu ordnen. Herrlich blüht ſelbſt in dieſer ſchlechten Kopie der nackte Oberkörper aus dem Gewand, das die unteren Teile umſchlingt, empor, wie eine duftige Blume aus ſchützendem Kelch. Eine ſehr viel beſſere Wiederholung beſitzen wir in einem Torſo zu Athen. — Auch die halbentkleidete Aphroditeſtatue von Oſtia im Britiſchen Muſeum hat Praxiteliſchen Typus. — Ganz nackt aber war die knidiſche Aphrodite, die zu den berühmteſten Kunſtwerken des Altertums gehörte und zahlreiche ſchönheitsdurſtige Pilger nach Knidos zog. Münzen der Stadt haben eine Statue in der Sala a Croce greca des Vatikan, der moderne Prüderie ein Blechgewand um die Beine geſchlungen hat, als Wiederholung erkennen laſſen (Abb. 212). Die Göttin iſt im Begriff, in das Bad zu ſteigen, auf eine neben ihr ſtehende Vaſe läßt ſie das letzte Gewandſtück fallen. Der Kopf, der urſprünglich vielleicht etwas mehr gehoben war, iſt zu ihrer linken Seite gewendet, mit der rechten Hand bedeckt ſie den Schoß. Fern von jeder Möglichkeit der Überraſchung durch unberufene Blicke iſt ſie ganz in ſich ſelbſt gekehrt; aber ein wenig befangen bei der ungewohnten Entkleidung iſt ihre Haltung doch, und das verleiht ihr den holden Reiz der Unſchuld, den Zauber weiblicher Reinheit. Zu köſtlicher, duftiger Blüte iſt der edle Leib entwickelt, und ſelbſt die matte Kopie gibt noch eine Ahnung davon, wie warm einſt das Licht auf der zarten Oberfläche des Originals ſpielte, als ob es ſie, darüber hinſtreifend, küßte. Von dem Kopf iſt glücklicherweiſe eine noch beſſere aus Tralles ſtammende Wiederholung erhalten, in der Sammlung des Herrn von Kaufmann in Berlin, ja wir können annehmen, daß der Kopf dem Original ziemlich nahe ſteht (Abb. 213). Mit echt plaſtiſcher feſter Form verbindet ſich Sammetweiche und zarteſte Feinheit der Haut. Der Umriß des Geſichtes iſt entzückend lieblich gezeichnet; der etwas ſchwimmende Blick des tiefgebetteten Auges, die leiſe wie in kaum bewußter Sehnſucht geöffneten Lippen von gehaltener Fülle geben den edelſten Ausdruck weiblicher Innigkeit und Hingebung, gepaart mit keuſcher abwartender Zurückhaltung.



Abb. 219. Sophokles. Lateranmuſeum zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 254.)

Auch bekleidete weibliche Statuen hat Praxiteles geſchaffen. Die Bewohner der Inſel Kos kauften von ihm eine Liebesgöttin, weil ſie ganz bekleidet war, doch iſt es noch nicht gelungen, die koiſche Aphrodite in Kopien überzeugend nachzuweiſen. Die Artemis von Gabii im Louvre (Abb. 214),

in der sehr wahrscheinlich die Nachbildung eines Praxitelischen Werkes, vielleicht der ehernen Artemis Brauronia auf der Akropolis zu Athen, vorliegt, zeigt die Göttin wie ein Landmädchen, in eiligem Schritt sich den Mantel auf der Schulter zuheftend, eine ganz genreartige Auffassung, aber von glücklicher Anmut. Ja es scheint, daß Praxiteles mit seinen Gewandstatuen eine sehr nachhaltige Wirkung auf die Folgezeit ausgeübt hat und daß die schönsten und reichsten Gewandmotive, denen wir in der späteren Kunst begegnen, auf ihn zurückgehen. Das lehren namentlich die Reliefs, die 1887 in Mantineia gefunden wurden und sich jetzt im Zentralmuseum zu Athen befinden (Abb. 215).

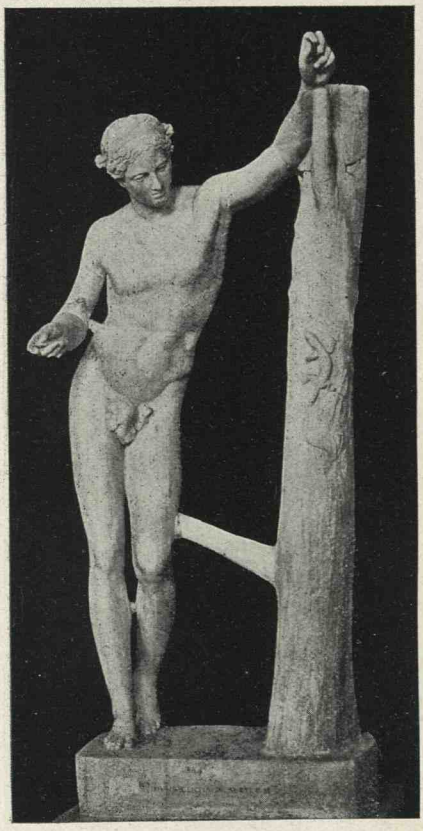


Abb. 220. Apollon Saurokтonos (Eidechsentöter). Kopie nach Praxiteles. Vatikan zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 254.)

Sie schmückten wahrscheinlich den Sockel der Gruppe Leto mit ihren beiden Kindern, die Praxiteles für Mantineia arbeitete. Die Reliefs sind nicht von der Hand des Praxiteles selbst, dazu ist die Arbeit zu gering, aber die sechs erhaltenen Musen darauf sind wohl sicher reichen Gewandstatuen des Künstlers von einem seiner Schüler nachgebildet. Das ist die einfachste Erklärung für ihre kompositionell langweilige Nebeneinanderstellung. Das Relief mit Apoll, Marsyas und dem auf den Befehl zur Schindung wartenden Sklaven ist in den beiden Figuren des Apoll und des Sklaven wohl eine schwache Erfindung des ausführenden Künstlers, während zum Marsyas das Vorbild Myrons benutzt zu sein scheint. Unerschöpflich geistreich ist die Erfindung in den Gewändern der Musen, in vollendetem Wohlklang laufen die Linien der Falten neben-, gegen- und übereinander, bald näher zusammen, bald größere Flächen zwischen sich lassend, bald gerade, bald gebogen, und immer klingt der melodisch bewegte Körper hindurch. Hier gilt in voller Bedeutung Goethes Wort, daß die antike Kleidung das tausendfache Echo der menschlichen Gestalt sei; wie dieses Echo sich bricht, verschwindet und wiederkehrt, das gehört zu den feinsten Reizen, welche die antike Kunst bietet. Vielleicht sind die Vorbilder die „Tespiaden", die man als Musen versteht, gewesen, von Plinius unter den Erzwerken des Praxiteles erwähnt. Eine der schönsten Nachbildungen solcher Praxitelischer Werke ist die weibliche Gewandstatue in Dresden. Nach derartigen Vorbildern hat die griechische Kleinkunst die Tanagräer Terrakotten geschaffen und damit Praxitelischen Wohlklang in tausend griechische Privathäuser getragen (Abb. 216).

Zum Ausdruck matronaler Würde ist das Gewand in der Demeter von Knidos im Britischen Museum (Abb. 217) verwertet, die allerdings kein Werk des Praxiteles ist, aber doch ein Originalwerk derselben Zeit oder der Zeit gleich nach ihm und der Kunst des Meisters ziemlich nahe steht. Der Körper ist aus schieferigem Marmor gearbeitet und sehr abgerieben, während der Kopf, aus schönem parischem Marmor und weit besser erhalten, besonders eingefügt

iſt. Trotz des großen Reichtums der Motive iſt das Gewand, ſelbſt in dem heutigen ſchlechten Zuſtande, vollendet klar und wirkt in großen Zügen. Wundervoll vornehm iſt die Haltung des Körpers und des Kopfes, von dem ein Tuch auf die Schultern herabfällt. In den Augen liegt verhaltener Schmerz um die verlorene Tochter.

Die Tochter ſelbſt, Perſephone, erkennen wir in dem Kopf 89 der Münchener Glyptothek, der in falſcher Ergänzung ſteif und kalt auf dem Halſe ſitzt; erſt die Neigung, die Brunn ihm im Gipsabguß gegeben hat (Abb. 218), bringt den mädchenhaften Liebreiz hervor, durch den dieſes Werk ein köſtliches Gegenbild zur Demeter von Knidos iſt. Der Kopftypus iſt bei beiden überraſchend ähnlich. Die Arbeit iſt die eines vorzüglichen griechiſchen Meißels.



Abb. 221. Bärtiger Dionyſos (fälſchlich ſogenannter Sardanapal). Vatikan zu Rom. Nach Brunn, Denkmäler. (Zu Seite 255.)

Mehrere Werke aus dem eleuſiniſchen Kreiſe werden uns von dem Künſtler genannt. Die ſeeliſche und ſinnliche Wärme dieſer Geſtalten, ihrer Sagen und ihres myſtiſchen Kultus ergriffen ihn, deſſen Gemüt für weiche und zarte Töne, für innige Empfindung ſo empfänglich war. Die wehmütige und doch gehaltene Klage der verlaſſenen Mutter, die holde Anmut des geraubten Mädchens haben ihn beſchäftigt; ſein träumeriſcher

Sinn vertiefte sich gern in das Geheimnis von Werden und Vergehen, welches dem Mythos zugrunde liegt, und daraus ist sein nicht erhaltener Triptolemos, der Gott des jugendlichen Wachstums, entstanden. Zu seinen Werken gehört auch ein Lokaldämon von Eleusis, der Eubuleus. Man hält einen vor einigen Jahren in Eleusis aufgefundenen Kopf für eins von diesen beiden göttlichen Wesen, während man die früher bekannten Kopien fälschlich Virgil nannte. Wie das verkörperte poetische Geheimnis schaut der Jüngling unter seinen langwallenden Locken hervor. Die Arbeit an dem eleusinischen Funde entspricht nicht ganz den Erwartungen, die man an ein Original des Praxiteles zu stellen berechtigt ist, und selbst die Zuschreibung der Erfindung an diesen Künstler muß zweifelhaft bleiben.

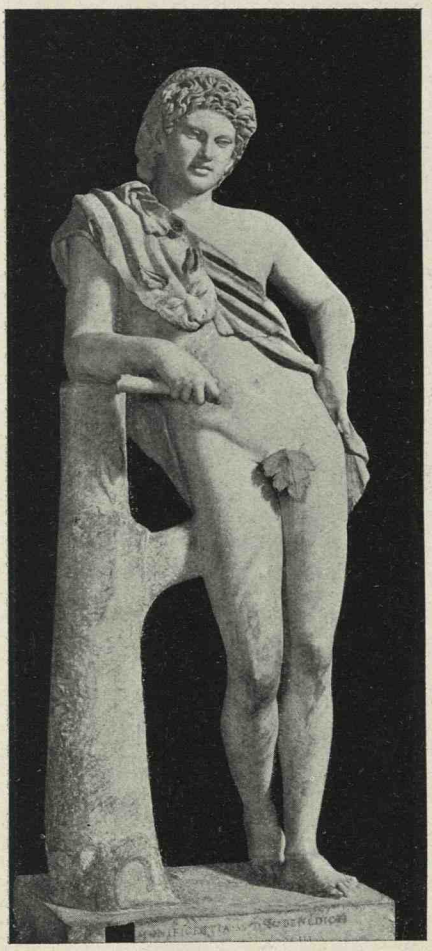


Abb. 222. Satyr. Wahrscheinlich nach Praxiteles. Kapitolinisches Museum zu Rom. Nach einer Photographie von Alinari. (Zu Seite 255.)

Nach Betrachtung dieser Reihe von Bildwerken wird es uns nicht als unmöglich erscheinen, daß auch die Sophoklesstatue im Lateran, die in Terracina gefunden wurde, auf Praxiteles zurückgeht, und da sie den Eindruck macht, als wäre sie nach Bronze kopiert, ist das Original vielleicht die Statue, die auf Betrieb des Lykurgos um 330 im atheniſchen Theater aufgestellt wurde (Abb. 219). In ihr ist das Gewand zur Hebung des Ausdruckes edelster, vollreifer Männlichkeit benutzt. Jedenfalls lagen Bildnisköpfe des Dichters vor, und aus des Dichters Werken hat der Künstler seine Persönlichkeit mit genialem Blick unvergleichlich treffend abgezogen und plastisch gestaltet. Das ist der Mann auf der vollen Höhe des Lebens, der Dichter im Bewußtsein seiner schöpferischen Kraft, von höchstem geistigem Adel, in sich selbst ruhend, groß und sicher. So wünschten wir unseren Goethe dargestellt.

Blühend jung ist die Kunst des Praxiteles, und jugendlich sind fast alle Statuen, die er geschaffen. So bevorzugt er Eros und Aphrodite, die Musen, Kora und Triptolemos, auch Apollon und Artemis. Von älteren Gottheiten hat er namentlich die Mütter Demeter und Leto gebildet, als Urheberinnen neuen sprossenden Lebens. Öfters hat er seine Figuren in Gruppen zu zwei oder drei, meist ohne besondere Handlung zusammengestellt wie auf einer Santa Conversazione der venezianischen Malerschule. Dieses ruhige Sein in ungetrübter Harmonie war wohl der reinste Ausdruck seines innersten Wesens. Von seinen Apollonstatuen war der Sauroktonos am berühmtesten, und eine ganze Anzahl von Wiederholungen veranschaulicht uns das Werk (Abb. 220).

Das Original war von Bronze, aber nur die verkleinerte Kopie in der Villa Albani iſt aus dieſem Material, alle übrigen aus Marmor. Faſt bis ins Knabenalter iſt der Gott herabgedrückt. Mit der erhobenen Linken lehnt er ſich an einen Baumſtamm, hinter dem er halb verſteckt iſt; er lauert auf eine kleine flinke Eidechſe, die an dem Stamm herausläuft, um ſie mit dem in der Rechten gehaltenen Pfeil zu durchbohren. Aber nicht auf ſchnelle Tat iſt der Gott geſpannt, ſondern halb träumend ſchaut er auf das Tier, faſt als ob er vergeſſen hätte, was er eigentlich wollte. — Eine andere Verkörperung des Gottes iſt der ſogenannte Apollino in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, welcher, um der vom Geſang angeſtrengten Bruſt tiefe Atemzüge zu ermöglichen, den Arm auf den Kopf legt. Die Statue, von der ſich eine beſſere Wiederholung in Berlin befindet, iſt wahrſcheinlich eine helleniſtiſche Weiterbildung eines Apollon von Praxiteles oder einem ſeiner Schüler.

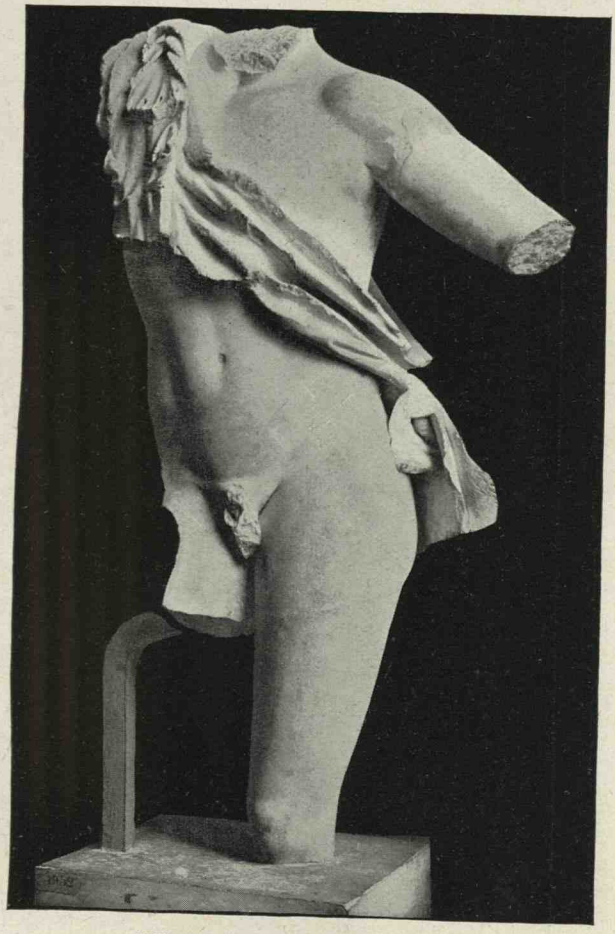


Abb. 223. Satyrtorſo. Louvre zu Paris.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 257.)

In welchen Geſtalten der Mythe aber iſt der Genuß des Daſeins beſſer verkörpert, als im Gott des Weines Dionyſos und ſeinem Kreiſe? Darum iſt Praxiteles der Schöpfer des Bacchiſchen Thiaſos geworden, wie Skopas die Meerweſen geſchaffen hat.

Von den verſchiedenſten Seiten hat Praxiteles dieſes Thema gefaßt, am edelſten in der Statue des bärtigen Dionyſos, des ſogenannten Sardanapal im Vatikan, falls wir in ihr die Kopie eines Praxiteliſchen Originals beſitzen (Abb. 221). Die etwas blaſierte Weisheit des vollendeten Lebemannes iſt darin meiſterhaft dargeſtellt. Den führenden Gott hat Praxiteles mit zahlreichen anderen göttlichen Weſen umgeben, und in ihnen Vertreter der Sinnenfreude geſchaffen; da ſind Satyrn, Silene, Mänaden, Thyaden, Methe, die Göttin der Trunkenheit. — Zu dem einſchenkenden Satyr geſellt ſich ein anderer, der, nach der Zahl der Kopien zu ſchließen, eines der berühmteſten Werke des Altertums war (Abb. 222). Von dem niedrigen Typus der früheren Kunſt ſind die Satyrn zu edler Menſchlichkeit erhoben, nur die ſpitzen Ohren deuten noch das Tieriſche an, gleichzeitig ſind ſie verjüngt. Gemächlich lehnt ſich der Satyr auf einen Baumſtumpf, ein quer über Bruſt und Rücken gelegtes Pantherfell verhüllt kaum etwas von den ſchlanken Gliedern, in der Hand hält er einen kurzen Hirtenſtab. Die heiteren Augen des liebenswürdigen Antlitzes ſind träumend hinausgerichtet in die Ferne, dem Beſchauer aber iſt es, als hörte er gleich ihm

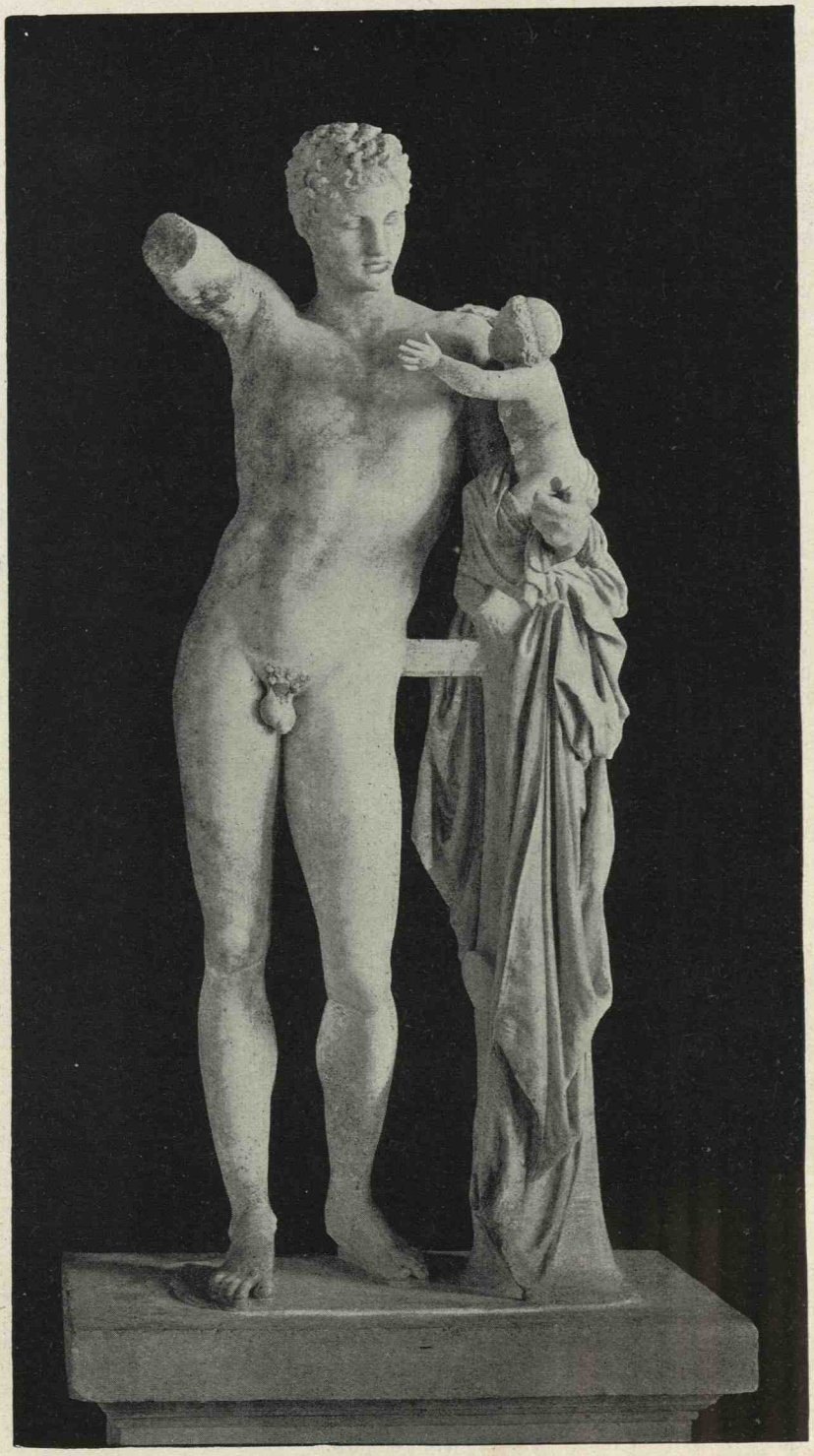


Abb. 224. Hermes. Originalwerk des Praxiteles. Olympia.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 257.)

das Rauschen des Baches, das Säuseln des Luftzuges in den Wipfeln der Bäume; die ganze Poesie des Dolce far niente überkommt ihn, und es klingen ihm die Verse des Ibykos im Ohr:

Frühling ward es, und wieder blüht
Vom sanftströmenden Bach getränkt
Der kydonische Apfelbaum,
Wo jungfräulicher Nymphen Schar
Tief im Dunkel des Haines spielt
Und die Blüte der Rebe schwillt
Unter schattendem Weinlaub.

Der Beschauer erinnert sich, daß derselbe Künstler auch den Pan und die Nymphen geschaffen, er sieht sie dem Satyr die Hände reichen und mit ihm den Wald und die Schluchten durchschweifen. — Das schönste Exemplar des Satyrn ist ein auf dem Palatin gefundener Torso im Louvre (Abb. 223), der sehr nahe an die mutmaßliche Vollendung des Originals heranstreift.

Die knidische Aphrodite, der Satyr und der Sauroktonos des Praxiteles sind jedenfalls auf der mittleren Höhe seines Künstlerlebens entstanden. Das Werk jedoch, durch welches uns das herrlichste Geschenk gemacht wurde, das der griechische Boden überhaupt hergegeben hat, muß in seine letzte Zeit gehören. Es ist der Hermes in Olympia (Abb. 224 und 225).

Wie der Sauroktonos und der Satyr ist der Gott an einen Baum gelehnt, auf dem linken Arm, in dessen Hand sich ursprünglich ein kurzer Heroldstab befand, trägt er das Dionysosknäblein, das lustig an ihm emporstrebt und die Linke ehemals nach der Traube in der erhobenen rechten Hand seines Pflegers ausstreckte. Das Haupt des Götterjünglings schmückte ein goldener Kranz. Aber Hermes ist nicht ganz bei der Sache; wie der Sauroktonos hat er mitten in der Handlung innegehalten und träumt, sein Blick schaut unbestimmt an dem Knäblein vorbei, und seine Gedanken sind in poetischer Stimmung nach innen gerichtet. In diesem Werk hat der Künstler einen wahren Hymnus angestimmt auf die edle Schönheit männlicher Jugend, auf die köstliche Blüte des Menschenleibes, wie sie sich infolge der Übungen in der Palästra entfaltet. Sowohl im Kopf



Abb. 225. Kopf des Hermes des Praxiteles. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 257.)

wie im Körper ist der Gott von edelstem attischem Typus, schon in dem zweiten Satyr und im Sauroktonos waren die peloponnesischen Anklänge fast ganz zurückgetreten, einerseits führt eine direkte Linie vom Diskobol des Myron über den Münchener Salber zu diesem göttlichen Jüngling hinauf, und diese ist die durchaus herrschende, anderseits merkt man doch auch in diesem Werk, daß der Künstler durch die peloponnesische Schule gegangen. Die Kleinheit und weniger vollkommene Ausführung des Kindes läßt den Träger um so bedeutender hervortreten. Die technische Vollendung übertrifft die kühnsten Erwartungen, es gibt in dieser Beziehung kein zweites Werk von so köstlicher Schönheit. Ebenso beispiellos für ein antikes Werk ist glücklicherweise die Erhaltung. Wohl streift die Arbeit bis an virtuoses Raffinement, der Stoff der über den Baumstamm geworfenen wollenen Chlamys und des leinenen Mäntelchens des Kindes ist mit größter Naturwahrheit, mit allen kleinen Zwischenfältchen gegeben; es ist, als sähe man die Haut des Körpers von dem inneren Leben leise vibrieren, als bewegten sich die Flügel der edlen Nase in regelmäßiger Atmung, als fühlte man den Hauch aus dem Munde herausgehen, aber doch ist alles das bescheiden dem großen und geistigen Eindruck untergeordnet. Wie meisterhaft ist durch die rauhe Oberfläche das lockige Haar von der glatten Haut gesondert!

Vielleicht haben wir zu diesem herrlichen Mann auch noch ein weibliches Gegenbild wenigstens im Kopf erhalten. Ein Aphroditekopf in der Sammlung des Lord Leaconfield in Petworth in England (Abb. 266) wird für eine Originalarbeit des Praxiteles aus seiner letzten Zeit angesehen. Leider ist der Kopf ein wenig überarbeitet, und Nase und Oberlippe sind ergänzt. Das Rund des Gesichtes ist von entzückender Feinheit, feucht und verführerisch lockend schimmern die Augen aus den tiefen Winkeln hervor. Das Haar ist von derselben Meisterschaft wie beim Hermes.

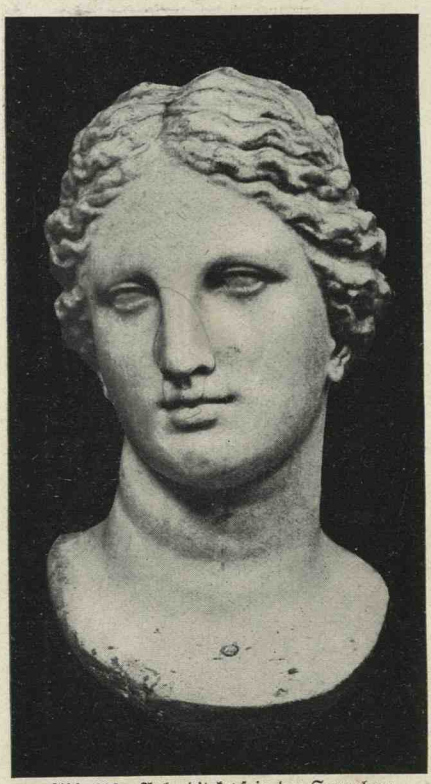


Abb. 226. Aphroditekopf in der Sammlung des Lord Leaconfield in Petworth. Vielleicht Originalwerk des Praxiteles. Nach Furtwängler, Meisterwerke. (Zu Seite 258.)

Zur Vervollkommnung der enkaustischen Bemalung seiner Statuen soll Praxiteles eine Erfindung gemacht haben; ferner wird berichtet, daß er diejenigen unter seinen Werken am meisten geschätzt habe, welche Nikias bemalt hatte. Darin daß dieser hochbedeutende Maler sich herbeiließ, Marmorwerke des Praxiteles mit Farbe zu versehen, haben wir einen deutlichen Beweis, wie großen Wert man der Bemalung der Statuen beilegte.

An den Sandalenbändern des Hermes haben sich Spuren von Rot und Gold gefunden, aber auch das Nackte der damaligen Statuen ist wohl getönt gewesen, denn bei den erhaltenen Tonfiguren des 4. und der folgenden Jahrhunderte ist im Nackten Fleischfarbe angewendet, und wir dürfen daraus schließen, daß der Marmor, wenn auch im Nackten sicher nicht mit Farbe versehen, so doch gebeizt war, um sein scharfes Weiß zu brechen, bei dem in griechischer Sonne alle Einzelformen verschwinden würden. In der römischen Kunst wurde die Beizung durch

Einreiben mit flüſſigem, mit etwas Öl verſetztem Wachs vollzogen. Zur Zeit des Praxiteles wird die Farbenwirkung der Statuen die feinſten Reize gehabt und eine glückliche Mitte zwiſchen natürlicher Erſcheinung und idealer Abſtraktheit gehalten haben. Die Haare und manche Einzelheiten waren in der ganzen antiken Plaſtik vergoldet und in den Augen Iris und Pupille aufgemalt, erſt in römiſcher Zeit wurden die Augen aus beſonderer hellerer Maſſe eingeſetzt vertieft. Bei Bronzewerken wurden die Augenſterne plaſtiſch (vergl. S. 194). Ein vortreffliches Beiſpiel für erhaltene Polychromie aus guter Zeit griechiſcher Skulptur iſt der Alexanderſarkophag von Sidon in Konſtantinopel.

Praxiteles hat der attiſchen Kunſt aufs neue Unſterblichkeit verliehen. Neben die ſtrenge Größe des Phidias iſt in ihm die vollendete poetiſche und anmutige Schönheit getreten. Phidias hatte den ſtaunenden Augen der Griechen die ſeligen Höhen des Olympos erſchloſſen, aber in ſcheuer Ehrfurcht war er am Fuße des Götterberges ſtehen geblieben; Praxiteles dagegen hat die Götter herabgezogen auf die Erde; aber gleichzeitig iſt es, als ob die Menſchen würdig geworden waren, daß die Himmliſchen ihre Strahlenkrone ablegten und mit ihnen wie mit ihresgleichen wandelten.

◇◇◇◇

Als hochbedeutender Zeitgenoſſe des Praxiteles wird Euphranor genannt, der vom Iſthmos ſtammte. Er war überaus vielſeitig, ſeinen Hauptruhm ſcheint er als Maler erlangt zu haben, doch war er auch als Bildhauer hoch geſchätzt, zudem hat er theoretiſche Schriften über Kunſt herausgegeben.



Abb. 227. Statue des Mauſolos (Mauſſollos) vom Mauſoleum zu Halikarnaß. Britiſches Muſeum zu London. Nach einer Photographie von Ad. Braun & Cie. (Zu Seite 261.)

Die Attiſche Plaſtik neben und unmittelbar nach Skopas und Praxiteles.

Skopas und Praxiteles ſtanden in Athen nicht allein, ſondern eine große Schar von Künſtlern umgab ſie, deren Namen uns überliefert ſind. Wir hören auch von ihren Werken, aber nur in ſehr wenigen Fällen können wir dieſe in erhaltenen Denkmälern nachweiſen. Anderſeits beſitzen wir viele Werke, die im Lauf des 4. Jahrhunderts entſtanden ſein müſſen, ohne daß wir beſtimmte Künſtlernamen mit ihnen in Verbindung bringen können.

Die Genoſſenſchaft und Schule des Skopas war gemeinſam an einem Grabbau tätig, der ſich in Kleinaſien erhob, in Fortbildung von Grabbauten wie dem Nereidendenkmal zu Xanthos. So berühmt war das Werk, daß ſein Name bis auf den heutigen Tag für größere Grabanlagen gebraucht

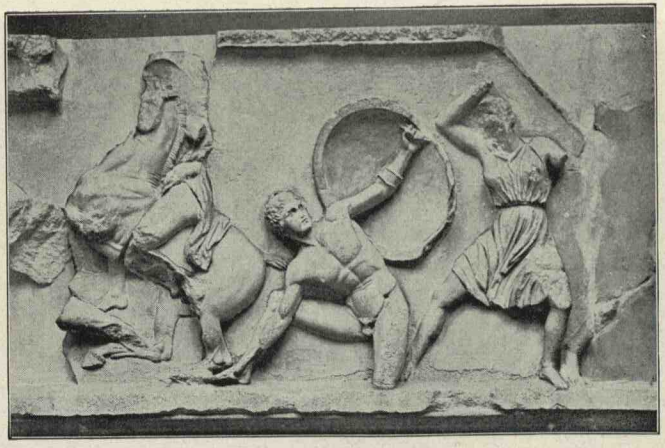


Abb. 228.

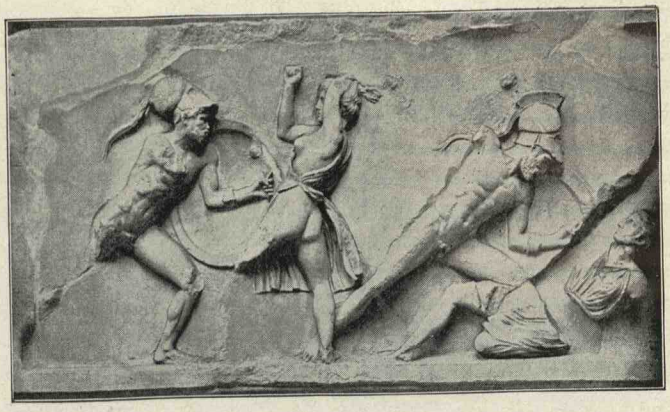


Abb. 229.

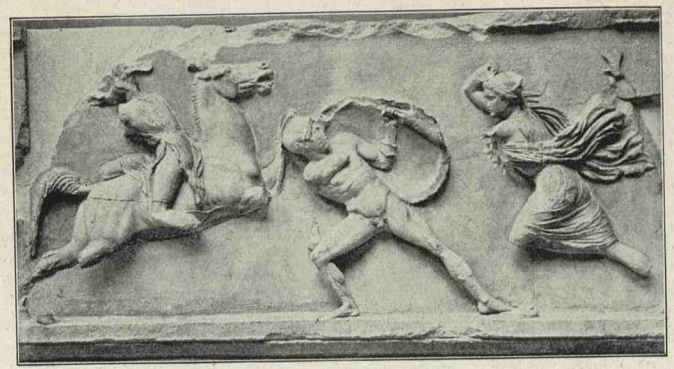


Abb. 230.

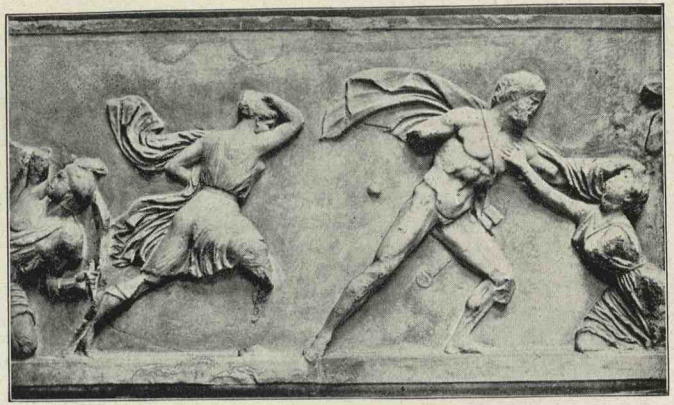


Abb. 231.

Abb. 228, 229, 230. Platten vom Amazonenfries des Mausoleums zu Halikarnaß, gefunden auf der Ostseite, dem Arbeitsgebiet des Skopas.
Abb. 231. Platte, in Genua zum Vorschein gekommen. Britisches Museum zu London.
Nach Photographien von Ad. Braun & Cie. (Zu Seite 261.)

wird. Es iſt das Mauſoleum, das ſich König Mauſolos (Mauſſolos) von Karien zu Halikarnaß errichten ließ. Der König ſtarb im Jahre 353 und ſeine Gemahlin Artemiſia zwei bis drei Jahre ſpäter. Obgleich die Künſtler vom Tode der Königin an auf keinen Lohn mehr hoffen durften, vollendeten ſie das Werk ihres eigenen Ruhmes halber.

Der Baumeiſter des Mauſoleums war wahrſcheinlich Pythis. Es beſtand aus einem Unterbau von mächtigen Quadern, in dem ſich die Grabkammer befand, darüber erhob ſich ein tempelartiger Bau, beſtimmt zum Heroenkult der Verſtorbenen, und auf dieſem ſtand eine gewaltige Stufenpyramide, die gekrönt war von einer Quadriga, wahrſcheinlich mit den Bildnisſtatuen des Königs und ſeiner Gemahlin. Das ganze Gebäude hatte eine Höhe von über 40 m. Die fünf an dem Skulpturenſchmuck beteiligten Künſtler waren Skopas, Bryaxis, Leochares, Timotheos und der Baumeiſter Pythis, jedem der vier Erſtgenannten wurde eine Seite des Bauwerkes zugewieſen, und Pythis ſchuf die Quadriga auf der höchſten Spitze. Nach den Überreſten, die ſämtlich ins Britiſche Muſeum überführt worden ſind, beſtand die plaſtiſche Ausſtattung in koloſſalen Statuen, einer größeren Zahl gewaltiger Löwen und in vier Reliefſriefen. Das meiſte iſt nur in geringen Bruchſtücken auf uns gekommen, einigermaßen gut erhalten iſt ein Teil des einen Frieſes, welcher den Amazonenkampf darſtellt; die beiden Statuen des Königs und ſeiner Gemahlin haben aus vielen Bruchſtücken bis auf die Arme wieder zuſammengeſetzt werden können. Leider iſt auch das Geſicht der Artemiſia ſtark zerſtört, dagegen iſt der Kopf des Mauſolos gut erhalten und zeigt uns eine treffliche Wiedergabe des derben Geſichtes (Abb. 227). In dem Amazonenfries laſſen ſich vier Serien erkennen, die auf die vier Seiten des Gebäudes verteilt waren und den vier Künſtlern angehören. Wie die Bildnisſtatuen unbefangene Natürlichkeit anſtreben, ſo auch die Reliefs; friſche Beobachtung des Lebens iſt in allen zu erkennen, durch edlere Auffaſſung aber ragen zwei Serien beſonders hervor und zwar diejenigen, deren Platten auf der Oſtſeite, dem Arbeitsgebiet des Skopas, gefunden ſind (Abb. 228, 229, 230), und diejenigen, zu denen zwei in Genua zum Vorſchein gekommene Platten (Abb. 231) gewöhnlich gerechnet werden, wahrſcheinlich aber mit Unrecht, da ihre Maße nicht ganz genau mit den übrigen ſtimmen. Die Teile, die durch ihren künſtleriſchen Wert wie durch die Fundſtelle als die des Skopas beſtimmt werden und von denen einige abgebildet ſind, verraten eine große Freude am Nackten, ſelbſt die Amazonen ſind möglichſt entblößt, die Bewegungen ſind trotz ihrer Kühnheit von echt attiſcher Harmonie und durchgehends ſehr originell, ganz vortrefflich iſt auch die ſeeliſche Erregung des Kampfes gegeben.



Abb. 232. Der Raub des Ganymed. Kleine Marmorgruppe nach einem Bronzeoriginal des Leochares. Vatikan zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 262.)

Von einem der beteiligten Künstler, von Timotheos, besitzen wir in Athen noch andere Originalarbeiten und zwar Fragmente der Giebelgruppen und Akroterienfiguren des Asklepiostempels zu Epidauros. (Das Goldelfenbeinbild des Gottes für denselben Tempel schuf der Parier Thrasymedes, der aus der Richtung des Phidias hervorgegangen war.) Auf Timotheos ist auch die Ledagruppe im Kapitolinischen Museum zurückzuführen.

Leochares gehört zu den berühmtesten Künstlern des damaligen Athen. Von ihm können wir die Nachbildung eines Werkes nachweisen, und zwar die den Raub des Ganymed darstellende kleine Marmorgruppe im Vatikan, deren Original von Bronze war (Abb. 232). Die schwebende Gruppe wird durch

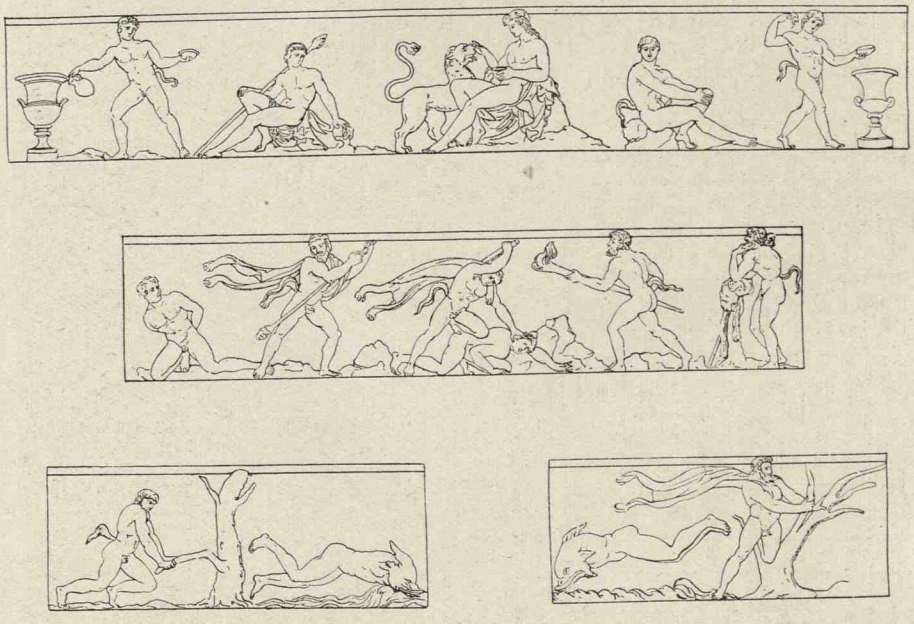


Abb. 233—236. Teile vom Fries am choragischen Denkmal des Lysikrates. Athen. Nach dem Journal of archeology. (Zu Seite 265.)

einen Baumstamm gehalten, vorsichtig faßt der Adler den schönen Knaben durch das Gewand mit den Fängen an, der Blick des Tieres ist nach oben gerichtet, es weiß, wem es die edle Beute zuträgt, aber auch der Knabe wendet sich nach oben; vortrefflich ist das Emporschweben durch die Stellung der Beine, die wie ein Fischschwanz zu steuern scheinen, und das Hinaufbellen des Hundes ausgedrückt.

Die Verwandtschaft mit der Ganymedgruppe in den Formen hat dazu geführt, demselben Künstler neuerdings auch die Erfindung einer der berühmtesten antiken Statuen, des Apoll vom Belvedere, zuzuschreiben, zumal Leochares sich durch erhabene Darstellung der höchsten Götter auszeichnete. Er bildete mehrere Male Zeus und Apollon, so auch als mutmaßliches Vorbild des belvederischen den Apollon Patroos vor seinem Tempel im Kerameikos zu Athen.

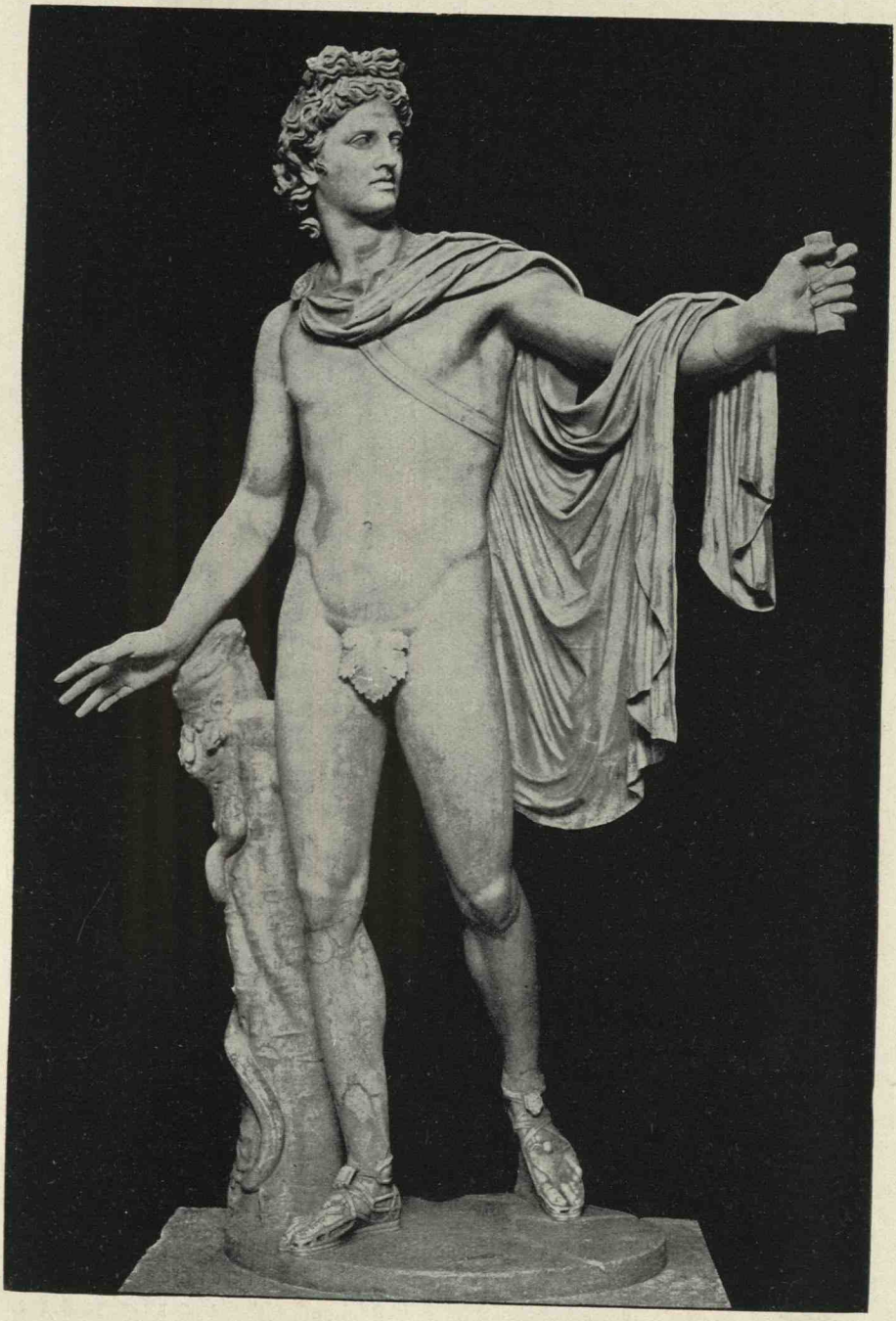


Abb. 237. Leochares: Apoll vom Belvedere. Vatikan zu Rom.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 264.)

Zweifellos war, wie die künstlerische Behandlung lehrt, das Original von Bronze. Nachdem die Stroganoffsche Bronze durch Furtwängler als eine moderne Fälschung erwiesen ist, brauchen wir in der erhobenen Linken nicht mehr die Ägis zu ergänzen, sondern können dem Gott den passenderen Bogen in die Hand geben. Wohl kaum ist der Gang einer menschlichen Gestalt jemals edler dargestellt worden, mit schnellem, elastischem Schritt ist der göttliche Jüngling einhergekommen, da hat sein leuchtendes Auge ein Ziel zu seiner Linken erspäht, er hält im Schreiten inne, hebt nach dieser Seite den Bogen, visiert damit das Ziel, wird im nächsten Augenblick mit der Rechten, die wahrscheinlich den Pfeil und nicht einen Lorbeerzweig hielt, das Geschoß auf den Bogen legen und die Sehne spannen. Wohl streift das Pathos schon an das Theatralische, aber doch wird es durch den edlen Rhythmus der Bewegung eingedämmt und trat jedenfalls am Original hinter feinerer Ausführung viel mehr zurück. Die schlanke Elastizität des Körpers, die stolze Haltung des Kopfes sind des göttlichen Bogenschützen wahrhaft würdig (Abb. 237). Von dem Kopf ist der sog. Steinhäusersche Apollonkopf in Basel eine bessere Wiederholung. — Wegen der großen künstlerischen Verwandtschaft mit dem Apoll vom Belvedere war schon in den früheren Auflagen dieses Buches die Vermutung ausgesprochen, daß die Erfindung der Artemis von Versailles auf denselben Künstler zurückgehe. Die Göttin eilt im kurzen Chiton auf die Jagd, in ihrer Haltung den Augenblick unmittelbar vor dem im Apoll dargestellten veranschaulichend; sie greift zurück in den Köcher auf ihrem Rücken und nimmt einen Pfeil heraus. — Wie viele Künstler der damaligen Zeit hat Leochares mehrfach Bildnisse geschaffen, auch die Idealporträts der makedonischen Königsfamilie für das Philippeion in Olympia (s. S. 145).

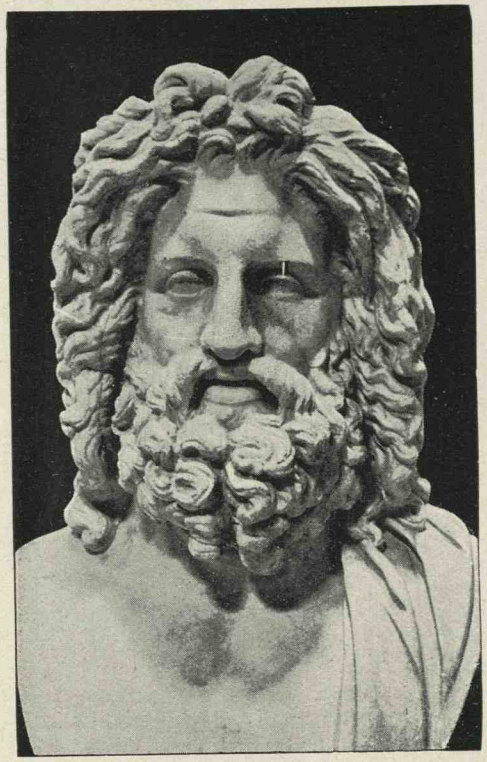


Abb. 238. Zeusmaske von Otricoli. Vatikan zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 266.)

In der Familie des Praxiteles war das künstlerische Vermögen mit ihm nicht ausgestorben, zwei Söhne, Kephisodot und Timarchos, setzten die plastische Tätigkeit fort, mehrfach zusammen arbeitend. Vielleicht rührt von ihnen das Original zu dem früher sogenannten Antinoos vom Belvedere her, der eigentlich ein Hermes ist und sich an das Vorbild des Praxiteles zu Olympia eng anlehnt. Eine Wiederholung ist der Hermes von der Insel Andros,

jetzt in Athen. Die Brüder schufen auch Bildnisstatuen und mit Relief geschmückte Prachtaltäre, wie sie in dieser Zeit üblich wurden.

◇◇◇◇

Unter der großen Menge von Kunstwerken, die im Anschluß an die großen Meister des 4. Jahrhunderts entstanden sind, ohne daß wir den Künstlernamen nachweisen können, ragt eine Anzahl hervor, die noch den vollen Stempel einer großen künstlerischen Persönlichkeit tragen, während später das Persönliche mehr zurücktritt und die Künstler sich nur von dem allegemeinen Kunstgeist der Zeit erfüllt zeigen. Unter den ersteren befinden sich einige unserer berühmtesten Antiken. Nur wenige Werke sind Originalarbeit; der größte Teil ist bald bessere, bald schlechtere Kopie.

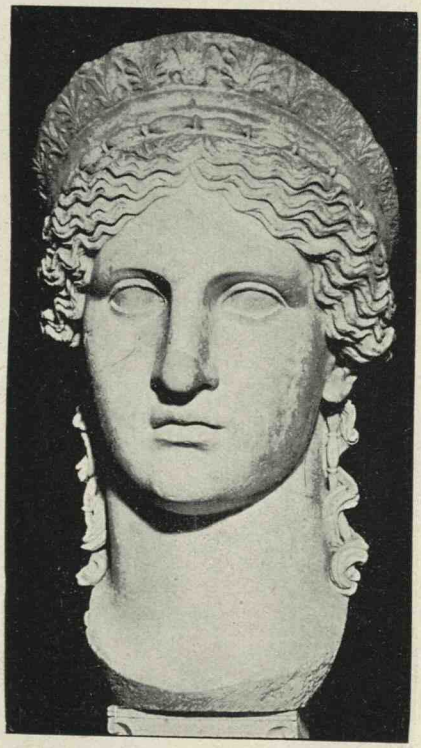


Abb. 239. Hera Ludovisi. Palazzo Buoncompagni zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 266.)

Zwei Originalwerke gehören zur Monumentalskulptur. Das erste ist der Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates zu Athen (Abb. 233 bis 236). Choragos wurde ein Bürger genannt, der für eine theatralische Aufführung den Chor stellte. Wenn er im Wettstreit mit anderen den Sieg davontrug, dann war ihm erlaubt, ein Denkmal in der Tripodenstraße in Athen aufzustellen, und er ließ dieses meistens in Gestalt eines kleinen Rundtempelchens ausführen, auf dessen Spitze der ihm als Preis zuerkannte Dreifuß stand. Das noch bestehende, im Jahre 334 errichtete Denkmal des Lysikrates ist am Fries mit Reliefsiguren verziert, deren Erfindung zum Reizvollsten jener Zeit gehört und von wahrhaft Praxitelischer Schönheit und Harmonie ist. Der jugendliche Dionysos war von Seeräubern gefesselt worden, zur Strafe verwandelt er sie in Delphine. Der Künstler stellt den Gott ruhig gelagert dar, mit seinem Panther spielend, indes seine Diener, die Satyrn, die nur durch ein Schwänzchen von den Menschen unterschieden sind, die Strafe vollstrecken und die Räuber fesseln, prügeln, mit brennenden Fackeln verfolgen und zum Meeresufer ziehen; einige von den Verfolgten sind schon halb zu Fischen geworden und stürzen sich in die Flut. So lebhaft aber die Jagd ist, in der Nähe des Gottes herrscht Ruhe. Mit wie leisen Mitteln diese Kunst zu wirken wußte, das wird klar in dem Unterschied zwischen dem gelagerten Gott und den beiden ihm zunächst sitzenden Satyrn, über deren lässigere Haltung sein edler Anstand ihn weit mehr hinaushebt als seine größeren Dimensionen.

Das andere Monumentalwerk ist der plastische Schmuck vom Tempel zu Ephesos, der nach dem Brande vom Jahre 356 wieder aufgebaut wurde. 36 Säulen waren wie beim früheren Tempel am unteren Ende des Schaftes von einem Reliefstreifen umzogen. Eine solche Säulentrommel rührte von Skopas her. Der Prachtaltar vor dem Tempel wurde von Praxiteles mit Reliefs geschmückt. Eine Säulentrommel ist zum größten Teil erhalten. Die Darstellung bezieht sich wahrscheinlich auf die Alkestissage; die Figuren zeugen in ihrer Lebenswärme und der Schönheit ihrer Linienführung von edelstem attischem Kunstgeist.

Ein drittes Originalwerk hat halbmonumentalen Charakter. Es ist der Sarkophag mit den trauernden Frauen aus den Königsgrüften von Sidon (vgl. S. 227). Fast vollständig ist die Form eines Tempels mit Halbsäulen daran nachgebildet. In den Säulenzwischenräumen stehen trauernde Frauen, wie der Chor einer Tragödie, deren Schmerz von sanfter Wehmut bis zu tiefster Versunkenheit und lauter Klage alle Stadien durchläuft und hier nebeneinander vorführt, was ein Klagegesang nacheinander entwickelt (Abb. 247). Wir haben hier jedenfalls ein attisches Werk aus der Mitte des 4. Jahrhunderts vor uns.

Immer seltener wurden nach der ersten Blüte der Kunst die erhabensten Götter des Himmels dargestellt. Aber doch verdanken wir noch dem 4. Jahrhundert das Zeusideal, das jetzt am bekanntesten ist und das in der Zeusmaske von Otricoli im Vatikan seine Verkörperung hat (Abb. 238). Von dem Zeus des Phidias weicht dieser Kopf weit ab, aus der milden friedlichen Hoheit ist er ins Gewaltige und Pathetische gesteigert. Aus der tief beschatteten Bettung schauen die Augen eindringlich hervor, die in der Mitte anschwellende, gewellte und gefurchte Stirn und die breite vortretende Nasenwurzel sind der Sitz höchster tatkräftiger Energie. Wohl umspielt den von dem starken Schnurrbart geheimnisvoll beschatteten Mund fast ein Lächeln, aber wir ahnen, daß dieses Auge und dieser Mund zürnen können wie ein Gewitter. Das gewaltige Haar und der dickgelockte Bart sind wie die überströmende Willenskraft dieses mächtigen Hauptes. Erst in diesem Kopf scheint das Wort Homers erfüllt, das antike Schriftsteller fälschlich auf den Zeus des Phidias anwendeten:

Sprach's der Kronide und winkte ihr zu mit dunkelen Brauen,
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos. (Il. I, 527.)

Sehr stark erinnert an dieses Götterhaupt der Serapiskopf, von dem ein Exemplar im Vatikan ist. Der Gott hebt aber die Augensterne, statt sie zu senken, und drückt dadurch, wie es noch heute in Süditalien üblich ist, die Verneinung aus. Bryaxis schuf einen Serapis für Alexandrien als hellenistische Umwandlung des ägyptischen Unterweltgottes. Er wird daher auch als der Schöpfer des Urbildes zum Zeus von Otricoli angesehen.

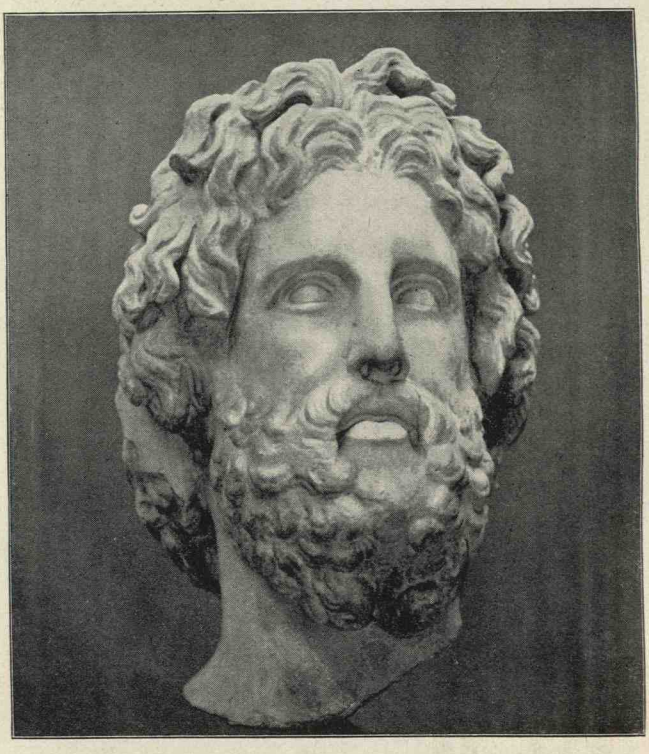


Abb. 240. Asklepioskopf. Britisches Museum zu London.
Nach einer Photographie von Ad. Braun & Cie. (Zu Seite 267.)

Sehr bezeichnend ist auch die Umbildung, welche das Hera-Ideal im 4. Jahrhundert erfahren hat. Von der strengen Leidenschaftlichkeit der Hera Farnese ist es in der Hera Ludovisi (Abb. 239) zu milder Hoheit und voller Schönheit umgewandelt. Allerdings ist die römische Kopie in diesem Falle besonders wenig treu und soll wohl gar das Idealbildnis einer Kaiserin vorstellen, aber die Grundauffassung des Originals ist doch noch zu erkennen. Hera hat also im 4. Jahrhundert die gerade entgegengesetzte Umbildung erfahren wie ihr göttlicher Gemahl, ein Zeichen dafür, welche Erregung das männliche Geschlecht da-

mals ergriffen hatte, und daß die Männer bei den Frauen die Harmonie und den Frieden ſuchten, die ſie früher in ſich ſelbſt fanden.

Ein weiterer Koloſſalkopf dieſer Zeit iſt der Asklepioskopf im Britiſchen Muſeum, der 1828 auf Melos gefunden wurde, mit zeusartigem Typus, aber ganz anderem Ausdruck (Abb. 240). Mild, ſanft und faſt menſchlich erſcheint er gegenüber dem Donnergott von Otricoli. Bemerkenswert iſt der Zauber unvergänglicher Friſche und Jugendlichkeit, welche die in ihm hervortretende Kunſt Praxiteliſcher Richtung auch älteren Köpfen zu geben wußte.

Faſt alle übrigen der hierher gehörigen Statuen ſind jugendlich wie die Schöpfungen der beiden großen attiſchen Meiſter.

Die Natürlichkeit der Bewegung weiſt auch die Aphrodite von Capua, die man früher für eine Umbildung der Aphrodite von Melos gehalten hat, in das 4. Jahrhundert zurück (Abb. 241). Jetzt iſt erkannt worden, daß das umgekehrte Verhältnis zwiſchen beiden ſtattfindet. In der Aphrodite von Capua iſt motiviert, was in der von Melos unverſtändlich bleibt und nur durch gedankenloſe Herübernahme des Motivs erklärt werden kann. Das Original ſtand, wie wir nach römiſchen Münzen beſtimmen können, auf Akrokorinth. Es war aus Bronze. Die Göttin hat den linken Fuß auf den Helm des Ares höher aufgeſetzt, um dem großen Schild des Kriegsgottes, den ſie mit beiden Händen hielt, auf ihrem Bein eine Stütze zu geben. Sie ſpiegelt ſich darin, und darum hat ſie den Oberkörper entblößt, wobei das Gewand an ihrer rechten Seite noch etwas tiefer herabgerutſcht iſt, da es hier nicht wie an der linken durch das aufgeſtützte Bein und den Schild feſtgehalten wird. Durch die ſchwächlich glatte römiſche Kopie erkennt man die Größe und Schönheit der Bewegung und die edle und natürliche Anordnung der Falten. Eine römiſche Weiterbildung dieſer Statue iſt die Bronzevictoria von Brescia, die, auch am Oberkörper bekleidet, auf einem Schild Kriegstaten verzeichnet. — Glücklicherweiſe ſind wir imſtande, uns durch Anſchauung zu überzeugen, bis zu welchem Grade der Wahrheit jene Epoche den weiblichen Körper wiederzugeben vermochte, an dem lebenſtrotzenden Aphroditetorſo des Neapler Muſeums (Abb. 242). Mit voller Naturwirklichkeit tritt uns der Leib des ſchönen Weibes entgegen, von keiner anderen Antike wird die lebenswarme Weichheit des Fleiſches übertroffen, wir würden faſt erſtaunt ſein, wenn wir die Hand darauf legten, den kalten und harten Stein zu fühlen. Dieſe virtuoſe Meiſterſchaft, die hier noch



Abb. 241. Aphrodite von Capua. Muſeo Nazionale zu Neapel. Nach einer Photographie von G. Brogi. (Zu Seite 267.)

einen Schritt weiter geht als im Hermes des Praxiteles, verweist den Torso erst gegen das Ende des 4. oder in den Anfang des 3. Jahrhunderts.

Keinen unvorteilhafteren Platz als in der Nähe, früher neben, diesem Original hätte die sogenannte Psyche von Capua (Aphrodite oder Nymphe) erhalten können, das Fragment eines weiblichen Oberkörpers, mit abgespaltenem Hinterkopf. Fade und flau ist die äußere Erscheinung des ganz abgeschliffenen Marmors, und doch geht auch dieses Werk wohl auf eine berühmte Erfindung des 4. Jahrhunderts zurück.

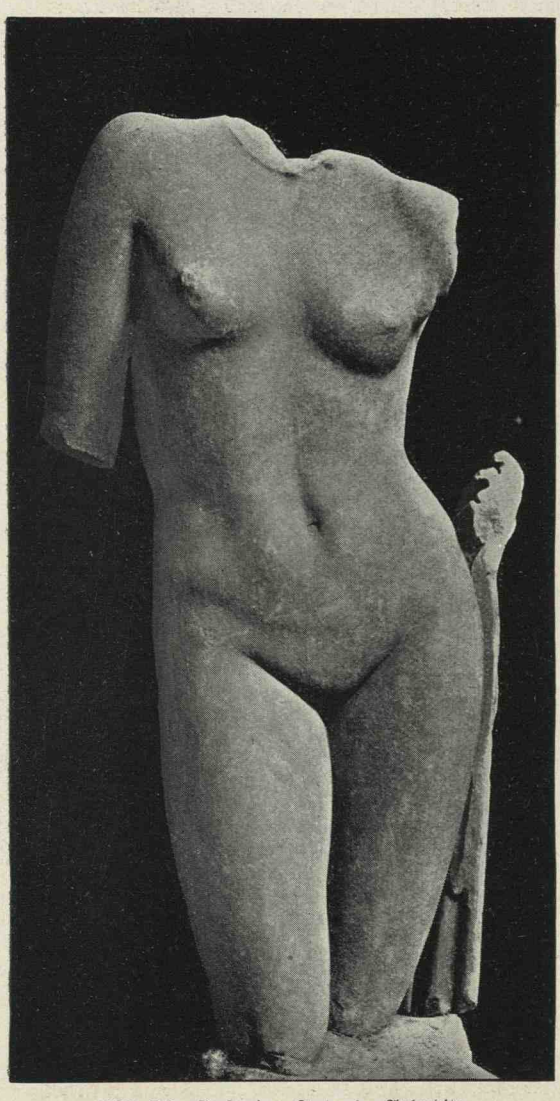


Abb. 242. Torso einer Statue der Aphrodite. Griechisches Originalwerk. Museo Nazionale zu Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 267.)

Diesen sinnlich reizvollen Aphroditebildern stehen zwei Statuen der keuschen Artemis gegenüber, beide in ihrer Auffassung als Mondgöttin und beide im Vatikan. Die Selene im Braccio nuovo, deren Arme in ungefähr richtiger Bewegung ergänzt sind, hat den schlafenden Endymion erblickt und hemmt, von Liebe zu dem schönen Schläfer durchzuckt, den Schritt. Rein und keusch zeichnet sich ihr Körper unter dem langen Gewande ab, an seinem mittleren Teil durch den Überfall des Chitons gänzlich verhüllt; zart und mädchenhaft ist auch die zitternde Bewegung, welche die Gestalt durchfließt. Die sogenannte Artemis Lucifera, ebenfalls im Braccio nuovo (Kopf nicht zugehörig), schreitet (mit der fälschlich statt des Bogens ergänzten Fackel) in der erhobenen Linken durch den nächtlichen Wald, der leichte Schritt rauscht durch das Gewand, die ganze Erscheinung ist geisterhaft, als tauchte sie plötzlich vor uns in dem Dunkel des Waldes auf, dessen hin und wieder von unerklärten, bald fernen, bald nahen Tönen unterbrochenes Schweigen uns den Atem befangen hält.

Ganz an das Ende des 4. Jahrhunderts gehört die Nike von Samothrake, welche im Louvre aufgestellt ist (Abb. 243). Der mächtige Sockel des Werkes ist als das Vorderteil eines Schiffes gestaltet. Die Göttin ist in freudiger Erregung über den Sieg, der unter ihrem Schutze erfochten ist, vorn auf das Schiff geeilt und stößt jubelnd in die Tuba, die sie mit der Rechten hält, während sie mit der Linken eine Stange mit kurzem Querholz, das Gerüst eines Tropaions, trägt. Von der heftigen Bewegung werden die Falten des Gewandes fest an den schlanken göttlichen Leib gepreßt. Die Bewegung des Gewandes, die sich in Hunderten von kleinen Fältchen bricht, erinnert an das Rauschen des Windes in einer Standarte oder an ein begeistertes Flammen, zugleich entzückt die virtuose und doch schöne Meisterschaft der Arbeit. Volle Wirkung erhielt das Bild erst in seiner Aufstellung auf der vorspringenden Ecke einer Terrasse inmitten einer malerischen Gruppe von Gebäuden auf bergigem Terrain. Wahrscheinlich ver-

herrlicht es den großen Seesieg des Demetrios Poliorketes bei Kypros über die ägyptische Flotte im Jahre 306.

Unter den jugendlich männlichen Statuen ragt die liebenswürdige kleine Bronze des Neapler Museums hervor, die fälschlich Narciß genannt wird, während sie den jungen



Abb. 243. Nike von Samothrake. Griechisches Originalwerk. Louvre zu Paris. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 208.)

Dionysos darstellt (Abb. 244 und 245). Zu den Füßen des Gottes ist ein Panther zu ergänzen, der aufmerksam zu dem Finger seines Herrn aufblickt, um dessen tändelnder Bewegung zu folgen. Bei der Aufsetzung auf die ebenfalls antike Basis ist die Figur auf den falschen Fuß gestellt worden, ursprünglich stand sie auf dem rechten und lehnte etwas zurück. Der Gott ist fast noch ein Knabe wie der Sauroktonos. Wie jener spielt er, und ebenso

träumerisch und gedankenverloren schaut er dabei vor sich hin. Das kleine Werk steht der Kunst des Praxiteles sehr nahe.

Zu den poesievollsten Erfindungen jener Zeit gehört der Schlafgott Hypnos, von dem eine Marmorkopie in Madrid aufbewahrt wird, während ein besserer Kopf von Bronze, demselben Material, aus dem auch das Original bestand, in der Nähe von Perugia gefunden, im Besitz des Britischen Museums ist (Abb. 246). In

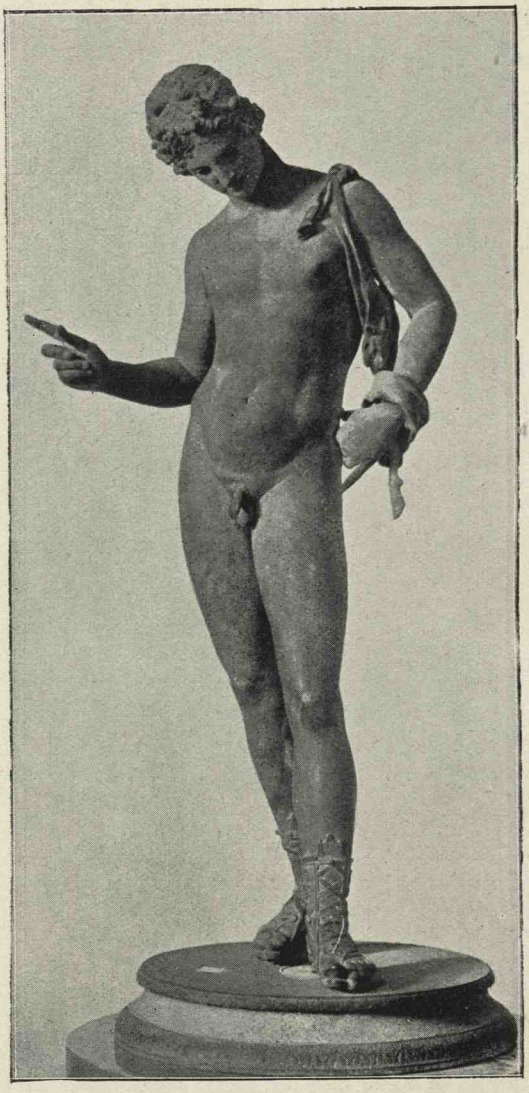


Abb. 244. Jugendlicher Dionysos mit einem Panther spielend. Original-Bronzestatuette. Museo Nazionale zu Neapel. Nach einer Photographie von G. Brogi. (Siehe auch Abb. 242; zu Seite 269.)



Abb. 245. Ergänzte und berichtigte Ansicht des jugendlichen Dionysos zu Abb. 244.

der Linken hielt der auf der Grenze vom Knabenalter zum Jüngling stehende Gott einen Mohnstengel und in der Rechten mit der Gebärde des Einschenkens ein Horn, da man sich den Schlaf wie eine über den Menschen hinströmende Flüssigkeit dachte. Zu beiden Seiten der Schläfen wuchsen aus dem Kopf Flügel eines Nachtvogels hervor, weil es beim Einschlafen ist, als wenn ein leises Wehen die Augen zufallen ließe. An dem Stamm neben der Statue spielen zwei Eidechsen, die wohl auch am Original, vielleicht an der Basis, angebracht waren, wahrscheinlich, um in poetischem Bilde die Vorstellung zu erzeugen, der Gott verleihe so tiefen Schlaf, daß selbst die scheuesten Tiere sich unbekümmert in die Nähe des Schläfers wagen. Der Ausdruck des Peruginer Bronzekopfes ist von süßester träumerischer Anmut.

Sehr überarbeitet und geglättet ist der Torso eines knieenden Jünglings, der sich gegen einen ihn von oben bedrohenden Feind zu schützen sucht, in der Münchener Glyp-

tothek, fälschlich Ilioneus (Sohn der Niobe) genannt. Ihm verwandt ist die vorzüglich gearbeitete kopflose Statue eines knieenden Jünglings, kürzlich in Subiaco gefunden, jetzt im Thermenmuseum zu Rom.

Es gibt wohl keinen treffenderen Beweis von dem gesunden Kunstgeist jener Zeit, als daß sie neben poetisch verklärten Idealbildern die naturwahrsten Bildnisse zu schaffen imstande war, ja diese Art von Bildniskunst erst erfand. Die Naturwahrheit war doppelter Art, sie bezog sich auf die äußere Erscheinung und auf den Charakter, die geistige und seelische Wiedergabe des Dargestellten. Ohne jede Kleinlichkeit wurden alle Zufälligkeiten des Lebens benutzt, um ein treffendes Abbild zu gestalten. Eine derartige Bildnisstatue lernten wir schon im Mausolos kennen. In Herkulaneum ist eine Statue des Aischines gefunden worden, jetzt in Neapel, welche die Stellung des Sophokles im Lateran nachahmt, aber der höchstmöglichen Freiheit und Sicherheit jener gegenüber befangen und linkisch wirkt; die Bildung des Kopfes jedoch ist so ausgezeichnet, daß wir annehmen können, der Künstler habe diesen Eindruck beabsichtigt, da der Redner sich gern auf den altväterischen Biedermann hinausspielte. Die Büsten des Euripides geben den Dichter mit sehr viel Stimmung schwermütig wieder (Abb. 248). Sehr unwahrscheinlich ist es, daß die für Aischylos angesprochene Büste des Kapitols diesen Dichter wirklich darstellt, das Original war jedenfalls direkt nach dem Leben gearbeitet und stammte erst aus dem 4. Jahrhundert. Auch lassen die scharf ausgeprägten Züge den Kopf auf den ersten Blick bedeutender erscheinen, als er ist; für eine Persönlichkeit wie Aischylos würde die geistige Bedeutung des Mannes nicht ausreichen. Schon in das 3. Jahrhundert gehörte das Original der beiden übereinstimmenden Demosthenesstatuen im Vatikan und im Besitz des Lord Sackville in Knole in Kent; die Rückführung dieser beiden Kopien auf die im Jahre 280 in Athen aufgestellte Erzstatue des Redners von Polyeuktos ist jetzt gesichert, seitdem es durch den Fund von Fragmenten einer Wiederholung gelungen ist zu erweisen, daß die Hände des Redners nicht eine Schriftrolle hielten, sondern gefaltet waren, wie wir es von der athenischen Statue wissen. In seiner anspruchslosen Würde und äußerst natürlichen Charakteristik ist das Werk eines der glänzendsten Beispiele der Bildniskunst überhaupt. Die Kopie in Knole (Abb. 249) ist bedeutend besser als die vatikanische, in ihr tritt die naturalistische Behandlung viel deutlicher vor Augen. Zwei herrliche Sitzbilder sind die Statuen des griechischen Lustspieldichters Poseidippos (erste Hälfte des 3. Jahrhunderts) und eine andere fälschlich Menander benannte im Vatikan. Wie nachlässig und bequem sitzen die Dargestellten da und doch wie gar nicht gewöhnlich!



Abb. 246. Kopf des Schlafgottes Hypnos. Bronze. Britisches Museum zu London. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 270.)



Abb. 247. Eine Schmalseite von dem Sarkophag mit den trauernden Frauen aus den Königsgrüften von Sidon. Konstantinopel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 266.)

7. Die Malerei des 4. Jahrhunderts.

Ein ganz anderes Bild als die Plastik bietet die griechische Malerei vom Anfang des 4. Jahrhunderts bis zum Eintritt der makedonischen Herrschaft. Da diese Kunst der Plastik weit voraus gewesen war und schon zu Ende des 5. Jahrhunderts im Geist des Skopas und Praxiteles geschaffen hatte, scheint die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts für sie eine Zeit der Epigonen gewesen zu sein.

Zwei Schulen lassen sich scheiden, die sikyonische, die nach alter peloponnesischer Weise besonderen Wert auf die Korrektheit legte, und die thebanisch-attische. Zu der ersteren gehören die Maler Eupompos, Pamphilos, Melanthios und Pausias, von denen namentlich der letztgenannte unser Interesse in Anspruch nimmt, da er durch Goethes Gedicht wieder berühmt geworden ist. Er beteiligte sich an der Ausbildung der enkaustischen Malerei, d. h. der Malerei auf Holz und Marmor mit kalten Wachsfarben, die mit einem Glühstift eingebrannt wurden. Seine Spezialität waren kleine Kabinettbilder mit Kinderszenen und Blumen, in denen die feine und liebevolle Ausführung geschätzt wurde. Theben scheint während der kurzen Zeit seiner politischen Machtstellung einen Aufschwung in der Malerei genommen zu haben, die auch hier wieder mit großer Leichtigkeit den allgemeinen Zeitverhältnissen folgte, während die immer später reife Plastik es in Theben zu keiner selbständigen Bedeutung brachte. Der Hauptmeister war Aristeides, der ebenfalls an der Ausbildung der Enkaustik beteiligt war. Er hat nach Brunn „das Gefühl- und Gemütsleben in seinen innersten Tiefen und in seiner Totalität erfaßt". Sein Sohn Nikomachos gehörte ebenfalls zu den berühmtesten Malern. Mit der politischen Blüte der Stadt erlosch auch ihre Kunst, und Aristeides' Schüler Euphranor war hauptsächlich für Athen tätig. Euphranor erwies sich schon darin als vielseitig, daß er es auch in der Plastik zu hohem Rufe brachte, und ebenso vielseitig war er in den Gegenständen seiner Gemälde, aber wir können uns keine Vorstellung von seiner Kunstart machen.

Es scheint, daß die Malerei sich um die Mitte des Jahrhunderts vollständig in Kleinigkeiten zu verlieren drohte, wie bei den Blumenstücken des Pausias. Da ließ der Athener Nikias, ein Enkelschüler Euphranors, energisch den Ruf nach der Wahl bedeutender Stoffe erschallen, er selber ging mit seinem Beispiel voran, und unter seiner und des Apelles Führung brachte es die Malerei in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts zu einer erneuten Blüte, die in gewissem Sinne sogar alle früheren Höhepunkte übertraf. Sicherlich ist das auf den Einfluß des neu aufgehenden Gestirnes des makedonischen Königshauses zurückzuführen. König Philipp hatte begonnen, sich in die griechischen Angelegenheiten zu mischen, und bald sollte sein großer Sohn Alexander die Welt mit dem Ruhm seiner Taten erfüllen, eine neue Epoche großartiger Kraftentfaltung war angebrochen, und trotzdem sie Griechenland seine Freiheit kostete, richteten sich die griechischen Maler an der Heldengröße der makedonischen Herrscher auf. Die flaue Zeit mit ihren lokalen und unbedeutenden Fehden war vorüber, und das Auge der Griechen wurde wieder auf große Taten und hohe Ziele gelenkt.

Von einem Gemälde des Nikias besitzen wir wahrscheinlich noch eine ziemlich getreue Nachbildung, es ist die Jo zwischen Argos und Hermes in dem Hause der Livia auf dem Palatin in Rom (Abb. 250). In wenigen Figuren vor einem schlichten Hintergrunde ist der Vorgang monumental dargestellt. Die unglückliche Jo sitzt an einem Pfeiler mit einem Götterbild, den Blick schmerzlich nach oben gerichtet. Argos bewacht sie mit Schwert und Lanze in der Hand. Von beiden ungesehen aber naht hinter einem Felsblock hervor der Befreier Hermes. Die plastische Rundung, für welche die Gestalten des Nikias berühmt waren, können wir noch in dieser Nachbildung erkennen.

Philoxenos, ein Schüler des Nikomachos, war besonders berühmt durch ein Gemälde, das ein Zusammentreffen Alexanders mit Dareios im Kampfe, also in der Schlacht bei Issos, darstellte und das er für Kassandros, seit 318 Herr von Athen, schuf. Dieses Bild ist uns wahrscheinlich in dem Fußbodenmosaik aus der Casa del Fauno zu Pompeji, jetzt in Neapel, erhalten. Man muß über die grobe und handwerksmäßige Ausführung hinwegsehen, um die historische Größe der Auffassung zu erkennen, die meisterhafte Wiedergabe des unaufhaltsamen Vordringens der Sieger mit dem Heldenkönig an der Spitze und der ratlosen Wendung zur Flucht bei den Besiegten. Trotz der wenigen Figuren hat man eine vollendete Vorstellung des Schlachtgetümmels.

Den Gipfelpunkt der antiken Malerei bildete nach dem Urteil der Alten Apelles. Er war aus Kleinasien gebürtig und erhielt in Ephesos seine erste Ausbildung, später ging er auch durch die Schule von Sikyon. Schon durch Philipp wurde er nach Pella berufen, er trat zu ihm und später zu seinem großen Sohn in ein festes Verhältnis. Die größte Mehrzahl seiner erwähnten Gemälde sind Bildnisse, vor allem huldigte sein Pinsel dem großen König; er hat ihn zu Pferde oder triumphierend auf einem Streitwagen, hinter ihm die Gestalt des Krieges mit gebundenen Händen, oder vereint mit den Dioskuren und der Nike oder mit dem Blitz in der Rechten dargestellt. Historische und dramatische Gegenstände waren nicht seine Sache, aber in diesen Einzelfiguren und in den Gemälden mit wenigen Gestalten wird eine wahrhaft historische Größe gelegen haben. Auch sein Bild der Aphrodite Anadyomene im Asklepiosheiligtum zu Kos werden wir uns in großartiger Auffassung denken müssen: sie tauchte mit dem Oberkörper aus den Fluten empor, während der untere Teil durch das Wasser hindurch schimmerte, mit den Händen wand sie das Haar aus. Dieses Gemälde scheint statuarische Nachbildungen hervorgerufen zu haben, von denen uns Beispiele erhalten sind, und bei denen das Wasser durch ein den Unterkörper umhüllendes Gewand ersetzt ist. Ein anderes Bild schilderte Artemis im Kreise ihrer Nymphen.

Eine Anzahl von vortrefflichen Malern wirkte gleichzeitig mit Apelles, und alle gehören den östlichen Kolonien Griechenlands an, ein Zeichen, wohin sich das geistige Leben wendete. Alle verherrlichen mehr oder minder Alexander.

Nur einer, Protogenes, sei schon hier erwähnt, weil er gleich Apelles einer hohen und ernsten Auffassung in der Kunst huldigte, während die übrigen bereits die volle Entwickelung des leichten und tändelnden oder virtuosen Hellenismus zeigen und erst später besprochen werden sollen. Sein berühmtestes Bild stellte Jalysos dar, den Stammesheros von Rhodos, wo der Maler später lebte; um dieses Bild zu schonen, soll Demetrios im Jahre 304 die Stadt nicht angezündet haben.

8. Lysippos.

Wie den bedeutendsten Maler, so fesselte Alexander auch den bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit, Lysippos, an seine Person; aber schon Philipp scheint mit diesem Künstler in Verbindung getreten zu sein, denn Lysipp soll Alexander bereits als Kind porträtiert haben. Lysipp war aus Sikyon gebürtig, und seine Tätigkeit füllte die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts. In ihm hat die peloponnesische Plastik ihre zweite Blüte erreicht, die historisch ein Seitenstück zu Skopas und Praxiteles ist; ihrem Wesen nach aber ist sie ganz anders, denn der Kreis, in dem sich die peloponnesische Kunst von Anfang an bewegt hatte, war so eng und fest, daß kein Hinausgehen darüber möglich war. Während die attische Kunst des 4. Jahrhunderts gleich einer Wunderblume voll köstlichen Duftes ist, die aus dem Laub einer ernsten und edlen Pflanze, als welche die Kunst des Phidias erscheint, hervorwächst, schießt das peloponnesische Gewächs im Verlauf seiner Entwickelung wohl schlanker auf und verbreitet sich reicher nach den Seiten, aber es bringt keine überraschenden Veränderungen hervor. Die Kunst des Lysippos bewegt sich wie die Polyklets im rein Formalen. Sein Material ist ausschließlich Bronze. Er war in seiner Jugend Handwerker in der Erzarbeit und in seiner Kunst Autodidakt, antike Berichte nennen den Doryphoros des Polyklet und die Natur seine Lehrmeister. Aber von dem ersteren entfernt er sich bald bedeutend, denn sein späterer Schönheitskanon hat nicht das mindeste mit dem des Polyklet zu tun, und die Äußerung muß in erweitertem Sinne verstanden werden. Der Doryphoros ist nämlich das klar durchdachte Schema

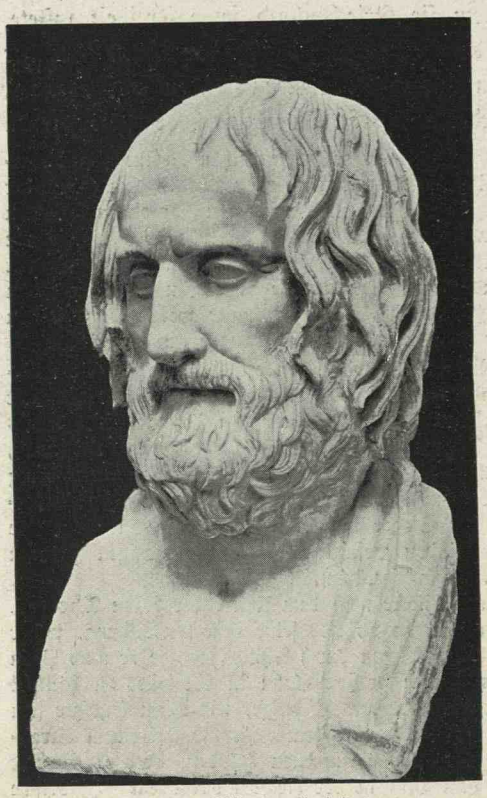


Abb. 248. Büste des Euripides.
Museo Nazionale zu Neapel. Nach Originalphotographie.
(Zu Seite 271.)

des menſchlichen Körpers, in welchem aus den Naturbeobachtungen eine ideale Mitte gezogen iſt. An ihm hat Lyſipp die Grundgeſetze der Natur kennen und verſtehen gelernt, aber während der Kanon Polyklets durch vollkommen objektive Beobachtung entſtanden iſt, ohne daß der Künſtler ſeinem perſönlichen Gefallen nachgegeben hätte, tritt Lyſipp, als Sohn der neuen Zeit, der Natur ſubjektiv gegenüber und geſtaltet ein Schönheitsideal, wie der Menſch nach ſeinem perſönlichen Geſchmack gebildet ſein ſollte. Er iſt auch der erſte, der die dritte Dimenſion genügend berückſichtigt, ſo daß die Statuen nicht mehr hochreliefmäßig für die Anſicht von einer Seite berechnet ſind, ſondern frei im Raume ſtehen.

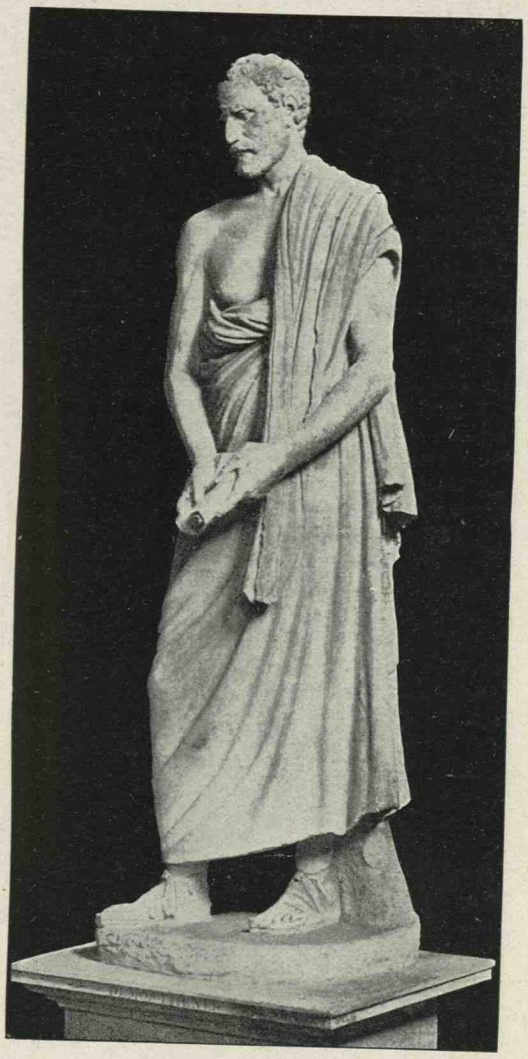


Abb. 249. Bildnisſtatue des Demoſthenes, im Beſitz des Lords Sackville in Knole in Kent. (Zu Seite 271.)

Noch ſehr deutlich klingt der Doryphoros nach in der Statue des Agias zu Delphi, die zu dem um 338 dort errichteten theſſaliſchen Weihgeſchenk gehörte. Sie hat ſich als eine ziemlich gleichzeitige Marmorkopie nach einem Originalbronzewerk des Lyſipp erwieſen, das in Pharſalos, der Heimat jenes berühmten Athleten des 5. Jahrhunderts, aufgeſtellt wurde. Das ſpätere Schönheitsideal des Lyſipp iſt in ſeinem Apoxyomenos erſchöpfend enthalten, von dem wir eine gute Marmorkopie in der Statue des Braccio nuovo im Vatikan beſitzen (Abb. 251). Es iſt ein Jüngling, der ſich mit dem Schabeiſen vom Staub und Schmutz der Paläſtra reinigt. Der Körper iſt viel ſchlanker und elaſtiſcher geworden als bei Polyklet, die Gliedmaßen länger und der Kopf ſehr klein. Ruhig und ſicher ſtehen die Menſchen Polyklets, die ganze Laſt des Körpers ruht auf dem Standbein. Beim Apoxyomenos aber muß das ſeitwärts geſetzte rechte Bein mit ſtützen, der Stand iſt keineswegs feſt, und der ganze Körper ſchwankt bei der Bewegung der Arme hin und her. Aber auch von den entſchloſſenen Charakteren des Skopas und den ruhig träumenden oder nachdenklichen des Praxiteles weicht der Jüngling des Lyſippos weit ab, eine nervöſe Unruhe beherrſcht ihn. Damit hat die Kunſt wieder einen bedeutenden Schritt getan.

Da Lyſipp allein auf das Formale Nachdruck legte, war ihm jede Geſtalt gleich recht, und nicht heftet ſich ſein Ruhm wie bei den attiſchen Künſtlern an gewiſſe Gattungen von Weſen. Da er ſeine Werke nicht in dem Maße innerlich erlebte wie die Attiker,



Abb. 250. Jo zwischen Argos und Hermes. Wandgemälde auf dem Palatin zu Rom. Wahrscheinlich nach Nikias. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 273.)

konnte er auch eine Unzahl von Arbeiten liefern; nicht weniger als 1500 sollen aus seiner Werkstatt hervorgegangen sein. Von den Göttern bildete er gleichmäßig ältere und jüngere, nur für einen Gott hat seine Kunst einen neuen bleibenden Typus erfunden, für Poseidon, und zwar gerade für diesen, weil der Ausdruck derber Kraft, auf die es bei ihm ankommt, ihn reizte. Das Motiv des aufgestützten Fußes, das Lysipp gern anwendete, wie Praxiteles das Anlehnen, eignet sich besonders für diesen Gott, der weit hinausspäht über die rollenden Wogen des Meeres (Statue im Lateran). Das gleiche Motiv findet sich in dem sandalenbindenden Hermes in Lansdownehouse zu London, der auch sonst Verwandtschaft mit Lysipp

hat. Von Heroen hat er Herakles bevorzugt, das Urbild aller physischen Kraft. Wahrscheinlich geht ein Teil der vielen Wiederholungen von Gruppen, welche die Arbeiten des Herakles darstellen, auf ihn zurück, darunter vielleicht die schöne kleine Bronzegruppe des Herakles mit dem Hirsch, den er beim Geweih gepackt hat, in Palermo. Noch lieber aber hat er den ruhenden Helden geschildert, der abgespannt ist von der Mühsal des Lebens oder sich am Wein erlabt (Epitrapezios, kleiner Marmortorso im Louvre) oder sich von Eros fesseln läßt. Der berühmte von dem Athener Glykon gearbeitete Herakles Farnese im Museum von Neapel (Abb. 252), der unter der Last seiner wuchtigen Glieder zu leiden scheint und sich müde auf die Keule stützt, wird durch die jetzt nicht mehr angezweifelte Inschrift an einer Wiederholung in Florenz als sein Werk bezeichnet.

Unter seinen Bildnissen nimmt die erste Stelle der große Alexander ein. Der König wollte nur von Lysipp plastisch gebildet, wie nur von Apelles gemalt sein. Alexander trug den Kopf etwas zur Seite geneigt, sein Auge war klar, aber es hatte einen feuchten Glanz, der ihm etwas Schwärmerisches verlieh, dabei besaß sein Antlitz jedoch einen mannhaften, ja löwenmäßigen Ausdruck. Es läßt sich wohl denken, daß die männliche peloponnesische Kunst dem König besonders zusagte; Lysipp hatte wie alle seine Vorgänger Gelegenheit gehabt, zahlreiche Siegerstatuen für Olympia zu bilden, da hat er auch den richtigen Ausdruck für diesen siegreichsten aller Sieger, diesen König und Helden gefunden. Am meisten naturwahr scheint eine Herme im Louvre zu sein,

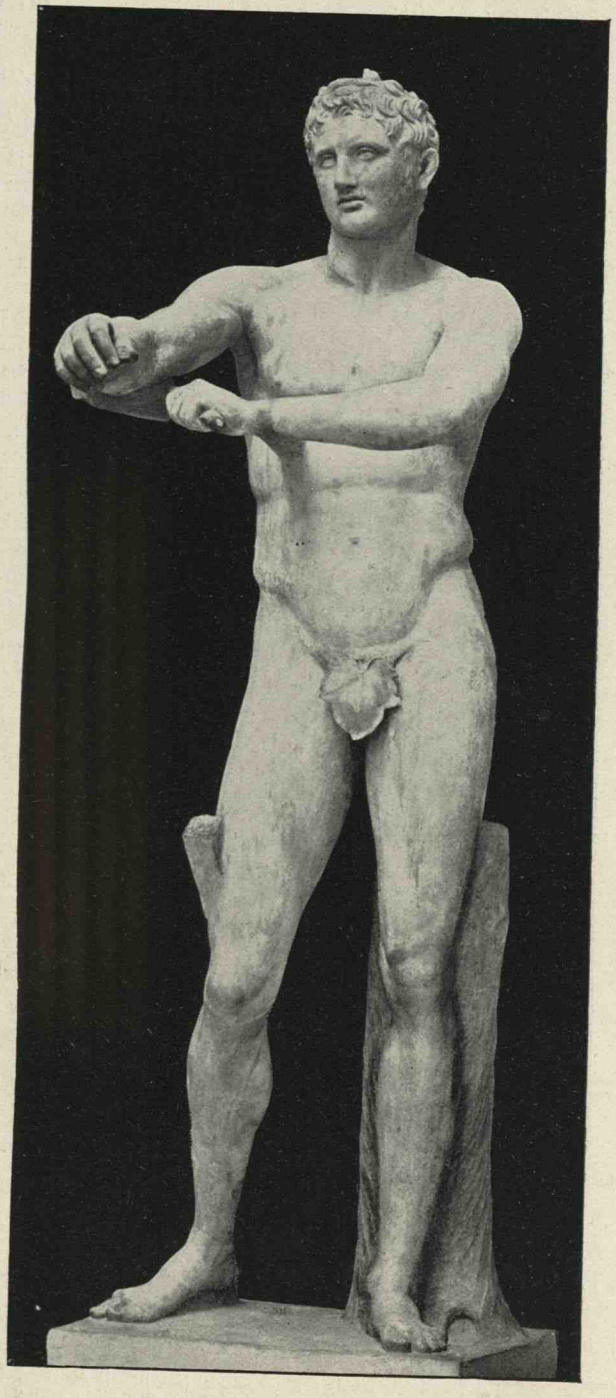


Abb. 251. Apoxyomenos (Schaber).
Marmorkopie nach einer Bronzestatue des Lysippos.
Vatikan zu Rom.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 275.)

aber sie ist trocken und nüchtern. Schöner ist ein Kopf aus Pergamon in Konstantinopel, der den König aufwärts blickend darstellt, wie es bei dem berühmtesten Lysippischen Bildnis war. Ein Dichter schrieb darunter die Worte:

Aufwärts blicket das Bild zu Zeus, als spräch' es die Worte:
Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp.

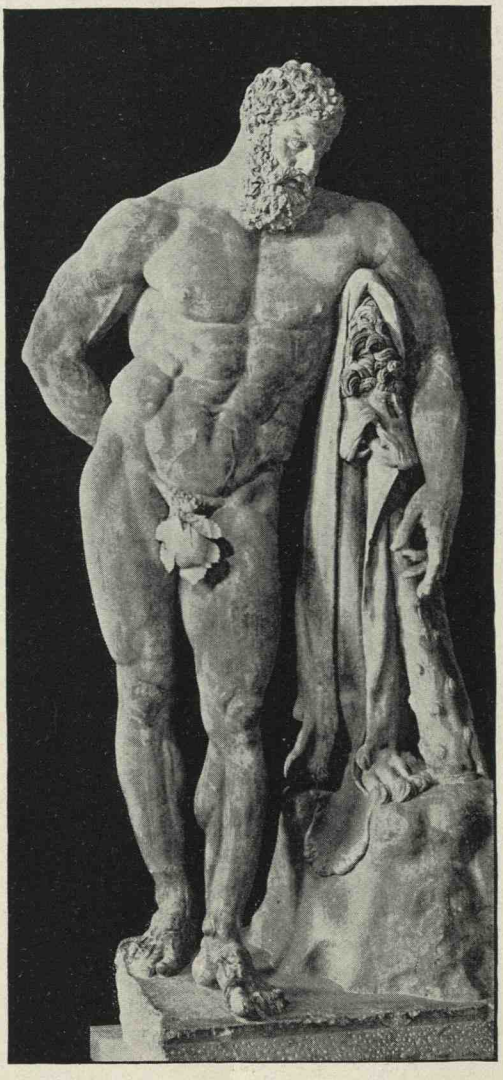


Abb. 252. Herakles Farnese.
Museo Nazionale zu Neapel. Marmorkopie des Atheners Glykon nach einem Bronzeoriginal des Lysippos. (Zu Seite 277.)

Eine Statue in München zeigt den König in heroischer Nacktheit mit aufgestütztem Fuß. Sie ist falsch ergänzt mit einem Salbgefäß; ursprünglich legte er sich wohl eine Beinschiene an oder hielt in den auf das Knie gelegten Händen zwei Speere. Andere schreiben dieses Werk dem Leochares zu.

Der Künstler soll auch Idealbildnisse geschaffen haben, z. B. die sieben Weisen und Äsop. Eine Statue des letzteren ist in Villa Albani bis auf die Gliedmaßen erhalten, und es ist nicht unmöglich, daß das Original von Lysipp war, wenigstens würde die Auffassung vollständig seinem künstlerischen Charakter entsprechen (Abb. 253). Das Aussehen dieses Fabeldichters ist allein aus seinen Dichtungen konstruiert. Allerdings mag die Überlieferung dem Künstler schon in dem Gedanken vorgearbeitet haben, daß für einen solchen Dichter die Gestalt eines Buckligen sehr passend sei. Wie der Fabeldichter nicht offen und ehrlich auf sein Ziel losgeht, sondern dieses schlau zu maskieren sucht, indem er seine Erzählungen an unbedeutende Gestalten knüpft und unversehens seine Nutzanwendung entwickelt, so kann der Bucklige nicht kühn und frei auftreten, denn ihm fehlen die Kraft und das Ansehen. Oft aber findet sich gerade bei verkrüppeltem Körper klarer nüchterner Blick und scharfer ätzender Witz. Diese Züge hat der Künstler scharf erfaßt und dem Beschauer nichts von der Häßlichkeit des mißbildeten Körpers erspart, beim Kopf aber weiß man nicht, was man mehr bewundern soll, die typische Gestaltung der Gesichtszüge eines Verwachsenen oder den Geist, der aus den klugen Augen hervorblitzt.

Zu den späteren historischen Darstellungen hat Lysipp den Grund gelegt durch eine Löwenjagd Alexanders, die er zusammen mit Leochares für Delphi arbeitete, und durch die Statuen der fünfundzwanzig Reiter, welche in der Schlacht am Granikos an der Seite des Königs fielen, letztere doch wahrscheinlich im Kampf mit barbarischen Gegnern, denn einfache Bildnisse konnten es nicht sein, da die Gefallenen am Tage nach der Schlacht beerdigt wurden, und ein Nebeneinanderstellen von fünfundzwanzig Idealstatuen wäre langweilig gewesen. Derartige Gruppen tönen nach in den beiden meisterhaften Hauptreliefs einer Alexanderschlacht und einer Löwenjagd auf dem großen Sarkophag von Sidon, jetzt in Konstantinopel (Abb. 259). Ganz besonders ausgezeichnet war Lysipp auch

in der Darstellung von Tieren, er scheint das Pferd sogar allein, ohne Reiter gebildet zu haben.

Mit diesen Werken weist Lysipp vorwärts in die spätere hellenistische Kunst, und noch in einem anderen kündet sich dieses Zeitalter an, in dem Kairos, dem Dämon des günstigen Augenblickes. Mag dieser nun auch wirklich einen Kultus gehabt haben, die Gestalt ist eine Allegorie und nicht mehr eine Personifikation wie z. B. Eirene, Himeros und Pothos. Denn die konnten von innen heraus zu Charakteren gestaltet werden, während die Charakteristik des Kairos ausschließlich im Äußeren liegt. Er war als Jüngling gebildet, der in schnellem Lauf dahin eilt, das Vorderhaar seines Kopfes war länger als das hintere, um anzudeuten, daß der günstige Augenblick, einmal vorüber, von hinten nicht gefaßt werden kann. Vielleicht hatte er auch ein Messer in der Hand, um darauf anzuspielen, daß die Entscheidung auf der Schneide des Messers steht. Das ist eine frostige Allegorie, allein durch den Verstand geschaffen. Wundervoll aber muß nach den besten Reliefs, die dieses Werk wiederholen, die bis zum äußersten durchgebildete chiastische (d. h. in den einzelnen Teilen entgegengesetzte) Bewegung des Körpers gewesen sein.

An Lysipp haben sich viele Schüler angeschlossen, denen und deren Werken wir noch näher treten werden; aber mit ihnen erlosch die peloponnesische Kunst für immer, denn unterdessen war die Plastik dem Zuge der Kultur gefolgt und begann, im Osten neue Wohnsitze aufzuschlagen.



Abb. 253. Äsop. Villa Albani zu Rom.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 278.)

Das Zeitalter des Hellenismus.

I. Allgemeines.

Durch Philipp und Alexander ging die Freiheit Griechenlands verloren. Wenn wir die Geschichte der antiken Welt an uns vorüberziehen lassen, empfinden wir das zunächst mit demselben Schmerze, mit dem Demosthenes und andere Patrioten die politische Größe des Vaterlandes dahinsinken sahen, denn das griechische Volk hatte in den kurzen Jahrhunderten seines selbständigen Lebens eine Fülle edler Kultur hervorgebracht, wie sie sich nicht zum zweitenmal so schnell und reich in kleinstem Bezirk entwickeln wird. Mit solcher Liebe und Bewunderung hängen wir an diesem Volke, daß wir seine Schicksale fast als unsere eigenen empfinden. Richten wir den Blick dagegen auf die allgemeine Kulturentwickelung der Menschheit, so können wir den Fall der griechischen Freiheit nur mit Freude begrüßen. Denn nicht in die Hand eines fühllosen Barbaren war das Geschick dieses Volkes und seines geistigen Lebens gegeben, sondern der Sieger war der größte Verehrer der Besiegten und war selbst erfüllt von dem ganzen geistigen Gehalt des Griechentums, sein höchstes Streben war, die Spuren seiner nicht rein hellenischen Abstammung vergessen zu machen und ganz ein Grieche zu sein. Als Vertreter des nationalen Hellenentums rief Alexander die Griechen zum Kampf gegen die Barbaren auf; nicht mehr aber war es Abwehr wie in den Tagen von Marathon und Salamis, sondern das Schwert sollte der hellenischen Kultur den Weg über den ganzen Erdkreis bahnen. Von Anfang an hatte das Griechentum eine überquellende Expansionskraft bewiesen, indem es alle Küsten des Mittelmeeres mit seinen Kolonien bevölkerte; jetzt war dieser Drang in der Person eines einzigen Menschen zusammengefaßt, und als Allsieger trug der geniale königliche Jüngling Bildung und griechisches Wesen bis an die fernsten erreichbaren Grenzen. Wie ein Phantast erschien er, als er auszog, den Orient zu knechten, als einen der klarsten Köpfe der Geschichte aber hat ihn die Folge erwiesen, denn der Anstoß, den er gegeben, ist fruchtbar gewesen, wie kein zweiter in der Weltgeschichte außer auf religiösem Gebiet. Wenige Jahrzehnte nach seinem Tode war sein Ideal erreicht: der ganze Orient war hellenisiert und bestand aus einer Reihe von hellenischen Königreichen, dem der Ptolemäer in Ägypten, der Seleuciden in Syrien und der pergamenischen Fürsten in Kleinasien. In breitem Strom ergoß sich die hellenische Kultur auf den Pfaden von Alexanders Siegen in das Barbarenland, die Hauptstädte der afrikanischen und asiatischen Reiche wurden die Hauptsitze des neuen erweiterten Griechentums. Von dorther, namentlich von der reichen Stadt am Ausfluß des Nil, die nach Alexander den Namen trug, ergoß sich die Welle des Hellenismus auf die Erbin der Weltmacht, auf Rom, und von dort haben wir sie überkommen. Alexander verdanken wir es, daß noch heute die vollkommenste Kultur der Menschheit, die griechische, einen Hauptfaktor in unserer Bildung ausmacht, daß wir noch heute aus der unversieglichen Frische hellenischen Geisteslebens Nahrung ziehen.



Die Alexanderschlacht. Mosaik, gefunden in der Casa del Fauno zu Pompeji, jetzt im Nationalmuseum zu Neapel. (Zu Seite 273.)
Das römische Mosaik stellt die Schlacht bei Issos dar und zwar den Augenblick, in dem Alexanders Lanze den Perserfeldherrn durchbohrt, der sich schützend zwischen Alexander und den auf seinem Kriegswagen hartbedrängten Dareios geworfen hat. Die linke Seite des Mosaiks ist besonders beschädigt.
Aus: Winter. Das Alexandermosaik aus Pompeji (Karl J. Trübner, Straßburg).

Es iſt natürlich, daß bei dieſer Ausbreitung das Helleniſche an konzentrierter Kraft einbüßte, daß es ſich mit vielen fremden Elementen durchſetzte, aber dennoch blieb es ſo ſtark, daß der Grieche mit Recht ſagen konnte, ſeine Heimat wäre die ganze ziviliſierte Welt. Ebenſo natürlich iſt es, daß bei dieſer gewaltigen, nach außen gerichteten Bewegung das Griechentum ſeine originale Schöpferkraft verlor und für lange Zeit nur von dem ererbten Gut lebte, es für den Gebrauch einer buntſcheckigen Welt zurichtend. Im Gegenſatz zu dem Barbarentum hatte ſich das Griechentum herausgebildet, in der individuellen Vereinzelung in viele Stämme und Gemeinden hatte es ſeine beſte Kraft gefunden, nun ſtand es einer vollſtändig veränderten Aufgabe gegenüber, denn aus der Vielheit ſollte es das Gemeinſame herausbilden; und da war es wieder dieſelbe Stadt, die unbeſchadet ihres politiſchen Verfalles ſeit den Perſerkriegen die kulturelle Führung des Vaterlandes in der Hand behalten hatte: es war Athen, das den Stempel ſeines Geiſtes dem Hellenismus, wie man das erweiterte Hellenentum nennt, aufdrückte.

Athen wurde von den helleniſtiſchen Reichen als ihre Mutterſtadt betrachtet, hr wendeten die Fürſten ihre Gunſt zu und rechneten es ſich zur Ehre an, ſie zu ſchmücken. Die ägyptiſchen, pergameniſchen und ſyriſchen Könige ließen in Athen öffentliche Gebäude auf ihre Koſten errichten oder ſtellten dort Werke der Plaſtik auf. Ein kleiner Reſt davon iſt in dem von dem Makedonier Andronikos von Kyrros im 2. oder 1. Jahrhundert geſtifteten Turm der Winde erhalten, der eine Wetterfahne trug und deſſen acht Seiten mit den Reliefgeſtalten, der Winde geſchmückt ſind; in ſeinem Inneren aber barg er eine Waſſeruhr.

Die früheſten Herrſcher ließen ſich noch die Pflege edler Malerei, die am erſten der Pracht dienen konnte, angelegen ſein, Ptolemäos I. zog die Maler Apelles und Antiphilos an ſeinen Hof. Was dagegen die Plaſtik im Auftrag der Fürſten zuerſt und ſpäter ſchuf, das diente meiſt dekorativen Zwecken: der Ausſchmückung von Feſtbauten und Feſtzügen. Die Statuen waren zuweilen automatiſch beweglich. Ein Prachtzelt des Königs Ptolemäos II. (um 275 für ein Feſt errichtet) war mit nicht weniger als hundert Marmorſtatuen geſchmückt. Ptolemäos IV. ließ ſich ein Prachtſchiff bauen aus koſtbarſtem Material und ebenfalls mit zahlreichen Statuen verziert. Auch an den öffentlichen Gebäuden werden Maſſen von Statuen Platz gefunden haben. Aber dennoch ſind damals auch zahlreiche ausgezeichnete Kunſtwerke entſtanden, von denen unſer Denkmälervorrat eine lange Reihe von Kopien und einzelne Originale enthält.

2. Die Architektur der helleniſtiſchen Epoche.

In der Architektur vollzieht ſich während des helleniſtiſchen Zeitalters eine wichtige Wandlung. Die alte Strenge und Geſchloſſenheit in den Bautypen und Stilen wird aufgegeben, die Stilformen werden vielfach miteinander vermiſcht. Durch die Gründung von vielen neuen Städten auf den Spuren von Alexanders Siegen gewinnt die Architektur ein reiches Feld der Betätigung, aber

auch die alten Städte werden erweitert, und zu der geringen Zahl der früheren Bauaufgaben kommen viele neue dazu, für öffentliche Zwecke, für die Bequemlichkeit und den Schmuck des Lebens. Neue Konstruktionsweisen mußten ersonnen werden, Pracht und Kolossalität zeichneten die öffentlichen Bauten aus, eine Fülle von plastischem und malerischem Schmuck umkleidete sie.

Ganze Städte wurden nach einheitlichem Plane angelegt, wobei die von Hippodamos von Milet, einem Zeitgenossen des Perikles, beim Bau der athenischen Hafenstadt Peiraieus eingeführte Regelmäßigkeit mit rechtwinklig sich schneidenden geraden Straßen und passend verteilten Plätzen vorbildlich ward. Oft wurde sie trotz großer Terrainschwierigkeiten durchgeführt. Solch eine Stadtanlage ist uns besonders durch die Ausgrabungen von Priene bekannt geworden. Eine große Vorliebe zeigt sich in den hellenistischen Städten für ein- oder zweistöckige Säulenhallen, die alle öffentlichen Plätze umgeben, die Tempelbezirke einfassen, die Straßen laubenartig begleiten und auch den gärtnerisch ausgestatteten Hof der Wohnhäuser umziehen. Um den Markt gruppieren sich Tempel, öffentliche Gebäude und Hallen, um den freien Platz in der Mitte stehen auf Sockeln Standbilder, und Marmorbänke laden zur Ruhe ein. Die Fisch- und Gemüsemärkte waren ganz oder teilweise von Säulenhallen mit Läden an der Rückseite umgeben; die Zugänge zu den Plätzen wurden durch triumphbogenartige Tore gebildet, die in plastischem Schmuck prangten. In Ephesus und Athen stand auf einem Platz ein Turm mit einer Wasseruhr, der zu Athen ist der S. 281 erwähnte und nach seinen Reliefs benannte Turm der Winde. Tempel, ungedeckte und gedeckte, Theater, Gymnasien, Palästren und öffentliche Bäder sind in der Stadt verteilt. Vor den Toren dehnen sich monumental geschmückte Gräberstraßen aus. Alles das wird uns am besten durch Pompeji, das sich an die hellenistischen Stadtanlagen anschließt, veranschaulicht, aber auch die Ausgrabungen östlicher Städte, namentlich der bürgerlichen Stadt Priene und der Königsstadt Pergamon haben ein deutliches Bild des damaligen Städtebaues ergeben.

Das antike Privathaus entwickelte sich in dieser Zeit zu seiner endgültigen Form in Weiterbildung des Typus, den wir schon in der ägäischen Epoche kennen gelernt haben. Namentlich die Frauenwohnungen scheinen die Form des Megaron als Saal mit Vorhalle an einem Hof beibehalten zu haben. Für die Männerwohnung ist charakteristisch das Peristyl, der gartenartige viereckige Hof, der rings von Säulenhallen umgeben ist und um den das Speisezimmer und andere Zimmer liegen. Alle Räume öffneten sich nach den Höfen und hatten nach den Straßen keine oder wenige und kleine Fensteröffnungen. Die beste Anschauung gewähren außer Pompeji die neuen Ausgrabungen von Priene und Delos. Bis zur Mitte des 5. Jahrhunderts blieb die Ausstattung der Häuser sehr einfach. Über reicheren Schmuck durch Wandmalereien und Teppiche erfahren wir zum erstenmal durch den Tadel des Sokrates. Die Herrscherpaläste waren in der Anlage vergrößerte und durch die Repräsentations- und wirtschaftlichen Bedürfnisse erweiterte und abgewandelte Privathäuser. In ihnen war die Ausschmückung durch Verkleidung der bis in das erste Jahrhundert v. Chr. ausschließlich aus Luftziegeln bestehenden Wände mit Marmor, Metall, edlem Holz, Gold und Elfenbeineinlagen, durch Fußbodenmosaiken und Teppiche aufs höchste gesteigert. In einfacheren Häusern traten bemalter Stuck und Malereien an deren Stelle. Die Dreiteilung der Wand in Sockel, Hauptteil und oberste Zone mit scheinbarem Ausblick in die freie Luft, wie wir sie in Pompeji finden, war schon früher im Osten üblich. Die Wände wurden durch Pilaster oder vortretende Säulen, oft nur in Malerei angedeutet, gegliedert.

Beim Tempelbau erkennen wir in Grundriß und Aufbau große Freiheit gegenüber der Tradition. Alle Verhältnisse, auch beim dorischen Stil, sind ins Schlanke abgewandelt, und die Säulen werden weit voneinander gestellt, um eine größere Durchsichtigkeit zu gewähren. Öfters wird auch die alte Form des Tempels, der nur aus Zella und prostyler Vorhalle besteht, verwertet, wobei der Tempel zuweilen auf einem podiumartigen Unterbau ruht, der durch eine mächtige vordere Freitreppe zugänglich ist. Der Innenraum der Zella schließt an der hinteren Schmalseite zuweilen apsidenartig im Kreissegment ab. Wahrscheinlich wurde in den östlichen Königreichen auch der Gewölbebau reich verwertet, da er im Orient alteinheimisch war. — Ein neuer Typus ist die Basilika, deren erstes Beispiel wir aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts in Pompeji

am Markt kennen lernen. Der langgestreckte oblonge Innenraum wird an allen vier Seiten von einem Säulenumgange umzogen, vor die vordere Schmalseite legt sich eine niedrigere Vorhalle, wie bei der späteren christlichen Basilika. Das erhöhte Tribunal an der hinteren Schmalseite stammt erst aus römischer Zeit. Aus derselben Zeit wird auch erst der Name Basilika überliefert; vielleicht wurden diese Markthallen schon in hellenistischer Zeit so genannt, und sie haben die Bezeichnung nach ihren Stiftern, den Königen der östlichen Reiche, erhalten.

Von den Architekturstilen ist am meisten der dorische verändert, nicht nur durch die schlanken Proportionen und dadurch, daß der untere Teil der Säulen oft ohne Kanäle glatt gelassen wird, sondern auch durch die lediglich dekorative Verwendung des Frieses indem eine größere Anzahl von Triglyphen über den weiten Interkolumnien sitzt, zuweilen in Verbindung mit ionischen Säulen und ionischem Epistyl. Bei der geringeren Geschlossenheit des ionischen Stils fallen die Veränderungen nicht so stark auf. Öfters, namentlich in den westlichen Kolonieen, wird das Diagonalkapitell verwertet, das nach allen vier Seiten gleich ist. Der Fries wird öfters abwechselnd mit Stierköpfen oder -schädeln und Rosetten verziert. Auffallend ist es, daß der korinthische Stil, der in römischer Zeit zum herrschenden wurde, verhältnismäßig wenig verwendet wird. Wie in der römischen Architektur kommen schon vorgestellte Säulen mit verkröpftem Gebälk und Kapitelle mit figürlichem Schmuck vor. Aus Ägypten wird einzeln, z. B. in Pergamon, die Palmensäule eingeführt.

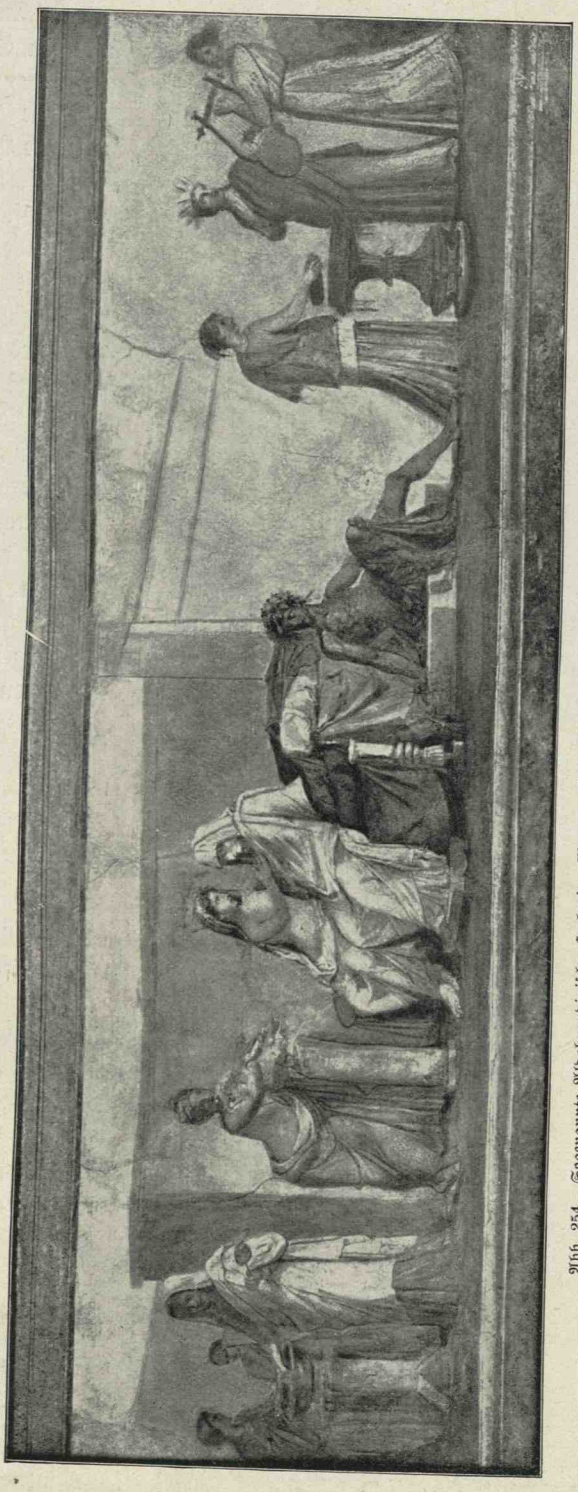


Abb. 254. Sogenannte Aldobrandinische Hochzeit. Wandgemälde. Vatikan zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 284.)

3. Die Malerei der helleniſtiſchen Epoche.

Schon zu den Lebzeiten Alexanders hatte die Malerei die helleniſtiſche Richtung voll eingeſchlagen. Das zeigt die glänzende Leichtigkeit, mit der Antiphilos gemalt haben ſoll, ſein Feuer anblaſender Knabe war berühmt wegen der meiſterhaften Lichtreflexe; das zeigen die Gegenſtände, welche Peiraikos für ſeine Gemälde wählte: Barbier- und Schuſterſtuben, Eſel, Eßwaren und ähnliches; das zeigt die Auffaſſung, in der Aëtion die Hochzeit Alexanders mit Roxane (327) malte. Wir haben von dieſem Bild die genaue Beſchreibung des Lukian. Roxane ſitzt ſchamhaft auf dem bräutlichen Lager, während Eroten ſie entkleiden, um Alexander, den ein dritter Eros herbeizieht, ihre enthüllte Schönheit zu zeigen. Andere Eroten ſpielen mit den Waffen des Königs. Sodoma hat nach dieſer Beſchreibung ſein ſchönes Gemälde in der Villa Farneſina zu Rom geſchaffen. Von Aëtion an wurden die Eroten in der Kunſt Mode, ſie ſpielen mit den Waffen, muſizieren oder winden Kränze, ſie hocken in einem Neſt oder werden in einem Käfig verkauft, aber auch alle ernſten Beſchäftigungen des Lebens werden ſpielend an Eroten dargeſtellt, wie wir es auf römiſchen Sarkophagen und in den Malereien der Caſa dei Vettii zu Pompeji ſehen. Ein anderes aus den Zeiten des Hellenismus ſtammendes Hochzeitsbild iſt uns als Kopie in der ſogenannten, 1606 in Rom gefundenen Aldobrandiniſchen Hochzeit im Vatikan erhalten (Abb. 254). In der Mittelgruppe wird der Braut von Aphrodite oder einer verheirateten Freundin Mut zugeſprochen, während der Bräutigam unruhig wartend auf der Schwelle ſitzt. Auch Theon von Samos zeigt den vollen Stempel des Hellenismus, indem er die griechiſchen Dichter illuſtrierte, während bisher die Kunſt faſt immer direkt aus der Quelle der Sage geſchöpft hatte.



Abb. 255. Medea auf den Mord ihrer Kinder ſinnend. Wandgemälde aus Herkulaneum. Muſeo Nazionale zu Neapel. Vielleicht nach Timomachos von Byzanz. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 285.)

In der Diadochenzeit iſt eine ungeheure Anzahl von Bildern entſtanden, Herrſcher und Privatleute wetteiferten darin, den Malern

Beſtellungen zu geben oder Gemälde für große Summen anzukaufen. So ſehr war der Geſchmack verfeinert und die Technik ausgebildet, daß die Malerei trotz der Maſſenproduktion noch vorzügliche Leiſtungen aufzuweiſen hatte. Ja es zeigt ſich hin und wieder noch ein Ernſt und eine Größe der Auffaſſung, welche an die gute Zeit gemahnen.

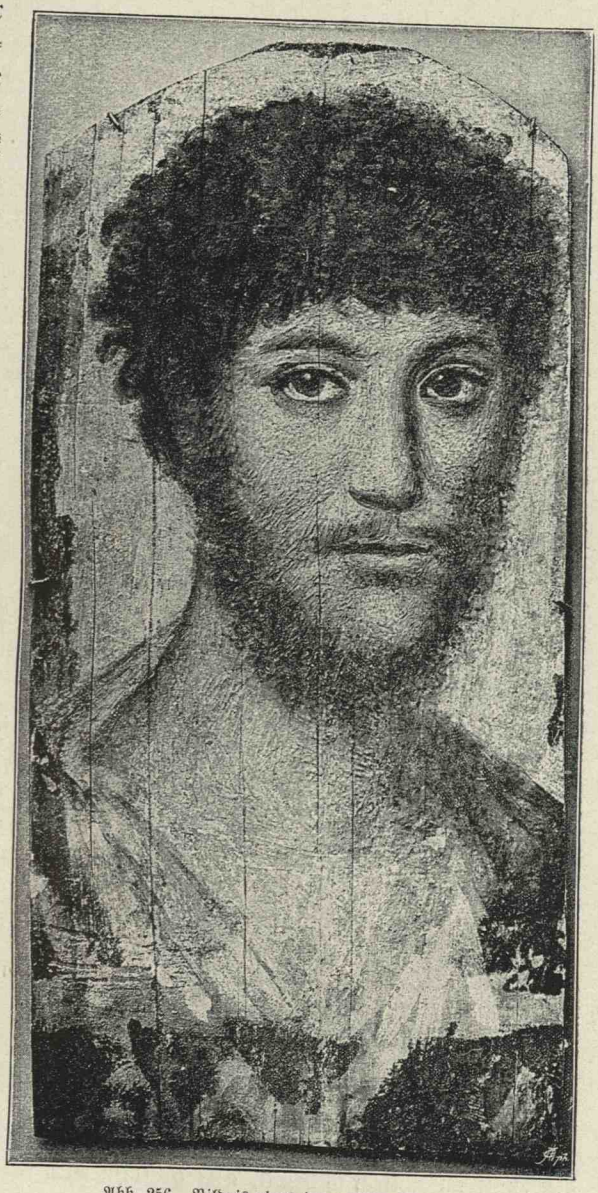


Abb. 256. Bildnis eines jungen Mannes von einer Mumie aus der Nekropolis von el Fayum in Ägypten. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 286.)

Erinnerungen an dieſe Gemälde beſitzen wir in zahlreichen italiſchen, namentlich pompejaniſchen Wandmalereien und in vielen Sarkophagreliefs, ohne daß wir die Vorbilder, außer in den ſeltenſten Fällen, herauserkennen können. Das pompejaniſche Wandbild der Medea auf den Mord ihrer Kinder ſinnend geht vielleicht auf einen der berühmteſten Künſtler der ganzen Epoche, Timomachos von Byzanz (erſte Hälfte des 1. Jahrhunderts), zurück. Während die Mutter düſteren Mord brütet, ergötzen die Kinder ſich harmlos am Knöchelſpiel, und der Pädagog ſchaut ihnen zu. Wie eine beſſere Wiederholung der Medea aus Herkulaneum (Abb. 255) zeigt, preßt ſie die Hände urſprünglich in konvulſiviſchen Zuckungen gefaltet ineinander, und in ihrem Antlitz malt ſich ein gewaltiger Seelenkampf zwiſchen dem Bedürfnis nach Rache und der Liebe zu ihren Kindern. In der Diadochenzeit bildete ſich auch die Landſchaftsmalerei als eine ſelbſtändige Kunſt aus, aber ſoweit wir urteilen können, war es niemals die einſame, wilde und großartige Natur, die zum Gegenſtand gewählt wurde, ſondern die vom Menſchen umgeſtaltete, ja ſtiliſierte. Die Bilder ſind meiſtens aus einem Grundgedanken heraus entwickelt (Helbig). In den erhaltenen römiſchen Nachahmungen iſt die Linienperſpektive nicht ganz fehlerlos, und die Luftperſpektive hält ſich in den Grenzen konventioneller Andeutung. Atmoſphäriſche Stimmung iſt überhaupt unbekannt. Die berühmteſten landſchaftlichen Gemälde des Altertums ſind die auf dem Esquilin gefundenen

Odysseelandschaften im Vatikan von teils großartiger, teils poetisch-idyllischer Naturstimmung.

Vor einem Menschenalter ist unsere Kenntnis der antiken Malerei bedeutend bereichert worden durch einen Fund, der in der ägyptischen Provinz el Fayum gemacht wurde. Dort befindet sich bei Rubayat in der Nähe von Roda eine ausgedehnte Nekropolis. Die Araber hatten die Felsengräber geöffnet, um nach Goldsachen zu suchen. Es fand sich, daß (Abb. 256) bei den Mumien auf Holztafeln gemalte lebensgroße Bildnisse so angebracht waren, daß sie gerade über dem Gesicht lagen und aus der Leinwandumwickelung hervorschauten. In jener Gegend wohnten im Altertum nicht nur eingeborene Ägypter, sondern hauptsächlich Griechen, aber auch Italiker, Nubier und Semiten. Die aufgefundenen Mumien und Bildnisse verteilen sich der Zeit nach wahrscheinlich über mehrere Jahrhunderte, die meisten stammen wohl erst aus der römischen Kaiserzeit, etwa dem 2. Jahrhundert n. Ch. Fast alle stellen Personen in jugendlichem Alter dar. Das ist wohl daraus zu erklären, daß sie bei dem Tode der Betreffenden entweder nach früher gemalten Porträts für die Mumien kopiert wurden oder daß sie diese Bildnisse selber sind, die aus der Familienwohnung, wo sie bisher hingen, entführt und für die Mumien verwertet wurden. Künstlerisch stehen sie auf sehr verschiedener Stufe. Es sind Werke darunter, die ganz vortreffliche Leistungen der Porträtkunst bilden, und andere, die flüchtig, ungeschickt und handwerksmäßig gemalt sind. Die besten unter ihnen zeigen erstaunlich sichere Wiedergabe des Charakters und des individuellen Lebens. Bei fast allen findet sich die manieristische Eigentümlichkeit, daß die Augen zu groß gebildet sind. Die meisten stellen Griechen dar, aber einige auch Römer, Semiten (wahrscheinlich Phöniker) und Ägypter.

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist der Fund bezüglich der malerischen Technik der Enkaustik, die wir bisher noch nicht aus eigener Anschauung kannten. Jetzt erst ist es möglich geworden, das vollständige antike Malgerät, das 1847 in einem Grabe von St. Médard-des-Prés gefunden wurde, zu verstehen. Das Farbenpulver wurde mit reinem Bienenwachs vermischt, dem etwas Pinienharz zugesetzt war, um es bei der Erwärmung länger weich zu erhalten. Auf einem kleinen Rost, unter dem glühende Holz- oder Gallusäpfelkohlen lagen, wurde die Farbe erhitzt, dann mit dem Cestrum, das wie ein kleines Löffelchen gestaltet war, auf die zu bemalende Holztafel ausgegossen und mit der unteren Seite des Löffels oder mit dem anderen dickeren, erwärmten Ende des Cestrums verarbeitet. Später setzte man, um die Farbe länger flüssig zu erhalten, ein trocknendes Öl zu. Mit diesem letztgenannten Zusatz sind die Bildnisse von el Fayum gemalt. Die warme Wachsfarbe ist zuerst mit dem Pinsel aufgestrichen; bei den Nebensachen, wie Kleidung und Hintergrund, begnügt man sich damit, bei den Köpfen aber ist die Wachsfarbe dann noch weiter mit dem erwärmten Cestrumende verarbeitet.

4. Die Plastik der hellenistischen Epoche.

Die Plastik der hellenistischen Epoche umfaßt einen Zeitraum von zwei bis drei Jahrhunderten, und dieser gliedert sich wieder in zwei verschiedene Perioden. Während des ersten Jahrhunderts und darüber hinaus begnügt sich die Kunst ausschließlich damit, auf den im 4. Jahrhundert eingeschlagenen Pfaden weiter zu wandeln, und zwar einerseits in der von Lysipp bestimmten Richtung, andererseits unter der mächtigen Nachwirkung der attischen Kunst. Der unmittelbare Einfluß Lysipps scheint nicht viel über eine Generation nach dem Meister selbst hinausgegangen zu sein. Dagegen durchzog von der so erstaunlich vollendeten attischen Kunst ein langer Nachhall die Welt. Wie lange diese erweiterte attische Kunst weiterbildend tätig gewesen ist, das entzieht sich unserer Beurteilung, aber immer wieder und wieder sind die Gestalten dieser Richtung wohl schon in hellenistischer und später in römischer Zeit kopiert und mit geringen Veränderungen variiert worden, so daß der größte Teil der uns

erhaltenen Antiken ihr angehört. Bei dem ungeheuren Material wird es nur möglich ſein, einzelnes herauszugreifen, um den Gang der Entwickelung im allgemeinen feſtzuſtellen.

In der zweiten Periode der helleniſtiſchen Kunſt treten neben dieſer in voller Geltung bleibenden Richtung neue Kunſtſchulen auf, die nur in lokaler Beſchränkung verharren und ſich hauptſächlich an eine Königsſtadt, Pergamon, und an einen Freiſtaat, Rhodos, knüpfen, aber noch einmal neue Elemente ſchaffen, wobei eine entfernte Verbindung mit der Schule des Lyſipp zu bemerken iſt.

A. Die Schule des Lyſipp.

Die Elemente des Hellenismus, die ſchon bei Lyſipp ſelbſt ſo ſtark auftreten, ſind bei ſeinen Schülern weiterentwickelt. Lyſipps Bruder Lyſiſtratos machte Gipsabgüſſe über lebenden Köpfen und überarbeitete ſie als Bildniſſe. Lyſipps Sohn Euthykrates bildete ein Reitertreffen, aus dem vielleicht die Hauptfigur in kleiner Nachbildung durch die Bronzeſtatuette Alexanders des Großen zu Pferde erhalten iſt (Neapel, aus Herculaneum). Euthychides verkörperte die Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes in genreartiger allegoriſcher Auffaſſung als weibliche Gewandfigur mit der Mauerkrone auf dem Haupt, ſinnend auf einem Felsblock ſitzend, während der jugendliche Flußgott Orontes, auf deſſen Schulter ſie den Fuß ſetzt, unter ihr mit halbem Leibe hervorragt, als entſpränge er wie ein Quell dem Boden. Chares von Lindos nahm des Meiſters Streben nach dem

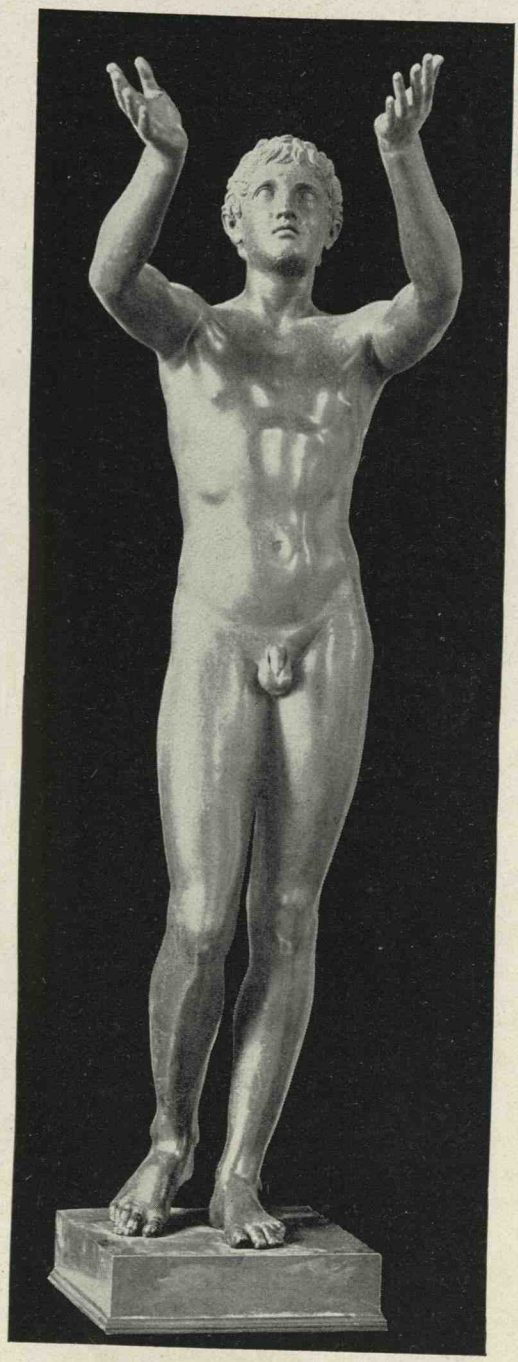


Abb. 257. Betender Knabe. Bronze. Wahrſcheinlich Original. Muſeum zu Berlin. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 288.)

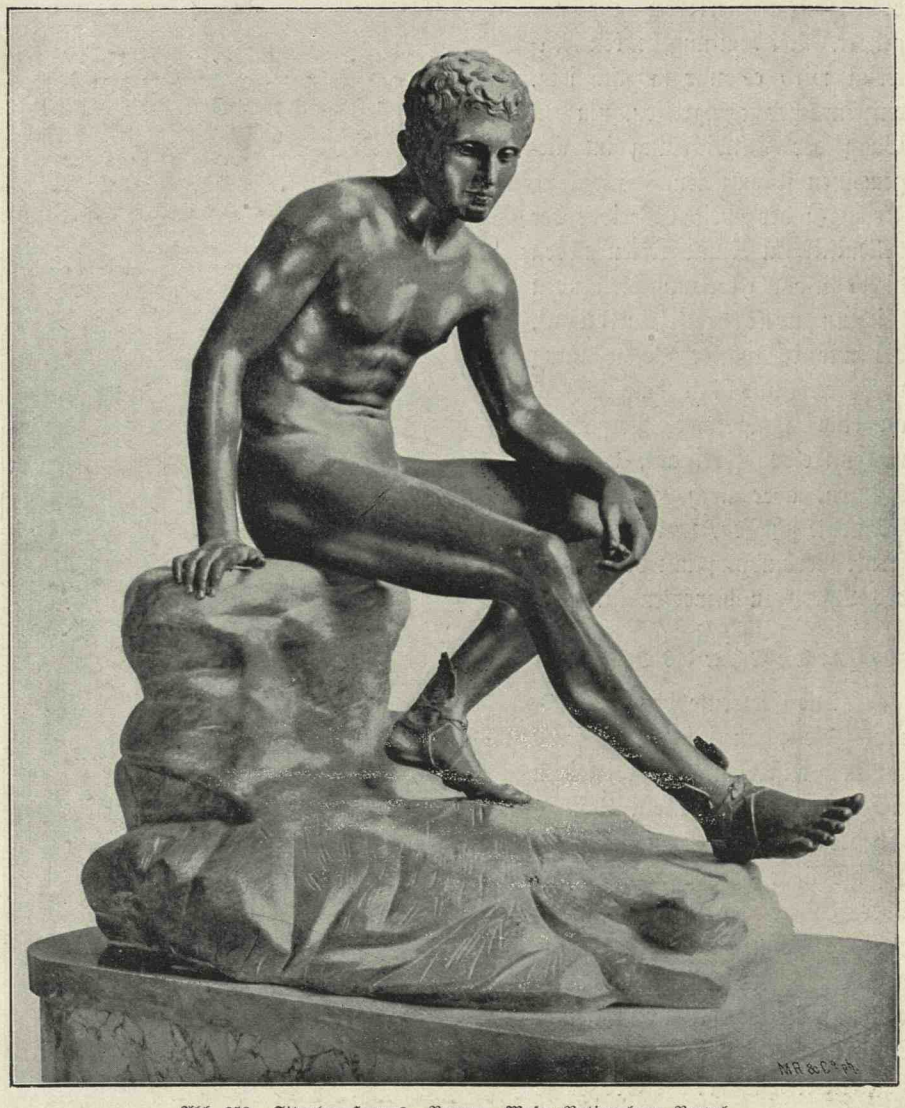


Abb. 258. Sitzender Hermes. Bronze. Museo Nationale zu Neapel.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 288.)

Kolossalen auf. Von ihm rührte der über 30 m hohe Koloß von Rhodos her, eines der sieben Weltwunder, eine Erzstatue des Sonnengottes, die um 285 errichtet wurde und ein halbes Jahrhundert später bei einem Erdbeben umstürzte und liegen blieb. Wir wissen nicht, wie sie aufgestellt war, nur das ist sicher, daß sie nicht, wie unsere Kinderbilderbücher sie abbilden, mit gespreizten Beinen über der Hafeneinfahrt stand.

Zwei ausgezeichnete Bronzewerke des Lysippischen Kreises sind uns erhalten: der betende Knabe in Berlin (Abb. 257) und der sitzende Hermes in Neapel (Abb. 258). Im Lebensalter sind beide nicht gar zu weit voneinander getrennt, indem auch Hermes fast noch ein Knabe ist. Sein Körper ist vollendete Kraft und Geschmeidigkeit, mit größter Sparsamkeit hat die Natur darin die größtmögliche Schwungkraft hervorgebracht; wir



Abb. 259. Der große Sarkophag aus den Königsgrüften von Sidon. Konstantinopel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 278 u. 290.)

brauchten nicht die kleinen Flügel an den Füßen, um zu glauben, daß dieser Jüngling im schnellsten Lauf dahineilt; wäre er ein Mensch, man würde von ihm sagen, er berührt im Lauf kaum mit den Fußspitzen den Boden, als Gott eilt er sogar über die Wolken dahin. Auch jetzt sitzt er nur auf der vordersten Kante des Felsens, und seine Füße ruhen nur mit je einem Punkt auf dem Boden; dennoch nutzt er den kurzen Augenblick, ehe ein neuer Auftrag des Zeus ihn aufruft, völlig aus und ist bequem zusammengesunken, von einer in sich geschlossenen Schönheit der Gliederstellung, wie nur die Antike sie zu erfinden vermochte, diese aber auch unerschöpflich reich; man denke an die ganz andere Stellung des ruhenden Ares Ludovisi, der ebenso nur ein flüchtiges und doch vollendetes Ruhen zur Anschauung bringt.



Abb. 260. Ringer. Tribuna der Uffizien zu Florenz.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 291.)

Der realistische Kopf verleiht dem Hermes noch einen besonderen Reiz. Die Rosetten unter den Fußsohlen bezeichnen den Wolkenwanderer. Der Körper des betenden Knaben erscheint wie eine Vorstufe zu diesem reiferen Jüngling. Die harmonische und charaktervolle Schönheit der flehenden Stellung hat den Künstler mehr beschäftigt als der Ausdruck inbrünstigen Gebetes. Wir wissen von dem zweiten Sohne Lysipps Boëdas, daß er einen Anbetenden gebildet hat. Beide Werke stehen den Originalen vermutlich sehr nahe.

Einen ziemlich unmittelbaren Nachklang Lysippischer Kunst enthalten die Reliefs des großen Sarkophags in Konstantinopel, des Prachtstücks aus den Königsgrüften von Sidon (Abb. 259). Der Bestattete muß eine Alexander dem Großen nahestehende Persönlichkeit gewesen sein und ist wahrscheinlich der von Alexander als König von Sidon eingesetzte Abdalonymos. Die Alexanderschlacht und die Löwenjagd an den Hauptseiten sind herrliche Beispiele für künstlerisch verflochtene Gruppen, bei denen die Hauptpunkte sofort ins Auge fallen, und doch geben sie in ihren wenigen Figuren das Getümmel höchst anschaulich wieder.

Die Gruppe des Königs in der Schlacht mit dem vom Pferde ſteigenden Gegner erinnert ſtark an die entſprechende Gruppe auf dem Alexandermoſaik aus Pompeji.

Den Körpern des betenden Knaben und des Hermes ſind verwandt die Körper der beiden Ringer in Florenz (Abb. 260), deren Köpfe nicht zugehörig ſind. Auch iſt die rechte Hand des oberen falſch ergänzt, ſie holt nicht zum Fauſtſchlag aus, ſondern iſt bereit zuzugreifen, falls der Beſiegte ſich doch noch wieder erheben ſollte. Auch mit dem Apoxyomenos hat das Nackte Ähnlichkeit. Meiſtens werden die Ringer mit der erſten pergameniſchen Schule oder dem Laokoon zuſammengeſtellt, aber die Körper ſind bei weitem feinknochiger und bewahren mehr von der Eleganz, welche die Kunſt des Mutterlandes vom 4. Jahrhundert her beſeelte. Die Schauſtellung der Muskeln iſt lange nicht ſo weit getrieben als beim Laokoon. Anderſeits aber iſt die Körperbehandlung lange nicht ſo einfach wie an den angeführten Werken des Lyſippiſchen Kreiſes, daher iſt das Werk, deſſen Original wohl aus Bronze war, eher als eine ſpätere Nachwirkung Lyſippiſcher Kunſt aufzufaſſen.



Abb. 261. Mädchen von Antium. Marmor. Rom. Nach einer Photographie von D. Anderſon. (Zu Seite 291.)

Aus einer Durchdringung von attiſchen und Lyſippiſchen Elementen iſt der Silen mit dem Dionyſosknaben entſtanden, der in ſchön gearbeiteten Exemplaren in München, im Louvre, im Vatikan erhalten iſt. Im Umriß und in der Beinſtellung gibt er das Motiv des Herakles Farneſe wieder, während der ganze Gedanke und der Kopf des Silen attiſch ſind. Das Werk gehört vielleicht noch an das Ende des 4. Jahrhunderts. Die gleiche Stilmiſchung zeigt das „Mädchen von Antium“, eine Marmorſtatue, die kürzlich nach Rom gekommen iſt (Abb. 261). Sie trägt auf einem Brett Kultgerät und ſchreitet, ſinnend darauf niederblickend, einher. Ihr langes Gewand iſt ſtofflich und in der Art des Falls ſehr naturaliſtiſch behandelt. Letzteres Moment verbindet ſie künſtleriſch mit der ſitzenden Dichterſtatue aus Villa Borgheſe in Kopenhagen. Die Behandlung iſt eigentümlich ſkizzenhaft, und die Stellung, namentlich die der Beine mit zuſammengekniffenen Unterſchenkeln und Füßen, ſo zufällig, wie wir es ſelten in der Antike finden.

Noch ein Werk muß, wie mir ſcheint, dem Lyſippiſchen Kreiſe angeſchloſſen werden, der Torſo vom Belvedere, der bisher als eine Originalarbeit gegolten hat und von Winckelmann als das höchſte Wunder der Kunſt geprieſen wurde, laut Inſchrift von Apollonios, dem Sohne des Neſtor von Athen, gearbeitet (Abb. 262). Der erſte, welcher den Ruhm des Werkes herabſtimmte, war Brunn in ſeiner Künſtlergeſchichte. Mit dem an ihm gewohnten feinen und ſcharfen Blick hat er die Formenanalyſe vollſtändig richtig gegeben; ſeine Ausführungen gipfeln darin, daß ein Widerſpruch beſteht zwiſchen der Anlage des Werkes und der Ausführung im einzelnen. „Die Anlage aller Formen iſt groß, alle Maſſen ſind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältniſſen angegeben; alles mehr zufällige Detail iſt übergangen: am wenigſten zeigt ſich irgendwo Befangenheit und Ängſtlichkeit hinſichtlich des Maßes deſſen, was für das Kunſtwerk überhaupt Berückſichtigung verdient. So ſteht das Werk in ſeiner Anlage allerdings als der

beſten Zeiten würdig da.“ Auf die Einzelausführung übergehend, macht Brunn darauf aufmerkſam, daß der Künſtler das Detail nicht in ſcharfer und präziſer Faſſung dargeſtellt habe. „Die Umriſſe der Formen ſtoßen nicht in beſtimmten Linien zuſammen, ſondern verlieren ſich in einer Verbindungsfläche und müſſen dadurch notwendig etwas verwachſen erſcheinen. Ebenſo iſt die Lage der Muskeln wohl im allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die beſondere Art der Spannung, man möchte ſagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen.“ Mir ſcheint, ſchärfer und präziſer, als es hier geſchehen iſt, kann man die Kennzeichen einer Kopie nicht angeben, Brunn aber hat nicht gewagt, dieſen einzig möglichen Schluß aus ſeinen zutreffenden Beobachtungen zu ziehen. Der Torſo vom Belvedere iſt eine Kopie; das wird ganz deutlich bewieſen durch den Widerſpruch der großen Anlage, die von dem Original herübergenommen iſt, und der Ausführung, welche die Einzelheiten des Originals nicht verſtanden hat und infolgedeſſen unklar und unlebendig geworden iſt Dazu kommt, daß wir von keinem einzigen Künſtler der neuattiſchen Schule des 1. Jahrhunderts v. Chr., der Apollonios angehört, ein Originalwerk kennen, vielmehr im Gegenteil annehmen müſſen, daß dieſe Künſtler ausſchließlich kopiert haben; der Torſo des Belvedere von Apollonios wäre die einzige Ausnahme, und das iſt ſehr unwahrſcheinlich. An ihm iſt die Künſtlerinſchrift in ganz derſelben Weiſe angebracht wie bei den anderen Kopien, dem ſog. Germanicus des Kleomenes, dem farneſiſchen Herakles des Glykon, der Kopie nach der Athena Parthenos von Antiochos uſw.; in allen dieſen Fällen aber können wir nachweiſen, daß die Künſtlerinſchrift den Kopiſten und nicht den Schöpfer des Originals nennt, und ſo iſt es auch bei dem Torſo vom Belvedere. Schon früher hat man geglaubt Lyſippiſche Einflüſſe auf den Torſo feſtſtellen zu können, wir dürfen einen Schritt weitergehen und ſagen: das Original dieſes Werkes gehört dem Lyſippiſchen Kreiſe an. Gedrungene Wucht des Körperbaus verbunden mit leichter und elaſtiſcher Beweglichkeit, wie es bei dem Torſo iſt, findet ſich öfter bei Werken des Lyſipp oder des Lyſippiſchen Kreiſes; beim Apoxyomenos herrſcht die leichte Beweglichkeit vor und gedrungene Wucht beim Herakles Farneſe; wundervoll gearbeitete Schenkel wie beim Torſo und das Streben nach dem Koloſſalen ſind ebenfalls charakteriſtiſch für Lyſipp. Wir werden alſo kaum fehlgehen, wenn wir dieſes

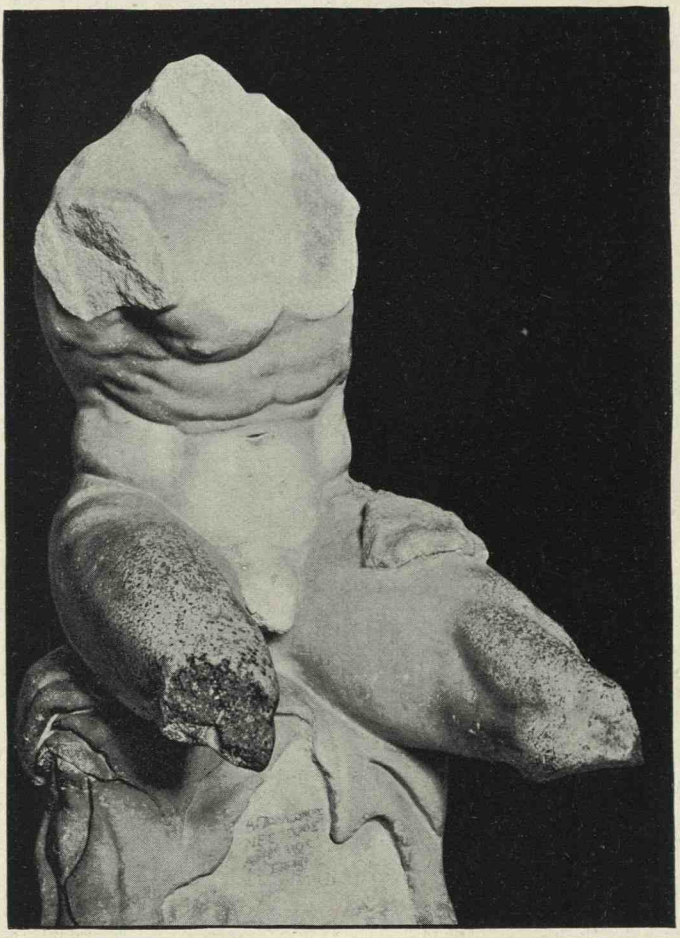


Abb. 262. Torſo vom Belvedere. Vatikan zu Rom.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 291.)

Werk mit Lyſippiſcher Kunſt in Verbindung bringen. Über die Ergänzung des Torſo, der gewöhnlich Herakles, neuerdings auch Polyphem genannt wird, ſind die Meinungen ſo unſicher und geteilt, daß wir beſſer unſer Nichtwiſſen zugeben, bis einmal eine Wiederholung der Figur gefunden oder erkannt wird, die uns Aufſchluß gibt.

B. Das Poetiſche: Weiterbildung der attiſchen Kunſt des 4. Jahrhunderts.

Mit der ſchon betrachteten Gruppe von Werken, die im Anſchluß an Skopas und Praxiteles entſtanden ſind, war die Nachwirkung dieſer beiden großen Künſtler nicht erſchöpft. Es gibt noch eine zweite Gruppe, die nicht mehr Neuſchöpfungen in demſelben Sinne wie die erſte enthält, ſondern mit dem ererbten Kapital an Geſtalten wirtſchaftet. Dieſe Werke gehören der helleniſtiſchen Epoche an, der Zeit, in der ſich das Griechentum über die ganze ziviliſierte Welt verbreitete. Allerdings hört auch die helleniſtiſche Kunſt nicht auf, weiterzubilden, denn ſie iſt noch ein Teil der lebendigen Entwickelung; aber ihre Werke haben nicht mehr denſelben Gehalt von edler Größe, ſondern ziehen die früher geſchaffenen Geſtalten in eine niedrigere geiſtige, ſeeliſche und ſittliche Sphäre herab. Dieſe Kunſt zeigt dieſelben Charakterzüge, die wir ſchon bei der Malerei kennen lernten, ſoweit unſere ſpärliche Überlieferung uns darüber Aufſchluß geben konnte. Mehrere Anzeichen ſprechen dafür, daß wir den Beginn der helleniſtiſchen Plaſtik etwa in den Anfang des 3. Jahrhunderts ſetzen müſſen.

Wie in der Malerei war auch in der Plaſtik das Erbteil an Geiſt und techniſcher Meiſterſchaft ſo groß, daß die helleniſtiſchen Kunſtwerke zum Teil noch immer zu den beſten der Kunſtgeſchichte gehören. An einigen erhaltenen Originalen iſt es uns vergönnt, den Grad des techniſchen Könnens zu bewundern, während die Kopien uns wenigſtens in den geiſtigen Gehalt einführen. Da wir bei weitaus den meiſten Arbeiten auch nicht im entfernteſten imſtande ſind, den Zeitpunkt und Ort ihrer Entſtehung anzugeben, ſo wird uns am beſten eine nach Gegenſtänden geordnete Betrachtung mit dieſer Kunſt bekannt machen; zudem ſchwindet jetzt das Intereſſe an der Perſon der Künſtler, weil dieſe nicht mehr in dem früheren Sinne geſtaltend hervortritt, ſondern nur eine Einzel-



Abb. 263 Jugendlicher Dionyſos. Kapitol zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 294.)

erſcheinung des allgemeinen Kunſtkönnens iſt. Deshalb haben auch ſchon die Alten nur wenige Namen aus dieſer Epoche überliefert, ebenſo wie wir für das Barock- und Rokokozeitalter viel weniger nach Namen fragen, als für die Zeit der neuſchaffenden Renaiſſance.

Die hohen Geſtalten der oberen Götter ſind im Hellenismus faſt gänzlich zurückgetreten, und die Kunſt hält ſich faſt ausſchließlich an diejenigen göttlichen Weſen, welche den heiteren Genuß des irdiſchen Daſeins veranſchaulichen, den Gott des Weines Dionyſos und ſeinen Kreis, die Meergötter, die Göttin der Liebe, Eros und ähnliche.

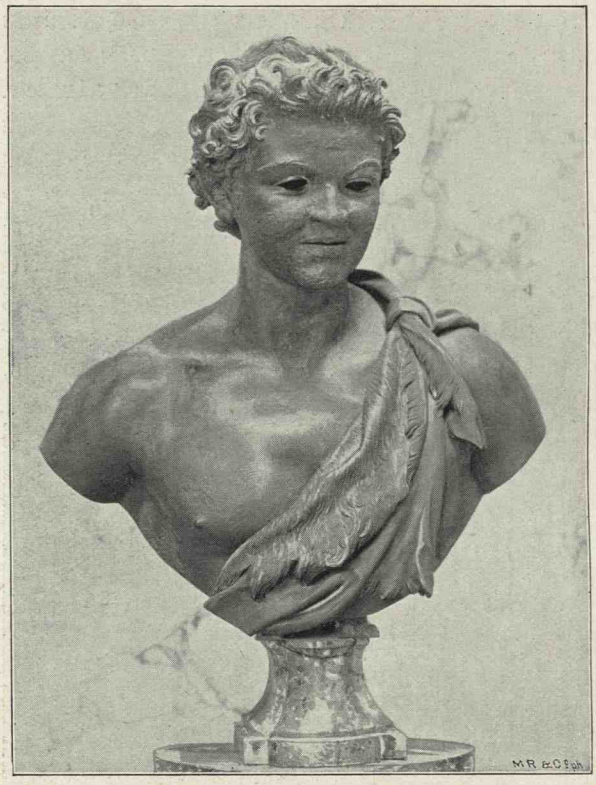


Abb. 264. Satyrknabe. Glyptothek zu München. Bronze. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 295.)

Wahrhaft unabſehbar iſt die Fülle der Weſen, welche der Bacchiſche Kreis hervorgebracht hat. Ebenſo reich, wie die geiſtige Grundlage der Bacchiſchen Mythe, das üppige vegetative Wachstum der Erde, hat hier die künſtleriſche Phantaſie geſchaffen.

Da iſt vor allem der führende Gott Dionyſos ſelbſt. Wie in der Zeit des Praxiteles erſcheint er auch jetzt ſowohl als älterer Mann wie in ſüßeſter Jugend. Aber die edle Weisheit des bärtigen Bacchus iſt verloren gegangen, auch der ältere Gott iſt zum Zecher geworden und neigt das weinſchwere Haupt auf die Bruſt. So finden wir ihn namentlich auf Reliefs; der langgewandete Gott vermag ſich nicht mehr allein aufrecht zu erhalten, ein Satyr muß ihn ſtützen. (Marmorvaſe in Piſa.) In einer häufig vorkommenden Darſtellung iſt er an der Spitze ſeines Zuges in das Haus eines mit ſeiner Geliebten zum Mahle gelagerten dramatiſchen Dichters eingetreten und ein Satyr iſt im Begriff, ihm die Sandalen zu löſen. Die Statuen zeigen den Gott jugendlich oder bärtig, geſtützt auf einen jugendlichen Satyr oder auf einen Knaben, der die Rebe perſonifiziert. Die Stimmung des Gottes iſt meiſt trübe Wehmut, wie ſie den Trinker leicht ergreift und beherrſcht. Zuweilen ſcheint es faſt, als ob der ſinnliche Genuß, dem er ſich ganz hingegeben, wie eine ſchwere Laſt auf ihm liegt, weil er nicht die Kraft hat, ſich zur Tat aufzuraffen, und Weltſchmerz hat ihn durchdrungen. Dabei blüht er oft in reizvollſter Jugend wie in dem Marmorkopfe des kapitoliniſchen Muſeums, früher Ariadne genannt, der noch von feinſter Erfindung iſt (Abb. 263). Die Wehmut iſt hier in zarte Poeſie gelöſt, kaum ſcheint es der derbe Wein geweſen zu ſein, der den Gott berauſcht hat, ſondern der Blütenduft ſeiner eigenen Schönheit. Ganz im Gegenſatz dazu bricht in einem faſt noch knabenhaften Koloſſalkopf zu Leyden glühende, flammende Begeiſterung aus. — Von

der Gemahlin des Dionyſos gibt es eine berühmte Figur aus helleniſtiſcher Zeit, deren bekannteſtes Exemplar die ſchlafende Ariadne im Vatikan iſt. Trotz der Unklarheit in der Faltenlage und den mißglückten Proportionen noch eine der vornehmſten Darſtellungen des gliederlöſenden Schlafes.

Der beliebteſte Gefährte aus dem Gefolge des Gottes iſt der Satyr. Während Dionyſos ſelbſt die edle ſproſſende Naturkraft bezeichnet, ſind die Satyrn die derberen Naturgeiſter der unkultivierten Wälder und Berge; deshalb haben ſie in ihrer körperlichen Erſcheinung ſtarke Anklänge an das Tierreich, beſonders von der Bocksnatur, erhalten. Praxiteles hat ſie bis zu edler Menſchlichkeit erhoben, nach ihm ſinken ſie wieder hinab, die Naſe wird kräftiger aufgeſtülpt, die Ohren ſpitzer, die Hörneranſätze über der Stirn wachſen mehr hervor, das ſtruppige Haar kennt nicht die Berührung des Kammes, das anmutige Lächeln bekommt einen ſtark ironiſchen Beigeſchmack, am Halſe wachſen oft Knollen wie bei den Ziegen hervor, das Schwänzchen ſitzt vergnügt im Rücken; als Bekleidung dient ihnen ein Tierfell. So treiben ſie ſich im Walde und in den Bergen umher, tanzen, trinken, ſingen und ſpringen, blaſen die Flöte, ſchlagen die Zimbeln und Kaſtagnetten oder entlocken dem Dudelſack ſeine grunzenden Töne, ducken ſich hinter den Buſch, um den Nymphen aufzulauern, nach deren Umarmung ſie immer lüſtern ſind, oder ſchließen ſich dem Zuge des Bacchus an, reichen den Mänaden die Hand zu ausgelaſſenem Tanz oder balgen ſich mit Bacchantinnen und Hermaphroditen. So werden ſie uns in unzähligen Vaſenbildern vorgeführt, ſo machen wir in pompejaniſchen Wandgemälden ihre Bekanntſchaft, ſo finden wir ſie in Reliefs und Statuen verewigt. Noch als Knaben lernen wir ſie unter den plaſtiſchen Werken kennen, und da ſind ſie teils noch von edler menſchlicher Bildung. So zeigt ein oft wiederholtes Werk den Satyrknaben ganz ähnlich dem Vorbild des Praxiteles an den Baumſtamm gelehnt, aber die Beine gekreuzt und die Flöte in der Hand. Aus der Praxiteliſchen Gottheit naiver Naturfreude iſt ein liebliches, rein perſönliches Idyll geworden. Aber in den meiſten Fällen ſind ſie nicht ſo unſchuldig und friedfertig, wie uns die beiden ſchönen Köpfe in der Münchener Glyptothek beweiſen, der eine vorzügliche von Bronze (Abb. 264) und der andere auch gute von Marmor, „mit den Flecken“ zubenannt, in Nachahmung von Bronze geglättet. Dieſe Satyrn ſind ein Mittelding zwiſchen Bauernburſchen und Gaſſenbuben. Die Schlingel ſind auf dem Lande aufgewachſen, aber ſie haben auch das Treiben des ſtädtiſchen Pöbels durchkoſtet und machen ſich ſowohl über den arbeitſamen Bauern als über den feinen Städter luſtig; ſie lachen alle aus, die etwas Ernſtliches tun und denken, ſtatt wie ſie ſich ziellos herumzutreiben und unnütze Streiche zu vollführen. Ein anderes Mal hat den Taugenichts die Neugier geplagt, nach ſeinem Schwänzchen auf dem Rücken zu ſehen, aber in vergeblicher Anſtrengung dreht er ſich im Kreiſe um ſich ſelbſt (Statue in München und anderwärts). Wenn er recht ausgelaſſen iſt, dann ſetzt er das Dionyſoskind auf ſeine Schulter und trabt mit dem jubelnden Knaben luſtig einher. Wenn der Satyr ausgewachſen iſt, dann ſind die Muskeln ſeiner Glieder

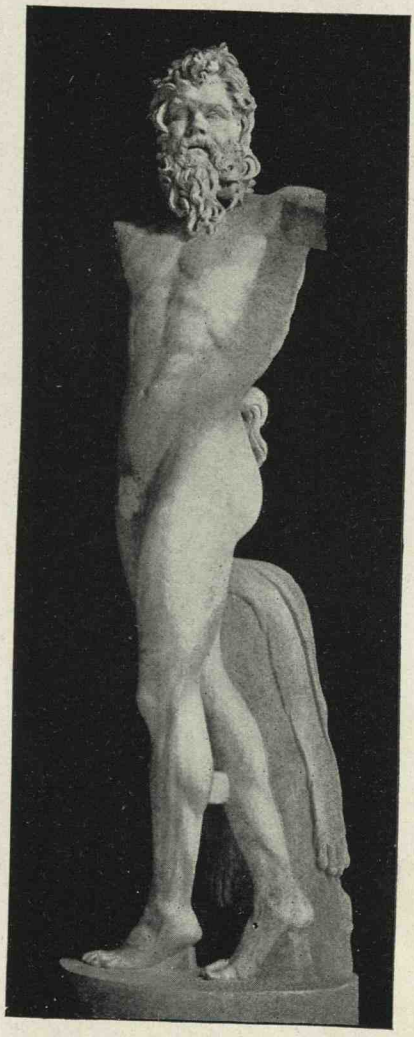


Abb. 265. Tanzender Satyr. Villa Borgheſe zu Rom. Nach Originalphotographie. (Die falſch ergänzten Arme ſind weggelaſſen.) (Zu Seite 296 u. 312.)

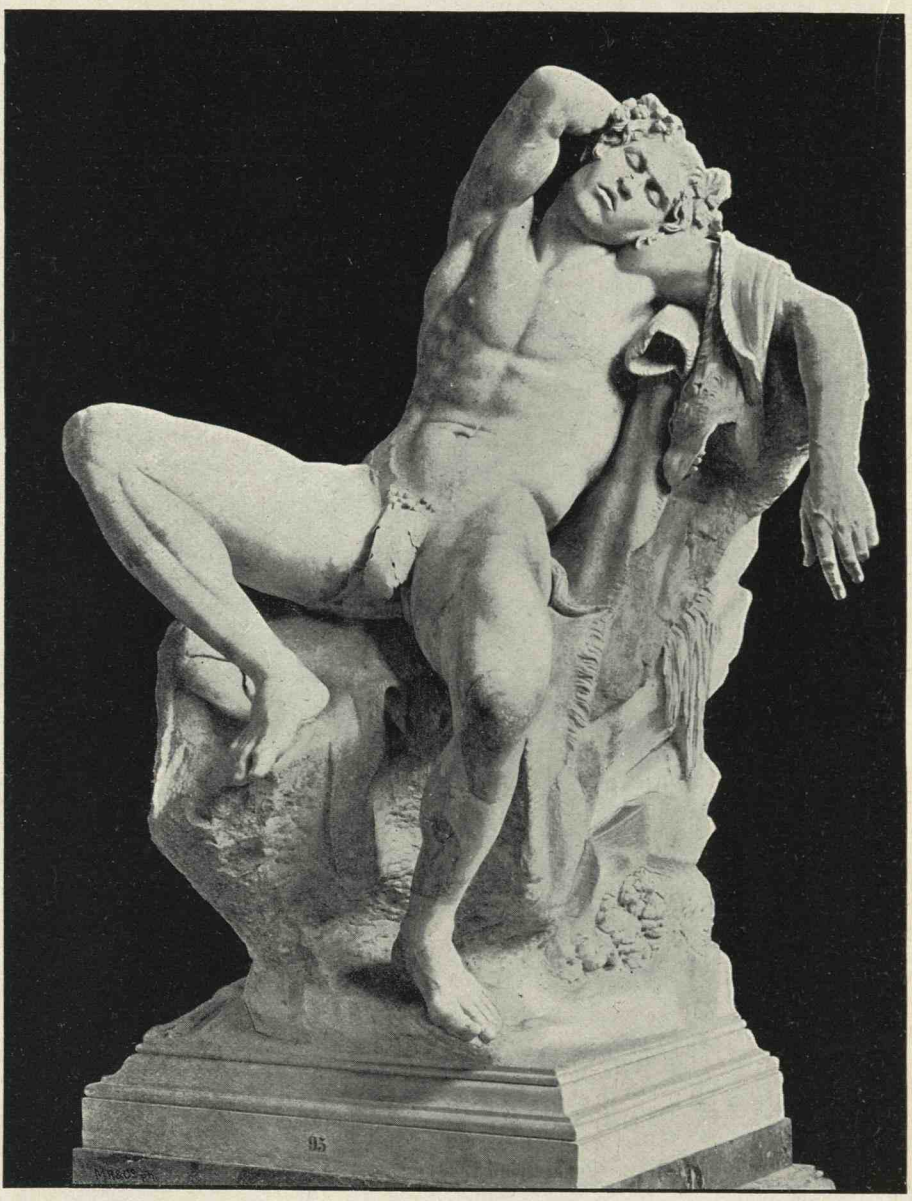


Abb. 266. Schlafender Satyr, sogenannter barberinischer Faun. Originalmarmorwerk. Glyptothek zu München. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 297.)

durch das Leben im Walde fast ganz zu Sehne geworden. Das Gesicht nähert sich in richtiger Beobachtung, daß die Rasseabzeichen in reifen Jahren mehr hervortreten als in der Jugend, dem Tierischen weit mehr. So begegnen wir dem Satyr in Villa Borghese in einer vorzüglichen Marmorkopie nach Bronze. (Abb. 265.) Er hatte ursprünglich zwei Flöten in den Händen, auf denen er blies und nach deren Musik er sich in langsamem Takte feierlich komisch drehte (vgl. S. 312). Ein anderer, als Bronzestatuette in Neapel, mit starken Bockshörnern, tanzt in lebhaftester Bewegung; er singt dazu und schlägt mit den Händen den Takt; voll jubelnder Lust ist sein Auge nach oben gerichtet. Der Krupeziontreter der Tribuna zu Florenz schlägt mit dem unter seinem Fuß befestigten Klappinstrument (Krupezion)

den Takt und blies dazu wahrſcheinlich urſprünglich die Doppelflöte. Um ihn herum iſt der wirbelnde Tanz der Mänaden, Satyrn und Pane zu denken. Aber gar zu gern betrinken ſich dieſe Geſellen. Eine Bronzeſtatue in Neapel ſchildert einen trunkenen bäuriſchen Satyrn, der auf das nachſchleppende Fell getreten, das ihm zur Kleidung dient, infolgedeſſen hintenüber auf ein Felsſtück gefallen iſt und ſelig der ganzen Welt ein Schnippchen ſchlägt. Wenn er ſich ganz vollgetrunken hat, dann ſchläft er ein und ſchnarcht in lauten Zügen. Das zeigt uns eine der herrlichſten Originalſtatuen des Altertums, der ſogenannte barberiniſche Faun der Münchener Glyptothek (Abb. 266). Er iſt auf einen Felsblock geſunken und hat den rechten Arm unwillkürlich auf den Kopf gelegt, um der ſchwer atmenden Bruſt tiefe Atemzüge zu gewähren. Torſo, Kopf und rechter Arm ſind vorzüglich erhalten und von lebendigſter Feinheit der Marmorarbeit. Auch das innere Leben iſt mit intenſivſter Kraft wiedergegeben, man glaubt, die Bruſt ſich heben und ſenken, die Naſenflügel vibrieren zu ſehen, und den raſſelnden Atem aus dem Munde hervorgehen zu hören. In weiſer Abſicht hat der Künſtler uns erſpart, dieſen vollgetrunkenen Lümmel wachend zu erblicken; ſo aber bleiben wir gefeſſelt ſtehen und glauben den poetiſchen Frieden zu fühlen, in dem ein ſorgloſer Naturmenſch es wagen darf, ſich ſo zu benehmen, ohne den Zauber zu ſtören. Wie die Kunſt es verſtanden hat, dieſes tieriſch gemeine Geſicht doch ſo anziehend zu machen, das wird immer eins ihrer ſchönſten Wunder bleiben. — Bis zu gänzlicher Vertierung werden die Satyrn oder ihre Verwandten, die Silene und Pane, herabgedrückt, ihr Geſicht nimmt einen ausgeſprochenen Schweins- oder Bockstypus an. Wie alle unteren göttlichen Weſen iſt auch der Satyr häufig als Brunnenfigur benutzt worden, dann fließt das Waſſer aus dem Weinſchlauch, auf den er hintorkelnd geſunken iſt, und den er wider Willen auspreßt. Oder er ſpritzt das Waſſer mit vollen Backen aus ſeinem Munde.

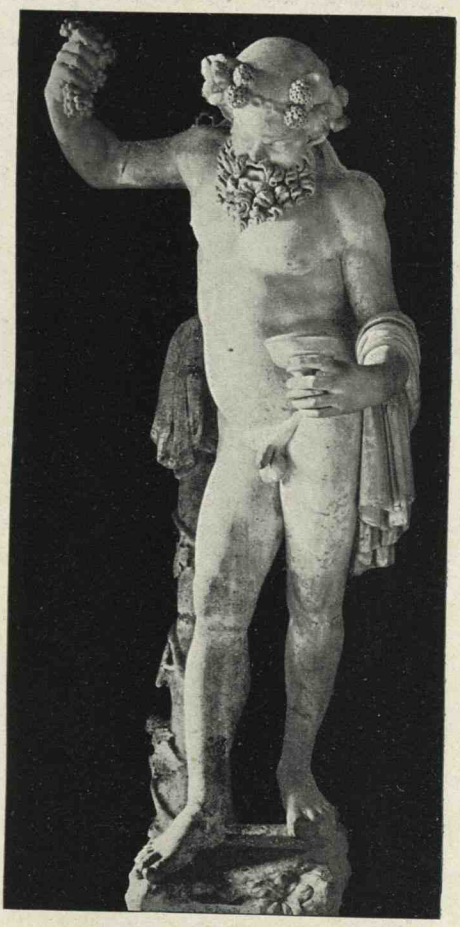


Abb. 267. Silen. Louvre zu Paris.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 297.)

„Einer der alten Satyrn (ja eine ganze Gattung derſelben) führt den Namen Silen (Abb. 267). Er könnte der wohlmeinende Vater der ganzen Schar ſein, allein ſein unverbeſſerlicher Weindurſt macht ihm zu oft die ſtützende Hilfe der jüngeren nötig und bringt ihn um alle Achtung. Der alte, fette, kahle Buffone kann ſich nicht einmal immer auf ſeinem Eſelchen halten, ſondern muß auf einem Karren mitgefahren werden, dafür wird er geneckt ohne Erbarmen. Dieſe ſeine Privatleiden erfährt man jedoch faſt nur aus Vaſen und Reliefs. In den Statuen macht er etwas beſſere Figur. Die Haarlöckchen, die über ſeinem ganzen Leibe verbreitet ſind, die Behandlung der Extremitäten, ja die faſt angenehme Häßlichkeit ſeines Kopfes ſelbſt geben ihm bisweilen etwas ſehr Diſtinguiertes. So wird man z. B. dem Silen der Villa Albani ſchon ſeiner niedlich geſtellten Füße wegen zugeſtehen, daß er eigentlich zum Geſchlecht der feineren Schwelger gehört. Im ganzen aber ſind Silen und ſein Schlauch gar zu unzertrennlich, als daß dem Alten gründlich zu helfen wäre. Er reitet darauf und hält das weiche Gefäß an zwei Zipfeln (Statuette im Muſeum zu Neapel), während deſſen Mündung, wie in der Regel, als Brunnenöffnung dienen muß; er liebkoſt den teuren Behälter, gerade wie er es

sonst mit dem kleinen Panther des Bacchus macht. Eine kleine Marmorfigur in der Galleria de' Candelabri des Vatikan stellt den komischen Moment dar, in welchem er den Schlauch und das Trinkhorn beim besten Willen nicht mehr in Verbindung bringen kann" (Burckhardt).

So viel Haltung und Feingefühl bewahrte die hellenistische Kunst noch als schönes Erbteil, daß sie für die Sinnlichkeit des höheren Alters, die beim Menschen oder einem dem Menschen allzu ähnlichen Wesen widerwärtig ist, sich an eine besondere Gestalt hielt, die der Tierwelt bei weitem näher steht als die Satyrn und Silene. Es ist Pan, ursprünglich ein Hirtengott von allgemeiner Bedeutung, in der hellenistischen Kunst und vielleicht schon früher vervielfältigt und dem Bacchischen Thiasos angeschlossen. Der Körper ist sehnig wie bei den Satyrn, aber er hat Ziegenfüße und ein bocksähnliches Gesicht. Am liebsten wird er in Gruppen verwendet, oft anstößiger Art. Aber er ist ein guter Kerl, und das bringt das versöhnende Element hinzu. Einem Satyr, der sich einen Dorn in den Fuß getreten hat, zieht er denselben mitleidig und mit komischem Eifer heraus. Ein anderes Mal lehrt er seinen Liebling Daphnis das Spiel auf der Hirtenflöte, an welche sich für ihn wehmütige Erinnerungen knüpfen, denn er hat sie aus dem Rohr geschnitten, in das die schöne, von ihm in Liebe verfolgte Nymphe Syrinx vor seinen Augen verwandelt wurde. Aber nicht lange hängt er solch zarten Erinnerungen nach, ihn ergreift derbe Begierde, und er schlingt zärtlich den Arm um den Nacken seines Schülers (Abb. 268).



Abb. 268. Pan und Daphnis. Museo Nazionale zu Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 298.)

Auch die Kentauren, die früher das brutale Naturelement des unzivilisierten Menschen darstellten, sind in das Gefolge des Dionysos aufgenommen worden. Dabei sind sie weniger bedeutend aufgefaßt und führen mit Satyrn und Silenen ein sorgloses Naturdasein. Wie alle diese Wesen sind auch sie sehr verliebter Natur: zwei berühmte Bronzestatuen, von denen gute Marmorkopien, von Aristeas und Papias aus Aphrodisias in Karien zur Zeit Kaiser Hadrians gearbeitet, sich im kapitolinischen Museum befinden, stellen einen älteren und einen jüngeren Kentauren als Gegenstücke dar. Beiden sitzt (jetzt fehlend) ein schalkhafter Erot auf dem Rücken, dem älteren hat er die Hände rücklings gefesselt, und vergebens wehrt dieser sich gegen seinen hohnlachenden Bezwinger, während der jüngere seinen kleinen Eros froh lachend trägt, da für die Jugend die Liebe keine Fessel, sondern eine Freude ist. Die Ähnlichkeit, welche der ältere Kentaur mit dem Laokoon hat, weist die Originale in die rhodische Schule und in das 1. Jahrhundert v. Chr.

Ganz anders als die männlichen sind die weiblichen Mitglieder des Bacchischen Kreises. Wohl kommen in der Malerei Kentaurenweibchen und Panweibchen häufig vor, aber die statuarische Plastik kennt neben schönen menschlichen Gebilden nur eine Paniske, und diese als eine ganz andere Art von Wesen wie die männlichen Pane, denn deren Charakter würde bei einem Weibe widerwärtig wirken. Eine Statuette der Villa Albani (Abb. 269)



Abb. 269. Panweibchen. Statuette. Villa Albani zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 298.)

zeigt nämlich ein Panweibchen mit Hörnern und Ziegenfüßen, aber ganz jugendlich, faſt noch kindlich, in lieblich idylliſcher Auffaſſung die Flöte blaſend. An den ſchönen, menſchlich gebildeten Weibern, Mänaden und Bacchantinnen ſind die Folgen des Weingenuſſes ganz anders geſchildert als beim Mann. Während der Mann leicht in trübe Sehnſucht verſinkt, wird das Weib vom Wein erregt, und wild raſen die Bacchantinnen dahin. Ein wundervolles Beiſpiel einer tanzenden Mänade iſt die fragmentierte Statue des Berliner Muſeums (Abb. 270), die nicht ohne Verwandtſchaft mit der Nike von Samothrake iſt.

Dem Kreiſe des Dionyſos verwandt ſind die Nymphen. Dieſer Name bedeutet junge Mädchen oder junge Frauen. Sie ſpiegeln die zarten und anmutigen Reize der Natur, ſie ſind wie der körperlich verdichtete Sonnenſchein und Waldesduft, wie der ſanfte Hauch, der durch die Blätter flüſtert. Die poetiſch einſame Natur iſt ihr Aufenthalt, dort wohnen ſie in den dunklen Hainen oder an ſprudelnden Bächen und Quellen, ſchweben über feuchte Wieſen oder führen in Grotten und entlegenen Tälern ein idylliſches Daſein. Nur wenn der Gott des Weines ſie ruft oder eigene Luſt ſie treibt, dann kommen ſie hervor und ſchließen ſich ſeinem ſchwärmenden Zuge an, ſelber vom Wein berauſcht. Andere gehören zum Gefolge der Artemis und ſind keuſche Jägerinnen wie ſie. Sie ſind für edle Liebe empfänglich und erhören unter den Göttern Apoll und Hermes, während ſie die derben Satyrn abwehren und klagen und jammern, wenn ſie von Tritonen geraubt werden. Ihr Sinn für das Edle zieht ſie auch zu ausgezeichneten Sterblichen hin, zu ſchönen Jünglingen oder tapferen Helden. Als Oreaden und Dryaden waren ſie beſonders Berg- und Baumnymphen, als Najaden Waſſernymphen. Eine Najade iſt wohl die ſogenannte Danaide im Vatikan, die ein Gefäß mit Waſſer vor ſich hält oder niederſetzt, von entzückender Friſche und Schmiegſamkeit des halb entblößten gebückten Körpers. Auch als Brunnenfiguren werden ſie häufig verwertet.

Ein ganzer Kreis von dionyſiſchen Geſtalten iſt auf dem von einem atheniſchen Künſtler Salpion im 1. Jahrhundert v. Chr. gearbeiteten Marmorkrater in Neapel verſammelt. Dargeſtellt iſt, wie Hermes das Dionyſosknäblein den Nymphen zur Pflege überbringt. Die herrlich bewegten Geſtalten gehen jedenfalls auf berühmte Vorbilder früherer Zeiten, beſonders aus dem Kreiſe und der Nachfolge des Praxiteles zurück.



Abb. 270. Tanzende Mänade. Originalmarmorwerk. Muſeum zu Berlin. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 299.)



A B



Abb. 271—273. Hochzeitszug Poseidons. Marmorrelief. Glyptothek zu München. (Zu Seite 301.)



A B

Die Parallelbildung zu dem Thiasos des Dionysos sind die Meerwesen, die ihre erste Entstehung wahrscheinlich der berühmten Gruppe des Skopas verdanken und nach dessen Vorgang von den hellenistischen Künstlern weitergebildet sind. Da wir über die Meergeschöpfe des Skopas nicht näher unterrichtet sind, vermögen wir nicht wie bei dem hauptsächlich auf Praxiteles zurückgehenden Kreise des Dionysos anzugeben, welche Umbildung der Hellenismus an ihnen vorgenommen hat.

Die Meerwesen sind viel einseitiger als die Gefährten des Dionysos, Liebe und Sehnsucht ist das immer wiederholte Thema. In den meisten Fällen sind ihnen Eroten beigegeben. Die Tritonen haben die spitzen Ohren der Satyrn, oft die vorderen Pferdefüße von den Kentauren, ihr Menschenleib geht in einen Fischschwanz über. Vielfach ertappen wir sie beim Raube von

ſchönen Nymphen (Vatikan), oder ſie ſpähen ſehnſüchtig hinaus auf das Meer oder vom Meer auf das Land, wo ſie wohl ein warmblütiges Weſen zu liebender Umarmung finden könnten. Das großartigſte Werk dieſer Art iſt ein vatikaniſcher Torſo, in welchem das pathetiſch klagende Verlangen die phyſiſche Form des Geſichtes zum dauernden Ausdruck der Sehnſucht umgeprägt hat. Das Original gehörte der erſten pergameniſchen Kunſt an. Auf dem ſchönen Relief der Münchener Glyptothek mit dem Hochzeitszug Poſeidons ſind die Meereswеſen in großer Zahl vereint (Abb. 271—273). Von beiden Seiten bewegen ſie ſich auf den Hochzeitswagen des Gottes zu, auf dem er mit ſeiner jungen Gemahlin Amphitrite thront. Die ſchönen, meiſt bekleideten Nymphen werden von Seepferden, Seeſtieren und Seedrachen getragen, eine ſitzt auf dem Rücken eines löwenfüßigen Triton. Eroten gaukeln dazwiſchen und führen die Ungeheuer am Zügel. Das Werk iſt von geiſtvollſter Reliefzeichnung, von überſtrömendem Reichtum wechſelnder Motive in den ſich durcheinander ſchlingenden Menſchen- und Tierleibern. — Wie Poſeidon der Bruder des Zeus genannt wird, ſo haben auch andere Waſſergottheiten Ähnlichkeit mit dem Herrſcher des Olymp. „Sie ſind von Zeus' Geſchlecht und gleichen ihm, nur ins Befangene und dann bald in das flüchtig Genießende, bald ins Schreckliche oder Bekümmerte hinein. Sie haben ſein gewaltiges Haar, aber nicht wallend, ſondern feucht hernieder hängend oder wirr durcheinander geworfen — ſeine in der Mitte erhobene Stirn, aber niedriger — ſeinen Bart, aber nicht lockig, ſondern naß und oft mit Schuppen, ja mit kleinen Fiſchen durchzogen — ſeine großartigen Lippen, aber mit borniertem Ausdruck" (Burckhardt). Als ſolches Weſen werden wir den Flußgott Nil noch ſpäter kennen lernen (Abb. 283); ſo ſind auch andere Flußgötter, vor allem der koloſſale, Marforio zubenannte Gott des kapitoliniſchen Muſeums. Aber denſelben Typus trägt auch der Meerdämon in der Rotunde des Vatikan (Abb. 274). In dieſem Kopf iſt die Charakteriſtik durch phantaſtiſche Formen am weiteſten getrieben: wie naſſe Algen hängen die Haare, in denen Delphine ſpielen, nieder, blattartige Schuppen bezeichnen die Augenbrauen und den Bartanſatz, alle Umriſſe verſchwimmen ins Unbeſtimmte. Voller Sehnſucht blickt das Auge hinaus, und dieſes Stimmungsbild ergreift uns, als wenn wir am Strande des Meeres ſtänden und ſähen hinaus in die endloſe wogende See und hörten das Rollen der Brandung.

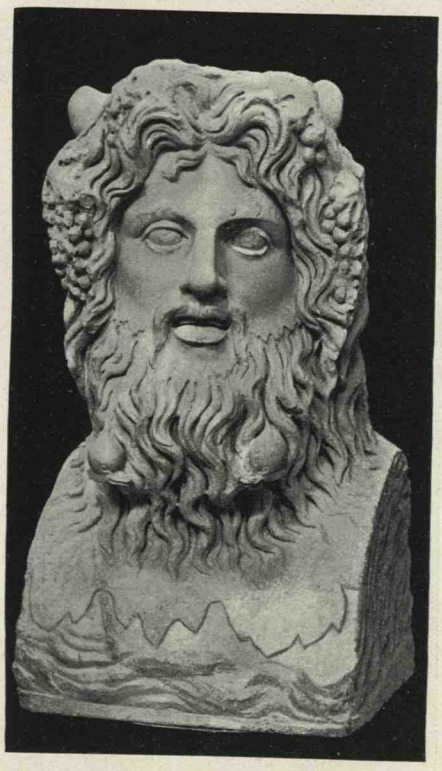


Abb. 274. Meerdämon. Koloſſalkopf. Vatikan zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 301.)

Umbildungen in dem gleichen Sinne wie der dionyſiſche Kreis haben auch die Götter der Liebe durchgemacht.

Aphrodite war für Praxiteles das zur Gottheit erhobene ſchöne Weib. In der helleniſtiſchen Kunſt aber ſinkt ſie immer mehr in das Irdiſche zurück. Während die Göttin bei Praxiteles an unbelauſchter Stelle, wo keine Möglichkeit der Überraſchung iſt, ihre Glieder enthüllt, um in das Bad zu ſteigen, zeigt ihre helleniſtiſche Umbildung in München das entgegengeſetzte Motiv. Sie iſt durch ein Geräuſch aufgeſchreckt und zieht das Gewand von der Urne zu ſich empor, dadurch aber werden die Gedanken des Beſchauers viel mehr auf ihre Nacktheit gelenkt. Einen anderen Typus geben die beiden berühmten Statuen, die kapitoliniſche und die mediceiſche Aphrodite (Abb. 275 und 276)

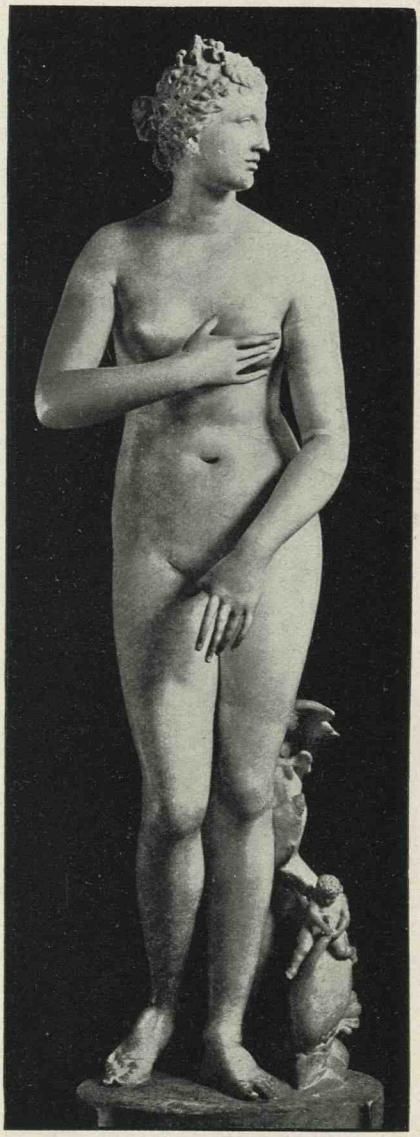


Abb. 275. Mediceiſche Aphrodite.
Tribuna der Uffizien zu Florenz. Nach Originalphotographien.

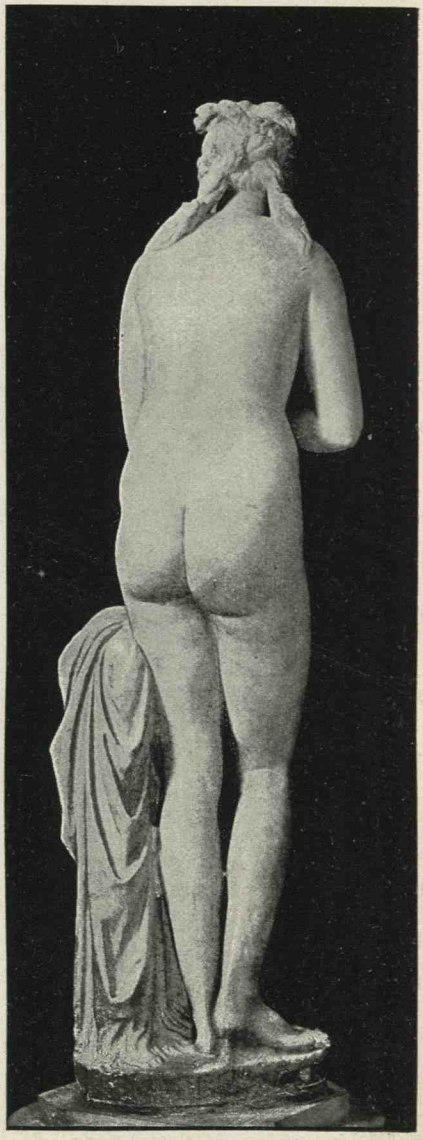


Abb. 276. Kapitoliniſche Aphrodite.
Kapitol zu Rom.

(Zu Seite 302.)

wieder. Das ſchöne kapitoliniſche Weib in voll entwickelter Pracht ihres üppigen Körpers hat das Gewand neben ſich auf die Urne niedergelegt und ſteht furchtſam ein wenig zuſammengeſchmiegt da, mit den Händen Schoß und Buſen bedeckend. Aufmerkſam lauſcht ſie hinaus, ob kein Späher in der Nähe iſt. Die mediceiſche Aphrodite dagegen iſt mädchenhaft ſchlank; dieſelbe Haltung, welche bei der kapitoliniſchen Figur keuſche Scham ausdrückt, erſcheint bei ihr faſt kokett, wenn auch die geſpreizte Fingerhaltung erſt der Ergänzung angehört. Die flaue Arbeit trägt dazu bei, ſie gegenüber der kapitoliniſchen untergeordnet erſcheinen zu laſſen. Um den ganzen Reiz dieſer letzteren zu genießen, muß man die Statue langſam herum drehen und das Licht wechſelnd über die lebendigen Formen ſpielen laſſen. Namentlich die Rückſeite iſt außerordentlich lebenswarm und völlig naturaliſtiſch. Faſt unverletzt iſt dieſes vortreffliche Werk auf uns gekommen, es wurde in Rom eingemauert gefunden, als wenn man

es vor einer Plünderung hätte retten und ſchützen wollen. Die im Bade kauernde Aphrodite, die in zahlreichen Wiederholungen vorkommt, geht auf einen Künſtler namens Doidalſas aus Bithynien im 3. Jahrhundert zurück. Das Motiv iſt in verſchiedenen Kopien etwas variiert, entweder iſt die Göttin ohne Handlung, und man hat ſich zu denken, daß ſie das Waſſer einer Quelle über ihren Rücken ſprudeln laſſe, oder ſie wäſcht ſich in mehr alltäglicher und daher wohl ſpäterer Auffaſſung. Eine der reizendſten Darſtellungen iſt die Göttin vor einer geöffneten Muſchel knieend, als wäre ſie das dazu gehörige Seegeſchöpf. Je mehr ſich die Darſtellung der Aphrodite dem ſterblichen Weibe nähert, deſto mehr mußte das Bade- und Toilettemotiv benutzt und betont werden, beſonders beliebt ſind dieſe Motive bei kleinen Bronzeſtatuetten. In der kleinen Bronze in Neapel hat die Göttin das Gewand bis zu den Hüften niedergelaſſen, in der Linken hielt ſie einen Spiegel und mit der Rechten ordnet ſie das Haar. Von bezaubernder Harmonie der Gliederſtellung iſt die Bronze der ſandalenlöſenden Aphrodite, die auf einem Fuß balanciert, im Antiquarium zu München. Allerdings iſt das vortrefflich gearbeitete Figürchen bezüglich ſeiner Echtheit verdächtig, aber das Motiv iſt durch andere Wiederholungen als antik geſichert. Eine kopfloſe Aphroditeſtatue von Marmor in Syrakus zeigt die Göttin mit einem Gewand, das hinten bis zum Anſatz der Beine heruntergefallen iſt, ſich vorn öffnet und nur vor dem Schoß in einem Knoten zuſammengenommen wird, etwas abſichtlich, aber ſehr pikant. Nach modernen Begriffen über die Grenze des Erlaubten hinaus geht die ſog. Aphrodite Kallipygos im Muſeum von Neapel, deren Kopf modern iſt; wahrſcheinlich iſt es nur eine Hetäre; ſie hebt das Gewand und betrachtet mit angeſtrengter Kopfbewegung über die Schulter hinweg ihre ſchöne Rückſeite.



Abb. 277. Eros und Pſyche. Kapitol zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 303.)



Abb. 278. Knabe, der eine Gans erhaſcht hat und würgt. Louvre zu Paris. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 305.)

Bei Aphrodite als der Göttin der Liebe iſt eine gewiſſe untere Grenze des Alters gegeben. Wollten die Künſtler noch tiefer hinab gehen, ſo wählten ſie dafür Pſyche. Zuerſt war dieſe Geſtalt philoſophiſch-religiös gefaßt worden, aber immer mehr wurde ſie zu der faſt noch kindlichen Geliebten des Eros. Statuariſch iſt ſie am liebſten mit Eros zuſammen verwertet worden, namentlich in der reizenden Gruppe, welche die Liebenden in zärtlicher Umarmung darſtellt (beſtes Exemplar auf dem Kapitol, Abb. 277), wobei durch die Abkehrung der Körper voneinander die naivſte Unſchuld bewahrt wird. Aber auch das wäre kaum nötig geweſen, denn die beiden ſind Kinder, nur in Andeutungen wird hier noch auf die Liebe angeſpielt, von welcher der jugendliche Gott bei Praxiteles vollſtändig erfüllt war. Eine entzückende Gruppe aus drei mädchenhaften Geſtalten iſt die der drei Grazien, von denen ſich ein berühmtes Exemplar in Siena befindet. Ein Kind wie der Eros der Pſychegruppe iſt auch der bogenſpannende Eros, der in zahlreichen Wiederholungen (z. B. Kapitol) vorkommt, vielleicht nach einem Motiv aus der Schule des Lyſipp. In den meiſten Fällen aber geht ſein Alter noch

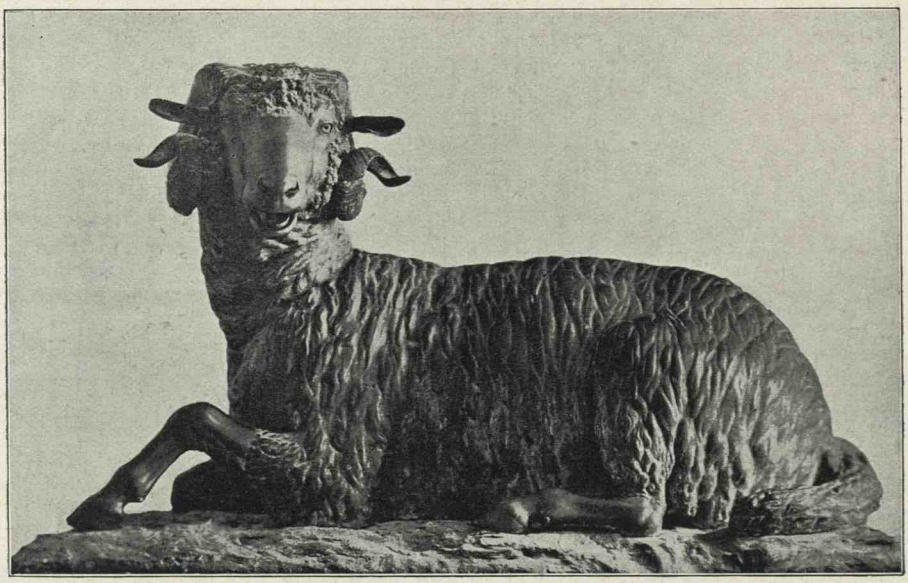


Abb. 279. Widder von Syrakus. Bronze. Museum zu Palermo.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 305.)

tiefer herab, und der eine Gott zerteilt sich in eine ganze Schar von Eroten; er ist das einzige höhere Götterwesen, das sich diese Vervielfältigung mußte gefallen lassen. An ihm offenbart es sich am deutlichsten, wie das ausgehende Griechentum immer mehr zu spielender tändelnder Auffassung neigte. Weil man die höchsten Götter nicht herabziehen konnte, tritt ein Erot in Stellvertretung für sie ein und trägt den Blitz des Zeus, den Dreizack des Poseidon oder die Attribute anderer Götter. Öfters hüllt sich Eros in die Löwenhaut des Herakles und nimmt dessen Keule in die Hand, wofür der Held mit den Flügeln des göttlichen Kindes herausstaffiert wird; man sieht eine vollkommene Auflösung und Verwirrung aller Begriffe.

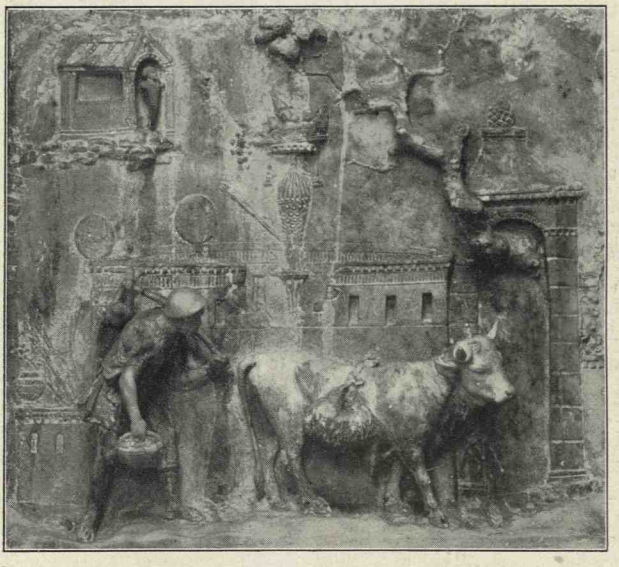


Abb. 280. Bauer seine Kuh zu Markt treibend. Alexandrinisches Relief.
Glyptothek zu München. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 306.)

Während sich so auf der einen Seite die Liebe in Tändelei verzettelt, wird ihre Darstellung auf der anderen lasziv. Im Raub des Ganymed wird der Adler zum Gott selbst und schmiegt sich liebeglühend um den schönen Körper des Knaben. Sehr häufig findet sich Leda mit dem Schwan, der oft kaum so groß ist wie eine Gans, weil die Tiere in ihrer Größe dem Menschen fast immer untergeordnet werden. Die üppigste Schöpfung der griechischen Kunst ist der Hermaphrodit, ein Mischwesen, das die beiden Geschlechter in sich vereinigt; die bekannteste Auffassung zeigt ihn in unruhigem Schlaf fast ganz auf der Vorderseite liegend, das schönste Exemplar befindet sich im Thermenmuseum zu Rom.

Zu den beſt komponierten Gruppen der Antike gehört die, in welcher ein Hermaphrodit einen begehrlichen Satyrn im letzten Augenblick zurückſtößt.

Von den Genrebildern, welche die helleniſtiſche Kunſt geſchaffen, iſt das berühmteſte der Knabe, der die Gans erhaſcht hat und würgt, von Boëthos von Kalchedon (2. Jahrhundert), das ſich beſonders durch ſeine friſche Natürlichkeit auszeichnet (Abb. 278).

Ein anderes hübſches Werk, eine kleine Bronze, iſt die Brunnenfigur des angelnden Fiſchers in Neapel. Mehrfach kommt eine Knöchelſpielerin vor, allein oder mit andern Figuren zuſammengeſtellt. Eine Bronzeſtatuette des Britiſchen Muſeums ſtellt einen Morra ſpielenden Knaben dar. Derb realiſtiſch iſt eine trunkene Alte von einem Künſtler des 3. Jahrhunderts namens Myron (München).

Vielleicht gehören in dieſe Periode auch die zum Teil prächtigen Tierbildungen, die wir aus dem Altertum beſitzen, der Marmoreber in den Uffizien in Florenz, das Urbild wilder Kraft, die biſſigen und derben Moloſſerhunde im Vatikan und in den Uffizien, die ſchlanken ſpielenden Windhunde im Vatikan und der eherne Widder von Syrakus in Palermo, das unübertreffliche Monumentalbild dieſer Tiergattung (Abb. 279).



Abb. 281. Nubiſcher Straßenſänger. Erzſtatuette. Paris. (Rayet.) (Zu Seite 306.)

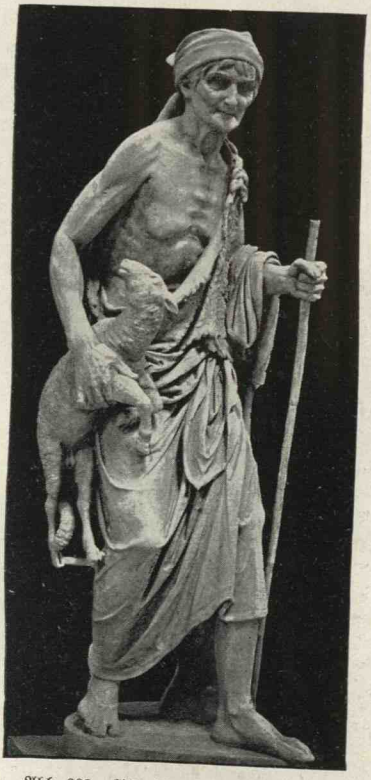


Abb. 282. Alte Hirtin. (Kopf modern.) Marmor. Kapitol zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 306.)

Wir machen hier Halt. Es hat nur eine beſchränkte Anzahl von Werken erwähnt werden können, aber der Gang der geiſtigen Entwickelung wird klar geworden ſein. — Nur noch eine Sondergruppe von Werken der helleniſtiſchen Plaſtik poetiſcher Richtung müſſen wir herausheben, da wir ſie örtlich, wenn auch nicht mit voller Sicherheit, feſtſetzen können. Es ſind die Erzeugniſſe der Kunſt von Alexandria, der reichſten und größten Stadt der ſpäteren Griechenwelt.

Neues hat die alexandriniſche Kunſt beſonders im Relief geleiſtet. Bisher hatte man die Wände der griechiſchen Häuſer mit Stuck und Malerei dekoriert, wobei ſich in der Mitte der Wand wahrſcheinlich ein größeres gemaltes Bild befand. Im Orient lernten die Griechen die ſo viel prächtigere Bekleidung der Wände mit edlem Geſtein und Metall kennen und ahmten ſie vielleicht nach. An die Stelle des Mittelbildes trat dabei wohl ein Relief, und damit kamen maleriſche Elemente in den Reliefſtil. Es wird meiſtens ein landſchaftlicher Hintergrund angegeben, aber die Künſtler halten darin



Abb. 283. Der Nil. Vatikan zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 306.)

doch Maß, denn über den ersten Plan gehen sie nicht hinaus, man begnügt sich mit der Andeutung eines Tores, eines Hauses, einiger Bäume usw. Die Figuren werden gern vor eine glatte Fläche, z. B. vor eine Mauer gesetzt. Es gibt große Prachtreliefs mit mythologischen Szenen, z. B. die acht großen Reliefs im Palazzo Spada in Rom und zwei im kapitolinischen Museum, und kleine Kabinettbilder mit Genre- und Tierszenen, z. B. in München (Abb. 280). Die Reliefauffassung unterscheidet sich von der sonst üblichen. Es ist nämlich nicht die vordere Fläche als gegebene betrachtet und der Reliefgrund verschieden tief ausgehöhlt, sondern der letztere bildet eine Fläche. Dieses sowie die Feinheit und Zierlichkeit der Arbeit, die an Goldschmiedekunst erinnert, weisen darauf hin, daß auf die Marmorreliefs Metallvorbilder von Einfluß gewesen sind. Die Tier- und Genreszenen der kleineren Reliefs tragen alle einen ausgesprochen idyllischen Charakter, und das idyllische Genre scheint überhaupt ein Hauptkennzeichen der alexandrinischen Kunst gewesen zu sein. Damit geht ein Naturalismus Hand in Hand, wie er bisher unbekannt war. Zahlreiche kleine Werke in Bronze und Terrakotta, die alexandrinische Straßenfiguren, u. a. Verkäufer, Nubier (nubischer Knabe als Straßensänger. Bronzestatuette, Paris, Abb. 281.), Gaukler usw. darstellen, weisen darauf hin, daß auch andere Figuren wie die alte Hirtin (Abb. 282) und der alte Fischer auf dem Kapitol in Statuettengröße zur alexandrinischen Kunst gehören. An den Realismus dieser Werke klingt der in vielen Wiederholungen erhaltene Porträtkopf eines jedenfalls im Altertum hoch berühmten Dichters der hellenistischen Epoche an, der früher sog. Seneca. In jenen Genrefiguren sind alle Fältchen der welken und sonnverbrannten Haut, die ganze Charakteristik des Alters im höchsten Grade naturwirklich, aber der Hauch idyllischer Poesie hebt diese Werke aus dem Alltäglichen heraus. Müssen wir nicht auch den gelagerten Nil im Vatikan (Abb. 283) mit den sechzehn kleinen lustigen Knäblein, welche die Ellen des jährlichen Steigens und Fallens des Flusses darstellen sollen, und dem mannigfachen Tierschmuck der Basis, trotz der monumentalen Größe ein idyllisches Werk nennen? Es ist die Zeit, in der auch in der Dichtkunst das Idyllische herrschte und die Bukoliker auftraten. In diesem idyllischen Element der alexandrinischen Kunst verrinnt freundlich und liebenswürdig der breite Strom verklärender Poesie, der sich von der attischen Kunst des 4. Jahrhunderts durch das hellenistische Zeitalter ergoß.

C. Das Heroische.

Fast wie eine Unmöglichkeit mutet es uns an, daß die griechische Kunst, nachdem sie unter Phidias und Polyklet ihre erste Höhe erklommen, dann nach

einer Cäſur ſich unter Skopas, Praxiteles und Lyſipp zu einer zweiten Höhe aufgeſchwungen hatte und in dem folgenden Jahrhundert auszuklingen ſchien, doch noch einmal mit Neuſchöpfungen hervortritt, die ſich zwar mit den Werken jener erſten Periode nicht meſſen können, aber immerhin erneutes Zeugnis ablegen von der Vollkraft des griechiſchen Genius. Durch Alexander war die Welt umgeſtaltet worden, mächtige Staatengebilde waren entſtanden, das griechiſche Weſen war durch ſeine Ausbreitung umgeſtempelt, und der neue Kulturzuſtand war der Geſchichte wieder eine Blüte der Kunſt ſchuldig geworden. Daß der griechiſche Kunſtgeiſt imſtande war, dieſen Schuldſchein in ſo edler und glänzender Weiſe einzulöſen, das ringt uns die höchſte Bewunderung ab. Wie die nahrungſproſſende Erde ſelbſt ſchien das griechiſche Volkstum unerſchöpflich zu ſein, bei neuer Befruchtung durch ſtaatliche Größe eine neue Art von Kunſt zu gebären, und erſt mit der Eingliederung der helleniſchen und helleniſtiſchen Länder in das alles gleich machende römiſche Weltreich, mit der Unterſtellung unter das römiſche Beamtentum iſt die künſtleriſche Zeugungskraft der Griechen erloſchen.

Die neue Blüte knüpfte ſich hauptſächlich an zwei Staaten, an das kräftige pergameniſche Reich in Kleinaſien und an den Freiſtaat Rhodos, der durch ſeinen Handel reich geworden war. Aber auch anderwärts ſind in dieſen Kreis gehörende Kunſtwerke entſtanden. Jenen Staaten genügte die poetiſch-idylliſche Kunſt nicht; für die erhabenen Götter aber war der Kreis der Darſtellung ſchon früher erſchöpft, daher nahm man die Elemente des Heroiſchen und Hiſtoriſchen, die ſchon in Lyſipps Schaffen gelegen hatten, auf und bildete ſie weiter aus. Wenn ſolche Aufgaben auch wohl nicht die einzigen dieſer Kunſtſchulen geweſen ſind, ſo waren ſie doch das Neue, was ſie hervorbrachten, und machten ihren Hauptruhm aus. Auch hierin wirkte das Auftreten Alexanders nach, denn der König hatte ſich gern mit Achill verglichen, er führte die Ilias beſtändig bei ſich und hatte auf der Stelle von Troja tagelange Spiele zu Ehren des Heros abgehalten. Die Erſcheinung und die Taten Alexanders ſelber waren heroiſch, und ſeitdem waren noch manche Großtaten geſchehen, die an das Heldenalter der Nation erinnerten. Die poetiſch-helleniſtiſche Plaſtik war in dem Herabziehen des Göttlichen ins Menſchliche bis an die äußerſte Grenze gegangen, jetzt ſchlug man den umgekehrten Weg ein: durch Alexander war menſchliche Größe aufs neue geweiht worden, und ſo ſteigerte man das Menſchliche ins Heroiſche. Schließlich kam es ſo weit, daß man in der zweiten pergameniſchen Kunſtſchule ſelbſt die Macht der Götter am beſten durch eine Auffaſſung auszudrücken glaubte, die ſich mit derjenigen der Heroen deckte. Dabei ging es, mit wenigen Ausnahmen, die aus unmittelbarem, künſtleriſchem Empfinden geboren ſind, ohne Eklektizismus nicht ab, ja es entſtanden Kunſtwerke, deren größtes Verdienſt in der verſtändigen Benutzung von Vorbildern beſteht, und andere, die ſich lediglich durch ihre eingehende anatomiſche Kenntnis des menſchlichen Körpers auszeichnen. Mögen die Kunſtwerke nun hiſtoriſche Gegenſtände behandeln, mögen ſie eklektiſch in dem einen oder dem anderen Sinne ſein, der Zug nach dem Heroiſchen geht durch alle hindurch;

das Heroiſche iſt an Stelle des früheren Erhabenen getreten und wurde wahrſcheinlich oft dafür gehalten.

Die pergameniſche Kunſt unter Attalos I.

Das Heroiſche begann mit dem Hiſtoriſchen und knüpfte ſo in geſunder Weiſe an die unmittelbare Wirklichkeit an, ja die Spuren des ſpäteren Heroiſchen ſind darin nur inſofern enthalten, als ſie der Gegenſtand von ſelber mit ſich bringt. Dieſe erſte Neuſchöpfung war dem pergameniſchen Reiche, der Hauptmacht in Kleinaſien, vorbehalten. Es war etwas Neues, denn die pergameniſchen Gallierdarſtellungen unterſcheiden ſich ſchon der Aufgabe nach ſehr weſentlich von dem Hiſtoriſchen in der Kunſt Lyſipps. Wieder war es, wie bei der erſten Kunſt-

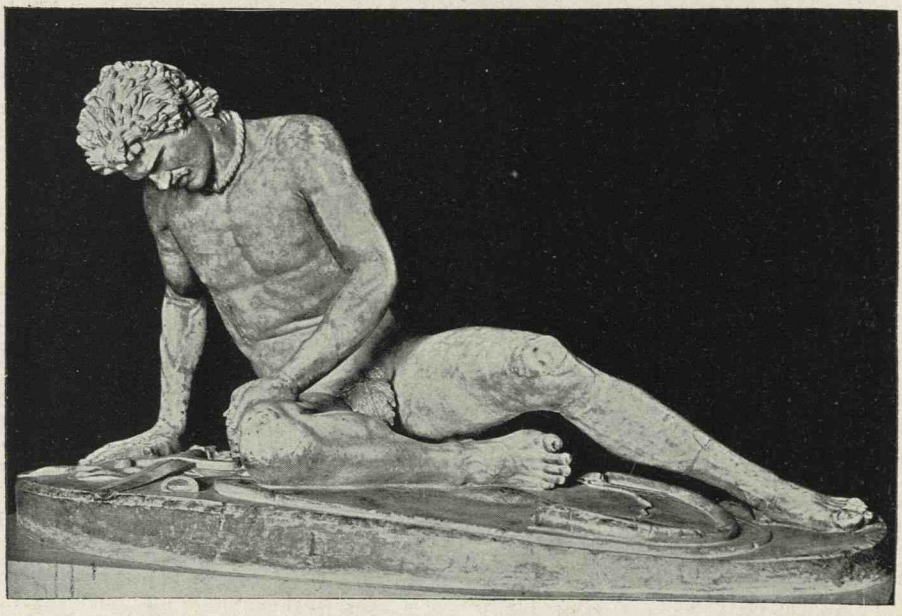


Abb. 284. Sterbender Gallier. Originalmarmorwerk. Kapitol zu Rom. Nach Originalphotographie.
(Zu Seite 309.)

blüte, eine nationale Großtat, welche den Keim legte. Galliſche Völkerſcharen waren ſchon zu Beginn des 3. Jahrhunderts erſt in Italien, dann in Griechenland eingebrochen und von den Hellenen nur mit Mühe zurückgeſchlagen worden. Dann ſetzten ſie im Jahre 277 nach Kleinaſien über und machten ſich die dortigen Länder tributpflichtig. Der Held, der ſie ein für allemal zurückſchlug und in feſte Wohnſitze in der nach ihnen benannten Landſchaft Galatien zwängte, war Attalos I. von Pergamon, der von 241—197 regierte und dieſen kühnen Schlag wahrſcheinlich bald nach ſeinem Regierungsantritt vollführte. Ein ſchöner Porträtkopf des Königs aus Pergamon befindet ſich in Berlin. Dieſer neuen Feſtigung des Hellenentums gegenüber den Barbaren folgte die Kunſt auf dem Fuße. Was ſie geſchaffen, war ganz anders als die Entwickelung zum Erhabenen, die nach den Perſerkriegen in Athen erwuchs. Nicht mehr ausſchließlich wurden die kriegeriſchen Erfolge ſymboliſiert in der geiſtigen und ſittlichen Größe der

Götter oder in der Darſtellung von Kämpfen aus der Heldenſage oder in idealer Wiedergabe der wirklichen Ereigniſſe, ſondern mitten in die Wirklichkeit griffen die Künſtler und ihre Auftraggeber hinein. Das Barbarenvolk wurde dargeſtellt, wie es ſich den erſchreckten Augen der Griechen gezeigt hatte. König Attalos ließ, wie Plinius berichtet, eine Erzgruppe der Gallierſchlacht aufſtellen. Stücke der Baſis dieſes Werkes ſind auf dem Tempelhofe der Athena Polias zu Pergamon gefunden worden, und wir beſitzen einige Marmorſkulpturen jener Zeit in dem ſterbenden Gallier auf dem Kapitol (Abb. 284), in der Gruppe des Galliers, der ſein Weib und ſich ſelbſt tötet, in der Sammlung Ludoviſi (Abb. 285), und in einem Torſo in Dresden. In welchem Zuſammenhange dieſe Marmorſkulpturen mit der Erzgruppe ſtehen, wiſſen wir nicht; ſo viel aber iſt ſicher, daß ſie Originale jener Kunſtſchule ſind.



Abb. 285. Gallier, der in einer verlorenen Schlacht ſein Weib und ſich ſelber tötet. Originalmarmorgruppe. Thermenmuſeum zu Rom. (Zu Seite 309.)

Die Aufgabe war, das typiſche Bildnis eines Volksſtammes zu ſchaffen. Der eklektiſche Zug tritt in den Gallierdarſtellungen ſo gut wie gar nicht hervor, denn die Bildniskunſt, und auch dieſe Art, muß den Blick in ganz anderer Weiſe als die Idealkunſt auf die Natur richten, unmittelbar empfinden und ſchaffen; wir bemerken aber dieſe friſche und lebenswarme Empfindung auch in anderen pergameniſchen Skulpturen; dieſe Kunſt iſt noch aus echt ſchöpferiſchem Geiſt entſtanden. Der ſterbende Gallier — bis auf Nebenſachen unverletzt erhalten — iſt vom Feinde an der rechten Bruſtſeite verwundet und auf ſeinen Schild niedergeſtürzt, mit letzter Kraftanſtrengung ſucht er ſich noch aufrecht zu halten, aber ſchon knickt der Arm, auf den er ſich ſtützt, ein; ſehr bitter ſind ſeine Gefühle, in denen er mit dem Tode ringt; das iſt nicht der ſtille und verklärte



Abb. 286. Getötete Amazone. Figur aus dem Weihgeschenk des Königs Attalos I. von Pergamon auf die Akropolis von Athen. Museo Nazionale zu Neapel. (Zu Seite 310.)

Heldentod, den die griechische Kunst bisher dargestellt hatte, sondern hier am Barbaren hat sie gewagt, die ganze düstere Bitternis des körperlich und seelisch schmerzvollen Todes vorzuführen. Damit ergreift sie den Beschauer viel tiefer als früher. Wie ist dieser Gallier geschildert! Mit seinem struppigen, infolge der Behandlung mit einer Salbe in Büscheln zusammenklebenden, tief in den Nacken gewachsenen Haar, dem gallischen Gesichtstypus, der harten, an rauhes Klima gewöhnten Haut und den schwieligen Händen und Füßen. Nicht mehr gilt hier in erster Linie das Gesetz der Schönheit, sondern der naturwahren Charakteristik. Was die Kunst früher einzeln in Bildnisköpfen, wie in dem Demosthenes, gewagt hatte: die vollkommen naturalistische Behandlung, das ist hier auf den ganzen Körper ausgedehnt, aber in einer Weise, daß wir gleichzeitig das edelste Charakterbild des nordischen Barbaren erhalten. Kein schöneres Loblied hätte auf die rauhe und strenge Heldenhaftigkeit, die in ihrer Art ebenso edel und groß ist als die griechische, gesungen werden können. Noch reicher wird sie charakterisiert in der ludovisischen Gruppe. Dem Gallier ist nach seines Volkes Sitte sein Weib in die Schlacht gefolgt, der Ansturm seines Heeres ist zurückgeworfen worden, schon sind die Verfolger ihm nahe, er sieht kein Entrinnen mehr, da zieht er für sein Weib und sich den Tod der Knechtschaft vor. Schon sinkt sie von seinem Schwert durchbohrt an seiner Seite nieder, liebevoll hält er sie noch bis zuletzt mit seiner Linken, indessen er, den Blick halb nach dem Feind zurückgeworfen, das Schwert sich in den Hals stößt, wo er die große Schlagader treffen muß. Leider ist die Frau an der Vorderseite so überarbeitet, daß wir uns kein Urteil mehr darüber bilden können, wie die pergamenische Kunst den Keltenweibern gerecht wurde. Die Körper sind, wie namentlich an dem sterbenden Gallier und dem fast noch besseren Torso in Dresden zu erkennen ist, mit treffendem Blick für das Große, ohne alles Kleinliche in Einzelheiten gearbeitet, mit wärmster und lebensvollster Charakteristik der Haut. Ein kühnes Gegenbild des in Schlachten und im Kampfe mit den Tieren des Waldes erstarkten Barbaren zu dem edlen, durch beständige Übung in der Palästra geschmeidigten Griechen ist geschaffen worden.

Wir erfahren, daß König Attalos außer der Galliergruppe in Erz, die er in Pergamon aufstellen ließ, vier Gruppen nach Athen weihte und daß diese auf der Akropolis standen. Es war dargestellt in inhaltlicher Parallele: der Sieg der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon, ferner der Sieg des Attalos über die Gallier. Es ist das Verdienst von Brunn, eine Anzahl von Originalfiguren dieses Weihgeschenkes in unseren Museen wiedererkannt zu haben, und zwar drei in Venedig, vier in Neapel, je eine im Vatikan und im Louvre. Später ist noch eine weitere Figur in Aix nachgewiesen worden, alle in halber Lebensgröße. Es sind Teile von allen vier Gruppen, aber sonderbarerweise nur Unterliegende darstellend. Es wäre höchst lehrreich, wenn wir über die Aufstellung dieser Gruppen etwas Näheres wüßten, aber leider sind wir darüber ebensowenig unterrichtet, wie überhaupt über die Anordnung größerer Gruppen in der Antike. Die Figuren sind wohl kaum die von Attalos nach Athen gestifteten, die wahrscheinlich aus Bronze waren. Bei einigen, wie bei der toten Amazone (Abb. 286), weisen die Formen auf ursprüngliche

Erfindung für Bronze hin. Sie ſtehen wohl zu dem Weihgeſchenk des Königs in demſelben Verhältnis wie der ſterbende Gallier und die Ludoviſigruppe zu den Bronzewerken in Pergamon, indem ſie nämlich Marmorwiederholungen derſelben Zeit und Schule ſind. Wie jene Figuren ſind ſie aus kleinaſiatiſchem Marmor gearbeitet. Es iſt eine anſprechende Vermutung, daß Attalos in Pergamon nicht nur eine Galliergruppe, ſondern vier Gruppen des gleichen Inhalts wie die atheniſchen aufſtellen ließ, und daß die atheniſchen verkleinerte Wiederholungen der pergameniſchen Bronzewerke waren. Dieſe Gruppen zeigen uns, daß auch bei anderen als Barbarendarſtellungen der pergameniſchen Kunſt charaktervoller Naturalismus und heroiſche Auffaſſung, mehr ausdrucksvolle als ſchöne Stellungen — man betrachte nur die durch einen heftigen Stoß hintenüber geworfene Amazone — eigen waren.

Dieſes, Ähnlichkeiten der Form und der gleiche Marmor von Phurni berechtigen uns, auch den Schleifer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz (Abb. 287) der pergameniſchen Schule zuzuweiſen. Es muß urſprünglich eine Gruppe gegeben haben, die Apoll, der den Befehl zur Schindung ſeines beſiegten Gegners erteilt, den am Baum aufgehängten Marſyas und den das Meſſer wetzenden Sklaven enthielt, denn dieſe drei inhaltlich zuſammengehörigen Figuren kehren oft an Sarkophagen gemeinſam wieder. Von dem Marſyas ſind uns mehrere Exemplare erhalten. Es laſſen ſich unter ihnen zwei Typen ſcheiden, einer aus rotem Marmor (ſchönſtes Exemplar im Konſervatorenpalaſt zu Rom), der andere aus weißem (ſchönſte Exemplare im Louvre und Torſo in Berlin); erſterer gehört ſtiliſtiſch mit dem Schleifer der Tribuna zuſammen, während der weiße Typus auf ein älteres Original wahrſcheinlich ohne Schleifer zurückgeht (Amelung). Auch den tanzenden Satyrn in Villa Borghese müſſen wir wohl der pergameniſchen Schule



Abb. 287. Schleifer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 311.)

zuweisen (Abb. 265). Der sehnige Körper und der Kopf des Waldmenschen sind ganz Charakter, und auch die Stellung ist mehr bezeichnend als schön. Das Original war jedenfalls aus Bronze. Stilistisch etwas weiter entwickelt als die vorgenannten Werke der pergamenischen Schule ist der Reliefkopf einer Schlafenden in der Sammlung Ludovisi, wahrscheinlich einer Erinnys, unrichtig für Medusa gehalten, und ebenso der Torso einer geschleiften Amazone aus Palazzo Borghese. Diese Werke gehören also wohl in die Zeit zwischen der ersten und der zweiten pergamenischen Kunst, wenn sie dieser überhaupt zuzurechnen sind. Aus Pergamon stammt ein schöner weiblicher Kopf in Berlin von schmachtendem Ausdruck und mit duftiger Behandlung der Haut. Von pergamenischen Künstlernamen werden uns überliefert: Epigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos.

Die pergamenische Kunst unter Eumenes II.

Für das Barockzeitalter der christlichen Epoche ist es charakteristisch, daß die Malerei mit kräftigem Naturalismus beginnt, worin die Plastik ihr später folgt. Daneben aber nimmt die Kunst die Richtung auf das Pompöse und großartig Dekorative. So ist in der Plastik der ersten pergamenischen Kunst unter Attalos I. der Naturalismus vertreten, dem in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts ein dekoratives Prachtstück folgt.

Es ist der große Fries vom Altarbau des Zeus Retter, der unter Eumenes II. errichtet wurde und den die deutschen Ausgrabungen in Pergamon in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts zutage förderten. Eumenes II., der von 196 bis 157 regierte, schmückte seine Stadt mit Prachtbauten, deren Reste die Ausgrabungen ans Licht gebracht haben. Etwas unterhalb der Akropolis der auf einem ziemlich schroffen Bergeshange liegenden Stadt war der aus zwei übereinander befindlichen Terrassen bestehende Markt, und auf der oberen Terrasse ließ Eumenes dem Zeus einen gewaltigen 37,70 × 34,60 m in der Grundfläche messenden Altarbau errichten (Abb. 291). Solche Bauten sind eine Erfindung der hellenistischen Epoche, die größten der Art sollen die zu Parion am Hellespont und zu Syrakus gewesen sein. Der Zeusaltar zu Pergamon, wahrscheinlich zwischen 180 und 170 errichtet, bestand aus einem mächtigen Unterbau, zu dessen Plattform eine fast die ganze Breite einnehmende Treppe von vierundzwanzig Stufen hinaufführte. Um die Plattform zog sich an drei Seiten eine ionische Säulenhalle herum, die in der Vorderfront zu beiden Seiten der Treppe je vier Säulen hatte. In der Mitte stand der eigentliche Altar. Die nach innen gekehrten Wände der Säulenhalle waren mit einem 1,74 m hohen Fries geschmückt, welcher die Lokalsage von Telephos behandelte. Etwa die Hälfte der Platten ist erhalten, sie zeigen einen malerischen Reliefstil, welcher dem der alexandrinischen Reliefs nahe verwandt ist. Den Hauptschmuck des Bauwerkes aber bildete ein riesiger 2,75 m hoher Fries, der die obere Hälfte des Unterbaues einnahm und sich mit Ausnahme der Treppe rings herumzog, auch die Treppenwangen noch schmückend. Er stellte den Kampf der Giganten gegen die Götter dar. Die wieder aufgefundenen Teile befinden sich im Museum zu Berlin.



Abb. 288. Zeus und Athena im Gigantenkampf. Vom Fries am großen Zeusaltar zu Pergamon. Museum zu Berlin. Nach Gips. (Zu Seite 313.)

Dieſes Werk iſt in Einzelheiten eklektiſch, indem es an vielen Stellen berühmte Figuren oder Motive der früheren Kunſt wiederholt. So iſt die gewaltige Hauptgruppe des Zeus und der Athena im Gigantenkampf (Abb. 288) in ihren beiden Göttergeſtalten der Mittelgruppe des hinteren Giebelfeldes vom Parthenon nachgebildet, eine Ähnlichkeit, die um ſo ſchlagender wird, als wir uns hinter den beiden Göttern ihre wartenden Geſpanne zu denken haben, da ſie wie alle übrigen Götter wahrſcheinlich in den Kampf gefahren ſind. Der Apoll erinnert an den Apoll vom Belvedere; ein zu ſeinen Füßen niedergeſunkener Gigant an den ſterbenden Gallier; ein Gigant, der den Pferden des Helios in die Zügel fällt, an eine Figur vom Parthenonfries uſw. Andere wenden geläufige Motive der griechiſchen Plaſtik an. Im übrigen ſtellt der Fries eine vollſtändige Umkehrung der antiken Kunſtgeſetze dar, in ihm tritt uns die antike Barockkunſt entgegen. Nicht wie bei früheren Reliefs binden ſich die Künſtler an einen feſt begrenzten Raum oder ſuchen die Kompoſition in ſich zu gliedern und den Anforderungen des Reliefſtils unterzuordnen, ſondern ununterbrochen zieht ſich der Fries ſelbſt um die Ecken herum, ſie möglichſt verkleidend; einzelne Köpfe ragen über die obere Begrenzung des Reliefſtreifens hinaus und treten vor das Geſims; ferner ſuchen die Künſtler den Anſchein zu erwecken, als wären ſie nach der Tiefe zu unbeſchränkt: ſie entziehen den Reliefgrund möglichſt dem Auge oder benutzen ihn als ideales Bindeglied, indem ſie Körperteile darin verſchwinden und an einer benachbarten Stelle wieder auftauchen laſſen. Auch die vordere ideale Reliefſläche, die bisher immer feſtgehalten war, kennen ſie nicht mehr, und einzelne Glieder ragen oft weit vor. An den Treppenwangen ſchlägt die Darſtellung dem bisherigen Prinzip des Anſchluſſes an den gegebenen Raum ins Geſicht und ſucht der Umrahmung möglichſt zu widerſprechen, ſo ſehr, daß die Stufen Ecken aus den Körpern herausſchneiden, alles, um die körperhafte Wirkung der Geſtalten zu ſteigern. Dieſe ſelbſt ſind wild durcheinander geworfen, wie ein Sturmwind jagt der Kampf durch das Ganze hin. Auch im Geiſtigen iſt eine völlige Auflöſung eingetreten, indem die Götter ihre individuelle Charakteriſtik verloren haben. Um den langen Fries mit ſeinem dichten Gedränge zu füllen, hat auch eine Unzahl niederer göttlicher Weſen müſſen aufgeboten werden; vielfach ſind den Göttern ihre Attribute genommen oder, wenn dieſe Waffen waren, auch anderen Gottheiten in die Hand gegeben. Ja ſogar ihre Göttlichkeit haben ſie eingebüßt und ſind nicht anders als die ganz menſchlichen unter den Giganten aufgefaßt. Die heftige Bewegung des Apoll hat nichts mehr von dem erhaben Göttlichen, das ſelbſt die flaue Kopie im Apoll vom Belvedere noch auszeichnet; weil wir die aufs äußerſte geſpannte Kraft des Zeus vor uns ſehen, glauben wir nicht mehr an eine höhere, die über Menſchenmaß hinausgeht. Der reicheren Wirkung zuliebe kämpfen ſelbſt die heiligen Tiere der Götter, oft vervielfältigt, mit: die Adler des Zeus, die Schlange der Athena, der Panther des Dionyſos. Das nimmt ihnen wieder einen Teil ihrer Würde. Durch dieſes Herabdrücken der Götter wird der Kampf um ſo wilder, da ſie nicht mehr von vornherein überlegen ſind, und die Woge des Kampfes wird um ſo gleichmäßiger auf der ganzen Linie. Der künſtleriſche Wechſel iſt dafür aus dem Innerlichen in das Äußere verlegt. Dazu waren vor allem die phantaſtiſchen Söhne der Erdgöttin, die Giganten, geeignet. Sie ſind in größter Verſchiedenartigkeit charakteriſiert, entweder als ganz menſchliche Weſen oder mit Schlangenbeinen oder auch als Miſchweſen als Löwe oder Büffel, Menſch und Schlange, oft mit großen Flügeln verſehen. Ihre Bildung iſt aber mehr dekorativ als organiſch, und damit haben wir das herrſchende Wort ausgeſprochen: das Werk iſt in erſter Linie ein großes Dekorationsſtück. Auf alle dekorativen Elemente iſt der größte Nachdruck gelegt. In ſtaunenswertem Fleiß ſind die Federn der Flügel, die Schlangenſchuppen, die Haare und alle anderen Nebendinge ausgeführt, vieles, was ſonſt nur durch Malerei ausgedrückt wurde, iſt hier der reicheren Wirkung zuliebe plaſtiſch herausgearbeitet, obgleich das ganze Werk außerdem noch bemalt war. Aber wo es wahrhaft darauf ankommt, da iſt die Formgebung höchſt nachläſſig. Richten wir nur einen Blick auf den Giganten, den Athena niedergeworfen hat und an den Haaren zerrt. Er hat faſt dieſelbe Stellung wie der ſpäter zu beſprechende Laokoon. Die künſtleriſche Ausführung ſeines Körpers aber iſt das gerade Gegenbild, und ein Vergleich zwiſchen beiden iſt nicht das geringſte Mittel, um uns zur wahren Wertſchätzung des Laokoon zu verhelfen. Der Künſtler des Giganten kann ſich mit der gelehrten anatomiſchen Kenntnis der Laokoonkünſtler nicht im entfernteſten meſſen. Letztere haben ſich den Mechanismus des menſchlichen Körpers bis ins einzelnſte klar gemacht; ſie haben ſich den Körper des Laokoon zuerſt in Ruhe vorgeſtellt und ihn dann unter der Herrſchaft eines einzigen Motivs in die entſprechende Lage gebracht, wobei ſich alle Teile nach ihrer geſetzmäßigen Bildung und ihrem organiſchen Zuſammenhang gegeneinander verſchoben haben. Ganz anders bei dem Giganten. Auf gut Glück hat der Künſtler Muskelberge und tiefe Einſchnitte nebeneinander geſetzt, wie es am meiſten Effekt



Abb. 289. Der ſogenannte borgheſiſche Fechter. Marmor. Louvre zu Paris. (Zu Seite 316.)

macht. Wenn dieſer Körper in die normale Lage gebracht werden ſollte, würde er in allen Fugen krachen und auseinander fallen. Beim Laokoon iſt der Körper organiſch bis in die innerſten Teile, bis auf das Knochengerüſt, der des Giganten iſt nur auf die oberflächlichſte Wirkung hin gearbeitet, und dasſelbe gilt von allen anderen Geſtalten. Dagegen iſt der Fries dem Laokoon in einem anderen Punkt überlegen: in der lebenswarmen Bildung der Oberfläche der Haut, und das iſt es, was manche verleitet hat, ihm den Vorzug vor jenem zu geben. Dieſes unmittelbare Lebensgefühl iſt das ſchöne Erbſtück von der erſten pergameniſchen Kunſt. Damit hängt auch die ſozuſagen ſtürmiſche Schöpferkraft zuſammen, welche das ganze Werk durchrauſcht, denn wenn auch die Motive und Geſtalten vielfach anderswoher entlehnt ſind: ihre Verwertung und Zuſammenſtellung iſt ganz originell und in der ganzen Ausdehnung des

Frieses ermattet das dekorativ großartige Talent des Künstlers keinen Augenblick. Ein feiner künstlerischer Takt zeigt sich darin, daß die Arbeit in diesem Fries im allgemeinen auf die durch die Anbringung erforderte Fernwirkung berechnet ist, während die Ausführung des kleineren Frieses mit der Telephossage die notwendige Nahwirkung berücksichtigt.

Dem großen pergamenischen Fries nahe verwandt sind Fragmente eines Reliefsfrieses vom Athenatempel zu Priene.

Einige akademische Werke.

Zum pergamenischen Reiche gehörte Ephesos, und dieser äußere Grund möge uns veranlassen, eine Figur hier zuerst anzureihen, die nach der Inschrift von einem ephesischen Künstler gemeißelt worden ist. Es handelt sich um den berühmten sog. borghesischen Fechter im Louvre (Abb. 289). Innerlich steht sie mit der pergamenischen Kunst, soweit sie uns bekannt ist, in keinem Zusammenhang. Man kann der Figur keinen mythischen oder Heroennamen geben, sie will weiter nichts sein als ein nackter Krieger, der sich gegen einen höher befindlichen Feind mit dem Schilde deckt und mit der Rechten zum Stoß ausholt, ja man glaubt voraussetzen zu dürfen, daß dieser Gegner niemals wirklich ausgeführt worden ist, sondern immer nur in Gedanken bestanden hat, daß also das Werk nichts weiter als eine Aktstudie sein wollte. Die laut Inschrift am Stamm von Agasias, des Dositheos Sohn, aus Ephesos, gearbeitete Figur muß eine Kopie nach Bronze sein. Schon die plumpe Anbringung des stützenden Baumstammes ist bei einem griechischen Originalwerk unerhört und ohne jede Parallele, ferner würde jeder Muskel erst durch das Glanzlicht der Bronze zu seiner wahren Wirkung kommen, ganz besonders spricht sich der Bronzecharakter aus in der Muskulatur am Knie, deren Detaillierung im Marmor fast unerträglich wirkt, während sie in Bronze mehr verschwinden würde, und in den hoch aufliegenden Adern, die in Bronze nur in dieser Form zur Geltung kommen könnten, während sie in Marmor unnatürlich erscheinen. Die Bronzierung eines Gipsabgusses der Statue würde die Richtigkeit des Gesagten erweisen. Dazu kommt, wie ich schon bei dem Torso vom Belvedere betont habe, daß wir in fast allen übrigen Fällen einer derartigen Künstlerbezeichnung wie hier wissen, daß der Name der des Kopisten ist. Damit wären wir mit der Figur nicht auf das 1. Jahrhundert v. Chr. beschränkt, zu dessen Beginn Agasias wahrscheinlich gelebt hat, sondern können das Original weiter hinaufrücken. Der Kopf hat Ähnlichkeit mit dem des sandalenbindenden Hermes in Lansdownehouse zu London, der dem Lysipp nahe steht, und auch die Stellung erinnert an ein Werk des lysippischen Kreises, den Dresdner Faustkämpfer, wenn auch Bewegungen, die so ins Extrem gereckt sind, in der Zeit Lysipps und seiner nahen Nachfolger undenkbar sind. Daraus, daß das Original von Bronze war, erklärt sich auch die kühle Nüchternheit der plastischen Form, deren präzise Umschreibung in jenem Material viel weniger auffiel und dafür berechnet war. Die Meisterschaft in der Kenntnis und Wiedergabe des nackten Körpers haben die Figur als Muster zum Studium der plastischen Anatomie gebrauchen lassen; der rein künstlerische Wert ist gering.

Eine ganz andere Art akademischer Kunst tritt uns in den Dioskuren von Monte Cavallo in Rom entgegen. Diese berühmten Kolosse der pferdebändigenden Zeussöhne haben sich schon die verschiedensten Einreihungen in die kunstgeschichtliche Entwickelung müssen gefallen lassen, ja man ist so weit gegangen, den modernen Inschriften, die Phidias und Praxiteles als die Künstler nennen, Glauben zu schenken, wobei man an den älteren Praxiteles dachte. Der Kern der Beobachtung ist richtig, daß die beiden Götterjünglinge und ihre Tiere lebhaft an einige Gestalten im Parthenonfries erinnern, und daß eine hohe Auffassung sie beherrscht. Konnte doch Burckhardt von ihnen sagen: „Ihre monumentale Bewegung spricht wunderbar schön aus, wie es für sie eine leichte Mühe sei, die bäumenden Pferde zu lenken; Stallknechte mögen das Tier zerren und sich aufstemmen, Dioskuren bedürfen dessen nicht.“ Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die beiden wahrscheinlich bronzenen Originale in das akademisierende 2. Jahrhundert v. Chr. setzen. Die Künstler wollten groß und monumental sein, vermochten es aber aus eigenen Kräften nicht mehr, daher entlehnten sie ihre Motive von Kunstwerken der großen Epoche. Auch früher waren die Motive von den Künstlern meistens nicht neu erfunden, sondern knüpften an eine lange Entwickelungsreihe an. Aber in ganz anderer Art; denn da lebten diese Motive, sie waren dem Künstler immer gegenwärtig, er hatte sie mit seinem Geist so voll-

ſtändig durchdrungen, daß er ſie freiſchaffend aufs neue aus ſich gebären konnte; die Künſtler der Dioskuren dagegen griffen über weite Zeiträume zurück und ahmten vorhandene Werke künſtlich nach, ſie für ihren Zweck umändernd. — Ganz derſelbe Vorgang hat bei einer der berühmteſten Statuen des Altertums ſtattgefunden, der Aphrodite von Melos (Venus von Milo), die im Jahre 1820 auf der Inſel Melos gefunden wurde in den Reſten eines Gebäudes, das wahrſcheinlich ein Gymnaſion war (Abb. 290). Das Hauptmotiv iſt von der Aphrodite von Capua entlehnt (ſ. S. 267), dazu hat der Künſtler aus eigenen Mitteln die ſtolze und königliche Haltung des Kopfes getan, dem er möglichſt monumentale Züge verliehen hat, weil er ein groß wirkendes Bild hervorbringen wollte. Während der Künſtler der Aphrodite von Capua die Entblößung des Oberkörpers ſorgfältig motiviert hatte, iſt der Künſtler hier bei der Entlehnung willkürlich und ohne Beziehung zum Grundgedanken verfahren. Daß es gar nicht gelingen will, eine befriedigende Ergänzung zu finden, hat ſeinen Grund auch in dieſer Willkür, weil man dabei alles vorausſetzen kann. Vielleicht hat neben der Göttin eine Herme geſtanden, da das jetzt verſchwundene, aber wohl urſprünglich zugehörige Baſisſtück ein viereckiges Loch aufwies und zwei Hermen mit der Figur zuſammen gefunden wurden. Ein ebenfalls dort gefundenes Fragment eines linken Oberarms und einer Hand mit einem Apfel beweiſen, daß die Göttin in der erhobenen Linken einen Apfel hielt als redendes Wappenzeichen der Inſel. Die ganze Auffaſſung widerſpricht den übrigen uns bekannten Aphroditebildungen, ſie iſt aus einer außerhalb des Gegenſtandes liegenden Forderung der nach dem Erhabenen ſtrebenden Kunſt entſtanden und war überhaupt nur in einer Zeit möglich, in der ſich die Reinheit der Göttertypen verwiſcht hatte. Vielleicht erinnerte der Künſtler ſich auch der Aphrodite Urania. Dieſe war aber ſeit der Zeit des ſtrengen Stils von der Kunſt aufgegeben worden und jedenfalls ein Weſen ganz anderer Art, ſtets ganz bekleidet, während die Venus von Milo aus dem ſinnlichen Aphroditetypus des 4. Jahrhunderts hergeleitet iſt. Der Künſtler des Werkes war nach der Inſchrift Alexandros, des Menides Sohn, von Antiocheia am Mäander und gehörte nach den Buchſtabenformen der Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. an. Es iſt ihm gelungen, die akademiſche Entſtehung vergeſſen zu machen und ein erhabenes Idealbild zu ſchaffen. Überaus feſt und kräftig, vornehm und edel ſind die Formen des Oberkörpers und des Kopfes. Wir überſehen darüber den Mangel feineren Lebens in der äußeren Erſcheinung des Körpers und



Abb. 290. Aphrodite von Melos. Louvre zu Paris.

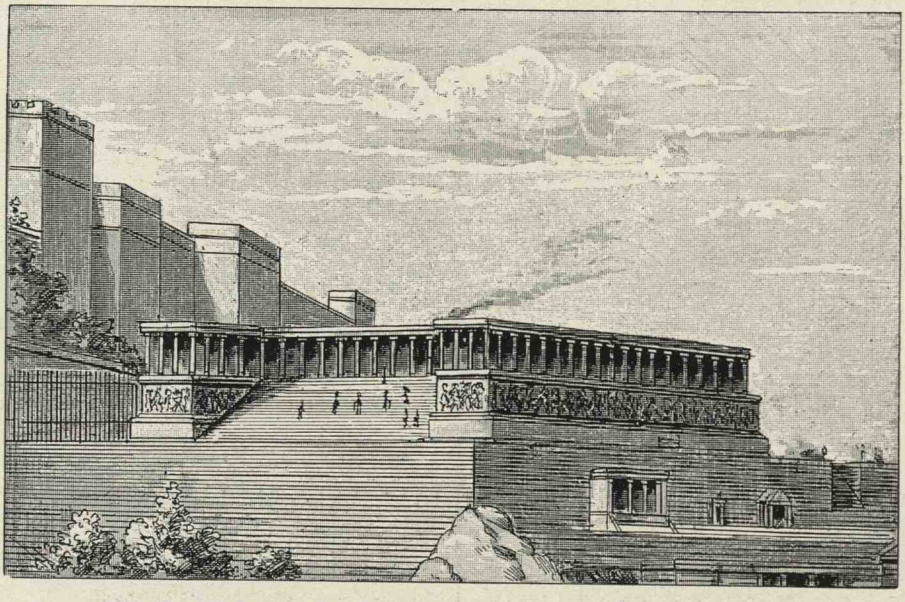


Abb. 291. Altarbau des Zeus Retter zu Pergamon. Rekonstruktion. (Zu Seite 312.)

geben uns mit der Bildung in großen Zügen zufrieden; man beachte z. B. die unindividuelle, aber mächtige Bildung der Brust. Ja gerade durch dieses Abstrakte, das am auffälligsten sich im Kopfe bemerkbar macht, hat der Künstler den gewünschten Eindruck erreicht, und mit Recht nennt man das Werk: die hohe Frau von Milo.

Die Kunst von Rhodos.

Ungefähr zu derselben Zeit, in welcher der kriegerische Erfolg des Attalos die pergamenische Kunst hervorrief, entwickelte sich auch in dem einzigen griechischen Freistaat eine bedeutendere Kunstblüte, auf Rhodos. In die reiche Handelsstadt war Lysippische Kunst durch Chares von Lindos, den Meister des Sonnenkolosses, übertragen worden. Schon Lysipp selbst hatte die Statue eines Sonnengottes auf seinem Viergespann für Rhodos geschaffen, hundert andere Kolosse wurden nach dem des Chares dort aufgestellt, eine Anzahl von Inschriften nennt uns viele Künstlernamen.

Wir wissen, daß die Kunst von Rhodos den Zeitraum nach Alexander bis zum Beginn der Kaiserherrschaft ausfüllte, und aus Funden erkennen wir, daß sie mit der Kunst der benachbarten Städte des Festlandes, Priene, Magnesia, Antiocheia am Mäander, in Verbindung stand. Von Gegenständen werden uns hauptsächlich Bildnisse und Ehrenstatuen bekannt, nur einer der früheren Künstler, Philiskos, der im 3. Jahrhundert v. Chr. lebte, hat einen größeren Darstellungskreis gehabt: Leto, Artemis, Apoll und die neun Musen. Die Kopien der letzteren können wir nach einem Relief des Archelaos von Priene, das in das Ende des 3. Jahrhunderts gehört und die Apotheose des Homer genannt wird, unter unserm Antikenvorrat wiedererkennen. Unter ihnen ist die bekannteste Polyhymnia, die sich mit den Armen aufstützt und sich fest in ihr schleierartiges Himation wickelt. Die virtuose Behandlung durchscheinender Stoffe über schwereren ist überhaupt ein Kennzeichen der rhodischen Kunst. Derartige Aufgaben sind wohl aus der Malerei in die Plastik übertragen worden. Wir hören, daß viele rhodische Meister beide Künste gleichzeitig ausübten. Charakteristisch für die Musenstatuen des Philiskos sind auch die vielen schmalen Falten aller Gewänder. Solche Gewandbehandlung findet sich auch an der Dirke in der weltberühmten Gruppe des sog. Farnesischen Stiers zu Neapel, die

andererſeits mit der pergameniſchen Kunſt dadurch verbunden wird, daß ihre Schöpfer, die Brüder Apollonios und Tauriskos aus Tralles wahrſcheinlich Adoptivſöhne des am pergameniſchen Altar inſchriftlich genannten Menekrates waren. Damit wird als Zeit für die Gruppe die Mitte des 2. Jahrhunderts beſtimmt (Abb. 292). Dirke, die Verfolgerin der Antiope, wird von deren Söhnen, Zethos und Amphion, an einen wilden Stier gefeſſelt, um zu Tode geſchleift zu werden, in derſelben Todesart, die ſie der Antiope zugedacht hatte. (Nach einer Tragödie des Euripides.) Leider war die Gruppe bei ihrer Auffindung in den Caracallathermen zu Rom ſo zerſtört, daß ſie durch die Wiederherſtellung halb modern geworden iſt. Nach richtiger Ergänzung iſt Dirke mit dem Strick bereits unter der Bruſt umwunden, Zethos hat ſie mit der Linken am Haar gefaßt und zu ſich gezogen. Bevor das verloren gegangene Bronzeoriginal der Gruppe nach Rom in den Beſitz des Aſinius Pollio kam, war es in Rhodos aufgeſtellt, und das iſt der Hauptgrund, weshalb man die Künſtler der rhodiſchen Schule zugerechnet hat. Antiope, der kleine Berggott und alles landſchaftliche Detail an der Baſis ſind Zutat des Kopiſten der Caracallazeit, alſo des beginnenden 3. nachchriſtlichen Jahrhunderts, für die freie Aufſtellung inmitten des Hauptſaales der Thermen. Urſprünglich war die Gruppe nur für die Anſicht von einer Seite, wie ſie hier in der Abbildung erſcheint, berechnet. Für dieſe Anſicht ſchließt ſie ſich wundervoll zuſammen und baut ſich höchſt eindrucksvoll auf.



Abb. 292. Der farneſiſche Stier. Marmorgruppe. Muſeo Nazionale zu Neapel. Nach Gips. (Zu Seite 319).

Eine gräßliche Schlußkatastrophe ist in diesem Werk dargestellt, und ähnliche Gegenstände, die darauf ausgehen, die Seele des Beschauers zu erschüttern, scheinen in der rhodischen Kunst der letzten beiden vorchristlichen Jahrhunderte überhaupt beliebt gewesen zu sein. So schuf ein Maler und Bildhauer des 2. Jahrhunderts, Aristonidas, einen Athamas, der in Wahnsinn vor sich hinbrütete, weil er seinen Sohn getötet hatte. Ergreifenden Gegenstandes ist auch die berühmte Menelaos und Patroklos-Gruppe, von der es mehrere Wiederholungen gibt (Abb. 293). Am besten gearbeitet ist ein Bruchstück, der sog. Pasquino, der in Rom nahe bei Piazza Navona aufgestellt ist. Diesen Namen erhielt das Fragment dadurch, daß es der Nachfolger des buckligen Schneiders Pasquino wurde, der im 15. Jahrhundert durch seine beißenden Witze berühmt war. Nach seinem Tode wurden ähnliche „Pasquille" an den Torso angeklebt. Trotz der argen Zerstörung ist, namentlich an der rechten Seite (von der Statue gerechnet), die meisterhafte Oberfläche mit ihrem pulsierenden Leben noch erkennbar. Menelaos läßt die Leiche seines Freundes, die er aus dem Schlachtgetümmel gerettet hat, leise niedergleiten, um den nachdrängenden Feinden, nach denen er mit erhobenem, nicht wie in der abgebildeten Florentiner Gruppe geneigtem Haupt ausschaut, noch einmal zu widerstehen. So großartig ist die Erfindung, daß manche Forscher die Gruppe, deren Original jedenfalls aus Bronze war, in das 4. Jahrhundert setzen und mit Lysippischer Kunst in Verbindung bringen. Der pathetische Inhalt, die starke Betonung der Muskulatur, die malerische Behandlung des bärtigen Kopfes, die namentlich mit der im Laokoon Ähnlichkeit hat, sprechen jedoch für spätere Zeit, etwa das 2. Jahrhundert, und für den rhodischen Kunstkreis, wobei Nachwirkungen lysippischer Kunst nicht ausgeschlossen sind.

Aus dem 2. in das 1. Jahrhundert führt in Rhodos eine Künstlerfamilie hinüber, in der in mehreren Generationen die Namen Hagesandros und Athanodoros wiederkehren. Aus ihr ist die Laokoongruppe hervorgegangen, die am 14. Januar 1506 in Rom gefunden wurde und das Belvedere des Vatikan ziert. Ihre drei Meister nennt Plinius Hagesandros, Athanodoros, Polydoros, der erstgenannte wahrscheinlich der Vater der beiden letzteren. Es steht jetzt fest, daß die Gruppe um die Mitte des 1. Jahrhunderts entstanden sein muß. Sie ist das Original, das Plinius im Hause des Titus sah (Abb. 294). Wenige Kunstwerke der Antike sind in so weiten Kreisen bekannt wie der Laokoon, keines hat seit dem Wiedererwachen der Begeisterung für das klassische Altertum im vorigen Jahrhundert eine so umfangreiche Literatur hervorgerufen und ist von so vornehmen Geistern besprochen worden; Winckelmann hat die Gruppe als das größte Meisterwerk aller Zeiten gepriesen, Lessing hat sie zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen über bildende Kunst erlesen. Wir stehen dem Werk heute ganz anders gegenüber, da uns die gesamte Entwicklung der griechischen Kunst erschlossen ist und wir unser Auge an früheren Schöpfungen haben bilden können.

Wie im 4. Jahrhundert nach den malerischen Tändeleien des Pausias und anderer attischer Maler Nikias aufgetreten war mit der Forderung, ernstere und würdigere Gegenstände der Kunst zu wählen, so erscholl der Ruf der pergamenischen Monumentalkunst mit ihrer Darstellung des Historisch-Heroischen mahnend in die hellenistische Epoche, die sich gar zu sehr in das Poetisch-Träumerische verloren hatte, das von Attika ausgegangen war. Während die furchtbare Wirklichkeit der gallischen Gefahr und deren ruhmreiche Zurückweisung die historische Kunst erzeugt hatten, erlas man zu Rhodos, wo der Anlaß der packenden Gegenwart fehlte, tragische Stoffe aus dem Drama oder dem Epos, um durch einen bedeutenderen Gegenstand der Plastik zu neuer Größe zu verhelfen, wie wir an den Darstellungen des Athamas und des Farnesischen Stiers gesehen haben und am Laokoon bestätigt finden. Nicht aus unmittelbarem Empfinden also, wie in Pergamon, kam man dazu, sondern durch verstandesmäßige Reflexion, und ebenso ging man verstandesmäßig an die Ausführung. Die Künstler suchten sich vor allem eine andersartige Kenntnis vom menschlichen Körper zu verschaffen, als es in älterer Zeit der Fall gewesen war. Damals hatte man sich damit begnügt, den lebendigen Körper, sei es in Ruhe, sei es in lebhafter Bewegung zu beobachten und auf diese Weise kennen zu lernen. Die rhodischen Künstler dagegen gingen darüber hinaus und studierten, das beweist der Laokoon schlagend, die Anatomie des Menschen an sezierten Leichen. Das Element der Gelehrsamkeit, das in der hellenistischen Zeit überhaupt eine so große Rolle spielte — ist doch Alexandria dafür ein Musterbild für alle Zeiten —, trat auch in die Kunst ein. Die erworbenen anatomischen Kenntnisse nutzen die Künstler in ihren Werken einseitig aus, indem sie wie am Körper des Laokoon alles das, was in Wirklichkeit die einzelnen Muskeln für das Auge halb verhüllt, wegließen. Die Meister des Laokoon haben den Körpern alles genommen, was zwischen der Haut und den Muskeln liegt, das Fett und anderes ausgleichendes Gewebe, und

die Haut in engem Anſchluß direkt über die Muskeln gezogen, dazu namentlich den Körper des Vaters, unter dem Einfluß eines tödlichen Schlangenbiſſes, deſſen Schmerz ihn durchzuckt, in eine Stellung gebracht, in der möglichſt viel von der Muskulatur an der Oberfläche ſichtbar werden mußte. Damit haben wir das künſtleriſche Geheimnis der Laokoongruppe. Die vielumſtrittenen Worte des Plinius, daß die Künſtler die Gruppe de consilii sententia gemacht hätten, ſind richtig zu überſetzen „nach dem Entſcheid ihrer Beratung“; der römiſche Schriftſteller hat das ſicher irgendwoher abgeſchrieben, und es liegt eine ſehr feine Kritik darin verborgen, denn nicht aus der ſchöpferiſchen Glut der Phantaſie *eines* Künſtlers iſt das Werk wie mit Naturgewalt geboren, ſondern drei Männer ſind zuſammengekommen und haben in langen Beratungen die Gruppe in allen Einzelheiten feſtgeſtellt, ehe ſie an die Arbeit gingen, wobei nicht ausgeſchloſſen iſt, daß einer von ihnen die erſte grundlegende Idee gehabt hat. Das Leitmotiv der Gruppe iſt körperliche Qual, die in Leib und Kopf eines vollreifen Mannes ein unerhörtes Spiel der Muskeln hervorbringt. Deshalb haben ſich die Knaben in ihrem Größenverhältniſſe dem Vater ſo ſtark unterordnen müſſen. Aber auch wenigſtens der ältere Sohn iſt herangezogen, um die anatomiſchen Kenntniſſe der Künſtler ins hellſte Licht zu ſetzen, wohl deshalb iſt ſein Körper wie der eines Erwachſenen und nicht wie der eines Knaben gebildet. Um die Körper möglichſt hervortreten zu laſſen, ſind die Köpfe bei allen dreien unverhältnismäßig klein, noch den Traditionen des Lyſipp folgend. Die Lyſippiſche Schule mit ihrer Betonung des körperlichen Lebens iſt es überhaupt, welche zu dieſer Kunſtart geführt hat.



Abb. 293. Menelaos (Kopf richtig gewendet) mit der Leiche des Patroklos. Marmorgruppe in der Loggia dei Lanzi zu Florenz. (Zu Seite 320.)

Somit haben wir den richtigen Ausgangspunkt für die Betrachtung der Gruppe gefunden, und der wird unſere Bewunderung für das Werk nicht herabſtimmen, ſondern erhöhen, denn die Künſtler haben dieſes Motiv mit der größten künſtleriſchen Weisheit zu umkleiden verſtanden. Das wahre Künſtlertum pulſierte in jener Zeit noch ſo ſtark, daß nicht ein nüchternes akademiſches Gebilde zuſtande gekommen iſt, ſondern ein tief ergreifendes Gemälde vom Untergang blühenden Menſchenlebens.

Man kann es in einem gewiſſen Sinne als Mißgriff bezeichnen, daß die Künſtler dieſen Gegenſtand überhaupt gewählt haben, denn ſie konnten nur die gräßliche Kataſtrophe ſelbſt dar-

stellen, nicht aber auch ihre sittliche Begründung. Wir müssen jedoch voraussetzen, daß die Sage dem damaligen Publikum durchaus geläufig war, und zwar nicht diejenige Form, welche wir kennen und die aus Virgil stammt. Virgil schöpfte aus Euphorion von Chalkis, dem Bibliothekar von Antiochia zur Zeit Antiochos' des Großen (224—178). Wie diese Dichter die Sage verwerten, ist sie geradezu unsittlich, da Laokoon infolge einer berechtigten und wohlgemeinten Warnung untergeht. Mehrfache Anzeichen lassen, wie wir sehen werden, mit Bestimmtheit darauf schließen, daß den Bildhauern nicht diese Form der Sage vorgeschwebt hat, sondern eine ältere. Diese weiß von einem Zusammenhang zwischen Laokoons Warnung vor dem hölzernen Pferd und seinem Untergang noch nichts, sondern läßt Laokoon, der Priester des Apoll und nicht des Poseidon ist, die heilige Stätte des Tempels durch Sinnenlust entweihen. Dafür straft ihn der Gott, indem er zwei Schlangen sendet, die ihn und seine Söhne, die Frucht seiner Sünde, töten. Dieser sittliche Hintergrund ist im Kunstwerk dadurch angedeutet, daß Laokoon auf einen Altar niedergesunken ist, der wahrscheinlich vor dem Tempel des Apoll stehend gedacht werden muß. Auch erinnern daran, daß nach der älteren Version der eine Sohn entkommt, indem sie die Möglichkeit dafür in ihrem Werk offen lassen; und das aus richtigem künstlerischem Takt, denn nur so erhält die Gruppe dramatische Spannung; gleichzeitig haben sie den Vorteil, in diesem Sohn den seelischen Schmerz um den Untergang des Vaters ausdrücken zu können, während die anderen beiden Personen, die schon den tödlichen Biß empfangen haben, nur noch den körperlichen Schmerz fühlen. Dieser durchzuckt den mächtigen Körper des Laokoon in allen Fasern und ruft die konvulsivische Bewegung hervor. Unwillkürlich hat er dabei die Luft eingezogen, so daß sein Brustkorb gefüllt ist. In dem dargestellten Augenblick preßt er den Unterleib ein und beginnt zu schreien, wodurch wieder Handlung und Spannung in das Werk gebracht worden ist.

Wohl ist die Linienführung der Gruppe und die Modellierung im Körper des Laokoon höchst unruhig, aber anderseits ist das Werk aufs klarste und schärfste gegliedert. Es besitzt in dem Vater ein dominierendes Mittelstück, und dieses wieder ist in der Disposition des Torsos und der Glieder, in der Zusammenfassung und Sonderung der Muskeln des Rumpfes mit feinstem künstlerischem Takt nach großen Gesichtspunkten angeordnet. Aufs äußerste steigert sich die Unruhe im Kopf des Laokoon, fast unerträglich ist das Gesicht von dem Ausdruck des Schmerzes zerrissen und von Haar und Bart wild umflattert, aber auch da hat der Künstler durch die Wucht des Schmerzes eine einheitliche und feste Grundlage geschaffen. Die ganze Gruppe ist, um einen Vergleich Goethes weiter auszuführen, wie eine große Meereswelle, die auf ihrem Rücken wieder zahlreiche kleinere Wellen enthält und deren unruhige Bewegung in dem überschlagenden Schaumkamm kulminiert, die aber dabei doch ihre große Form behält. (Vergl. Pergamenische Kunst unter Eumenes II, Seite 312.) Wenn man der Gruppe gerecht werden will, muß man sagen: der Laokoon ist zwar nicht ein Werk unmittelbar schaffender Phantasie, aber auch nicht aus kühler verstandesmäßiger Berechnung entstanden, sondern ein edles Produkt künstlerischer Weisheit. Glückliches Zeitalter, in dem selbst die akademische Kunst ein solches Werk hervorgebracht hat, ein Werk, das von den höchsten Leistungen der Antike weit absteht und doch die Bewunderung eines Winckelmann und Lessing vollauf verdient!

Wie Herrliches selbst diese späte Zeit noch zu schaffen imstande war, zeigt auch der Kopf des Homer, von dem die beiden besten Exemplare sich in Sanssouci und Neapel befinden (Abb. 295) und der nach seiner Ähnlichkeit mit dem Laokoon jetzt der späteren rhodischen Kunst zugerechnet wird, während man früher glaubte, ihn unter die Meisterwerke des 4. Jahrhunderts einreihen zu müssen. In wundervoller Weise ist hier das Typische mit dem Individuellen, das auch aus freier Phantasie erfunden werden mußte, verbunden, so daß der Kopf wie eine Offenbarung wirkt. „Ich gestehe, daß mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Skulptur gibt, als daß sie diese Züge erraten und dargestellt hat. Ein blinder Sänger und Dichter, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden genießen! Jeder Meißelschlag ist Geist und wunderbares Leben" (Burckhardt).

Wie reich die Erfindungsgabe der Meister des rhodischen Kunstkreises war, zeigt der Kopf des älteren der beiden Kentauern mit Eroten auf ihrem Rücken, von denen S. 298 die Rede war. Die gewaltige Tragik im Laokoon hat hier ein humoristisch-idyllisches Seitenstück erhalten.

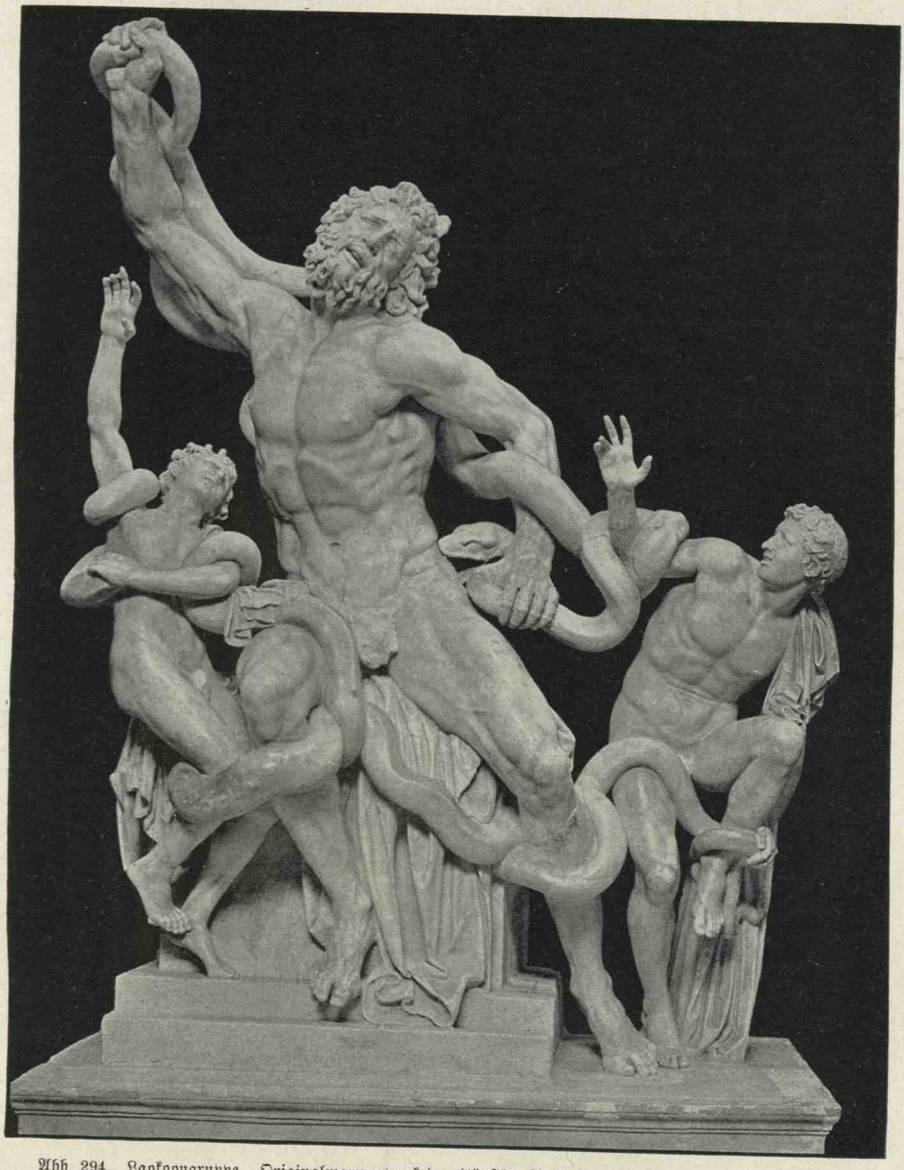


Abb. 294. Laokoongruppe. Originalmarmorwerk der Künſtler Ageſandros, Athanodoros und Polydoros. Belvedere des Vatikan zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 320.)
(Der rechte Arm des Laokoon war im Ellenbogen eingeknickt und die Hand lag hinter dem Kopf.)

Im Oſten der griechiſchen Welt, in Kleinaſien, war die helleniſche Kunſt zuerſt aufgeſtiegen. Auf der Höhe ihrer Entwickelung leuchtete ſie über dem Mutterlande, wie die Sonne am Mittag hoch am Himmel ſteht und ein ruhiges, gleichmäßiges und ſtrahlendes Licht nach allen Seiten verbreitet. Dann wendete ſie ſich im poetiſch-helleniſtiſchen Zeitalter in rückläufiger Bewegung wieder nach Aſien. Im übrigen aber glich ſie der Nachmittagsſonne und lächelte milde und heiter über der helleniſtiſchen Welt. Am Abend brach ſie in der

rhodiſch-pergameniſchen Kunſt wie die Sonne im Verſcheiden noch einmal durch trennende Dünſte kräftig hindurch, mit überraſchenden pomphaften Effekten, wie die roten Strahlen des untergehenden Tagesgeſtirnes zwiſchen den Wolken hervorſchießen und dieſe in reichen Farben malen. Durch die hohe Energie, mit welcher die griechiſche Kunſt im Abſterben ſich noch einmal aufraffte, bewies ſie, welcher Art ſie war, und welch gewaltiges Leben in ihr pulſiert hatte.

Anhang.

Archaiſtiſche Plaſtik.

Während der ganzen Antike, ſeit der Zeit, in welcher die Kunſt ihre Vollendung erreicht hatte, alſo ſeit der Mitte des 5. Jahrhunderts bis zu Ende der Kaiſerzeit, lebte die archaiſche Kunſtform nach. In vielen Tempeln blieben die Götterbilder, die während der archaiſchen Epoche verfertigt waren, generationen-, ja jahrhundertelang beſtehen, wie uns die Vaſenbilder lehren, viele von ihnen erlangten den Ruf großer Heiligkeit, deshalb begann man, allmählich die altertümliche Form an ſich als etwas Geweihtes, Heiliges anzuſehen. Auch leiſtete dieſem Gedanken die Anſpruchsloſigkeit der unbehilflichen Formen Vorſchub, unter der man ſich leichter etwas nur in der Idee beſtehendes Göttliches vorſtellen konnte als unter der vollendeten, menſchengleichen Form der reifen Kunſt. Daneben wurden neue Götterbilder verfertigt in den jeweilig herrſchenden Stilformen, aber auch manche altertümlichen Formen nachgeahmt, ſei es, um für einen neuen Tempel ein Bild zu ſchaffen, ſei es, um ein zerfallenes altes Götterbild zu erſetzen. So knüpft die archaiſierende oder archaiſtiſche Kunſt direkt an die archaiſche an. Als zweiter Grund für die Entſtehung altertümelnder Werke gilt ein Modegeſchmack, wie er z. B. unter Kaiſer Hadrian herrſchte. Auch ſind ſolche Skulpturen vielfach zu dekorativen Zwecken benutzt worden, weil ihre zierliche Einzelausführung ſie dazu geeignet machte. Altertümlich iſt in den archaiſtiſchen Werken der ganze Grundcharakter: die Stellung und Haltung, vor allem die Gewandung, die Anordnung des Haares; nur im einzelnen verraten die Künſtler ihre Kenntnis der freien Form, namentlich in der Bildung der nackten Teile und im Beiwerk. Aber auch das Altertümliche iſt meiſt auf den erſten Blick als nicht echt kenntlich: die Figuren treten nicht mit den ganzen Fußſohlen auf wie in der archaiſchen Zeit, ſondern erheben ſich gerade im Gegenteil meiſt bis auf die Fußſpitzen, ſo daß ihr Schritt tänzelnd wird, die Gewandung iſt ſteifer und hölzerner als bei echten alten Arbeiten und dabei doch auch wieder raffiniert. Nur bei einigen uns erhaltenen Werken wird es uns ſchwer zu beſtimmen, ob ſie der archaiſchen

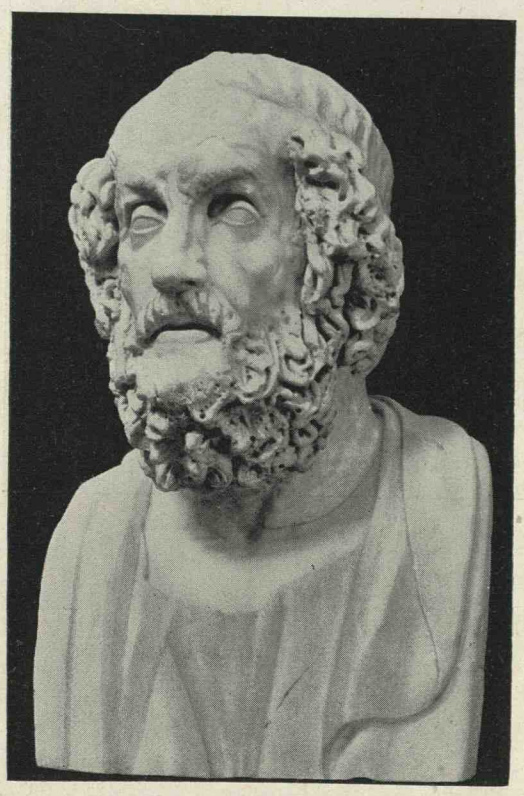


Abb. 295. Kopf des Homer. Muſeo Nazionale zu Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 322.)

oder archaiſtiſchen Kunſt zuzuweiſen ſind, und dieſe ſind wahrſcheinlich auf der Grenze entſtanden, bei welcher die eine aufhörte und die andere begann. Ein ſolches Werk ſind zwei Relieffragmente an einem kleinen Altar in Athen, das eine den widdertragenden Hermes, das andere ein weibliches Weſen darſtellend. Ein bald nach der Vollendung der Kunſt entſtandenes Werk iſt die Münchener Artemis. Ein Athenatorſo in Dresden iſt vielleicht eine Nachbildung der Athena Polias im Erechtheion zu Athen. Beſonders häufig ſind archaiſtiſche Reliefs. Eines der berühmteſten, das in mehreren, untereinander etwas verſchiedenen Wiederholungen auf uns gekommen iſt, ſtellt Apoll mit der Kithar im Arm dar, entweder allein oder begleitet von ſeiner Mutter, Schweſter und Nike, welch letztere dem Gott ein Trankopfer darbringt, indem ſie in eine Schale einſchenkt, wodurch der Sieg des Kitharoeden, der das Relief geweiht hat, verſinnlicht wird. Die außerordentliche Anmut der Nike macht den Ruhm dieſes Werkes begreiflich. Ein ſehr ſtark ergänztes archaiſtiſches Werk iſt der ſogenannte Zwölfgötteraltar, eine Dreifußbaſis im Louvre. Eine andere kleinere Dreifußbaſis befindet ſich in Dresden, ihre zierlich gezeichneten Relieffiguren ſtellen an der Vorderſeite den Kampf zwiſchen Herakles und Apoll um den Dreifuß dar, an den beiden Nebenſeiten die Weihung eines Dreifußes und einer Fackel. Dreifüße waren Siegespreiſe, und man hat den Szenen die ſinnige Deutung gegeben, daß der Stifter, der auf dieſer Baſis den in einem Wettkampf gewonnenen Dreifuß aufſtellte, mit der erſtgenannten Szene dieſen Kampf ſymboliſieren wollte, während die zweite die Weihung des Preiſes bedeutet und die dritte die Weihung der Fackel, mit welcher der Sieg gewonnen wurde, ſo daß der Wettkampf alſo ein Fackellauf geweſen wäre.

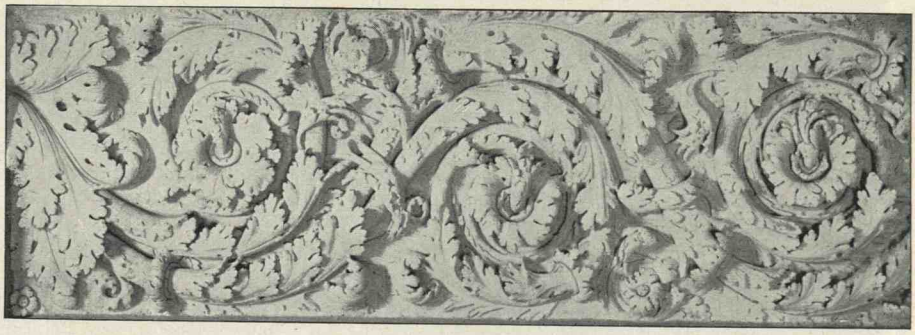


Abb. 296. Akanthusornament von einem auf dem Trajansforum gefundenen Fries. (Zu Seite 337.)

Die römische Kunst.

Während griechisches Geistesleben und griechische Kunst im Hellenismus niedergingen, hatte sich im Westen immer drohender die Weltmacht Roms erhoben. Diese begann immer begehrlicher nach den Stätten auszuschauen, auf denen die höchste Kultur der Menschheit geblüht hatte. Ihre ersten Schläge waren gegen Makedonien gerichtet, und Makedonien und Griechenland fielen zuerst dem wachsenden Koloß zum Opfer. Nach und nach wurden auch alle Königreiche, die aus der Monarchie Alexanders des Großen entstanden waren, durch das siegreiche Schwert der Römer gefällt, und die ganze griechische Welt trat in den Dienst der herrschenden Roma. Damit war die freie, selbständige Entwickelung der hellenischen Kultur abgeschnitten: sie war dem Raube des Siegers anheimgegeben, der ihre Erzeugnisse und Setzlinge ihres Geistes nach der Hauptstadt entführte.

1. Altitalische Kunst.

Lange, bevor die griechische Kunst ihren Einzug in Rom hielt, hatte in Italien eine einheimische Kunstübung bestanden, und zwar ist die Kunst im Norden und Süden der Halbinsel verschieden von der im mittleren Italien. In Norditalien herrscht im ersten vorchristlichen Jahrtausend die sogenannte Hallstattkultur, die sich nördlich bis an den Main, westlich bis nach Burgund und östlich bis nach Ungarn erstreckte. So zeigt auch während des romanischen Zeitalters Oberitalien in der Kunst eine Wesensverwandtschaft mit den Ländern nördlich der Alpen. In Italien nennt man jene Kunst, nach dem ersten Fundort bei Bologna, Villa Novakunst. Die wichtigsten Denkmäler ihrer jüngeren Stufe sind Eimer, Situle, aus getriebener Bronze mit Menschen- und Tierfiguren in Streifen, darunter auch phantastische Tiere, die auf orientalischen oder griechischen Einfluß weisen. Im Süden erscheinen als älteste Baudenkmäler die Nuraghen, besonders auf Sardinien. Das sind feste, sich nach oben verjüngende Rundtürme, die wie zu Ortschaften vereinigt sind und Wohnungen

oder Gräber waren. Sonst finden wir in Süditalien neben alteinheimischer einfacher Kunst den Einfluß der phönikischen und schon früh der griechisch-ionischen Kunst, bis seit dem 8. Jahrhundert die Griechen an den Küsten zahlreiche Kolonien gründeten, so doch die Kunstgeschichte jener Gegenden im wesentlichen Teil zur griechischen Kunstgeschichte gehört. Das mittlere Italien westlich vom Apennin bildet in seinen beiden Teilen Etrurien und Latium kunstgeschichtlich vielfach ein Ganzes, namentlich da die Etrusker zeitweise auf dem ganzen Gebiet und noch darüber hinaus herrschten. Ihre Herkunft ist noch nicht aufgeklärt. Sie scheinen im Beginn des ersten Jahrtausends von Kleinasien und den nördlichen Inseln des Ägäischen Meeres eingewandert zu sein, und wie eine Erinnerung mutet es an, daß sie Werke der griechischen Kunstindustrie, namentlich bemalte Vasen so reich einführten und daß sie dem Einfluß der griechischen Kunst so ungemein leicht zugänglich waren.

Die mittelitalische Baukunst weist, ebenso wie die ägäische griechische, Stadtmauern in „kyklopischer Weise“ auf, namentlich in den Volskerbergen (Norma und Segni). Der praktische Geist des Volkes zeigt sich in der Ausnutzung der Wölbung, die entweder durch vorgekragte Steinschichten (das Tullianum genannte Brunnenhaus in Rom) oder durch Keilschnitt (Tore zu Volterra und Perugia) gebildet wird. Scheingewölbe kommen auch vor in alten Gräbern nach der Art der mykenischen Kuppelgräber (Vetulonia) oder über rechteckigem Grundriß (Regulini Galassi-Grab bei Cervetri); sie gehen neben den ältesten Arten Tombe a pozzo für Aschenkrüge und den etwas späteren Tombe a fossa für Leichenbestattung her. Später sind es in den Felsen gehauene Kammern, denen zuweilen (Castel d'Asso Norchia) Felsfassaden vorgelegt sind. Manche Gräber, besonders eins bei Corneto, sind dadurch interessant, daß in ihnen, aus dem Felsen gehauen, die Holzkonstruktion eines Daches nachgeahmt ist. Als Deckenstützen ließ man öfters Pfeiler stehen. Freistehende Gräber haben oft die Form der Tumuli (Erdkegel, Caccumella bei Vulci), oder es erhoben sich auf quadratem Unterbau 5 Kegel, wovon ein späterer Nachklang aus römischer Zeit in dem sogenannten Grabe der Horatier und Curiatier bei Albano erhalten ist.

Von dem etruskischen Tempel sind wir außer durch geringe Überreste nur durch den Bericht Vitruvs unterrichtet. Er ist von dem griechischen ziemlich stark verschieden (Abb. 297 und 298) und nicht wie jener aus dem Wohnhause entstanden, sondern als Projizierung eines am Himmel umgrenzten Feldes auf die Erde zu betrachten, da die Beobachtung des Himmels einen wesentlichen Teil des italischen Gottesdienstes bildete. Das eigentliche Gebäude erhebt sich gewöhnlich in der Mitte der hinteren Hälfte eines hohen Unterbaues, in den an der Vorderseite eine breite Treppe einschneidet. Mauern schließen die Plattform auf dem Unterbau an drei Seiten ein; doch kann dieses Podium auch fehlen. Der eigentliche Tempel gliedert sich in den gewöhnlich aus drei nebeneinander liegenden Cellen bestehenden Cellabau (für 3 Gottheiten bestimmt) und eine Vorhalle, deren vier Säulen in der Front den Cellawänden entsprechen; zwischen den Eckſäulen und den Enden der seitlichen Cellawände steht noch je eine Säule. Die Länge des Tempels verhält sich zur Breite wie 6 : 5. Die Schwelle der Mitteltür bildet die genaue Mitte. Die Säulen sind unkanneliert, stark verjüngt, haben unedle Basen, die aus Rundplatten und Wulst bestehen, und ein dem dorischen ähnliches Kapitäl. Der Säulenhals ist öfters durch einen vortretenden Ring vom Schaft getrennt. Das einfache Gebälk war aus Holz, der Giebel hoch; das Dach sprang weit vor. Seinen Hauptschmuck erhielt das Gebäude durch reiche Terrakottabekleidung am Gebälk. Das bedeutendste Beispiel

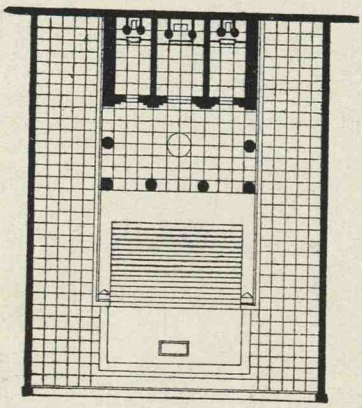


Abb. 297. Grundriß eines altitalischen Tempels. Nach Semper. (Zu Seite 327.)

dieses Stils war der 509 vollendete kapitolinische Jupitertempel in Rom, der das gewöhnliche System etwas reicher entwickelt zeigte, indem die beiden Nebencellen wohl nur etwa halb so lang waren als die Hauptcella und die Säulenhalle sich mit einer großen Anzahl von Säulen an drei Seiten herumzog.

Auch in der Plastik versuchten die Etrusker monumentale Werke zu schaffen, ohne jedoch wegen ihrer prosaischen Auffassung auch nur entfernt an das Monumentale heran zu streifen. In echt handwerklicher Weise halten sie an dem einmal Hergebrachten fest und bleiben selbst bis in die hellenistische Zeit archaisch. Aber auch da geht die Kunst nur in eine senile Stillosigkeit mit griechischem Anstrich über, ohne daß sie jemals eine Blütezeit gehabt hätte. An das edle Material des Marmors haben die etruskischen Künstler sich nur höchst selten gewagt; sie zogen Bronze, Ton, Alabaster, Elfenbein vor. Die bemalten Tonsarkophage stellen in der Regel Mann und Frau auf einem Ruhebett gelagert dar. Eine ältere Gruppe aus Cervetri ist etwa um 500 entstanden, während jüngere, um 200 entstandene, in Chiusi gefunden worden sind. Auf dem verhältnismäßig höchsten Punkt würde sich die etruskische Kunst in dem Tonsarkophag in London zeigen, wenn er wirklich, was angezweifelt wird, ganz oder teilweise echt wäre (Abb. 299). Das Leben in diesen Werken ist kein höheres, edles, sondern nur entstanden aus einem nüchternen Blick für das Natürliche. Am stärksten ist hellenischer Einfluß eingedrungen in die Reliefs der Aschenurnen des 3. und 2. Jahrhunderts; diese sind kleine viereckige Kisten, die sich zahlreich im nördlichen Teil des mittleren Etrurien gefunden haben. Die Gegenstände sind meist griechischen Mythen und die Motive griechischen Vorbildern entnommen, die national etruskischen Dämonen Charun und Tuchulcha, geflügelt oder ohne Flügel, sind äußerlich dazu getan; die Ausführung des gedrängten Hochreliefs mit teilweise ganz freien Figuren ist etruskisch plump und ungeschickt. Auf dem Deckel liegt der oder die Verstorbene, stets eine feiste und spießbürgerlich aussehende Persönlichkeit, deren untere Gliedmaßen aus Ungeschick des Darstellers oft in nichts verlaufen oder viel zu klein gebildet sind. Bis in die Kaiserzeit sind solche Aschenurnen verfertigt worden.

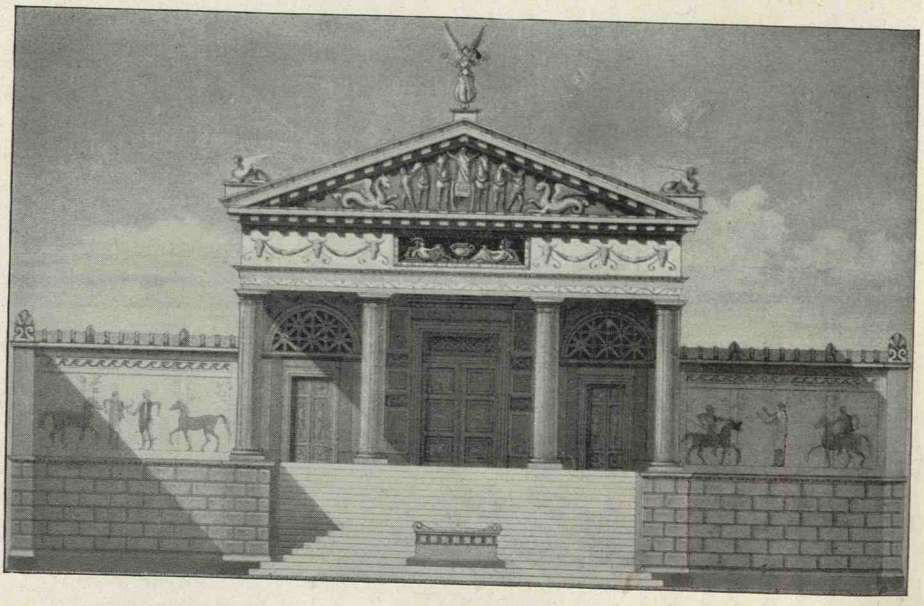


Abb. 298. Aufriß eines altitalischen Tempels. Nach Semper. (Zu Seite 327.)

Das Beste haben die altitalischen Künstler in Bronze geleistet. Ein sehr charaktervolles Werk der Art ist die kapitolinische Wölfin in Rom, die vielleicht nach der Vertreibung der Könige (510) aufgestellt worden ist (Abb. 300). Ihr Stil hat so viel Ähnlichkeit mit mittelalterlichen Werken, daß sie oft als solches angesprochen ist. Freilich ist sie nur in weiterem Sinne zur altitalischen Kunst zu rechnen, da sie wahrscheinlich in der ionischen Kolonie Kyme entstanden ist, die auch andere Kunstwerke für das übrige Italien lieferte und von der ionischer Einfluß sich auf die etruskische Kunst erstreckte. Die wundervoll stilisierte Chimära von Arezzo in Florenz ist ein rein griechisches Werk. Bei Bronze scheinen auch die griechischen Einflüsse besser verdaut worden zu sein, als bei den Arbeiten in irgend einem anderen Material. Das beweist die überaus lebendige und charakteristische Bronzestatue des Aulus Metilius als Redner zu Florenz aus dem 2. oder 1. Jahrhundert, mit einer ganz anderen Art von Porträtauffassung, als sie die Griechen kannten, nüchtern, aber höchst lebenswahr. Dieses Werk



Abb. 299. Tonsarkophag aus Caere. Sammlung Castellani, Britisches Museum zu London. Nach C. T. Newton, The Castellani collection. (Zu Seite 328.)

zeigt die hervorragende Begabung der Italiker für die Bildniskunst, die sich auch in der antik-römischen und in der florentiner Plastik des Quattrocento so glänzend offenbarte. Zwei ganz verschiedene Künstler sind an der sogenannten ficoronischen Ciste im Kircherschen Museum zu Rom, einem zylindrischen Toilettegefäß von Bronze, tätig gewesen. Die formenschöne gravierte Zeichnung der eigentlichen Büchse ist rein griechisch, sie stellt die Landung der Argonauten im Lande der Bebryken und die Fesselung des Königs Amykos, der durch Polydeukes im Faustkampf besiegt wurde, dar, während die aus drei Figuren bestehende Deckelgruppe und die Füße italische Kunstweise verraten. Es steht nicht fest, welchen Teil der auf dem Deckel genannte Novius Plautus gearbeitet hat, wahrscheinlich aber die gravierte Zeichnung. Das Werk dürfte in der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein. Sehr zahlreich sind Metallspiegel mit gravierter Zeichnung erhalten, etwa aus dem 6.—3. Jahrhundert. Es sind rein griechische Werke darunter; bei den meisten aber ist die Zeichnung griechischen Vorbildern mit künstlerischen und inhaltlichen Mißverständnissen nachgeahmt.

Auch in der Bearbeitung des edlen Metalles, des Goldes, zeichneten sich die Etrusker aus. Ihr Goldschmuck (besonders aus dem 7.—5. Jahrhundert) gehört zu dem schönsten des Altertums; die Gräber haben zahlreiche Proben davon geliefert. Sie lehnen sich meist an orientalische oder griechische Vorbilder an, haben aber auch schöne eigene Formen.

Die Malerei lernen wir hauptsächlich in etruskischen Gräbern kennen. Die ältesten Malereien (z. B. gemalte Tonplatten aus Caere, etwa 6. Jahrhundert) sind noch rein etruskisch, nüchtern und unerfreulich in der Farbe, meist mythischen Gegenstandes und mit Mißverständnissen der griechischen Vorbilder. Spätere Gemälde des 6. und 5. Jahrhunderts in Corneto und Chiusi behandeln Szenen aus dem Totenkultus und dem gewöhnlichen Leben, nähern sich aber in der Form der griechischen Kunst, und zwar mit steigender Geschicklichkeit und immer wachsendem Streben nach idealer Gesichtsbildung. Diese Darstellungen sollten wohl ähnlich wie die in ägyptischen Gräbern dem Verstorbenen die Fortführung des gewohnten Lebens im Jenseits sichern, und sie gewähren uns so wie die ägyptischen einen vortrefflichen Einblick in die Beschäftigungen und Sitten jener längst untergegangenen Völker. Wir können die Bilder zeitlich nach den vorausgehenden griechischen Vasenbildern, an deren Form sie sich anlehnten,

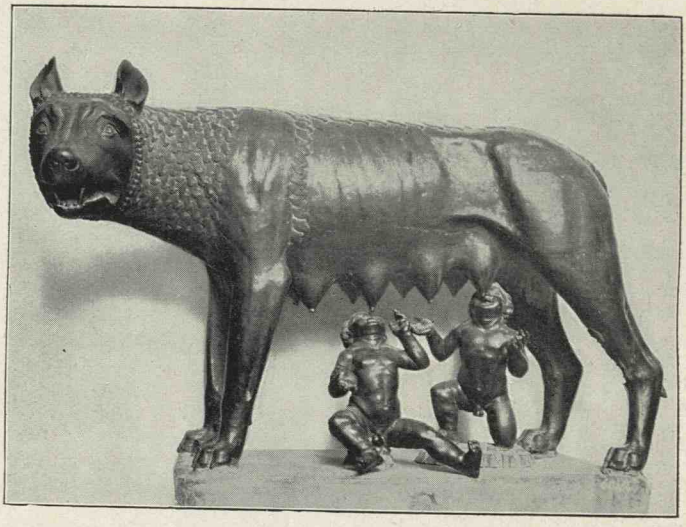


Abb. 300. Kapitolinische Wölfin. Kapitol zu Rom. (Die beiden Knaben sind modern.) Nach Originalphotographie. (Zu Seite 329.)

bestimmen. Im 4. Jahrhundert treten in den Wandgemälden der Gräber zu Corneto, Vulci, Orvieto die Gegenstände aus der griechischen und einheimischen Mythe wieder immer mehr in den Vordergrund. In diesen Malereien verstanden die Etrusker ebensowenig wie in allen andern Kunstwerken aus den fremden Anregungen und ihrer Naturbeobachtung, für die sie viel Talent hatten, einen einheitlichen Stil zu schaffen. Die Nachahmung der Vorbilder blieb zu äußerlich, und aus der Natur nahmen sie nur Einzelheiten in glatter, nüchterner Weise auf.

Die Toten waren in den Grabkammern auf Wandbänken oder in alkovenartigen Nischen gebettet, oder es waren dort Tonsarkophage oder Aschenbehälter aufgestellt. Man gab ihnen ihre Gebrauchsgegenstände ins Jenseits mit. Vielfach ist der ganze Inhalt der Gräber erhalten, und so sehen wir, daß in älterer Zeit phönizische Ware, namentlich Schilde und Schalen aus Metall, in späterer Zeit Gegenstände des griechischen Kunstgewerbes eingeführt wurden. Viele Tausende von griechischen Vasen verschiedener Jahrhunderte sind in etruskischen Gräbern gefunden worden. Als eigenes Fabrikat erscheinen außer ungeschickten Nachahmungen der griechischen Vasen namentlich im 6. und 5. Jahrhundert die schwarzen Buccherovasen mit Reliefs, die vielfach altionische Arbeiten in getriebenem Metall nachahmen und die durch Stempelaufdruck entstanden sind. Sie sind ziemlich wahllos und meist ohne inneren Zusammenhang über die Gefäße verteilt. Unter den einheimischen Bronzearbeiten zeichnen sich namentlich Kandelaber vom 6. und 5. Jahrhundert aus.

2. Die griechisch-römische Kunst.

Die Verpflanzung der griechischen Kunst nach Rom.

Die erste umfassendere Kenntnis der griechischen Kunst wurde den Römern von den griechischen Staaten in Unteritalien aus erschlossen. Als die Scharen des Marcellus im Jahre 212 die glänzendste Griechenstadt Siziliens, Syrakus, erobert hatten, da sah ein römischer Sieger zum erstenmal die Pracht und den künstlerischen Reichtum einer hellenischen Stadt, und indem er die schönsten Denkmäler der Malerei und Plastik mit sich nach Rom führte, brachte er dem strengen und harten Kriegervolk zuerst die Welt einer weit überlegenen Bildung eindringlich zum Bewußtsein. Ohne es selber zu ahnen, leitete er damit den Strom griechischer Kultur in neue Kanäle und eröffnete eine neue Epoche der Weltgeschichte. Von da an ward es zur Regel, daß die römischen Feldherren als einen Hauptbestandteil ihrer Beute aus hellenischen Städten Kunstwerke mit heimbrachten. Im Jahre 210 führte Q. Fulvius Flaccus die Kunstschätze von Capua nach Rom, 209 Fabius Maximus jene von Tarent, unter denen sich das Kolossalbild des Herakles von Lysipp befand. Die erste Beute aus dem griechischen Mutterland führte T. Quinctius Flamininus nach der Schlacht bei Kynoskephalae gegen Philipp von Makedonien (197) in seinem Triumphzuge auf, und zwar war die Masse der Kunstschätze so groß, daß ihre Einbringung zwei Tage in Anspruch nahm. Zehn Jahre später brachte M. Fulvius Nobilior 285 eherne und 230 Marmorstatuen nach Rom, 185 L. Cornelius Scipio die Beute aus seinem Siege über Antiochos bei Magnesia, 167 Ämilius Paullus nach der Besiegung des Perseus von Makedonien bei Pydna 250 Wagen mit Statuen und Gemälden. Gewiß haben die ersten Sieger die Kunstwerke hauptsächlich als materielle Wertstücke oder als Wunder eines fremden Landes, mit denen sie in der Heimat prunken konnten, betrachtet, aber es muß ihnen doch immer mehr und mehr zum Bewußtsein gekommen sein, daß sie den Besiegten damit das Edelste und Schönste raubten, was sie besaßen. Mit der Menge des eingebrachten Gutes wuchs dann im Volk oder zunächst in einer auserwählten Klasse der Sinn und das Verständnis für Kunst, und immer besser erkannte man ihren hohen ideellen Wert. Mit dem Triumph des Metellus Macedonicus über Pseudophilippos im Jahre 146 zog der erste wirklich kunstverständige Feldherr in Rom ein, und schon ein Jahr darauf kam durch Mummius die unermeßliche Beute aus Korinth nach der Hauptstadt. Griechenland wurde zur römischen Provinz und stand jetzt dem fortgesetzten Kunstraub offen. Man begnügte sich nicht mehr damit, aus den eroberten Städten die Kunstwerke fortzuschleppen und als Staatseigentum in Rom aufzustellen, sondern es bildete sich ein privater Kunsthandel heraus. Die römischen Beamten brachten durch Raub oder Kauf zahlreiche Werke an sich, für ihre eigenen Sammlungen oder zum Verkauf nach der Hauptstadt. Als das schlimmste bekannte Beispiel dieser Art steht Verres da. Von den römischen Feldherren brachten noch Sulla, Lucullus und Pompejus große Schätze nach

Rom, und die ersten Kaiser Augustus, Caligula und Nero vollendeten die Überführung aller beweglichen Kunstware in den Mittelpunkt des Reiches.

Griechenland war von den Römern erobert worden, aber der Triumphzug der römischen Feldherren war nur der Triumpheinzug des griechischen Geistes in die herrschende Stadt. An den Siegeszug Alexanders des Großen, der zum erstenmal der hellenischen Bildung den Weltmarkt erschlossen hatte, reihte sich das zweite Glied in der Kette der Ereignisse, die dem griechischen Geist Unsterblichkeit verleihen sollten. Das erstemal war der geistige Sieg den Spuren der physischen Überwindung gefolgt, das zweitemal erhob sich der Geist des Besiegten im Triumph über den Sieger und bewies, daß der Gedanke stärker ist und höhere Geltung hat, als die größte äußere Gewalt. Indem die römische Welt sich mit griechischer Bildung durchsetzte, wurden die edelsten Früchte menschlicher Kultur für alle nachfolgenden Zeiten und Völker gerettet. Es führt eine vielfach unterbrochene, aber unverlorene Linie von Alt-Hellas, von dem Zeitalter des Perikles und der großen Geister des 4. Jahrhunderts bis in unsere Gegenwart.

Die römische Architektur.

Das Gebiet der Kunst, das dem römischen Volkscharakter am meisten entsprach, war ohne Zweifel die Architektur. Darin haben die Römer Werke hervorgebracht, deren gigantische Reste noch heute das Staunen und die Bewunderung der Welt erregen. Es ist uns aber nicht mehr möglich festzustellen, bis zu welchem Grade sie dabei ursprünglich gewesen sind, da die Prachtbauten der hellenistischen Zeit in den orientalischen Griechenstädten zerstört worden sind und es nicht unwahrscheinlich ist, daß ein Teil der Eigentümlichkeiten der römischen Baukunst dort schon vorgebildet war. Als die griechische Architektur in Rom die altitalische abzulösen begann, da suchte man zunächst zu vermitteln und wählte von den griechischen Tempelarten den Prostylos aus, weil seine aus Cella und Vorhalle bestehende Form am meisten dem altitalischen Tempel entsprach. Um die Ähnlichkeit noch größer zu machen, setzte man ihn auf einen hohen Unterbau. Der schönste Tempel dieser Art ist der zu Cori, hoch oben am Hange der Volskerberge, etwa aus Sullas Zeit. Zuweilen wurde die Cella pseudoperipteral gebildet, d. h. er wurde nicht von Vollsäulen sondern nur von Halbsäulen, die aus der Mauer hervortreten, umgeben. Später wurden alle Tempelarten verwendet. Aber der Tempelbau, der fast die einzige Aufgabe der eigentlich hellenischen Architektur gebildet hatte, war in Rom nur der Ausgangspunkt. Noch wichtiger waren die anderen Aufgaben, die der Kunst mit dem Wachsen der Macht und des Reichtums gestellt wurden. Es galt für die anspruchsvolle hauptstädtische Bevölkerung öffentliche Anlagen mannigfacher Art zu schaffen. Basiliken für das Gerichtswesen und den Marktverkehr, Theater, Zirkusse, stolze Säulenhallen, ausgedehnte Thermenanlagen, die Kaiserpaläste, die glanzvollen Kaiserforen, Triumphbogen, prunkende Grabmäler usw. Da ist es selbstverständlich, daß man nicht bei den strengen griechischen Bauformen bleiben konnte, die ausschließlich auf den einfachen Tempel berechnet waren, auf dessen Wirkung durch feste Entsprechung der für ihn erdachten Bauglieder. Die Anwendung dieser Bau-

glieder auf andersartige Gebäude mußte von selbst eine größere Willkür in ihrer Handhabung mit sich bringen. Vielfach war es gar nicht anders möglich, als sie rein dekorativ zu verwerten, da z. B. die mächtige Oberlast mehrstöckiger Gebäude nicht von einfachen Säulen konnte getragen werden, zur Belebung großer Mauermassen aber waren sie willkommen und notwendig. In einem Punkte, in dem die römische Baukunst gleichzeitig ihre größten Verdienste aufzuweisen hat, erscheint sie als die unmittelbare Weiterentwicklung der altitalischen: im Gewölbebau und in der Anwendung des Rundbogens; ohne diese bedeutsamen Faktoren wäre es ihr gar nicht möglich gewesen, so gewaltige Aufgaben zu lösen. Die römische Baukunst hat, wenigstens unserer beschränkten Kenntnis nach, zuerst große Innenräume, zum Teil von riesenhaften Ausdehnungen, geschaffen und sie entweder mit Tonnen- oder mit Kreuzgewölben (zwei senkrecht aufeinander treffende Tonnengewölbe von gleicher Scheitelhöhe) oder mit Kuppeln gedeckt. Daraus entwickelte sich ihr hohes Schönheitsgefühl für die Abmessung der Räume und die edle Gestaltung des Etagenbaues, worin sie vorbildlich gewesen ist für alle späteren Zeiten. — Die anders gearteten Aufgaben erforderten auch ein anderes Material. Man kam für diese gewaltigen Maße nicht mehr wie in Griechenland mit dem Haustein aus, sondern baute in der Regel mit Backstein, den die Römer ebenso wie den dazu gehörigen Mörtel meisterhaft zu bereiten verstanden, so daß die Mauermassen fast die Härte von gewachsenem Fels erhielten. In den seltensten Fällen blieb der Backstein unverkleidet, meistens bildete er nur den Mauerkern und wurde mit Platten von Marmor oder anderem Gestein belegt. Auch für Säulen und Pfeiler verwendete man neben dem Marmor andere und oft die härtesten Gesteinsarten, deren Bearbeitung große Schwierigkeiten darbot. Die Rundbogen und die Gewölbe wurden aus keilförmig geschnittenen Steinen zusammengesetzt; als Widerlager wurden meist dicke Mauern benutzt, das Strebesystem ist noch ganz unausgebildet.

Die Neigung zu spielerischer Dekoration spricht sich am stärksten aus in der rein dekorativen Verwendung der Säulen. Sie werden vor die Bauglieder gesetzt, oft zu zweien zusammengekoppelt; um die Verbindung mit dem Bau herzustellen, muß das Gebälk an der entsprechenden Stelle rechtwinklig vorspringen, und sie schlüpfen darunter. So entsteht das verkröpfte Gebälk. Sehr häufig werden die Säulen auf Postamente gesetzt, damit sie die genügende Höhe erreichen, ohne ins übertrieben Schlanke zu verfallen. Auf die Vorsprünge des Gebälkes über die Säulen stellte man meistens Bildsäulen oder plastischen Schmuck. So unorganisch diese Vorschiebung der Säulen ist, so erfüllt sie doch einen edlen Zweck, denn diese Anordnung bringt mit ihrem starken Schatten ein kräftiges Element in die Dekoration und dient zum Ausdruck des nach oben Strebenden der Wand, nur daß die Säulen aus einem wirklich tragenden Glied zu einem nur schmückenden und andeutenden geworden sind. Immerhin aber gab es Fälle genug, namentlich beim Tempelbau, in denen die Säule nach ihrer eigentlichen Bestimmung konstruktiv verwertet wurde.

Nicht, wie man denken sollte, hat den Römern der dorische Stil, dessen strenge Knappheit diesem Volk von Kriegern und Gesetzgebern hätte wesensverwandt

sein müssen, am meisten entsprochen, und das ist vielleicht der stärkste Beweis dafür, wie wenig sie verstanden, in den eigentlichen Geist der griechischen Baukunst einzudringen und wie ureigentümlich gerade der dorische Stil den Griechen war. Die dorischen Säulen erhalten in römischer Verwendung meist eine Basis mit etruskischer Bildung, einen Hals und ein unverstandenes Kapitäl, der Schaft bleibt unkanelliert. Das Triglyphenschema am Architrav fällt oft ganz weg, oder, wenn es vorhanden ist, wird nach Vitruv die Ecktriglyphe nicht reguliert, sondern bleibt über der Mitte der Säule. Auch in Verbindung mit Rundbogen kommt die dorische Säule vor. Weniger frei wurde der jonische Stil gehandhabt. Seine Kraft und Energie hat im ganzen abgenommen, das zeigt sich am deutlichsten darin, daß das untere Spiralband des Volutengliedes am Kapitäl selten nach unten ausbiegt und also die Federkraft des Kapitäls nicht mehr zum Ausdruck bringt. Sehr häufig wird das Kapitäl mit vier Stirnseiten gebildet. Weitaus am meisten haben die Römer den korinthischen Stil gebraucht, weil er den großen eindrucksvollen Aufgaben am meisten entsprach und sich bis zu höchster Pracht steigern ließ. Das Akanthusblatt wurde, der einheimischen Pflanzenart entsprechend, weicher gebildet. Eine römische Erfindung sind die Kompositkapitäle, die den schön ausklingenden oberen Teil des korinthischen Kapitäls aufgaben und an seine Stelle ein jonisches Kapitäl mit vier Eckvoluten auf die untere Blattreihe setzten; eine dem Gedanken nach wahrhaft ungeheuerliche Bildung. Eine andere römische Erfindung, aber diesmal von großem künstlerischem Wert, ist die Konsole; sie ist wohl aus dem Sparrenende des Zahnschnitts entstanden, gestaltet dieses wellenförmig und legt darunter ein ebenfalls wellenförmiges Akanthusblatt. Beim Etagenbau werden die drei Stile mit Vorliebe übereinander verwertet und zwar der dorische zu unterst, dann der jonische und zu oberst der korinthische.

Die wenigstens teilweise erhaltenen Denkmäler der römischen Baukunst sind über das ganze römische Reich zerstreut, die bedeutendsten Bauten aber befinden sich in Rom selbst. Um uns einen Begriff von ihnen und ihrem Zusammenwirken zu verschaffen, wollen wir Rom durchwandern und uns das Bild seiner öffentlichen Gebäude und Plätze aus den Ruinen, soweit es möglich ist, zurückrufen.

Den Mittelpunkt der Stadt bildete der kapitolinische Hügel mit seinen beiden Kuppen und der Einsattelung in der Mitte. Im Altertum war das Kapitol nach Norden geschlossen und ohne Zugang von dieser Seite, es öffnete sich nur nach Süden, weil nach dieser Richtung die eigentliche Stadt lag. So kehrten sich auch die Architekturen nach Süden. Auf dem westlichen Gipfel erhob sich der Tempel des kapitolinischen Jupiter, bis zum Brande beim Sturm der Vitellianer der Bau des Sulla, dann ein Neubau Domitians, aber nach dem alten etruskischen Muster. Das goldene Dach leuchtete weit hinaus in die Landschaft. Der andre Gipfel trug die Burg und den kleinen Tempel der Juno Moneta. In der Einsenkung, dem Intermontium, stand das Tabularium zur Aufbewahrung der bronzenen Staatsurkunden, Tabulae, im heutigen Senatorenpalast teilweise erhalten, seine Hauptfassade auf mächtigen Substruktionen nach dem Forum romanum an der Südseite des Hügels gekehrt. Dieses war der Hauptplatz der Stadt (Abb. 301). Erstaunlich eng war er als Markt eines so gewaltigen Gemeinwesens, wenn wir ihn mit den jetzt zerstörten Gebäuden bestanden denken. Wir müssen uns erst erinnern, daß er bei seiner Anlage für eine bei weitem kleinere Gemeinde berechnet war. Aber auf dem kleinen Raum drängten sich die historisch denkwürdigsten Bauten zusammen. Bis weit über die Mitte der republikanischen Epoche hinaus blieb das

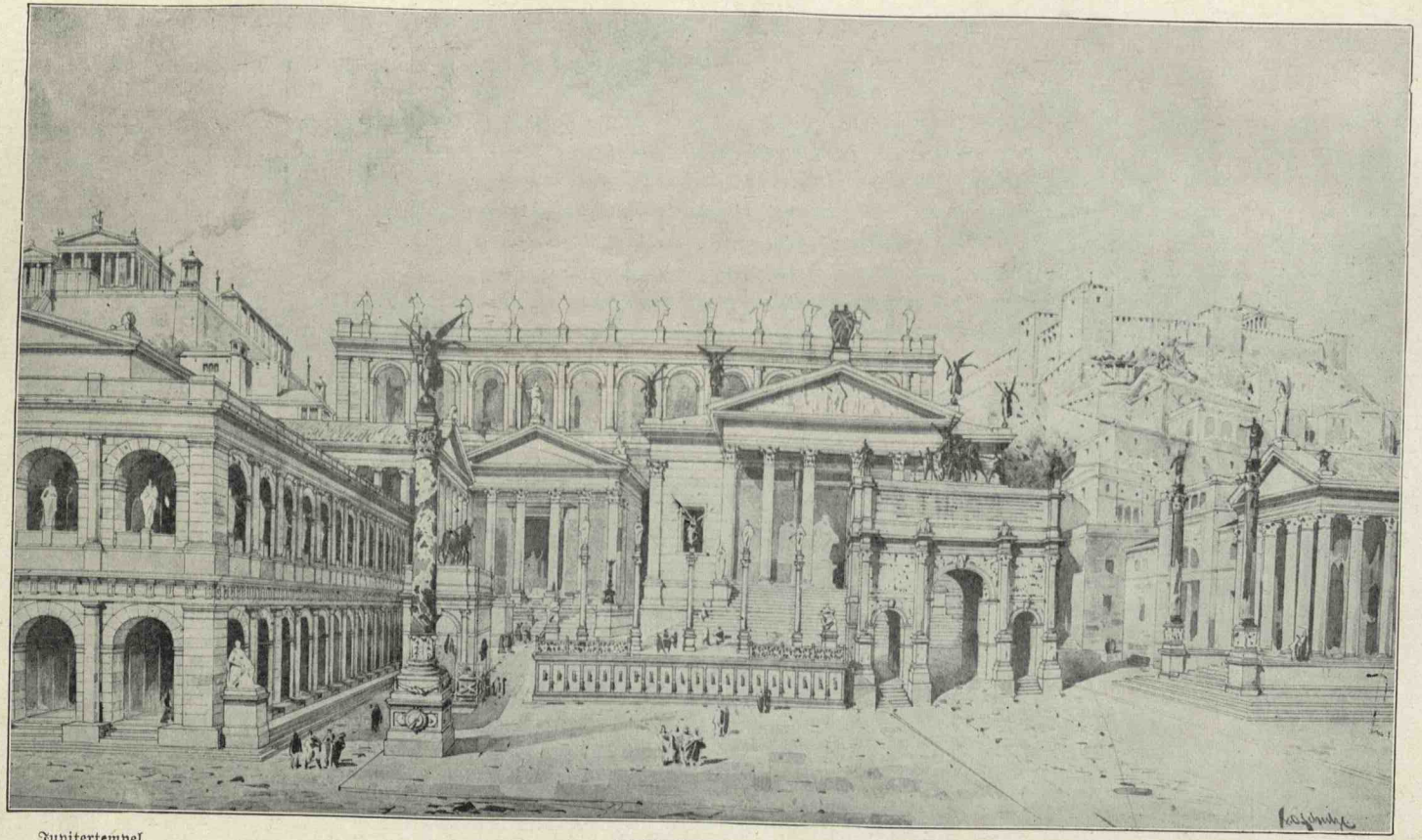
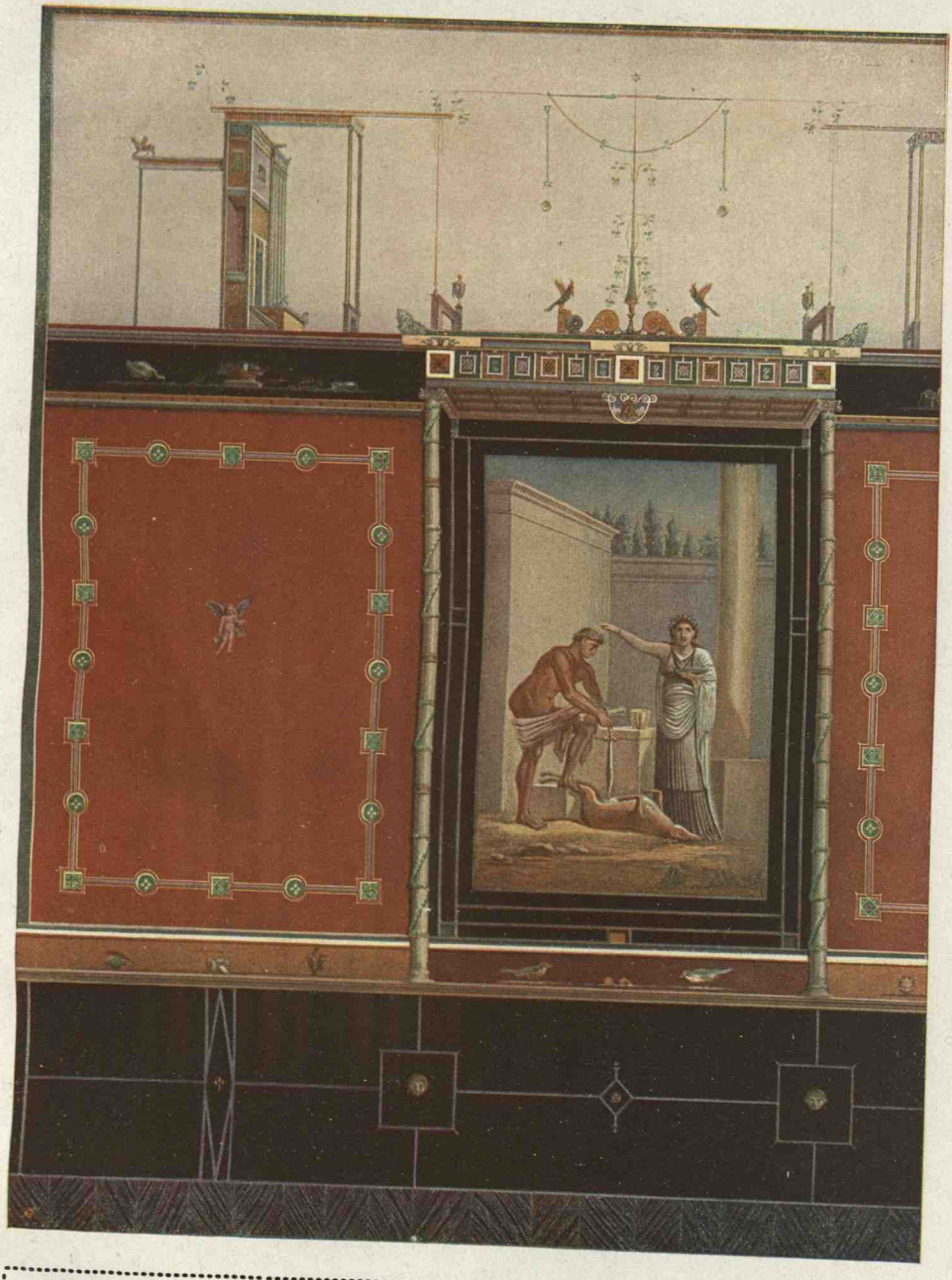


Abb. 301. Forum romanum. Rekonstruktion von Hülsen. (Zu Seite 324 u. 325.)

Aussehen des Forums höchst ärmlich. Es wurde eingeschlossen von Buden der Schullehrer und Fleischer. Aus einer Fleischerbude ergriff der Vater der Virginia das Messer, mit dem er den tödlichen Streich führte. Als man in den letzten Jahrhunderten der Republik Basiliken für den allgemeinen Verkehr und die forense Rechtspflege hinter den Buden errichtete, blieben diese anfangs noch bestehen. Erst mit der Kaiserzeit wurde das Forum prächtig ausgestattet und nichts aus der frühern Zeit belassen, außer dem Carcer und dem Tabularium. An die Substruktionen des Tabulariums lehnte sich der Concordiatempel an, der 367 v. Chr. von Camillus erbaut worden war, als die innern Unruhen durch die Zulassung der Plebejer zum Konsulat beigelegt waren. In und vor diesem Tempel hielt Cicero seine catilinarischen Reden. Unter Augustus wurde er vollständig neu gebaut. Von dem daneben gelegenen Tempel des Vespasian stehen heute noch drei Säulen mit dem dazu gehörigen Gebälk aufrecht. „An der Vorderseite ist, wie bei mehreren Kaiserbauten, der Organismus des Gebälks einer großen Inschrift aufgeopfert, mit welcher moderne Baumeister ähnliches zu rechtfertigen glauben, eine rohe Anordnung, die außerdem den Maßstab der angrenzenden Teile des Baus plötzlich verkleinert“ (Burkhardt). Mehr ist von dem Saturntempel erhalten, der auf der andern Seite des im Altertum hier emporsteigenden Weges (des Clivus Capitolinus) lag, nämlich alle acht Säulen der Vorhalle; sie stammen von einer schlechten Wiederherstellung des Gebäudes in der späten Kaiserzeit. Die rechte Seite des Platzes nahm die gewaltige Basilika Julia ein; sie war als gedeckte Erweiterung des Forums gedacht und für den täglichen Handel und Wandel schmucklos unter Verzicht auf Säulen mit Pfeilerarkaden versehen, die in doppelter Reihe einen rechteckigen Mittelraum umzogen. Die antiken Basiliken hatten sehr verschiedene Form, aber als Haupttypus läßt sich doch ein großer oblonger Mittelraum mit einem sich ringsum ziehenden einfachen oder doppelten Umgang erkennen. Gewöhnlich werden die Räume durch Säulenreihen voneinander getrennt. An einer Schmalseite ist in der Regel eine Apsis angebracht, in der der Richterstuhl stand, da die Basiliken auch als Gerichtsstätten dienten. Die Basilika Julia hatte keine Apsis. Sie ließ an der Längsseite des Forums nur noch Platz für den Tempel der Dioskuren. Hier war ehemals der juturnische Teich. An ihm erschienen nach der Schlacht am See Regillus die Dioskuren, ihre Pferde tränkend, und verkündeten dem Volk den Sieg. Erst Augustus verwandelte den anfangs schlichten Tempel in einen Marmorbau. In diesem Gebäude ließ sich Caligula, zwischen den beiden Götterbildern sitzend, göttliche Ehren erweisen. Noch jetzt stehen drei Säulen aufrecht mit einem Stück des Gebälkes und zeugen davon, daß den Erbauer noch edles Gefühl für Schönheit und Harmonie beseelte. Das eigentliche Forum auf der südöstlichen Schmalseite abschließend, stand auf freiem Platz der kleine Cäsartempel, im Jahre 44 v. Chr. an der Stelle gebaut, wo Cäsar eine Rednerbühne angelegt hatte und wo dann seine Leiche verbrannt worden war. In der Ecke hinter diesem Tempel und dem Kastortempel, schon außerhalb des eigentlichen Forums, am Fuß des Palatin dehnte sich das klösterliche Gebäude der Vestalinnen aus. Um einen Säulenhof lagen die einzelnen Zellen, in der vordern Ecke der runde Tempel der Vesta mit dem ewig brennenden heiligen Herdfeuer. Die östliche Längsseite des Forums wurde von mehreren kleineren Bauten eingenommen. Da war etwas hinter dem Cäsartempel der Tempel des Antonius und der Faustina. In ihn ist die Kirche S. Lorenzo in Miranda eingebaut, und diesem Umstande ist seine gute Erhaltung zu danken. Seine Säulenvorhalle von sechs Säulen in der Front steht jetzt vor der Fassade der Kirche. Die Säulen sind aus prächtigem Cipollino und, um dieses Gestein besser zur Wirkung kommen zu lassen, unkanelliert. Die Mauern waren aus Peperinquadern und mit Marmorplatten bekleidet. Für die Zeit Mark Aurels, in der er gebaut ist, noch immer ein schönes und edles Gebäude. Daneben erhob sich die Basilika Amilia, auf deren andrer Seite der kleine quadratische Janustempel stand mit den vier offenen Eingängen, zu denen das viergesichtige Janusbild hinausschaute. Nur selten war dieser Tempel geschlossen; das geschah nur, wenn im ganzen Reiche Frieden herrschte. Daneben, an der Stelle der heutigen Kirche S. Adriano, erblickte man damals das in seiner ersten Anlage aus der frühesten Zeit der Stadt stammende Gebäude der Curia, wo der Senat seine Sitzungen hielt. In dieser Ecke des Forums vor einem Treppenaufgang zum Kapitol, wahrscheinlich den oft erwähnten Scalä Gemoniä, und bei der Mündung der Via sacra in den Clivus Capitolinus steht der noch heute mit Ausnahme der Bronze-Quadriga erhaltene Triumphbogen des Septimius Severus, im Jahre 204 n. Chr. zur Erinnerung an die Kriege mit den Parthern, Arabern und Adiabenern errichtet. Der Aufbau des dreitorigen Bogens zeigt schon einen starken Niedergang des Formengefühls; geistlos wirkt es, daß die Inschrift die ganze Breite der Attika einnimmt. Das einzige nicht monumentale Gebäude des



Pompejanische Wandmalerei aus dem Hause des Spurius Maſor. (Zu Seite 346 f.)
Nach: Mau. Geſchichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji.
(Georg Reimer, Berlin.)

Forums war ein einfaches Haus in der Ecke neben der Treppe. Es ist gleichzeitig das älteste: der aus dem Brunnenhause der königlichen Zeit entstandene Carcer, nach Servius Tullius Tullianum genannt. In diesem Kerker erlitt Jugurtha den Hungertod, in diesem Kerker wurden die Mitverschworenen des Catilina hingerichtet. Nach der Legende sollen hier auch die Apostel Petrus und Paulus ihre letzten Tage verbracht haben. Das Gefängnis ist noch heute vorhanden, unter der Kirche S. Pietro in Carcere.

Da der enge Raum des Forum Romanum nicht genügte, legten die Kaiser nach und nach eine Reihe neuer Fora an, die sich um die östliche Seite des Kapitols herumzogen. Das erste, dem spätern Septimius Severusbogen zunächst, war das Forum Julium von Cäsar errichtet mit dem Tempel der Venus Genetrix, den er in der Schlacht bei Pharsalus gelobt hatte. Daran schloß sich nordöstlich das Forum des Augustus, ein wegen der Schwierigkeit der Expropriation nicht ganz regelmäßiges Rechteck, mit dem Tempel des Mars Ultor an der hintern Schmalseite, von dem noch drei korinthische Säulen und ein Teil der Decke der Vorhalle erhalten sind, der edelste Gebäuderest Roms aus dem Altertum. Nach Südosten schloß sich an diese beiden Fora das Forum des Nerva; obgleich mit einem prächtigen Minervatempel geschmückt, erschien es doch nur wie ein Durchgang zu dem großen Forum des Vespasian. Die an dieser Stelle noch jetzt stehenden zwei Säulen mit einem Stück des Gebälkes und der Attika, die mit einem Reliefbild der Minerva verziert ist, stammen wahrscheinlich von der Eingangshalle. Innerhalb des Vespasiansforums erhob sich der Riesentempel der Pax, einen so großen Teil dieses Forums bedeckend, daß das übrige nur wie ein Vorhof dazu erschien. Deshalb wurde auch die ganze Anlage kurzweg Templum Pacis genannt. Alle diese Fora zogen sich hinter der nordöstlichen Langseite des Forum Romanum hin. Nach der andern Seite schloß sich dem Forum des Augustus, weit über die Ostseite des Kapitols hinaus laufend, das letzte, größte und prächtigste Forum an, das des Trajan, von dem Griechen Apollodoros erbaut. Der Kaiser scheute nicht, zur Gewinnung des nötigen Platzes den 30 m hohen Felsrücken zwischen Kapitolinus und Quirinalis abtragen zu lassen. Das eigentliche Forum war quadratisch und wurde von offenen Säulengängen umschlossen, an zwei Seiten weiteten sich dahinter noch halbkreisförmige Säulenhallen aus. An der nördlichen Seite schloß sich eine gewaltige fünfschiffige Basilika an, deren eine Längsfront gegen den Platz gewendet war. Von dieser Basilika Ulpia sind heute noch die Säulenstümpfe vorhanden. Hinter dieser erhob sich die noch ganz erhaltene Trajanssäule mit einem Spiralrelief, das die dacischen Kriege des Kaisers darstellt: das erste Beispiel dieser Verwendung einer Riesensäule, die schon an sich unsinnig ist; zudem steht das sich langsam emporschlängelnde Band in schreiendem Widerspruch zu der rapiden Erhebung des Säulenschaftes, und nur die Reliefs der ersten Windungen sind von unten zu erkennen. Eine zweite derartige Säule, von Mark Aurel errichtet, steht zur Seite des heutigen Corso, der antiken Via Lata. Weiter nach Norden schloß die ganze Anlage der große Tempel des vergötterten Trajan ab.

Wenn wir südöstlich über das Forum die Via sacra entlang schreiten, gewahren wir zur Linken die kolossalen Ruinen einer Geschäftsbasilika, die Maxentius begann und Constantin vollendete. Ihre Form entfernt sich weit von dem allgemeinen Typus und nähert sich den Mittelsälen der Thermen. Das gewaltige Mittelschiff war überhöht; es hatte eine Breite von 25 m und eine Höhe von 38 m, die der Höhe des Mittelschiffes im Kölner Dom fast gleichkommt; es war mit drei Kreuzgewölben gedeckt und mündete an einer Schmalseite in eine Apsis. Die schmälern und niedrigern Seitenschiffe bestanden aus je drei Räumen, deren Tonnengewölbe rechtwinklig zur Längsachse des Mittelschiffes lagen. Die kleinere Apsis am Mittelraum des rechten Seitenschiffes ist eine spätere Zutat. Heute bietet sich den bewundernden Blicken nicht viel mehr als die Wölbung dieses Seitenschiffes mit ihrer kühnen Großartigkeit. Geradeaus führte die Via sacra auf den Riesen-Doppeltempel der Venus und Roma, der nach einem Plan Hadrians erbaut worden war. Die Cella war in der Mitte geteilt, und die beiden Hälften stießen mit ihren Apsiden aneinander; letztere allein stehen noch an Ort und Stelle. Der Tempel war 333 Fuß lang und 160 Fuß breit, und eine 500 Fuß lange und 300 Fuß breite Halle von Granitsäulen umgab ihn. Diese gewaltige Baumasse muß den neben ihr stehenden kleinen Titusbogen (Abb. 302) gänzlich erdrückt haben. Heute gehört dieser jetzt freistehende gut erhaltene und mit Reliefs geschmückte Bogen zu den schönsten Zierden dieser Trümmerstätte. Die Triumphbogen sind ein altitalischer Gedanke, die monumentale Erinnerung an einen Triumpheinzug und gleichzeitig das edelste Dekorationsstück eines Straßenlaufes. Hierin hat die römische Baukunst eine ihrer am meisten

befriedigenden Leistungen aufzuweisen, weil eine Übereinstimmung zwischen der Außengestaltung und dem Kernbau gar nicht verlangt werden konnte. Der Titusbogen mit seiner feinfühligen Verteilung der Massen und dem maßvollen, zweckentsprechenden Schmuck ist das feinste und schönste Beispiel dieser Bauten in Rom. Man muß sich die bronzene Quadriga mit der Kaiserstatue und andern plastischen Schmuck, die bei keinem Bogen auf der Plattform fehlten, dazu denken. Den Bogen durchschreitend gelangt man zu den majestätischen Resten des



Abb. 302. Titusbogen zu Rom. (Zu Seite 337.)

Flavischen Amphitheaters (Abb. 303), von den Kaisern des flavischen Hauses für Gladiatorenkämpfe und Stiergefechte erbaut und nach seiner Masse Kolosseum genannt. Mittelalter und Renaissancezeit haben das gewaltige Bauwerk als Steinbruch benutzt und doch nicht die Hauptmasse zu zerstören vermocht. Die äußere Rundfassade der Ellipse ist in vier Stockwerke geteilt. Es ist wunderbar, wie die luftigen Arkadenreihen der drei untern Geschosse dem Bau alle Schwere benehmen und ihn als ein heiteres und doch festes Gerüst erscheinen lassen. Licht und Luft beherrschen auch das Innere der mächtigen Substruktionen unter den konzentrischen Sitzreihen. In den schräge ansteigenden Tonnengewölben führten die Treppen aus den sechsundsiebzig Eingängen empor; mit der größten Leichtigkeit konnte jeder seinen



Abb. 303. Das Flavische Amphitheater (Kolosseum) zu Rom. (Zu Seite 338.)

Platz finden, wenn er durch den betreffenden Bogen eintrat, in wenigen Minuten konnte sich das Riesengebäude mit seinen 87000 Insassen füllen und von ihnen entleeren. Das oberste Stockwerk hatte im Innern keine Sitzstufen mehr, sondern vermutlich eine nach Innen gekehrte Säulenhalle. Die Konsolen an seiner äußern Wand dienten wahrscheinlich als Stützen für die Masten, an denen das große Schattendach befestigt war. Die Amphitheater gehöre zu den besten architektonischen Werken der Römer, weil ihre Schönheit mit ihrer praktischen Benutzbarkeit eng zusammenhängt. Neben dem Kolosseum steht der dreitorige Triumphbogen des Constantin, der mit den Skulpturen und wahrscheinlich auch mit Baufragmenten von einem bei seiner Erbauung zerstörten Trajansbogen geschmückt ist.

Südlich vom Forum erhebt sich der im Grundriß trapezförmige Palatin, der Hügel der Roma quadrata des Romulus. Hier wurde an der Westecke die dem wolfabwehrenden Faunus Lupercus geweihte Felsgrotte mit Quelle gezeigt, in der die ausgesetzten Zwillinge Romulus und Remus, von der Wölfin gesäugt, gefunden wurden. Hier stand bis zum Ende der Kaiserzeit die Hütte des Romulus, ein schilfgedecktes Blockhaus, im Palastgarten des Tiberius. Die ursprüngliche Niederlassung war ein Hirtendorf gewesen, wie ähnliche an vielen Stellen der Campagna bestanden. Von den Königen wohnten die meisten auf dem Palatin. Als Servius Tullius den Kapitolinus und Aventinus in den Mauerring mit einbezog, verlor die Mauer auf dem Palatin ihre Bedeutung. Es erhielten sich dort aber die Wohnungen der alten Geschlechter, und noch gegen Ende der Republik war hier das vornehmste Stadtviertel. Hier standen die prächtigen Paläste des Crassus, später von Cicero für eine Million Mark gekauft, des Scaurus, für den Clodius gar $2^1/_2$ Millionen Mark bezahlte, des Mark Anton, des Octavian. Von diesen Patrizierhäusern ist heute nur noch das Haus der Livia erhalten, das, in einer Bodensenkung auf dem Berge gelegen, verschüttet wurde, als man den flavischen Palast anlegte. In der Kaiserzeit mußten alle diese Häuser den kaiserlichen Wohnungen weichen. Schon Augustus setzte seinen Palast hierher und den Tempel des Apollo daneben zur Erinnerung an die Schlacht bei Actium. Der prächtige weitläufige Palast auf der dem Kapitol zugewendeten Seite war der Herrschersitz des Tiberius. Er nahm fast den sechsten Teil des ganzen Hügels in Anspruch. Der letzte Flavier ersetzte das Haus des Augustus durch einen Neubau. Der Palast des Tiberius diente nach wie vor zur eigentlichen Cäsarenwohnung: so konnte Domitian seinen Neubau in der Mitte des Hügels für Repräsentationszwecke gestalten, und die Säle wurden so gewaltig, daß sie alle umliegenden Gebäude des Palatin überragten. Aber auch spätere Kaiser bauten noch auf dem Palatin. Noch heute überraschen den Beschauer an der Südecke des Hügels die gewaltigen Substruktionen, die von dem Palast des Septimius Severus herrühren. Die Hügelwand wurde dort von dem jetzt verschwundenen Septizonium, einem dekorativen Bau, verkleidet.

Vom Palast des Severus nach Südwesten hinab sehen wir in den Circus maximus (Abb. 304). Er erfüllte die ganze Spalte zwischen Palatin und Aventin. Das Terrain hat schon von Natur so ausgesprochen die Gestalt einer Rennbahn, daß der Zirkus Jahrhunderte bestehen konnte, indem der Talgrund zur Bahn und die Hügelabhänge für die Zuschauerplätze benutzt wurden. Selbst die Bauten der Kaiserzeit, die mit Cäsar anfingen, beließen den obern Teil des Zirkus aus Holz, erst unter Trajan wurde er aus Stein hergestellt. Die Spina, der Damm, der die Rennbahn zweiteilt, war mit dem Obelisken des Augustus, der jetzt auf Piazza del Popolo steht, und dem des Constantius, Sohn des Constantin, jetzt vor dem Lateran, und mit zahlreichen Bildsäulen und Altären geschmückt. Im 12. und 13. Jahrhundert diente der Zirkus als Burg zweien römischen Geschlechtern, den Frangipani und Savelli, das 14. und 15. Jahrhundert benutzte ihn als Steinbruch und räumte so gründlich auf, daß keine Spur mehr davon erhalten ist. Vor dem Eingang zum Zirkus auf der Seite nach dem Kapitol zu bis zum Tiber erstreckte sich das Forum Boarium, der Rindermarkt. Von den Bauwerken, die den Platz schmückten, sind die meisten bis heute erhalten: der kleine runde peripterale Tempel des Herakles Victor (landläufig Vestatempel genannt), eine bei den Römern sehr beliebte Form (bekanntes Beispiel in Tivoli); der Tempel des Portunus (jetzt S. Maria Egiziaca), der Janus quadrifrons, wahrscheinlich ein vierseitiger Torbogen an einer Straßenkreuzung, dem jetzt die Attika und der Statuenschmuck fehlen. Die Säulenreste des Ceres-Liber-Tempels sind in Santa Maria in Cosmedin verbaut.

Zwischen Kapitol und Tiber lag das noch heute teilweise erhaltene Theater des Marcellus. Es war schon von Cäsar begonnen und wurde unter Augustus vollendet, der es nach einem Neffen Marcellus benannte und der Öffentlichkeit übergab. Vor den halbkreis-

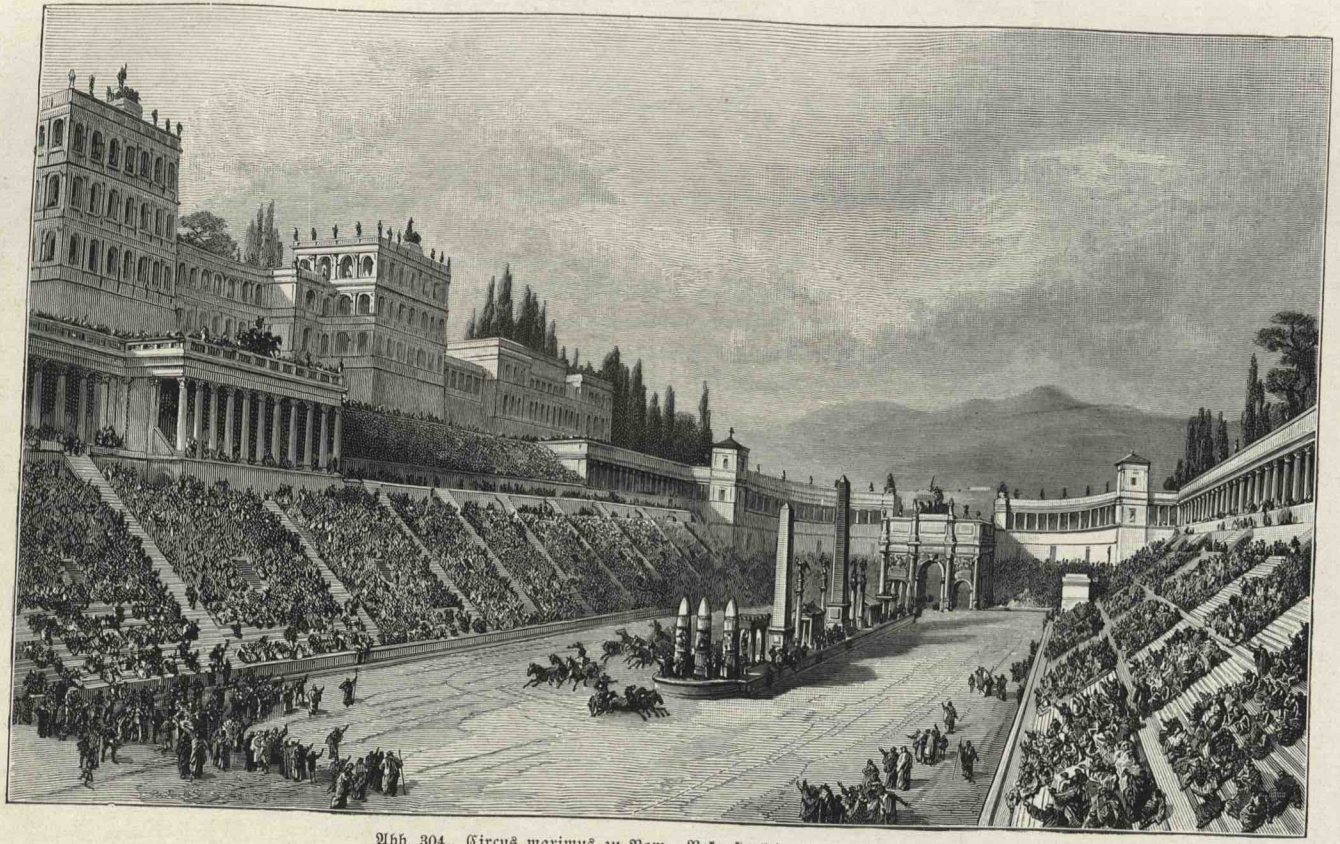


Abb. 304. Circus maximus zu Rom. Rekonstruktion. (Zu Seite 340.)

förmigen Zuschauerraum lagerte sich die breite Bühne. Die noch reine Bildung der dorischen und jonischen Arkaden der beiden untern Stockwerke haben den Architekten der Renaissance zum bewunderten Vorbild gedient. Das Theater des Marcellus bildete den Übergang zum Marsfeld, das westlich und nordwestlich vom Kapitol sich erstreckte, dort, wo später der volkreichste Teil der päpstlichen Stadt sich erhob. Es war ausschließlich mit weitläufigen öffentlichen Anlagen bedeckt. Hier stand die prächtige Portikus der Octavia, die zwei Tempel, des Jupiter und der Juno, umschloß. Die Tempel stammten schon aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr., aber erst Augustus gab der ganzen Anlage ihre letzte Gestalt und fügte eine Bibliothek, eine Schola und eine Curia hinzu. In der Benennung verewigte er den Namen seiner Schwester. Es wird von prächtigen Marmorbildern berichtet, die dort aufgestellt waren; die mediceische Venus ist dort gefunden worden. Vor der Portikus stand die aus fünfundzwanzig Reitern bestehende Siegesgruppe des Alexander von Lysipp. — Für die Theater hatte man sich in Rom jahrhundertelang mit provisorischen Holzbauten begnügt. Das Bedürfnis danach war überhaupt erst geweckt worden, als die Römer das Theater bei den Griechen kennen lernten. Anfangs fehlte es in diesen Holzbauten sogar an Sitzplätzen. Man wehrte sich lange gegen den Luxus von Steintheatern; das schloß freilich nicht aus, daß gegen das Ende der Republik die hölzernen Theater mit dem größten Raffinement ausgestattet wurden. Erst 55 v. Chr. wurde durch Pompejus ein steinernes Theater auf dem Marsfeld errichtet. Das daneben liegende kleinere Theater Balbi und das Theater des Marcellus scheinen aus dem Bedürfnis hervorgegangen zu sein, in kleinern Theatern eine bessere Akustik zu erzielen, denn die für 40000 Zuschauer berechneten Ausmessungen des Pompejustheaters erwiesen sich als zu groß. Auf die Höhe des Zuschauerraumes setzte Pompejus einen Tempel der Venus Victrix, und an die Bühnenseite lehnte er eine gewaltige Portikus; Säulenhallen wechselten mit Gartenstreifen ab, eine Menge Statuen belebten die Galerien und die Gartenanlagen. Die dem Theater gegenüberliegende Schmalseite schloß ein Saalbau ab, in dem Senatssitzungen abgehalten wurden, so auch jene welthistorische Sitzung, in der Cäsar ermordet wurde und zu Füßen des Standbildes des Pompejus niedersank. Von dem entrüsteten Volk wurde der Saal in Brand gesteckt und durch Augustus vermauert. Zwischen der Portikus Pompejana und dem Kapitol zog sich der Circus Flaminius hin, schon 221 v. Chr. von dem Konsul C. Flaminius angelegt. So früh machte sich das Bedürfnis nach einem zweiten Zirkus neben dem Circus Maximus geltend, während die Theater erst später entstanden. Eine dritte nur für Wettrennen benutzte Bahn war ebenfalls auf dem Marsfeld, der sogenannte Circus Agonalis, im Grundriß in der Piazza Navona erhalten. Einen vierten Zirkus erbaute Nero, in seinen Gärten am vatikanischen Hügel, berüchtigt aus der Zeit der ersten Christenverfolgungen: dort brannten „die Fackeln des Nero“. Den größten Raum aber bedeckten auf dem Marsfeld die Thermen des Agrippa. Sie wurden ganz auf Kosten dieses Lieblings des Augustus erbaut und waren das erste Werk, das griechische Badeeinrichtungen in Rom nachahmte, den römischen Bedürfnissen angepaßt. Für diese Bäder wurde durch die Campagna eine eigene Wasserleitung gebaut, die Aqua Virgo. Im ganzen führten neunzehn Wasserleitungen auf Bogen durch die Campagna nach Rom. Mit den Thermen verbunden war ein Tempel, der ursprünglich wohl als Hauptsaal gedacht war und heute noch verhältnismäßig unversehrt dasteht: das weltberühmte Pantheon, jener gewaltige Göttersaal, der in seinen herrlichen Verhältnissen dem Besucher Roms die glückliche Harmonie des Altertums noch heute zurückruft. Die Hauptwirkung des Gebäudes beruht auf dem einheitlichen Oberlicht, das durch die Öffnung in der Scheitelhöhe der Kuppel hereinbricht und den Raum gleichmäßig durchstrahlt. Von der inneren Ausschmückung stammen nur die Hauptsachen noch aus der Zeit des Erbauers, so namentlich die abwechselnd viereckigen und runden Nischen, die eine sehr wirkungsvolle Erfindung der Römer zur Belebung der Innenwände sind. Die Kuppel ist mit gewaltigen Kassetten geschmückt, die sich nach oben perspektivisch verschieben. Die dreischiffige Vorhalle war im Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, in den niedrigeren Seitenschiffen flach gedeckt, wodurch die Mitte für den Blick kräftig gehoben wird. Die Thermen des Agrippa wurden später durch die Thermen des Nero erweitert; andere meist nicht weniger ausgedehnte Thermen wurden von Maxentius auf dem Quirinal neben dem Sonnentempel Aurelians errichtet, von Diocletian auf dem Verbindungsrücken zwischen dem Quirinalis und Viminalis (in ihre Reste sind die Kirchen S. Bernardo und S. Maria degli Angeli hinein gebaut, letztere von Michelangelo unter Benutzung des Hauptsaales), von Titus auf dem Esquilin neben der Portikus der Livia, an der ehemaligen Stelle des goldenen Hauses des Nero. Am besten von allen erhalten sind die Thermen des Caracalla im Süden der Stadt. Auch der sogenannte

Tempel der Minerva Medica rührte von einer Thermenanlage her. „Diese Thermen enthielten nicht nur die kolossalsten und prachtvollsten Baderäume, sondern auch Lokale für alles, was nur Geist und Körper vergnügen kann: Portiken zum wandeln, Hallen für Spiele und Leibesübungen, Bibliotheken(?), Gemäldegalerien, Skulpturen zum Teil von höchstem Werte, auch wohl Wirtschaften verschiedener Art. Die Spuren des ehemaligen Lebens dieser Gebäude zeigen sich hauptsächlich in der reichen Verschiedenartigkeit der Wandflächen, also in der Ausweitung derselben zu gewaltigen Nischen mit halben Kuppeln, und in der Anordnung großer Kuppelräume. Diese sind hier entweder von dem übrigen Bau so eingefaßt, daß sie für das Auge nirgends mit geradlinigen Massen unharmonisch zusammenstoßen, oder sie sind nicht rund, sondern polygon, etwa achteckig gebildet und gewähren dann nicht nur jeden wünschbaren Übergang zu den geradlinigen Formen, sondern auch einen völlig harmonischen Anschluß für die Nischen im Innern. Daß übrigens diese Abwechslung der Wandflächen ein ganz bewußtes, emsig befolgtes Prinzip war, beweisen auch die Außenwerke, die den Thermenhof zu umgeben pflegten; ihr Umfang ergibt Halbkreise, halbe Ellipsen, und auch ihre Binnenräume sind von der verschiedensten Gestalt" (Burckhardt). So offenbaren sich die Thermen als die größte Glanzleistung des Innenbaus, die wohl niemals übertroffen worden ist.

Alle Gebäude und Plätze des antiken Rom müssen wir uns von einem Volk von Statuen belebt denken. Die Plätze und Straßen waren mit vielen Hunderten von großen und kleinen Wasserwerken geziert, gegen die die heutige Anzahl verschwindend gering ist, und doch ist Rom noch heute die wasserreichste Stadt der Erde.

Hauptmerkzeichen Roms machten auch die monumentalen Gräber aus. Auf dem Marsfeld stand das Mausoleum des Augustus. Über einem Mauerzylinder war ein Erdkegel aufgeschüttet, der mit Bäumen bepflanzt und von einer Kolossalstatue des Kaisers gekrönt war: die einfachste Monumentalform des Tumulus. Dieselbe prächtiger entwickelt zeigte das Grabmal des Hadrian, dessen unterer Teil in der Engelsburg erhalten ist. Der zylindrische Unterbau war von Säulen umgeben, darüber erhoben sich ein zweiter säulenumstandener noch etwas engerer Zylinder und das kegelförmige Dach. Der reiche Statuenschmuck des Grabmals wurde bei der Belagerung Roms durch die Ostgoten, als sich die Verteidiger hierher wie auf eine Burg zurückgezogen, auf die Angreifer herabgestürzt. Das zylindrische Grabmal der Cäcilia Metella an der Via Appia ist ein Privatgrab aus dem letzten halben Jahrhundert v. Chr.; die unverletzt erhaltene Pyramide des Cestius neben der antiken Porta Ostiensis stammt aus dem Anfang der Kaiserzeit. Sonst hatten reiche Privatgräber die Form eines kleinen Prostylos, meist auf hohem Unterbau. Unter den erhaltenen sind die größten die jetzige Kirche S. Urbano alla Caffarella und der sogenannte Tempel des Deus rediculus in der römischen Campagna.

Die ganze antike Stadt wurde zu Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. von der fast ganz erhaltenen aurelianischen Stadtmauer umfaßt, einer Massenleistung ersten Ranges. Von den antiken Monumentaltoren der Mauer ist nur eins, die Porta maggiore, erhalten, ein wuchtiges Doppeltor mit drei von Giebeln und Halbsäulen umrahmten Fenstern. Die „Rustikasäulen" sind nicht beabsichtigt, sondern nur unvollendet, da das Altertum die sog. Rustika (ungeglättet stehen gelassene Quadern) noch nicht kannte. — Weit vor den Toren Roms am Fuß der Sabinerberge hatte Kaiser Hadrian die glänzendste Villenanlage der Antike geschaffen. In den zahlreichen Gebäuden hatte er die berühmtesten Örtlichkeiten der Welt und je eine Gattung der römischen Prachtbauten im kleinen nachahmen lassen.

Gegen die Bauten Roms traten die der Provinz weit zurück, doch zeugen auch hier überall, wo Römer gesessen haben, die Reste von bedeutenden Werken. Von den Tempeln stehen die besterhaltenen zu Assisi und zu Brescia. Das größte Amphitheater nach dem Kolosseum befindet sich zu Verona (Abb. 305), besonders ausgezeichnet dadurch, daß die Sitzreihen ganz erhalten oder wiederhergestellt sind. Von der äußeren Umfassung ist nur ein kleines Stück vorhanden. Die hauptsächlichsten Triumphbogen befinden sich zu Aosta, Susa, Rimini, Pola (die ersten drei sicher, der letzte wahrscheinlich aus der Zeit des

Augustus), Ancona und Benevent (aus der Zeit des Trajan). Unter den zahlreichen Römerbauten Süd-Frankreichs ist der am besten erhaltene der Triumphbogen von Orange, für Tiberius errichtet. Unter den erhaltenen Stadttoren ragen zwei zu Verona hervor, die Porta de' Borsari aus dem 3. Jahrhundert mit sehr müßiger Anordnung von Fenstern und Nischen in der Obermauer, und die Hälfte eines ziemlich gleichzeitigen Tores, Arco de' Leoni genannt. Der großartigste Torbau aber steht auf deutschem Boden, es ist die Porta Nigra zu Trier.

Daß die Römer auch in Nutzbauten auf monumentale Festigkeit Wert legten, beweisen die im Gebiet des ganzen Reiches erhaltenen Reste von



Abb. 305. Amphitheater zu Verona. (Zu Seite 343.)

Befestigungen, Wasserleitungen, Straßen und Brücken. Sie führten in den entferntesten Provinzen den unterworfenen Völkern die Macht und zähe Ausdauer, den stolzen, aufs Unvergängliche gerichteten Sinn der Eroberer unmittelbar vor Augen.

Alle diese Ruinen aber könnten uns das Aussehen einer antiken Stadt nicht ganz vergegenwärtigen, da sie nur von öffentlichen und Prachtgebäuden stammen. Das furchtbare Geschick, das die Stadt Pompeji am Fuße des Vesuv am 24. August 79 ereilte, indem sie bei einem Ausbruch des Vulkans verschüttet wurde, ist für uns ein Glück gewesen; denn, da nun diese Stadt durch Ausgrabungen wieder ersteht, gewährt sie uns den tiefsten Einblick in antikes

Leben. Die monumentalen Gebäude zeigen, daß hier auf dem Gebiete Groß-Griechenlands der Einfluß und das Verständnis griechischer Baukunst stärker war als in Rom. Aber die öffentlichen Baulichkeiten, die Fora, die Basiliken, die Tempel, die Theater, das Amphitheater, die Thermen und andere, so hoch bemerkenswert und für das Gesamtbild unentbehrlich sie sind, haben für unser Kenntnis von der antiken Architektur doch nicht die Wichtigkeit wie die Privatwohnhäuser: die öffentlichen Bauten lernen wir auch in Rom und anderwärts kennen, für das antike Wohnhaus jedoch ist Pompeji unsere einzige Quelle.

Das antike Haus öffnete sich nicht wie das moderne nach außen, sondern nach innen. Der Straße kehrte es glatte, fast fensterlose Mauern zu, nur in den Verkehrsstraßen waren nach außen Läden. In der ältesten Zeit war das Haus höchst einfach; es bestand aus einem viereckigen Mittelraum, dem Atrium, dessen von allen vier Seiten sich nach innen senkendes Dach in der Mitte eine viereckige Öffnung hatte, durch die das einzige Licht in das Haus drang. Unter der Öffnung war ein Bassin zum Auffangen des hereinfallenden Regenwassers, das Impluvium. An diesen Mittelraum schlossen sich einige Zimmer, die durch Türen mit ihm verbunden waren und durch diese ihr Licht empfingen. Von der Straße her führte zu dem Atrium ein Gang, dessen Tür nach innen gerückt war, so daß eine kleine Vorhalle entstand. Dem Eingang gegenüber befand sich das Tablinum, das größte Zimmer, das von allen Bewohnern gemeinsam benutzt wurde. Die andern Zimmer dienten als Schlaf-, Vorratszimmer, Küche usw. Das Atrium, der gewöhnliche Aufenthaltsort der Familie, weitete sich an seiner hinteren Seite in zwei Flügel, die Alae, aus. Bei den reicheren Häusern trat man durch eine Öffnung in der Rückwand des Tablinum in den Garten, der sich als schmaler Streifen an der Breitseite des Hauses entlang hinzog. Alles das war von den kleinsten Abmessungen, so daß die einzelnen Zimmer oft kaum mehr Raum als für ein Bett enthielten. Ursprünglich wurde das Dach des Atriums in der Mitte nicht unterstützt, daher konnte auch dieser Raum nur klein sein. Erst nach dem Eindringen griechischen Einflusses stützte man es um das Impluvium herum durch Säulen, entweder durch vier oder mehr, und je nachdem hieß das Atrium tetrastylum oder corinthium. Nun erst konnten größere Mittelräume entstehen. — Aus dem Garten hinter dem Atrium entwickelte sich der zweite Teil des Hauses. Er wurde mehr vertieft, so daß er eine längliche Grundform empfing wie das Atriumhaus. Der mittlere Teil wurde an allen vier Seiten von Säulenhallen umgeben, und hinter diese wurden abermals Zimmer gelegt. Der Mittelraum, der Epistyl genannt wurde, war mit Brunnen und Gartenanlagen geschmückt. Allmählich verloren die Räume um das Atrium ihre Bedeutung als Wohnhaus und dienten nur noch dem Verkehr mit der Öffentlichkeit und für die Dienerschaft, während zur Privatwohnung die Räume um das Epistyl wurden. Ein schmaler Gang neben dem Tablinum führte aus dem Atrium in das Epistyl. Hinter den Räumen des Epistyl befand sich dann in einigen Fällen noch der eigentliche Garten (Abb. 306), das sogenannte Haus des Pansa zu Pompeji, das der Normalform am nächsten kommt, während andere mehr oder weniger davon abweichen. Zuweilen, bei besonders reichen Anlagen, wurde der Garten zu einem zweiten Epistyl ausgestaltet; auch zwei Atrien nebeneinander kommen vor. Die im Atriumhause nach der Straße zu liegenden Räume wurden als Läden oder Werkstätten vermietet und ebenso die Zimmer des zweiten Stockwerkes, das sich an einer oder mehreren Seiten des Atriums, aber niemals über dem ganzen Gebäudekomplex erhob. Das antike Haus war im wesentlichen einstöckig, und seine Ausdehnung erstreckte sich in die Länge und Breite. Nur in den großen Städten, vor allem in Rom, entwickelten sich vielstöckige Mietskasernen (bis zu zehn Stock hoch), die dann natürlich ähnlich den modernen Häusern gestaltet waren. Die Atriumhäuser wurden immer mehr ein Luxus der Reichen; zur Zeit Constantins kam in Rom nur noch ein Atriumhaus auf fünfundzwanzig Insulae.

Wunderbar malerisch muß das antike Haus gewirkt haben mit seinem Durchblick vom Atrium in das Peristyl (Abb. 307), mit dem hellerleuchteten Mittelraum, dem Schatten der Säulengänge und dem Dämmer der eigentlichen Zimmer. Zahlreiche bunte Vorhänge schieden die einzelnen Räume voneinander

und wurden nach Bedürfnis auch zwischen den Säulen aufgehängt. Wasser plätscherte aus einem Brunnen im Atrium, und in der Mitte der Gartenanlagen des Epistyls glitzerte der Strahl des Springbrunnens in der Sonne. Marmorbilder und schöne Marmor- oder Bronzegeräte standen umher. Der Fußboden war mit Opus signinum belegt, einer Masse aus Mörtel und kleinen Ziegelstückchen, in der durch weiße oder farbige Steinchen Muster eingelegt waren. Seine reichste Wirkung erhielt die Wohnstube aber durch die Bemalung aller Wandflächen, auf die wir im folgenden noch näher eingehen werden.

Die römisch-pompejanische Wand- und Mosaikmalerei.

Was wir von römischer Malerei wissen, beschränkt sich auf Wanddekorationen in Pompeji und Rom und auf einige Mosaiken. Pompeji spielt dabei die Hauptrolle. Die meisten Wandmalereien der pompejanischen Häuser sind

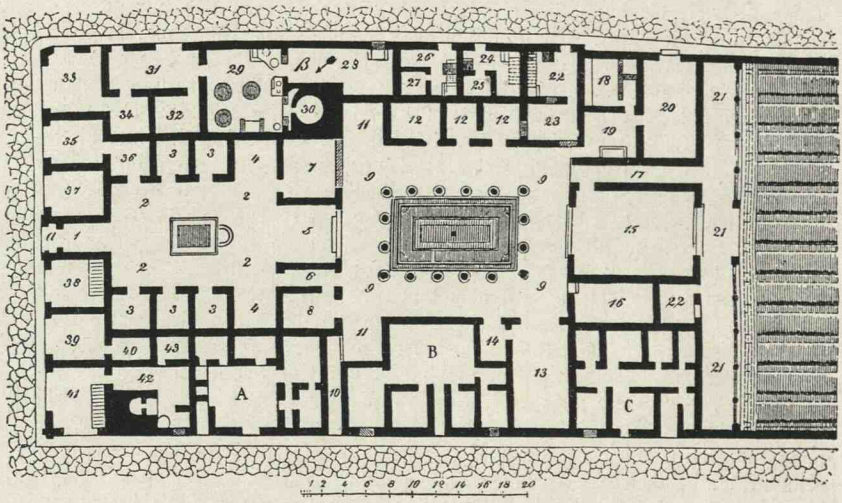


Abb. 306. Das sogenannte Haus des Pansa zu Pompeji. Grundriß. (Zu Seite 345.)

zwischen den Jahren 63 und 79 n. Chr. entstanden, da in dem erstgenannten Jahr ein furchtbares Erdbeben die Stadt heimgesucht hatte. Aber es ist damals doch auch eine so große Anzahl früherer Kunstwerke erhalten geblieben, daß wir die ganze Geschichte der pompejanischen Wandmalerei verfolgen können. Nach den Forschungen von Ernst Berger hat die Technik die größte Verwandtschaft mit dem modernen Stucco lustro. In drei übereinander liegenden Schichten ist auf die Wand Marmorstuck aufgetragen, der nach oben zu immer feiner wird, in der obersten Lage ist dem Stuck die Farbe gleich beigemischt. Diese besteht aus dem Farbstoff und „punischem Wachs", dessen Herstellung uns aus Plinius bekannt ist. Das punische Wachs geht mit dem Kalk des Stuckes eine in Wasser unlösliche Verbindung ein, und daraus erklärt sich die große Haltbarkeit der pompejanischen Wandbilder. Die verschiedenfarbigen Stuckflächen sind fast immer in regelmäßigen viereckigen Feldern nebeneinander gesetzt. Fast alle, wenn auch noch so reichen Dekorationen lassen sich nämlich auf ganz einfache

farbige Grundflächen zurückführen. Diese sind also aus technischen Gründen das Grundmotiv der ganzen pompejanischen Dekoration geworden und in allen aufeinander folgenden Stilen geblieben. Auf diese farbige Stuckunterlage wurde die übrige Dekoration erst aufgemalt, und in den späteren Stilen sind dabei die

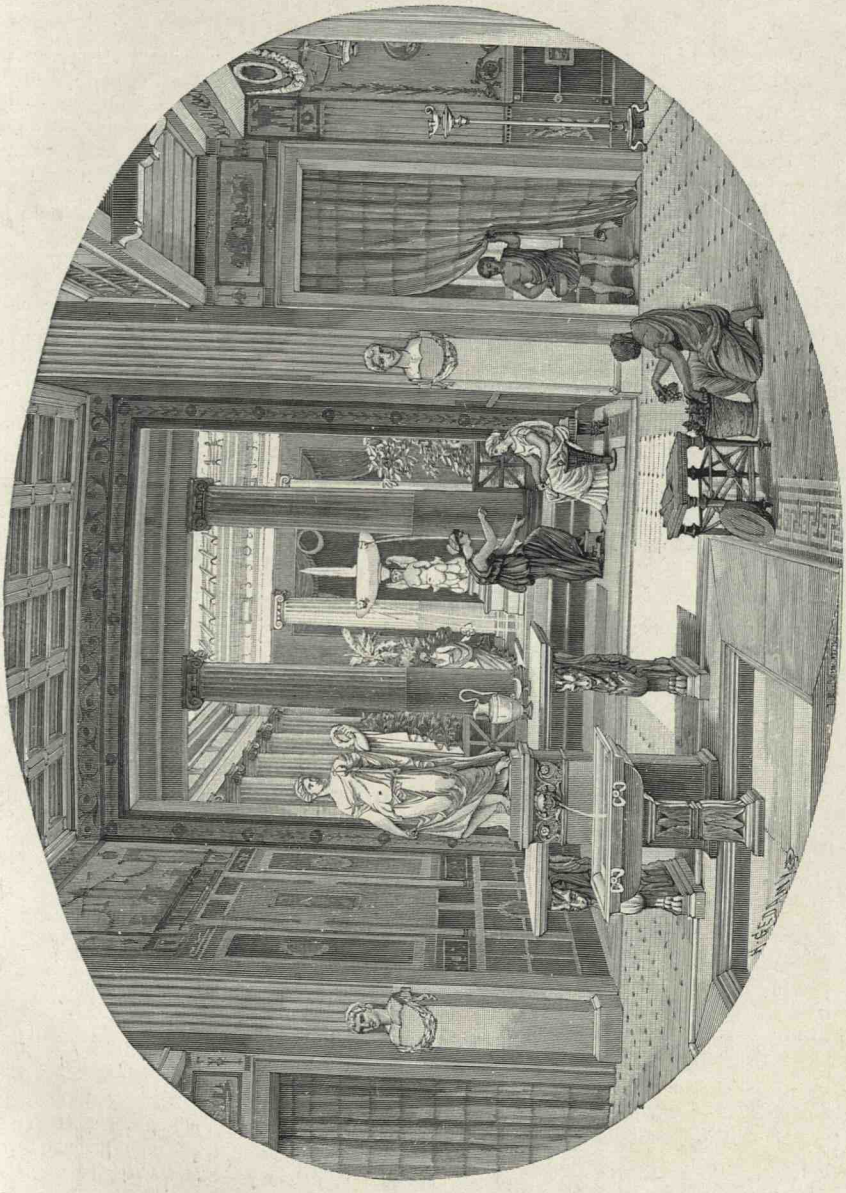


Abb. 307. Inneres eines pompejanisches Hauses. Blick aus dem Atrium durch das Tablinum in das Peristyl. Rekonstruktion von F. Bühlmann. (Zu Seite 345.)

Stellen, wo die verschiedenfarbigen Stuckflächen aneinander stoßen, die Nähte, durch aufgemalte Säulchen, Gebälk oder eine andere Art von Dekoration verdeckt.

Im ältesten, dem sogenannten Inkrustationsstil, ist die Wandfläche in einen Sockel, eine mittlere und eine obere Zone geteilt. Der Stuck ahmt die Bekleidung mit Mamor-

platten, wie sie in den reichen griechischen Häusern des Orients üblich war, nach und zwar in liegenden oder stehenden Rechtecken, deren Farben und Adern nach bestimmtem System wechseln. Der obere Abschluß des mittleren Teiles ist oft wie das Gebälk eines Tempels gestaltet. Der oberste Wandstreifen ist meist eine einfarbige gleichmäßige Fläche. Bei dieser Dekorationsart wurde mit Vorliebe der Fußboden mit großen Mosaikgemälden geschmückt, weil das Mosaik zu der monumental gedachten Wandbekleidung trefflich paßte und Gelegenheit gab, figürliche Darstellungen, die man nicht gern entbehrte, anzubringen. — Nach der Eroberung durch die Römer kam der Architekturstil auf. Man empfand die Enge der Zimmer als drückend und suchte sie für den Eindruck durch perspektivisch gemalte Architekturen zu erweitern. Die Dreiteilung der Wand blieb bestehen, aber nur die Vorderfläche des Sockels wurde in der Wandebene liegend gedacht, der mittlere Teil der Wand wurde perspektivisch hinter gemalte Säulen oder Pfeiler zurückgeschoben und mit einem Mittelbilde geschmückt. Oft war er als Mauer gedacht, über die man hinwegsehen konnte, und dann war in dem oberen Wandteil der Blick in andere Zimmer oder in den Himmelsraum fingiert. Dabei aber wird die Erreichung jeder wirklichen Illusion absichtlich vermieden. Bei diesen beiden Stilen sind die Farben noch nicht reich und glänzend. In der letzten Zeit des Architekturstiles sinkt die gemalte Architektur zur Umrahmung des Mittelbildes herab. — Um die Zeit von Chr. Geb. wird diese Umrahmung des Mittelbildes rein ornamental, die architektonischen Glieder werden spielend schlank, und das Ganze löst sich allmählich in den ornamentalen Stil auf. Aber noch immer ist die Dreiteilung geblieben. Die Wand ist jedoch wieder zu einer einheitlichen Fläche geworden, auf die das Ganze nur zierlich spielend, aber sehr sorgfältig aufgemalt ist. Im obersten Streifen sieht man in der Regel Architekturen, die wie aus Holzstäbchen aufgebaut scheinen. Die Färbung ist unterdessen lebhafter geworden und nimmt von unten nach oben an Helligkeit zu, weil die Zimmer das Licht von unten durch die geöffnete Tür empfingen. — Nach der Mitte des ersten Jahrhunderts begann man wieder zurückzugreifen auf den architektonischen Stil und seinen ungeheuren Vorteil, daß er die Räume scheinbar erweiterte, aber in ganz anderer Art, die viel von dem ornamentalen Stil beibehielt, so entstand der letzte pompejanische Stil (Abb. 308). Man suchte jetzt die Wand vollständig außer acht zu lassen und gab darum auch ihre strenge Dreiteilung auf. Der Blick schweift durch sie hindurch und geht durch reiche phantastische Architekturen des schon erwähnten Stäbchenstiles, in dem alle Glieder nur noch andeutend sind, ins Freie, in einen bläulichen oder weißlichen Hintergrund, der die Ferne bildet. Die Täuschung ist hier aber noch weniger durchgeführt als im Architekturstil, sondern alles nach rein dekorativen Gesichtspunkten flüchtig hingeworfen. Die Ausführung ist höchst nachlässig, aber der Reichtum der Erfindung unerschöpflich. Die großen Bilder werden jetzt seltener, und man streut lieber eine Fülle von kleinen Figuren über das Ganze, die durch die phantastischen Hallen wandeln oder von den Galerien herabschauen; auch schwebende Figuren inmitten umrahmter Felder sind beliebt. Zuweilen werden kleine idyllische Landschaftsbilder angebracht. Die Farben sind jetzt überaus reich und prächtig geworden. Auf diesem Punkte hat der Ausbruch des Vesuv die Kunst überrascht, aber sie scheint es auch an anderen Orten nicht viel weiter gebracht zu haben, sondern hat sich danach in öde Wiederholung des einmal Erreichten verloren. Die malerische Dekoration aber hat wieder den Beweis geliefert, daß die antike Kunst überall von den gegebenen Bedingungen ausging und das Problem auf die geistreichste Weise löste. Etwas Erfreulicheres als der Wandschmuck der beiden letzten pompejanischen Stile läßt sich für die kleinen Räume unter dem heiteren südlichen Himmel nicht ersinnen. Überall in der Dekoration wird das Auge durch nimmermüde Abwechslung angeregt, ohne durch Ernst in Anspruch genommen zu werden, wo es sich nur um den allgemeinen Schmuck des Raumes handeln sollte. Aber in dem ornamentalen und im letzten Stil war durch die großen Mittelbilder, die oft berühmte Originale nachahmten, auch für ein ernsteres Element gesorgt, wie wir unsere Wände mit Stichen nach bekannten Gemälden schmücken. Daß in der letzten Zeit diese Bilder seltener wurden, ist ein bedeutsames Zeichen für das sinkende Geistesleben der Antike.

Pompeji ist der einzige Ort, wo wir die Wandmalerei im Zusammenhang verfolgen können. Einzelne Beispiele haben sich in Rom erhalten, in dem Haus der Livia auf dem Palatin (vergl. S. 340), in den Thermen des Titus, in

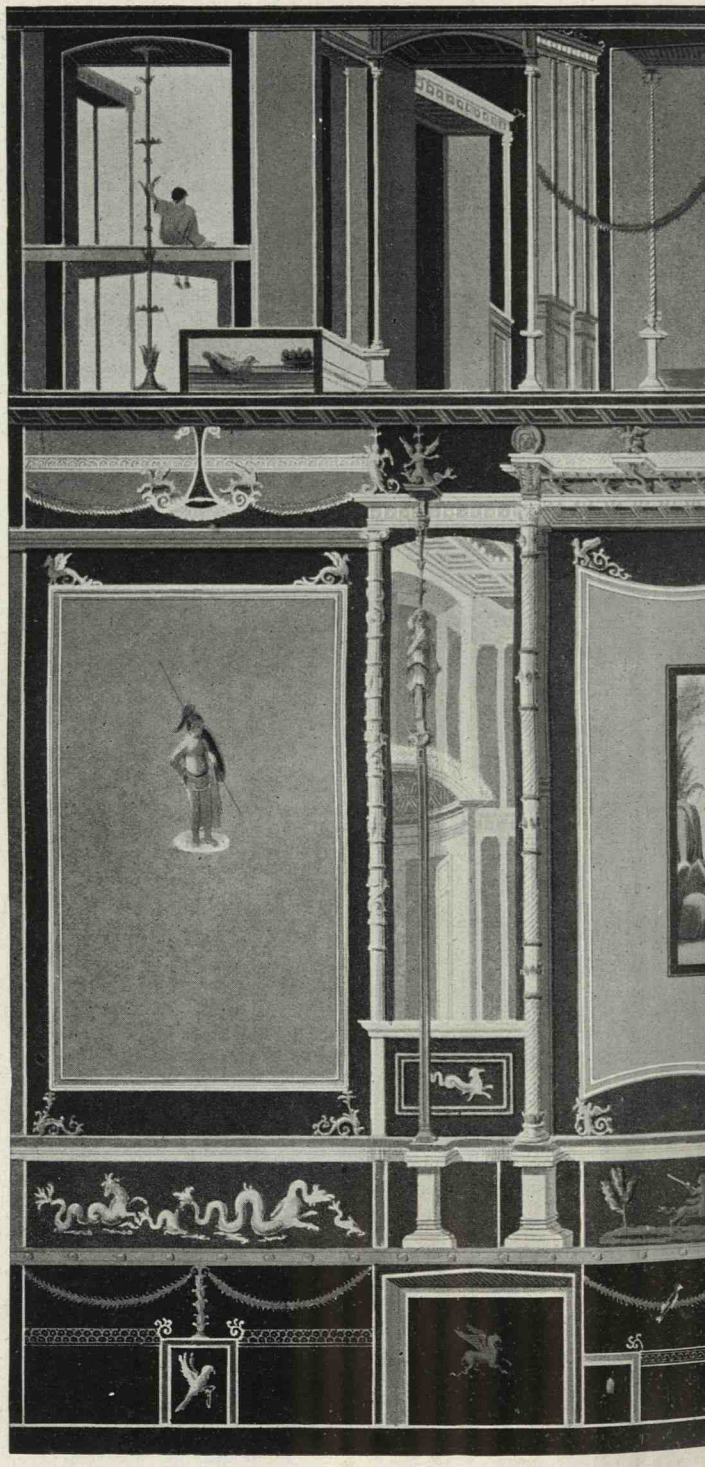


Abb. 308. Wand aus dem Hause de



ı Dichters zu Pompeji. (Zu Seite 348.)

einem neuerdings bei der Tiberregulierung aufgefundenen Haus bei der Villa Farnesina, dessen Wanddekorationen sich jetzt im Thermenmuseum befinden. (Über die Odysseelandschaften vergl. S. 285 f.) Die feinen, zierlichen, geistreichen, von naturtreuen und phantastischen Figuren und Tieren belebten Ornamente der Titusthermen, die halb in Reliefstuck, halb in Malerei ausgeführt sind, haben Raphael zum Vorbild für seine Loggien gedient. Die römischen Arbeiten sind an Geschmack und Ausführung durchschnittlich besser als die pompejanischen. Ein Künstler aus der Zeit des Augustus, dessen Name nicht ganz feststeht und der gewöhnlich Ludus genannt wird, scheint eine besondere Art von Gartenprospekten erfunden zu haben. Das schönste Beispiel befindet sich in der Villa ad Gallinas bei Rom, wo alle vier Wände eines Zimmers mit der Darstellung eines reichen, blühenden und früchtetragenden Gartens geschmückt sind.

Von den Fußbodenmosaiken sind im Vatikan, Lateran, in der Villa Borghese, in Neapel (s. S. 284) und anderwärts Beispiele von verschiedener Güte erhalten. Sehr beliebt waren in der Kaiserzeit Gladiatorendarstellungen oft sehr roher Art (umfangreichstes Beispiel im Lateran). Bis zu welcher hohen Feinheit und malerischen Illusion es die Antike in dieser schwerfälligen Kunstart brachte, zeigt das berühmte Taubenmosaik im kapitolinischen Museum und das Mosaik des Dioskurides von Samos aus dem Hause des tragischen Dichters zu Pompeji, jetzt in Neapel, mit der Darstellung einer Theaterprobe.

Kopistentätigkeit in der Plastik.

Die Neu-Attiker und Kleinasiaten. Die Schule des Pasiteles. Die übrigen Kopien.

Um das Jahr 150 v. Chr. hat sich nach Plinius die Kunst aufs neue erhoben. Dieses Datum bezieht sich wahrscheinlich auf den Eintritt der Römer unter die die Kunst begünstigenden Völker. In jener Zeit wurden in Rom die ersten Bauten von griechischen Architekten ausgeführt, verschiedene Tempel, die später in die Portikus des Metellus einbezogen wurden; um 133 ließ Brutus Gallaecus einen Marstempel errichten. Der Baumeister dieser Tempel war Hermodoros. Metellus scheint auch zuerst griechische Bildhauer in Rom beschäftigt zu haben. Im letzten Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der ersten Kaiser können wir mehrere Schulen von Plastikern nachweisen: die Neu-Attiker, die Kleinasiaten (diese noch bis nach Hadrian tätig) und die Schule des Pasiteles. Früher hat man in ihnen Schulen von Eklektikern zu erkennen geglaubt, die sich die Werke der Blütezeit, ja der archaischen Kunst zum Muster nahmen und aus archaischen Studien heraus frei schufen. Immer mehr aber ist man zu der Überzeugung gekommen, daß diese Künstler weiter nichts als Kopisten waren und die Kopien mit ihren Namen bezeichneten. Nur bei einzelnen hochberühmten Werken, wie dem Torso vom Belvedere und dem borghesischen Fechter, hat man nicht gewagt, diese Konsequenz zu ziehen, und doch müssen wir auch in diesen, wie ich oben (s. S. 292) gezeigt habe, bloße Kopien erkennen.

Die berühmtesten, uns durch noch erhaltene Werke bekannten Namen der Neu-Attiker sind: Apollonios, Nestors Sohn (der Verfertiger des Torso vom Belvedere nach einem Werk der lysippischen Schule und vielleicht der Goldelfenbeinstatue des Jupiter Capitolinus),

Apollonios, Sohn des Archias (Bronzeherme des Doryphoros aus Pompeji nach Polyklet), Glykon (Herakles Farnese nach Lysipp), Kleomenes (sogenannter Germanicus im Louvre, vielmehr das Bildnis eines unbekannten vornehmen Römers aus der beginnenden Kaiserzeit in der Haltung des Hermes Logios, nach einem Vorbilde aus der ersten Blütezeit der attischen Kunst), Antiochos (Kopie der Parthenos des Phidias in der Sammlung Ludovisi), Salpion (großer Mischkrug mit Reliefs, die berühmte Figuren des bacchischen Kreises aus der zweiten Blütezeit der attischen Kunst wiederholen), Sosibios (Marmoramphora im Louvre mit teilweise archaischen Reliefiguren), Pontios (Marmor-Rhyton im kapitolinischen Museum), Kriton und Nikolaos (Kanephore in Villa Albani). Alle diese Künstler waren Athener und lebten ziemlich gleichzeitig; ihre Werke stammen nach dem Buchstabencharakter der Inschriften etwa aus der Zeit des Augustus, nur der erstgenannte Apollonios ist vielleicht etwas älter, wenn wirklich er und nicht ein anderer Plastiker gleichen Namens die Statue des Jupiter Capitolinus gearbeitet hat, die zwischen den Jahren 84 und 69 v. Chr. entstanden ist. Auch die zahlreich erhaltenen neu-attischen Reliefs wiederholen Typen von Kunstwerken des 5. und 4. Jahrhunderts und stellen sie nur in verschiedener Weise zusammen. — Aus schriftlichen Berichten erfahren wir über die Neu-Attiker noch folgendes: Der Athener Menodoros fertigte eine Kopie des thespischen Eros von Praxiteles zum Ersatz des nach Rom entführten Originals; von Timokles und Timarchides, den Söhnen des Polykles, wird für ihre Athena in Elateia der Schild der Parthenos des Phidias kopiert, und wahrscheinlich war auch die Göttin selbst eine Kopie. (Timarchides und sein Oheim Dionysios arbeiteten auch gemeinsam eine Ehrenstatue des C. Ofellius, die wiedergefunden ist und sich im Körper als Kopie nach dem Hermes des Praxiteles erwiesen hat). — Nicht anders war es bei den Kleinasiaten. Die bedeutendsten unter ihnen sind uns schon bekannt: Agasias, der Verfertiger des borghesischen Fechters, Archelaos, Sohn des Apollonios aus Priene, von dem das Relief mit der Apotheose des Homer herrührt, beide aus dem letzten Jahrhundert v. Chr., und Aristeas und Papias, die Bildhauer der kapitolinischen Kentauren. — Neben diese Künstler tritt die aus den griechischen Kolonien in Italien hervorgegangene Schule des Pasiteles. Dieser Plastiker war in Unteritalien geboren und empfing das römische Bürgerrecht bei dessen allgemeiner Verleihung an die unteritalischen Städte im Jahre 87 v. Chr. Von ihm wird zuerst erwähnt, daß er Tonmodelle für seine Statuen machte, was früher nicht allgemein üblich gewesen zu sein scheint. Er hat auch fünf Bücher über die Meisterwerke der Kunst geschrieben, die zu den Quellen des Plinius gehören. Von ihm sind keine Arbeiten erhalten. Seinen Schüler Stephanos kennen wir aus einer Statue, die eine archaische Figur, vielleicht ein Werk des Ageladas, wiederholt: es ist die nackte Jünglingsfigur in Villa Albani (Abb. 120). Sie kommt noch in anderen, entweder ganz oder teilweise erhaltenen Kopien vor, außerdem ist sie einmal mit einer anderen männlichen im Louvre und einmal mit einer weiblichen in Neapel zusammengestellt, Gruppen, die den Namen Orest mit Pylades und Orest mit Elektra erhalten haben. Ein Schüler des Stephanos war Menelaos, der Verfertiger der Gruppe in der Sammlung Ludovisi (Abb. 309). Eine größere reich gekleidete Frau und ein kleinerer junger Mann, der den Mantel quer um den Körper geschlungen hat, stehen nebeneinander, sich halb umfassend. So ausdruckslos ist die Zusammenstellung, daß es bisher nicht gelungen ist und wohl auch nicht gelingen wird, eine sichere Deutung auszusprechen, zumal man nicht einmal erkennen kann, ob die Gebärde Begrüßung oder Abschied ausdrücken soll. Wahrscheinlich sind die Vorbilder Einzelfiguren gewesen und von dem Kopisten lose zusammengestellt worden. In diesem Werk hat sich der Künstler an Vorbilder aus der vollendeten Kunst gehalten. Die weibliche Figur geht vielleicht auf ein Original aus dem Kreise des Praxiteles zurück. — Ein Zeitgenosse des Pasiteles war Arkesilaos, der für Cäsar und Lukullus arbeitete und durch die Vortrefflichkeit seiner Tonmodelle besonders berühmt war.

Aus der Masse der übrigen römischen Kopien heben sich diese mit Namen bezeichneten der drei Kunstschulen heraus. Die Künstler gehen sehr sorgfältig zu Werk und suchen in das formale Verständnis ihrer Vorbilder einzudringen, auch schalten sie mit ihnen zuweilen ziemlich frei, stellen sie zu neuen Gruppen zusammen oder bilden Statuen auf ihren Reliefs nach, sie in inhaltliche Beziehung zueinander setzend, oder sie setzen berühmten Statuen Bildnisköpfe auf. Die

italische Kunstschule des Pasiteles scheint noch weiter darüber hinauszugehen, sie betrachtet das Kopieren als eine Schulung in den ihr bisher nicht geläufigen Kunstformen. Genaue Tonmodelle werden vorher geschaffen, immer merkt man, daß die Bildhauer den Blick nicht nur auf das zu kopierende Original, sondern auch auf die Natur gerichtet haben. So ist denn den Kopien ein eigenartiger, eklektisch-akademischer Stempel aufgedrückt, und es ist sehr erklärlich, daß man die Schule des Pasiteles lange Zeit für eine akademische gehalten hat, was sie ja bis zu einer gewissen Grenze auch wirklich war. Ja die ganz bestimmte technische Angewöhnung und Art der künstlerischen Anschauung in ihnen findet sich auch in anderen Werken wieder, von denen wir sonst nicht wissen, daß sie mit diesen Künstlerkreisen zusammenhängen. So z. B. hat die Gewandung der Augustusstatue aus der Villa der Livia die größte Verwandtschaft mit dem Gewande an der Gruppe des Menelaos in der Sammlung Ludovisi. Wir müssen also annehmen, daß die Schule des Pasiteles auch auf weitere Kreise technisch anregend gewirkt hat. Die italischen Künstler mußten erst zur Kunstübung in griechischen Formen erzogen werden, und da war diese wissenschaftliche, sorgfältige Art zu kopieren ein vortreffliches Mittel. Von einem ähnlichen Grundgedanken ausgehend, tat im 15. Jahrhundert Francesco Squarcione in Padua eine Malerwerkstätte



Abb. 309. Gruppe des Künstlers Menelaos in der Sammlung Ludovisi zu Rom. (Zu Seite 350.)

auf, in der meist nach plastischen Vorbildern aus der Antike in wissenschaftlich sorgfältiger Weise studiert und gezeichnet wurde. Auch da galt es erst den Sinn für künstlerische Form, der vorher in Oberitalien nicht vorhanden war, zu bilden. — Die von den Athenern und den kleinasiatischen Plastikern geschaffenen Kopien zeichnen sich durch verständnisvolles Studium der Vorbilder und sorgfältige technische Schulung so vorteilhaft aus, daß es durchaus gerechtfertigt war, daß die Künstler sie mit ihrem Namen zeichneten. —

Die Zahl der bisher aufgeführten Kopien ist verschwindend klein gegenüber der Hauptmasse der übrigen, die den weitaus größten Bestand unseres Besitzes an Antiken bildet. Wir haben schon im Verlauf der ganzen Entwickelung gesehen, daß uns die meisten griechischen Werke nur in römischen Kopien erhalten sind. Dazu kommt die noch größere Menge jener, deren Originale wir nicht bestimmten Schulen oder Künstlern zuweisen, sondern nur im allgemeinen in die kunstgeschichtliche Entwickelung einreihen können, und sehr oft sind wir auch nicht einmal dazu imstande. Als Material für römische Kopien diente fast ausschließlich Marmor, nur in Ausnahmefällen hat man Bronze genommen. Der künstlerische Wert der Kopien ist außerordentlich verschieden. Die meisten verraten gelenke, aber auch sorglose Fertigkeit in der Handhabung der Kunstformen. Da kein tüchtiges Naturstudium nebenher ging, kam es immer mehr auf eine gewisse Routine heraus, das Kunstwerk im allgemeinen wiederzugeben und jede Feinheit im einzelnen aufzuopfern. Wohl nur in den allerseltensten Fällen wurden die Kopien direkt nach dem Original genommen: dadurch wurden natürlich die Fehler in geometrischer Progression vervielfacht. Diese nachlässige Art der Anfertigung hängt mit der Verwendung der Statuen zusammen. Die römische Religion erforderte nämlich viel weniger Kultbilder als die griechische, weil die Götter nicht in derselben Vielgestaltigkeit auftraten, und der Bedarf wurde hauptsächlich durch die in Griechenland geraubten Werke gedeckt. Die in Italien angefertigten Kopien wurden vielmehr fast ausschließlich zur Ausschmückung von Gebäuden, Plätzen, Straßen, Gärten, Brunnen usw. bestimmt. Diese Verwendung erklärt es auch, daß meistens die Werke aus der zweiten Blütezeit der attischen Kunst und noch mehr aus der hellenistischen Epoche wiederholt wurden, daß die meisten dem Kreis des Bacchos und der Aphrodite angehören. Dazu kommen die zahlreichen allegorischen Gestalten, zu denen griechische Originale, meist weibliche Gewandstatuen, umgearbeitet wurden. Überhaupt wurden die Vorbilder in den Kopien sehr oft für bestimmte Zwecke etwas abgeändert.

Unter den Kopien müssen auch die Sarkophage angeführt werden (Abb. 310). Der Satz, daß die Vorbilder von den Kopisten verändert wurden, gilt für ihren Skulpturenschmuck noch ganz besonders. Die griechischen Sarkophage waren der Regel nach im Freien aufgestellt; sie waren nicht ein Teil der Grabanlage, sondern das Denkmal selbst, sie waren im kleinen, was Bauten wie das Nereidendenkmal oder das Mausoleum im großen waren. Daher erhielten sie die Form eines meist tempelartigen Gebäudes, mit Sockel und Satteldach. Der Bilderschmuck ordnete sich dem architektonischen Aufbau vollständig unter. Die römischen



Abb. 310. Sarkophag Casali. Sammlung Jakobsen, Kopenhagen. (Zu Seite 352.)

Sarkophage dagegen wurden in Grabkammern aufgestellt und hatten deshalb die Form einfacher länglicher Kästen, vielleicht im Zusammenhang mit der etruskischen Sitte, die Sarkophage als Ruhebetten zu gestalten, auf denen die Verstorbenen lagerten, während die römischen Sarkophage allerdings meist mit einem Deckel in Form eines Satteldachs versehen waren. Da die Sarkophage mit einer Langseite gegen die Wand gestellt wurden, sind in der Regel nur die drei übrigen Seiten mit Reliefs geschmückt, diese aber auch meistens damit so überladen, daß die architektonische Form ganz zurücktritt, suchte man doch selbst die Ecken außer acht zu lassen und mit plastischem Schmuck zu verkleiden. Da die Sarkophage in schlecht erleuchteten Grabgewölben standen, ist fast immer Hochrelief angewendet, ja es sind fast freie Figuren, die vor der Rückwand stehen; in ihrem dichten Gedränge kommt das römische Prinzip der Überladung erneut zum Ausdruck. An den wenig sichtbaren Schmalseiten und der Rückseite ist das Relief oft nur ganz flach und skizzenhaft. Bei dem Hochrelief ist jede Freiheit erlaubt bis auf die perspektivische Vertiefung zur Fernsicht, die erst durch die Renaissancekunst in das Relief eingeführt wurde: die Figuren werden in verschiedenen Plänen hintereinander geschoben, die Örtlichkeit wird durch Bäume, Felsen, Gebäude usw. angedeutet. Oft ist in einem Medaillon an der Vorderseite das Bildnis des oder der beiden Verstorbenen — meistens erhielten Ehepaare einen gemeinsamen Sarkophag — angebracht. Der Inhalt des übrigen Reliefschmucks hat nur sehr selten Bezug auf die Person des Bestatteten; schon jetzt werden des öfteren dadurch im allgemeinen Gedanken über Leben und Tod oder Anspielungen auf den Tod gegeben. Dazu werden die Mythen und Sagen verwendet: von Amor und Psyche, vom Tod der Niobiden, vom Muttermord des Orest und seiner Verfolgung durch die Eumeniden, von Artemis und Endymion, vom Raub der Persephone. Auch Sphinxe mit dem Kopf eines Schafes in den Vordertatzen kommen vor, wahrscheinlich als Symbol des hinraffenden Geschickes. Die zahlreichen Darstellungen aus dem Kreise des Dionysos deuten auf die orphische Anschauung hin, daß der Tote in den Thiasos aufgenommen

wird, oder, allgemeiner gefaßt, nach dem Tode ein ſeliges Genußleben führt. In den meiſten Fällen aber handelt es ſich um die Freude am Schmuck ohne jede tiefere Verbindung mit dem Zweck. Zu den am häufigſten vorkommenden Gegenſtänden gehören die Amazonenſchlacht, die Jagd des Meleager, die Arbeiten des Herakles, Tritone und Nereiden, die Geſchichte des Achill, Schlachten gegen Barbaren uſw. Der Kunſtwert der Sarkophage iſt ſehr gering, denn faſt alle gehören in die ſpätere Kaiſerzeit, vom 2. Jahrhundert n. Chr. an, da erſt damals die Leichenverbrennungen anfingen außer Gebrauch zu kommen. Für die Reliefs müſſen Vorbilderſammlungen vorhanden geweſen ſein, wie für die pompejaniſchen Wandgemälde, die Zeichnungen nach berühmten Statuen, Gruppen oder Reliefs enthielten, die in freier Zuſammenſtellung verwertet wurden. Daher überraſcht uns hinter der ſchlechten und flüchtigen Ausführung oft ein ſchöner Gedanke oder ein ſchönes Motiv, ſo daß die Sarkophage als Beiſpiele nachwirkender griechiſcher Kunſt für uns von Wichtigkeit ſind.

3. Die eigentlich römiſche Kunſt.

Einzelwerke. Bildniſſe. Hiſtoriſche Reliefs uſw.

Die energiſche Schulung an den Formen der griechiſchen Plaſtik iſt für die römiſche Kunſt nicht ohne ſchöne Frucht geblieben. Einige erhaltene Werke klären uns darüber auf: in erſter Linie der Camillus, Bronzeſtatue im kapitoliniſchen Muſeum (Abb. 311). Camilli wurden die Knaben genannt, die beim Opfer miniſtrierten, die Opfergeräte trugen und dem Opfernden zur Hand waren. Sie wurden immer nur aus vornehmen Familien genommen.

In den Händen des kapitoliniſchen Jünglings ſind, wie wir nach ähnlichen Figuren auf Reliefs wiſſen, Opfergeräte zu ergänzen. Das Werk muß ſchon im Altertum berühmt geweſen ſein, da mehrere Wiederholungen davon erhalten ſind. Es gehört in die beſte römiſche Kunſtzeit, in den Anfang der Kaiſerherrſchaft. Dieſe Statue zeigt eine eklektiſche Kunſtrichtung, die man früher fälſchlich in den erhaltenen Werken der Schule des Paſiteles ſuchte. An ihr können wir erkennen, welch ſchönen Erfolg die Studien jener Kopiſten für frei ſchaffende Künſtler gehabt haben. Daß archaiſche Muſter eingewirkt haben, merkt man an der etwas befangenen Haltung der Figur, die hier aber wie in echt archaiſchen Werken den Reiz der Naivität hat, weil dieſe Kunſt in gewiſſem Sinne ſelber archaiſch war. In der Gewandung herrſcht kühle Nüchternheit und ſchwungloſe Treue der Natur gegenüber. So ſchön der Kopf iſt, ſo iſt doch auch er kühl gedankenhaft und nicht aus warmer Schöpferkraft empfunden; er ſoll idealiſiert ſein, iſt aber nur typiſch geworden. Wie an archaiſch-griechiſchen Werken iſt die Statue mit zierlichen Einzelheiten geſchmückt; die Nähte und die Schuhe ſind mit feinen Ornamenten verſehen, die zum Teil in Silber eingelegt ſind.

Nicht minder edel tritt die römiſche Kunſt in dem Romakopf im Louvre hervor (Abb. 312.) Das Vorbild war die Göttin Athena, aber bei aller typiſchen Ähnlichkeit ſteht der Künſtler ihr doch ſelbſtſtändig gegenüber. Die Züge ſind ſchärfer und knapper, der Ausdruck iſt kühl-verſtändiger geworden, es iſt die ſchlagende Verkörperung des ſcharf denkenden, nüchtern praktiſchen, aber vornehmen römiſchen Volkscharakters. Die einzige erhaltene monumentale Darſtellung einer altitaliſchen Gottheit iſt die archaiſierende Statue der Juno Sospita in der Rotunde des Vatikan.

Die Römer besaßen einen treffend beobachtenden Blick und vorzügliche Menschenkenntnis, die sie zu einem Volk von Staatsmännern machten und auch besonders für die Bildniskunst befähigten. Ihre Leistungen darin gehören zu den besten, die die Kunstgeschichte überhaupt aufzuweisen hat. Die Bildnisse waren entweder ganze Statuen oder Büsten. Sie strebten entweder Naturtreue an oder waren idealisiert. Die Römer teilten die ikonischen, d. h. naturtreuen Statuen ein in togatae und thoracatae.

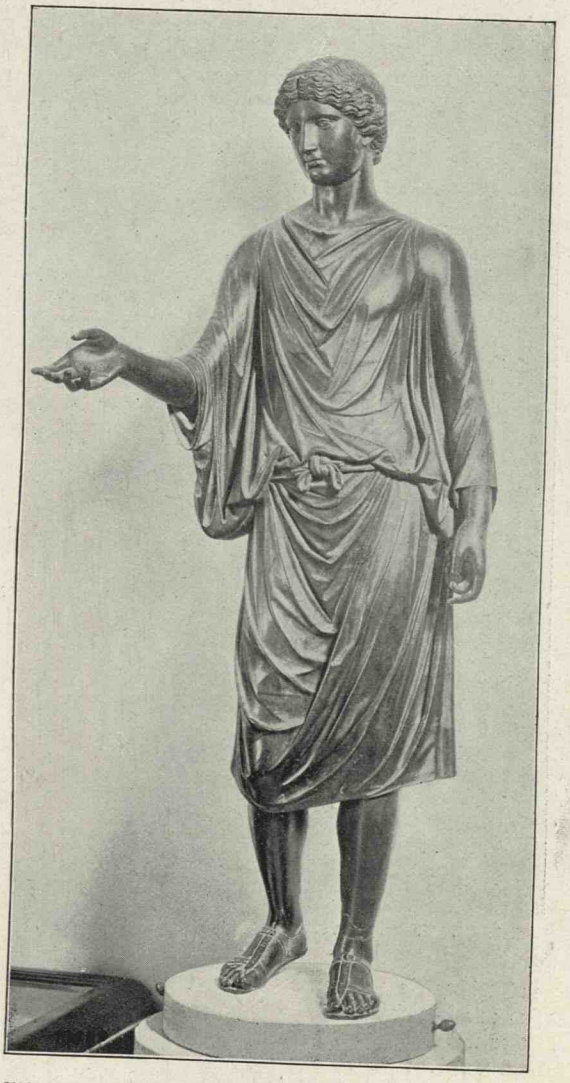


Abb. 311. Camillus, Opferknabe. Original-Bronzestatue im kapitolinischen Museum zu Rom. (Zu Seite 354.)

Die Statuae togatae waren in der Friedenstracht der Toga. Die Hauptlage dieses Gewandes ist fast immer die gleiche, der herkömmlichen Tracht des Lebens entsprechend, nur in Einzelheiten verschieden. Schon in der Wirklichkeit verlieh dieser lange, edel umgeschlungene Mantel der menschlichen Gestalt eine unvergleichliche Würde, und die römischen Künstler haben verstanden, diese auch in den Bildwerken herauszubringen. Sie schufen in den Togastatuen ein Seitenstück zu den reichen weiblichen Gewandfiguren der griechischen Plastik. Diese hatte nur in priesterlichen Gestalten, wie z. B. in dem lang bekleideten Dionysos oder dem Kitharoeden Apoll Gelegenheit gehabt, männliche Gewandfiguren zu bilden, denn die gewöhnliche Tracht der Griechen war der kurze Chiton und das nicht sehr große und stoffreiche Himation, das meistens nur einen Teil des Körpers bedeckte und ihn niemals gänzlich verhüllte. Die Toga dagegen tritt viel selbständiger auf, die Masse ihres Stoffes verhüllt den Körper so, daß er ganz darunter verschwindet. Der Blick für das Monumentale, den die Römer auch in ihrer Baukunst bewiesen, ließ sie hier, wo sie sich an kein Vorbild anlehnen konnten, nach der Naturbeobachtung das Richtige treffen. Wenn bei den Kaiserstatuen die Toga auch über den Hinterkopf gelegt ist, dann sind die Herrscher als oberste Priester dargestellt (Augustus in der Sala a Croce greca des Vatikan). — Die weiblichen Gewandfiguren lehnen sich dagegen vielfach an griechische Vorbilder an; sie ahmen diese in der Haltung und in der Gewandung wohl meistens ziemlich genau nach. Die männlichen

Togafiguren ſtehen meiſtens, da beim Sitzen die Würde dieſer Tracht nicht recht zum Ausdruck kommt, die römiſchen Damen dagegen ſitzen ebenſo häufig, wie ſie ſtehen. Eines der berühmteſten Sitzbilder iſt das der älteren Agrippina im kapitoliniſchen Muſeum (Abb. 314) von ſehr edler Haltung, im Körper jedenfalls Kopie eines griechiſchen Originals. Sehr oft wurden die Körper mit ihrer Bekleidung auf Vorrat gearbeitet und dann nur der betreffende Bildniskopf aufgeſetzt.

Die Statuae thoracatae, d. h. die geharniſchten Bilder von Kaiſern oder Feldherren, haben meiſt die Gebärde der Anrede an das Heer mit erhobener Rechten. Oft waren im Marmor Harniſche von reich getriebener Metallarbeit nachgebildet. Das ſchönſte Beiſpiel dieſer Art, eine der edelſten Bildnisfiguren der Antike überhaupt, iſt der im Jahre 1863 in der Villa der Livia bei Rom gefundene Auguſtus im Braccio nuovo des Vatikan, im Jahr 17 v. Chr. gearbeitet (Abb. 313). Wahrhaft königlich iſt die Haltung, mit der er vor das Heer hintritt und zu ihm ſpricht. Die reiche Verzierung des Panzers ordnet ſich dem Geſamteindruck völlig unter, das Ganze wird von dem edlen Kopf beherrſcht, der den Charakter dieſes geborenen Königs wundervoll wiedergibt: den kraftvollen, zielbewußten Willen, den ſcharfen Verſtand, die überlegene Klugheit, das ſichere Gefühl für Geſetz und Recht, und das alles organiſch ineinander verſchmolzen und getragen von der natürlichen Begabung eines außergewöhnlichen Menſchen, die in dem Kopf vortrefflich zum Ausdruck kommt. Noch anziehender iſt der Kopf des jugendlichen Auguſtus; früher im Muſeum Chiaramonti, jetzt bei den anderen Kaiſerbüſten am Ende der Galleria delle Statue aufgeſtellt. In meiſterhafter Weiſe ſind alle die genannten Eigenſchaften des Mannes ſchon in dieſem frühreifen Jüngling herausgefühlt; in der monumentalen Erfaſſung und Modellierung des Kopfes iſt das Höchſte geleiſtet, und doch liegt auch wieder ein zarter und lebenswarmer Hauch darüber. — Von den antiken Reiterſtatuen ſind nur ſehr wenige auf uns gekommen. Die hervorragendſten ſind die beiden Balbus, Vater und Sohn, aus Herculaneum, jetzt im Muſeum von Neapel, und der Mark Aurel auf dem Kapitol (Abb. 315); erſtere ein Zeugnis, auf welcher monumentalen Höhe ſolche Werke in der erſten Kaiſerzeit ſelbſt in der Provinz ſtanden, der letztere in der Ausführung ein Beweis von dem überaus ſchnellen Verfall der antiken Kunſt, in der Geſamtwirkung aber noch ſo durchdrungen von antiker Größe, daß die ganze Renaiſſancekunſt ſich an ihm begeiſterte. Der ſchwere Gaul iſt wohl Porträt eines Lieblingspferdes, der Kaiſer ſelbſt trotz des Spießbürgerlichen dennoch vornehm: dieſe organiſche Vereinigung von Widerſprüchen iſt ein merkwürdiges Geheimnis des Werkes, das nur dadurch erklärt wird, daß ſich in dem Bildner der geſunde Blick für das Natürliche mit der Wucht der guten künſtleriſchen Überlieferung verband. Der in ſeinem Verhältnis zur Figur muſtergültige Sockel ſoll von Michelangelo ſein. — Auch Statuen auf Quadrigen haben die Römer geſchaffen, keine von ihnen iſt erhalten, dagegen ſtammen wohl die Bronzepferde auf der Markuskirche in Venedig und die Bronzepferde aus Herculaneum, in Neapel, von ſolchen Werken, namentlich die erſteren ſind von großem Wurf.



Abb. 312. Romakopf. Louvre zu Paris. (Zu Seite 354.)



Abb. 313. Statue des Augustus aus der Villa der Livia. Vatikan zu Rom. (Zu Seite 356.)

Bei den idealisierten Bildnissen ist der Dargestellte meistens ein Kaiser, entweder als Heros oder als auf Gott gefaßt.

Im ersteren Fall wurde die Statue achilleisch genannt und war entweder nackt oder in der griechischen Tracht der Chlamys. Als Götter treten die Kaiser am häufigsten in der Gestalt Jupiters auf, als dessen Statthalter auf Erden sie sich betrachteten. Sie thronen, den Oberkörper nackt, um den unteren Teil das Himation geschlungen (Nerva in der Rotunde des Vatikan), seltener stehen sie mit Zepter und Blitz in den Händen. Aber auch in der Person anderer Götter erscheinen sie: so ließ sich Nero mit Vorliebe als Apoll bilden.

Die überaus zahlreichen Bildnisse des Antinoos führen diesen schönen Jüngling entweder heroisiert oder vergöttlicht vor. Dieser Liebling Hadrians, von Geburt ein Bithynier, ertränkte sich im Jahre 130 oder 132 n. Chr. bei Besa im Nil, wahrscheinlich im Opfertod sein Leben für das seines kaiserlichen Herrn hingebend. Hadrian trauerte ihm in überschwenglicher Verehrung nach. Die Bithynier und die angebliche Mutterstadt Bithyniens Mantineia stifteten ihm Kulte; Hadrian umgab sich, namentlich in seiner Villa

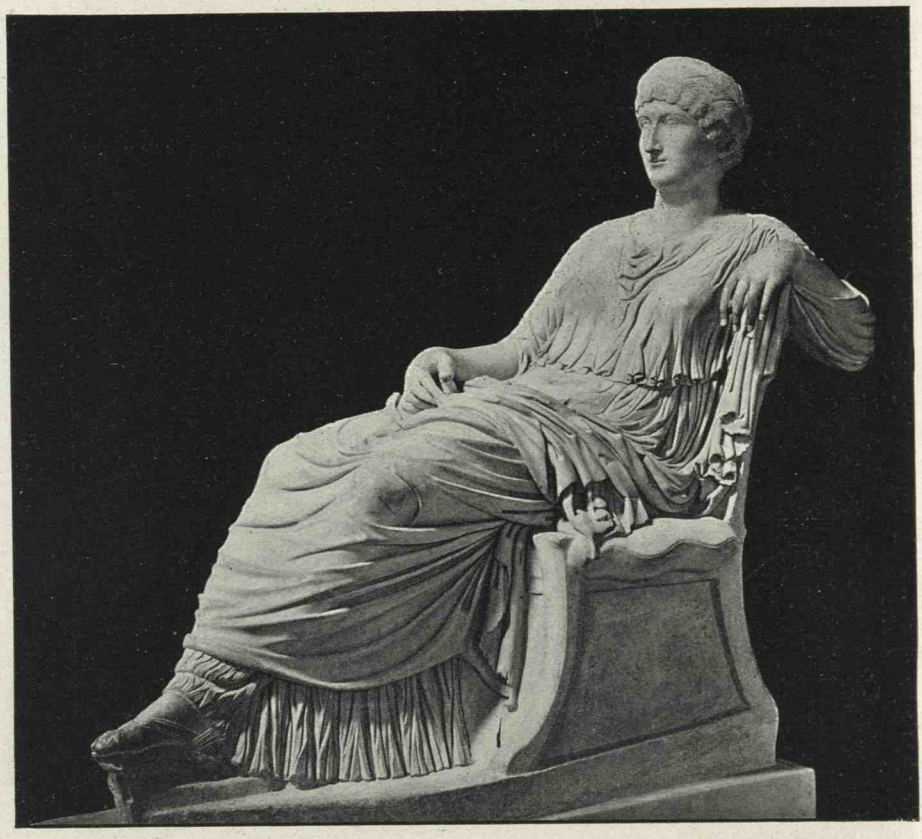


Abb. 314. Sitzbild der älteren Agrippina im kapitolinischen Museum zu Rom.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 356.)

bei Tivoli, mit zahllosen Bildnissen seines Lieblings. Als Gott erscheint er unter der Gestalt des Dionysos, Hermes, Apoll, Herakles, Ganymed, auch als einer der ägyptischen Götter usw. Eine große Zahl von Statuen, Reliefs, Münzen, Gemmen hat sich erhalten. Deutlich steht der schöne Jüngling vor uns mit seiner breiten und hochgewölbten Brust, der weichen Fülle seiner Glieder, dem breiten Schädel, den schmalen Augen mit dem seelenvollen Blick, den üppigen Lippen und der schwermütigen Neigung des Hauptes. Wohl das beste Stück ist die Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre (Abb. 316). Über allen Köpfen liegt es wie wehmütige Trauer um den frühen Tod, wie leise Klage über das Dahinschwinden der kurzen Blütenschönheit des Lebens. Ein verspäteter Nachklang zarter griechischer Poesie inmitten der markigen Prosa des Römertums.

Die idealisierten weiblichen Porträts zeigen die vornehmen Damen entweder als Verkörperungen einer Tugend oder als Ceres, Flora, Vesta, Diana, oder als eine der Musen. Bis auf Hadrian waren sie immer ganz bekleidet, von da an treten sie häufig als Venus, halb oder ganz nackt, auf, wobei durch den Widerspruch des naturalistischen, meist gemeinen Kopfes und des idealisierten Körpers nicht nur ein künstlerischer Mißklang entsteht, sondern die Statuen auch in ganz anderem Sinne nackt erscheinen, als wenn sie Idealköpfe tragen, und dadurch anstößig und roh wirken.

Noch sehr viel größer als die Zahl der erhaltenen Statuen ist die der Büsten. Hier wie dort stellt der größte Teil Kaiser oder Mitglieder der kaiserlichen Familie dar, denn jede Provinzialstadt besaß eine oder mehrere Statuen oder Büsten des regierenden Herrschers und oft auch von anderen An-



Abb. 315. Reiterstandbild des Mark Aurel. Kapitol zu Rom. (Zu Seite 356.)

gehörigen des Kaiserhauses; auch Privatleute stellten solche Bildnisse in ihren Häusern auf.

Wir besitzen nur sehr wenige Bildnisse aus der Zeit der Republik. Leider stehen die Züge des größten aller Cäsaren, Cäsars selbst, nicht fest, denn die mit seinem Namen bezeichneten Büsten weichen stark untereinander ab. Ob die herrliche Basaltbüste in Berlin als sein Bildnis angesehen werden darf, ist sehr zweifelhaft. Am häufigsten unter den Kaiserköpfen sind: Tiberius (dem Augustus sehr ähnlich und daher wohl sein natürlicher Sohn), Caligula, Claudius, Nero (in den meisten Fällen zweifelhaft), Vespasian, Titus (die beiden letzteren einander sehr ähnlich und oft verwechselt), Trajan, Hadrian (am zahlreichsten von allen und oft sehr gut, Abb. 317), Mark Aurel, Lucius Verus, Caracalla (meist sehr gut).

Das römische Bildnis unterscheidet sich stark vom griechischen. Hier zeigt sich am meisten der Zusammenhang mit der altitalischen Kunst. Der nüchterne

Blick für das Natürliche, der ſchon jener eigen war, kommt hier richtigen Orts zur Geltung. Die Beobachtung der Künſtler iſt haarſcharf, ſowohl bezüglich der äußeren Erſcheinung wie des Charakters. Sie haben ein ſeltenes Gefühl für die Erfaſſung des plaſtiſch Wirkſamen im Kopf und wiſſen die Teile des Geſichtes nach großen Geſichtspunkten und Partien zu disponieren und in der Angabe der Einzelheiten gerade das richtige Maß zu halten, ſoweit es zur Charakteriſtik erforderlich iſt. Ganz dasſelbe ließe ſich auch von der Darſtellung des Geiſtigen ſagen: auch da außerordentliche Klarheit im Erfaſſen und der Wiedergabe der Perſönlichkeit. Abb. 318 u. 319. Die griechiſchen Bildniſſe behalten ſelbſt in der Diadochenzeit, ſo individuell ſie auch an und für ſich ſein mögen, den römiſchen gegenüber immer etwas Typiſches; das Kunſtwerk ſteht dem lebenden Vorbilde viel ſelbſtändiger gegenüber, und man fühlt die künſtleriſche Perſönlichkeit des Schaffenden heraus. Beim römiſchen Bildnis dagegen tritt der Schöpfer vollſtändig hinter dem Dargeſtellten zurück, man kommt kaum jemals auf die Frage: Wer hat das gemacht? Dieſe Art der Menſchenſchilderung hat große Verwandtſchaft mit der in Shakeſpeares Dramen: auch da verſchwindet der Schöpfer, der Dichter, gänzlich hinter ſeinen Geſchöpfen; er verſteht ſie ganz von ſich los zu löſen und weiß jedem einzelnen völlig gerecht zu werden, ohne ſein perſönliches Empfinden anders als im allgemeinen durchklingen zu laſſen. Auch mit den meiſten Bildniſſen der holländiſchen Maler des 17. Jahrhunderts haben die römiſchen Porträts Verwandtſchaft, namentlich mit den Werken von Franz Hals und Bartholomäus van der Helſt. Das Niederdeutſche in Engländern und Holländern begegnet ſich hier mit dem antik Römiſchen. Es iſt ein unvergleichlicher Genuß, durch eine Galerie römiſcher Bildnisſtatuen und Büſten zu wandern, wie ſie beſonders im Louvre, im Vatikan und im kapitoliniſchen Muſeum zuſammengeſtellt ſind. Es iſt, als ob man ſich in einer Geſellſchaft lebender Menſchen

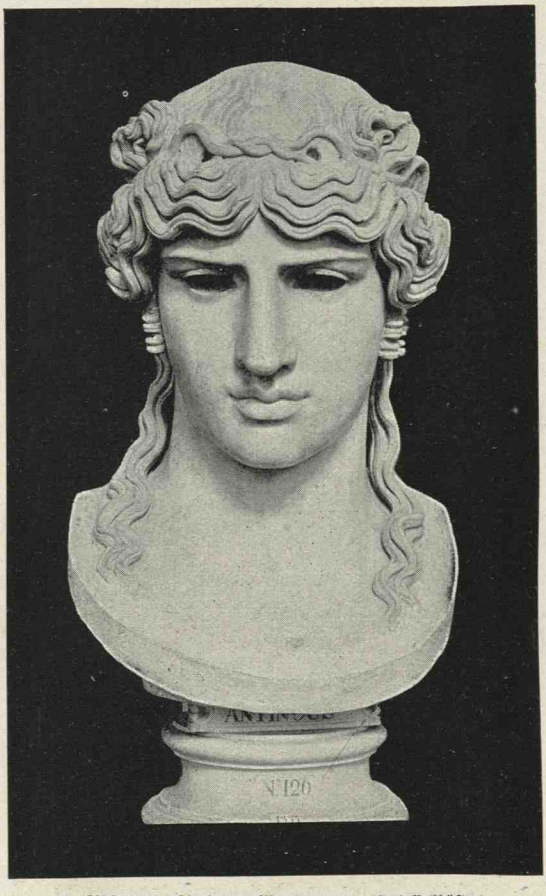


Abb. 316. Antinoos Mondragone. Koloſſalbüſte. Louvre zu Paris. (Zu Seite 358.)

bewegte, deren Geschichte und Denkart man kennt. Wo, wie besonders im Louvre, diese Bildwerke nach der Zeit geordnet sind, entrollen sie vor dem Betrachter ein tiefsinniges Stück Weltgeschichte, das mit hoher geistiger und physischer Kraftentfaltung beginnt, durch alle Stufen der Verwilderung hindurchführt und mit stumpfer Gemeinheit endet. Es ist ein erschütternder Bericht vom Niedergang und der selbstmörderischen Vernichtung menschlicher Größe und menschlicher Würde. Mit erbarmungsloser Genauigkeit hat die römische Kunst Buch darüber geführt und diesen schrecklichen Prozeß der Auflösung für alle Zeiten aufgezeichnet. Das künstlerische Können sank mit dem menschlichen Wert der Modelle, bis sich die klare Schärfe der Charakteristik und der Form in brutale und ungeschickte Roheit verkehrte; aber selbst die letzten schlechtesten Werke zeugen, wenn auch nur in schwachen Spuren, noch davon, welche Trefffsicherheit und welch monumentales Gefühl der römischen Bildniskunst eigen war.

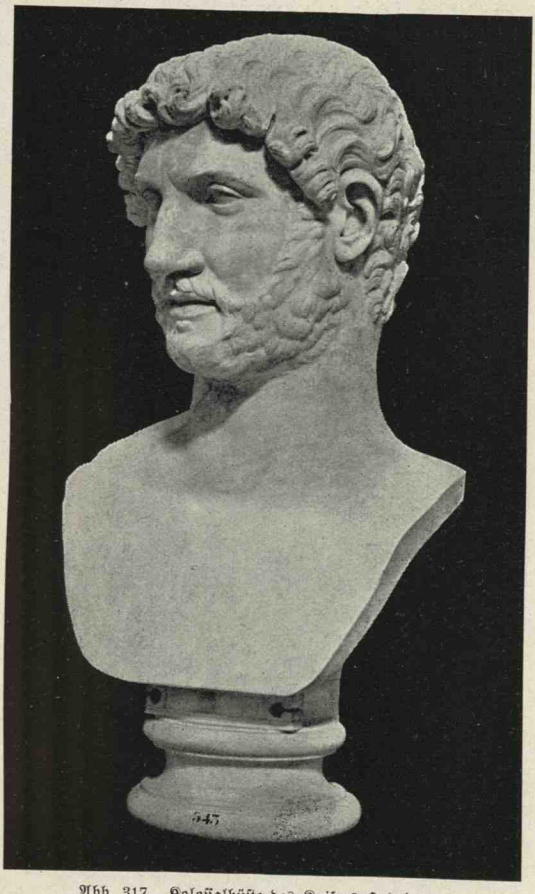


Abb. 317. Kolossalbüste des Kaisers Hadrian. Vatikan zu Rom. (Zu Seite 359.)

◇◇◇◇

Eine Mittelstellung zwischen den Bildnissen und der historischen Kunst nehmen die Barbarendarstellungen ein. Die griechische Kunst war nur sehr zögernd an die naturgetreue Wiedergabe ausländischer Völker gegangen. In der älteren Zeit, wie an dem Tempel von Ägina und den Friesen des 5. Jahrhunderts, wurden sie nicht anders gebildet als nach griechischem Typus und nur durch einige Andeutungen in der Tracht als anderes Volk gekennzeichnet. Erst die pergamenische Kunst wagte in diesem Punkt Naturtreue, faßte aber die Barbaren in den Statuen heroisch auf. Die Römer dagegen benutzten ihre Meisterschaft im realistischen Bildnis zu genauer Wiedergabe und verbanden ethnographische Genauigkeit und Bildnistreue miteinander.

Den Römern verdanken wir die hochinteressanten Barbarenbildungen, die uns eine Reihe der durch die Römer unterworfenen Nationen vorführen, u. a. unsere eigenen Vorfahren, mit deren Abbildern wir sehr zufrieden sein können. Die römischen Bildhauer hatten das richtige Auge für die kraftvolle und frischblühende Schönheit unseres Volkes.

Zwei Köpfe, der eine in London, der andere in Petersburg (Abb. 320 u. 321), führen uns die beiden Geschlechter vor. Wie der frische Odem der deutschen Felder und Wälder weht es uns aus dem Kopf des Jünglings entgegen; eiserner Wille und trotzige, im Kampf gestählte Kraft liegt auf dem Antlitz und über den Brauen, aber auch Wärme des Gemütes und Schwung der Empfindung können wir daraus erkennen; besonders fällt der strenge, fast finstere Ernst gegenüber dem heiteren Südländer auf. Das Mädchen ist wie ein Gedicht, innig und minnig, keusch und rein wie die Quelle. Erstaunlich ist es, wie der Künstler verstanden hat, die blonde Haarfarbe und die helle Haut selbst im Stein zur Geltung zu bringen; ursprünglich half jedenfalls die Bemalung noch nach. Die früher Thusnelda genannte Figur in der Loggia dei Lanzi in Florenz ist wohl im allgemeinen als trauernde Germania zu fassen und stammt wahrscheinlich von einem Triumphdenkmal der ersten Kaiserzeit. Sie gibt den germanischen Typus viel allgemeiner wieder als die beiden erstgenannten Köpfe, aber auch in ihr ist die edle, stolze, selbst in der Trauer über die Gefangenschaft würdige Erscheinung der Germanin wundervoll erfaßt. — Mit den Germanen stehen unter den römischen Barbarenbildungen in erster Linie die Dazier. Am besten werden diese veranschaulicht durch drei kolossale Köpfe im Braccio nuovo des Vatikan, die auf dem Trajansforum gefunden sind (Abb. 322). Gegenüber dem offenen treuherzigen Germanen haben wir hier einen verschlagenen tückischen Typus und unedle Bildung. Haar und Haut wirken durch die tiefen Schatten braun. Statuen von Daziern, aus der Zeit Trajans stammend, schmücken den Constantinsbogen: eine bessere, nicht ganz vollendete Dazierstatue, die in einer antiken Bildhauerwerkstätte nahe bei Chiesa nuova gefunden wurde, steht im Lateran. Sie ist eine vorzügliche Verkörperung der finsteren Kraft dieser nordischen Barbaren.

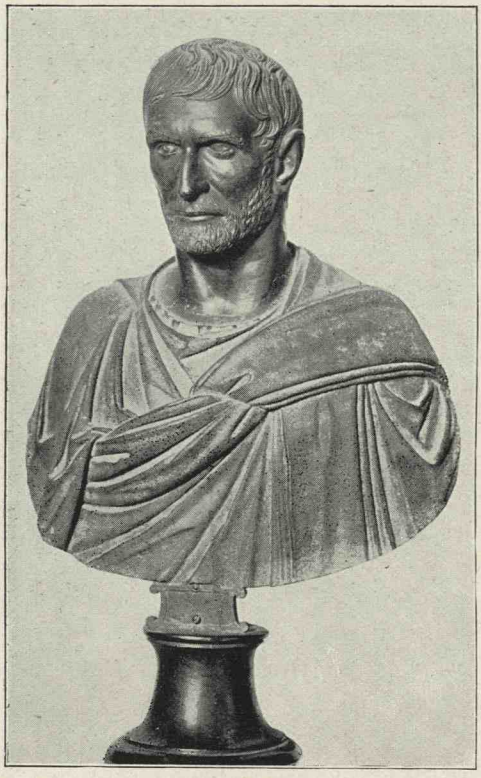


Abb. 318. Bildnis eines Römers aus der Zeit der Republik. Bronzebüste. Kapitol zu Rom. (Zu Seite 360.)

Außer in den Bildnissen können wir den Gang der römischen Kunst am genauesten verfolgen in den historischen Reliefs; ja diese sind unser wichtigster Beleg dafür, da sie aus einer langen Reihe zeitlich bestimmter Arbeiten bestehen. Schon zu Zeiten der Republik war es Sitte, daß die siegreichen Feldherrn ihre Schlachten in Gemälden darstellen ließen und daß diese im Triumphzuge aufgeführt wurden. Die Reliefs an den Triumphalbauten der Kaiser sind als Übertragung solcher Gemälde in Stein anzusehen. In ihnen tritt die Eigentümlichkeit der römischen Kunst voll hervor, da keine griechischen Muster vorhanden waren, an die sie sich hätte anlehnen können; ja sie stellt sich in Gegensatz zur hellenistischen Kunst, indem, außer in den frühesten Reliefs, jede idealisierende Absicht vermieden wird. Die Reliefs wollen nichts weiter sein als Chroniken wie die bildlichen Darstellungen der Assyrer, nur daß die römischen Werke noch durch eine Nachwirkung griechischen Geistes veredelt werden.

Die älteste derartige Arbeit ist ein langer Fries aus der Zeit des Augustus, dessen Hauptteil sich in den Uffizien zu Florenz befindet, während andere Stücke an verschiedenen Stellen in Rom zerstreut sind. Es ist eine Prozession, an deren Spitze die kaiserliche Familie schreitet. Hier ist noch deutliche Anlehnung an die griechische Kunst zu bemerken. Stilistisch gehört diese Arbeit aufs engste mit dem Camillus zusammen, und alles, was von jenem gesagt ist, gilt auch von ihr. In den Reliefüberresten vom Triumphbogen des Claudius, der 51—52 n. Chr. errichtet wurde, jetzt in Villa Borghese, sind noch keine bestimmten historischen Ereignisse dargestellt, sondern es ist nur der Kaiser inmitten seines Heeres abgebildet. Zu den besten römischen Werken gehören die großen Reliefs am Triumphbogen des Titus aus dem Jahre 81. Besonders interessant ist das, in dem die Beutestücke aus Palästina aufgeführt werden: der siebenarmige Leuchter und der Tisch der Schaubrote (Abb. 323). Die Komposition mit den gedrängten Figuren und dem perspektivisch gestellten Stadttor ist schon durchaus malerisch, aber doch treten die Hauptgestalten und Gruppen noch klar hervor. Eine sehr rege Kunstübung hat unter Trajan bestanden. Der plastische Schmuck von einem Triumphbogen dieses Kaisers an der Via Appia wurde später beim Bau des Constantinbogens verwertet. Die Hauptteile sind acht große Reliefs an der Attika und acht kleinere in Rundmedaillons über den Nebeneingängen (Abb. 324). Außerdem ist der Constantinbogen mit vier ebenfalls aus Trajans Zeit, aber vielleicht nicht von dem genannten Denkmal stammenden Reliefplatten geschmückt, die ursprünglich eine zusammenhängende Darstellung bildeten und die dazischen Kriege des Kaisers behandelten. Die Auffassung in diesen letzteren ist allerdings wie bei den anderen durchaus malerisch und chronikenartig, aber die Form ist doch noch edel und schön und der seelische Ausdruck gut gelungen. Von ähnlichem Wert sind die zahlreichen Reliefs an dem Triumphbogen desselben Kaisers in Benevent und die Darstellung zweier Regierungsakte Trajans an den 1872 auf dem Forum Romanum gefundenen Marmorschranken. Bedeutend tiefer stehen in der Beziehung die Reliefs von der Trajanssäule, die sich in einem Spiralband emporschlängeln. Hier ist die Erzählung mit ihren 2500 Figuren nur noch Chronik. Die Feldzüge des Kaisers werden in allen Einzelheiten genau geschildert: Märsche, Flußübergänge, Brückenbauten, Aufschlagen von Lagern, Erbauung von Magazinen, Kastellen, Verproviantierungen des Heeres, Schiffe, Kämpfe, Belagerungen, Stürme auf Festungen, Plünderung und Zerstörung von festen Plätzen, Gerichtssitzungen, Einbringung von Gefangenen, Hinrichtungen usw. Überall ist die Person des Kaisers, die sich mehr als fünfzigmal wiederholt, in den Vordergrund gedrängt. Künstlerische Abrundung der Komposition ist gänzlich aufgegeben; die Erzählung strebt nur nach möglichster Deutlichkeit. Aber doch ist noch eine gewisse frische und unermüdliche Sorgfalt in der Arbeit zu bemerken, dieses und einzelne schöne Figuren erinnern daran, daß die gute Tradition noch nicht gänzlich erloschen war.

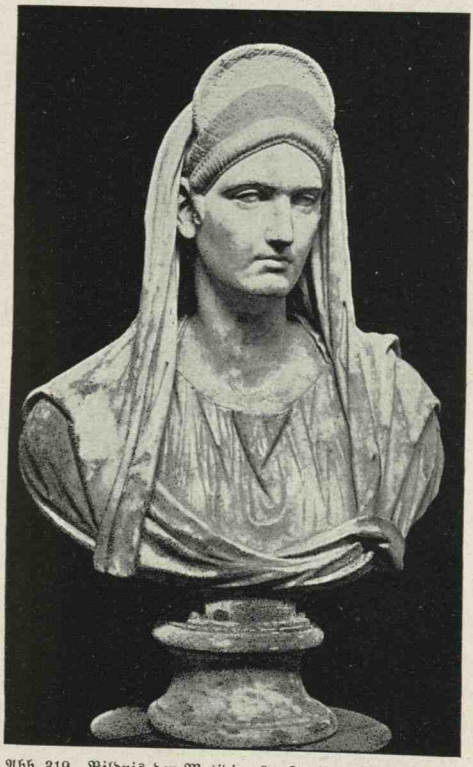


Abb. 319. Bildnis der Matidia (?). Trajanisch-Hadrianische Zeit. Aus Cumae. Marmorbüste. Museum zu Neapel. (Zu Seite 360.)

So hatte sich die römische Kunst noch bis in den Anfang des 2. Jahrhunderts gehalten; die Künstler, die zum großen Teil Griechen waren, hatten mit dem Erbteil der griechischen Kunst so gut gewirtschaftet, als es bei den unkünstlerischen Aufgaben gehen wollte; sie hatten

das geläufige Können, das sie von jener überkommen hatten, praktisch zur Vorführung wirklicher Geschehnisse verwertet, aber den eigentlichen Geist der griechischen Kunst gänzlich aufgegeben. Die Kaiser bis Trajan haben die Kunst benutzt, um durch sie Denkmäler ihrer Taten errichten zu lassen; da sollte vor dem gänzlichen Niedergang der Antike noch einmal ein Mann erstehen, der die Kunst um ihrer selbst willen liebte und durch fürstliche Gunst eine neue Blüte hervor zu zaubern suchte. Dieser Mann war Kaiser Hadrian. Sämtliche Zweige der antiken Plastik, sogar die Gold-Elfenbein-Bildnerei, unternahm er neu zu beleben. Äußerlich wurde eine glänzende Kunsttätigkeit entfaltet, aber es war nur ein Scheinleben; das einzige wirklich Wertvolle, was die Epoche Hadrians hervorgebracht hat, waren die Bilder des kaiserlichen Lieblings Antinoos, alles übrige war Nachahmung, welche kein selbständiges Leben hatte. Trotzdem andere, wie der reiche Rhetor Herodes Attikus, der mehrere Städte Griechenlands mit architektonischen und plastischen Werken schmücken ließ, dem Beispiel des Kaisers nachfolgten, fiel die künstlich gesteigerte Kunstübung nach dem Tode Hadrians in nichts zusammen, und der Verfall brach um so schneller herein, als man jetzt nicht mehr den Blick auf die originalgriechische Kunst, sondern auf deren Nachahmung unter Hadrian und auf die trajanischen Werke als Muster richtete.

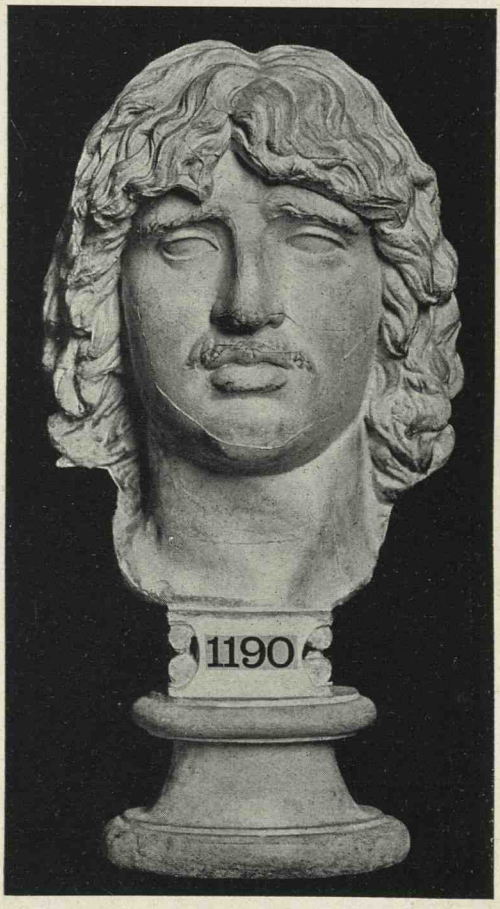


Abb. 320. Kopf eines jungen Germanen. London. Nach Gipsphotographie. (Zu Seite 362.)

[Schon während der ganzen Kaiserzeit waren mit fremden Kulten auch die Götterbilder fremder Religionen in Rom eingedrungen. Ja bereits die griechische Kunst hatte wenigstens eine fremde Gottheit in ihren Darstellungskreis aufgenommen, nämlich den ägyptischen Serapis, der als veränderter Zeus von Bryaxis gebildet worden war. Der Isiskult und Isisbilder wurden schon zur Zeit der ersten Kaiser in Rom eingeführt, Statuen von Isispriesterinnen kommen zuerst in Pompeji vor. Aber erst unter den späteren Kaisern, namentlich seit Hadrian, wurden diese ausländischen Götter häufig dargestellt. Die steife ägyptische Auffassung ward oberflächlich nachgeahmt und wirkt im höchsten Grade unerfreulich. Auch andere orientalische Kulte und ihre Bilder fanden Aufnahme. Sehr zahlreich sind die Denkmäler des Mithraskultus, der aus assyrischen und persischen Elementen gemischt war. In dem Mithrasopfer — ein Jüngling, kniet auf einem Stier und sticht ihn ab — ist dabei eine schöne Komposition zustande gekommen, die griechischen Opferszenen nachgebildet ist.]

Unter den Antoninen wirkte der Anstoß und Eifer Hadrians in der Kunstpflege, wenn auch stark abgeschwächt, noch nach. Aber die Reliefs an dem Marmorfußgestell einer zu Ehren des Antoninus Pius errichteten Granitsäule und die der Mark Aurelsäule sind frostig allegorisch oder nüchtern und hausbacken erzählend, die letzteren wie die ganze Säule eine Nachahmung der Trajanssäule. Die Epoche Trajans war überhaupt das Vorbild für die Werke aus der Zeit Mark Aurels; das beweisen auch die Reliefs von einem Triumphbogen dieses Kaisers in den kapitolinischen Museen, die zum Teil Figur

für Figur trajanischen Reliefs nachgebildet und ins Spießbürgerliche verkehrt sind. Von jetzt an wurde die Kunstübung immer spärlicher und immer roher. Der einzige Zweig der Plastik, der sich noch hielt, war die Bildniskunst, wodurch die Römer ihre hohe Begabung gerade auf diesem Gebiet noch einmal bewiesen; die Büsten Caracallas z. B. gehören noch zu den vorzüglichsten Leistungen dieser Art. Die Reliefkunst aber war ganz kindisch geworden. Davon legen der Triumphbogen des Septimius Severus aus dem Jahre 201 und der diesem Herrscher von Wechslern und Viehhändlern errichtete Bogen am Forum Boarium, sowie die Porphyrsärge der Helena und Constantia in der Sala a Croce greca des Vatikan erschreckendes Zeugnis ab.

So siechte die antike Kunst im römischen Reich langsam dahin und fand schließlich in dessen Verrohung und Auflösung ein trauriges und ruhmloses Ende.

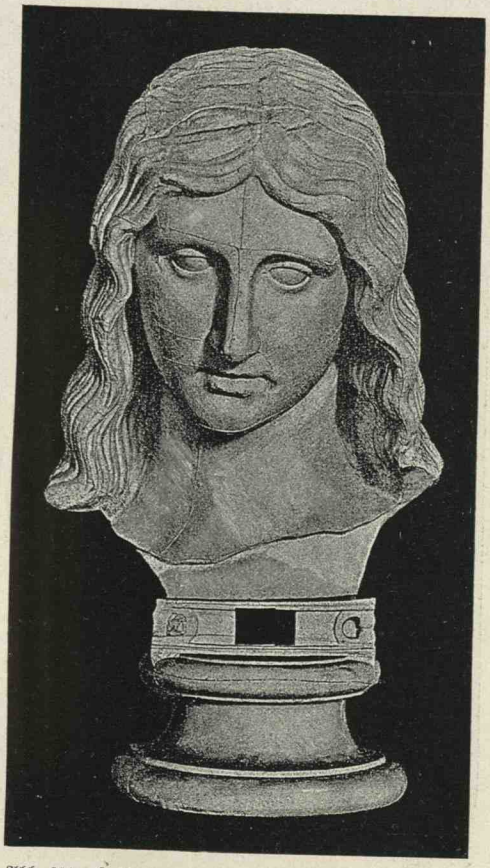


Abb. 321. Kopf eines germanischen Mädchens. Petersburg. Nach Gipsphotographie. (Zu Seite 362.)

Bemerkungen über das antike Kunstgewerbe.

Das antike Kunstgewerbe hat für uns ein antiquarisches und ein künstlerisches Interesse: es gewährt einen Einblick in das Leben der antiken Völker und es zeigt, wie der Kunstgeist der Antike sich diesen Aufgaben gegenüber verhielt. Das künstlerische Verständnis der kunstgewerblichen Erzeugnisse wird so sehr durch das antiquarische Verständnis bedingt, daß eine vollständige Geschichte des antiken Kunstgewerbes nur bei einer beiden Seiten gerecht werdenden Behandlung möglich wäre. Dazu aber gebricht es in dem Rahmen dieses Buches an Raum; deshalb müssen wir uns mit kurzen Bemerkungen über das künstlerisch Bedeutende begnügen. — In den frühesten Perioden der griechischen Kunst ist das Kunstgewerbe teils die einzige künstlerische Betätigung überhaupt, teils hängt es so eng mit der Monumentalkunst zusammen und ist zu deren Erklärung und Veranschaulichung nötig, daß wir dessen Besprechung vorwegnehmen mußten. Noch richtiger würden wir sagen: in der ältesten und in der archaischen Zeit war es uns möglich, die Besprechung des Kunstgewerbes mit der Darstellung der großen Kunst zu verflechten; von dem im 5. Jahrhundert erreichten Höhepunkt ab tritt jedoch das Kunstgewerbe so weit hinter die Monumentalkunst zurück, und unsere Kenntnis seiner Erzeugnisse ist, für Griechenland wenigstens, so gering und lückenhaft, daß es nicht anging, das einheitliche Bild der Kunstentwickelung durch solche Anhängsel zu stören. Deshalb werden die nachfolgenden Bemerkungen hauptsächlich dem antiken Kunstgewerbe seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. gewidmet sein. Unser Hauptwissen davon beruht außer auf den griechischen Gefäßen besonders auf den Erzeugnissen der Etrusker und Römer, und bei den letzteren in allererster Linie auf den Funden von Pompeji. Wir können allerdings von dem etruskischen und von dem römischen

Kunstgewerbe Rückschlüsse auf das griechische machen, da namentlich das römische als Fortsetzung griechischer Geistesarbeit erscheint, aber ein einigermaßen zusammenhängendes Bild gewähren uns nur die italischen Reste.

Am vollständigsten unter allen Zweigen der antiken Kunstindustrie überblicken wir die Gefäßfabrikation. Wir haben die Entwickelung früher bis zum strengen rotfigurigen Stil verfolgt. Schon im schwarzfigurigen Stil waren, wie wir gesehen haben, die Hauptformen festgestellt. Nur die Trinkschale und der Krater kamen damals noch selten vor. Erstere hatte die Blüte ihrer künstlerischen Ausschmückung zur Zeit des strengen rotfigurigen Stiles, letzterer hat sich bis zum Ende der Gefäßmalerei unter den verzierten Gefäßen gehalten, aber in seiner Form gewechselt. In den ältesten Beispielen steigt seine Wand geradlinig auf, später ist sie kelchförmig geworden, und schließlich kam noch der glockenförmige Krater dazu, der zuerst breit und schwer ist aber wie alle Gefäße nach und nach immer schlanker wird. Während des rotfigurigen Stiles traten zu den früher genannten Hauptformen noch einige andere hinzu oder kamen mehr in Gebrauch: der Stamnos, ein weitbauchiges Vorratsgefäß, die Pyxis, eine runde Dose für die Frauentoilette, der Aryballos, ein kleines, niedriges und breites Gefäß mit kurzem, engem Hals und Mund (Abb. 110).

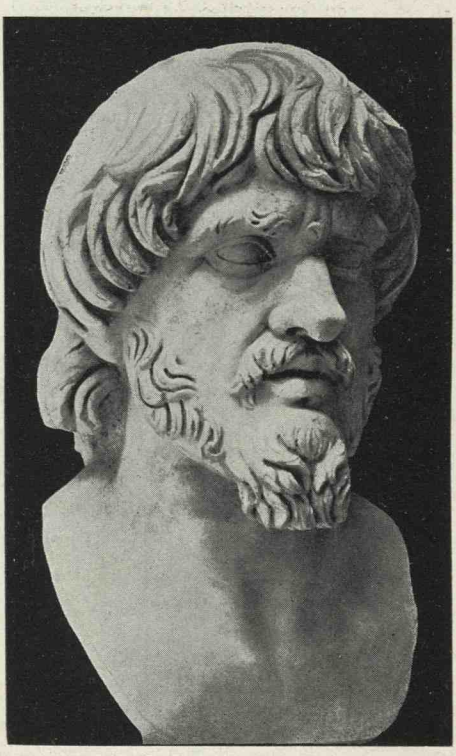


Abb. 322. Kolossaler Dazierkopf vom Trajansforum. Vatikan zu Rom. (Zu Seite 362.)

Nach der Blüte der Monumentalmalerei unter Polygnot hatten die Gefäßmaler anfangs versucht, mit der großen Malerei gleichen Schritt zu halten, zuerst durch Größe der Figuren, dann durch farbige Wirkung, schließlich dadurch, daß sie die Gestalten nicht mehr auf eine Reihe nebeneinander stellten, sondern in verschiedener Höhe der Bildfläche anbrachten: die ersten Spuren des malerischen Stiles. Mit allen diesen Versuchen aber kam man zu nichts, daher gab man den Wettstreit mit der großen Malerei auf und beschränkte sich auf das in der gebundenen Technik Mögliche. Innerhalb dieser Grenzen aber wurde das Höchste erreicht und diese bloß zeichnende Kunst zur wundervollsten Feinheit ausgebildet; so erwuchs aus dem strengen „der schöne Stil". Die Harmonie der Umrisse ist vom feinsten und zartesten Gefühl, die bloße Linie wirkt plastisch und ist aufs eindringlichste belebt. Der Inhalt der Darstellungen wird immer feinfühliger und poetischer. Die Gegenstände aus der Palästra, die Gelage und Hetärenszenen traten zurück, die Künstler führten den Beschauer in das Innere des Hauses und zeigten ihm das trauliche Familienleben. Solche Szenen sind von derselben Innigkeit durchhaucht wie das herzliche Beisammensein der Verwandten und Freunde auf den attischen Grabreliefs. Der ganze Kreis des Lebens mit allen seinen heiteren und traurigen Stunden ist in den Bereich der Kunst gezogen. Der Hauptort für die griechische Gefäßfabrikation blieb bis zu ihrem Aufhören Athen.

Figurgefäße, d. h. solche, die in ihrer ganzen Erscheinung ein lebendes Wesen vollständig oder nur teilweise nachahmen, wurden in ältester Zeit in Griechenland nicht angefertigt, sondern nur aus dem Orient eingeführt. Erst in der letzten Zeit des schwarzfigurigen Stiles begann man zögernd damit in Attika. Zuerst bildete man an den Vasen zwei Gesichter plastisch aus, dann entstanden ganze Köpfe und halbe menschliche Figuren, hauptsächlich Wesen aus dem Kreise des Bacchus und der Aphrodite. Immer aber bleibt diese Form unorganisch. Nur die Rhyta, Trinkhörner (Abb. 110), machen davon eine Aus-

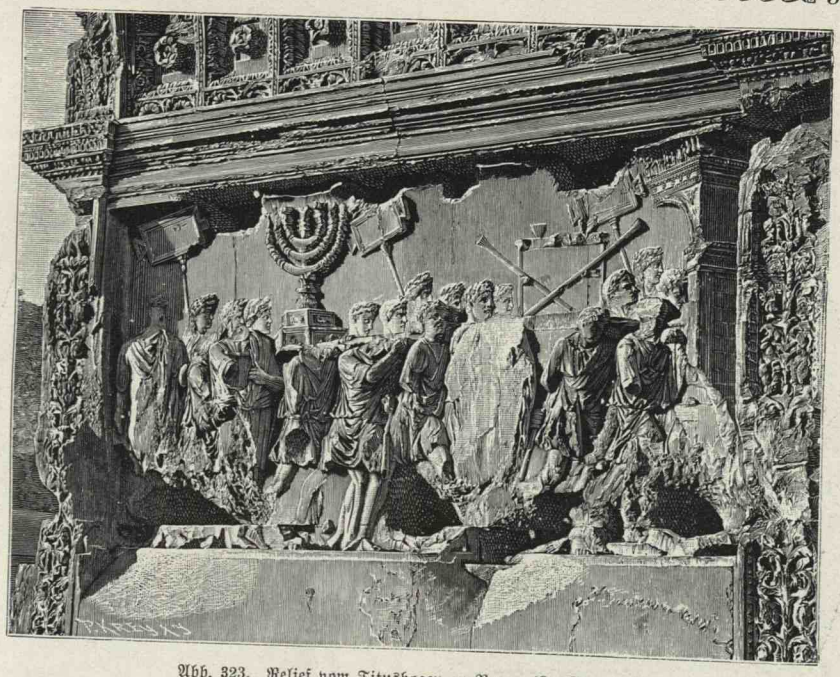


Abb. 323. Relief vom Titusbogen zu Rom. (Zu Seite 363.)

nahme, indem ihr unteres Ende ganz organisch in einen Tierkopf übergeht, deren durchbohrtes Maul den Strahl in eine Schale oder direkt in den Mund des Trinkers fließen läßt, denn es wurde nicht wie bei uns das obere, sondern das untere Ende des Hornes zum Trinken gebraucht. Die Entstehung der Rhyta scheint in die älteste Zeit des rotfigurigen Stiles zu gehören, besonders häufig aber kommt sie in der letzten Periode der Vasenmalerei in Unteritalien vor.

In Italien war der Entwickelungsgang der Gefäßindustrie nicht so selbständig und naturgemäß wie in Griechenland, sondern abhängig von fremden Einflüssen. In Etrurien treten in der ältesten Zeit neben die Vasen geometrischen Stiles, von denen es ebenfalls zweifelhaft ist, ob sie ohne fremde Anregung entstanden sind, schwarztonige Gefäße, die sogen. vasi di bucchero. Sie sind nicht gemalt, sondern mit Reliefschmuck versehen, der mit Hilfe von Stempeln aufgepreßt wurde, wobei sich in der Regel einzelne Figuren und kleinere Gruppen beständig wiederholen. Sie ahmen Metallvorbilder nach und lehnen sich bald an griechische, bald an orientalische Formen an. Jedenfalls noch bis ins 5., vielleicht noch im 4. Jahrhundert waren sie in Gebrauch. Ferner wurden aber von den Etruskern alle griechischen Vasengattungen von den korinthischen an nachgebildet; selbst die besten Arbeiten verraten die Nachahmung durch die gröbere und unfreiere Ausführung. Später, als die Einfuhr aus Attika aufhörte, kamen die Vorbilder aus Süditalien.

Süditalien tritt seit dem 4. Jahrhundert hervor. Zuerst wurden die attischen Gefäße zum Muster genommen, aber nach dem einheimischen Geschmack verändert. Man kann drei Hauptgruppen erkennen, wenn diese auch nicht streng voneinander geschieden sind: die apulischen, die campanischen und die lucanischen Gefäße. Alle sind in den Griechenstädten der Küste verfertigt. Sie streben nach blendender Wirkung durch seltsame, oft unorganische Formen oder durch Größe, durch bunte Farben, durch plastische Zusätze und malerische Anordnung und Zeichnung der Figuren. Die meisten waren zur Ausstattung von Gräbern bestimmt, daher beziehen sich auch die Darstellungen sehr oft auf Tod und Begräbnis. Ferner sind sehr beliebt Szenen aus Possen oder aus Dramen, während bei attischen Vasen die unmittelbare Einwirkung der Bühne ungewiß ist. Die weit überwiegende Zahl unteritalischer Gefäße haben die apulischen Gräber hergegeben, es sind gleichzeitig die größten und reichsten; mächtige Prachtamphoren, die für den Gräberkult bestimmt waren. Wann die Gefäßfabrikation nach



Abb. 324. Kaiser Trajan opfert dem Apoll. Relief vom Trajanbogen an der Via Appia. Triumphbogen des Constantin zu Rom. (Zu Seite 363.)

griechischem Geschmack ihr Ende gefunden hat, ist nicht ganz sicher, wahrscheinlich schon um das Jahr 200 v. Chr. Sie hatte sich durch Heraustreten aus ihren Gesetzen schließlich überlebt und starb eines natürlichen Todes.

An die Stelle der gemalten Gefäße traten in Italien solche mit Reliefschmuck. Zunächst die sogen. calenischen Schalen, in Campanien und ganz Mittelitalien gefunden, aber sie waren nur kurze Zeit Mode. Im 2. Jahrhundert scheinen die sogenannten samischen oder megarischen Gefäße entstanden zu sein, die vielleicht in Griechenland hergestellt wurden. Sie waren sehr beliebt und haben sich auf italischem und griechischem Boden gefunden. Sie sind zumeist ziemlich tiefe Schalen ohne Fuß und wurden durch Abdrücken in einer Negativform mit allen ihren Reliefverzierungen hergestellt. Das letzte Erzeugnis waren die aretinischen Gefäße, nach ihrem Hauptfabrikationsort Aretium, Arezzo, benannt; wahrscheinlich gehören sie dem letzten Jahrhundert v. Chr. an. Auch sie sind reliefgeschmückte Tassen, den samischen verwandt, teilweise sehr fein und anmutig und ausgezeichnet durch leuchtend roten Firnis. Sie waren weit über Italien hinaus verbreitet.

Von Metallen sind im Altertum hauptsächlich Gold, Silber und Bronze künstlerisch verarbeitet worden. Und zwar teilen sich die drei großen Kulturvölker oder Völkergruppen in die drei Materialien, so daß jedes von ihnen in einem seine Hauptleistungen aufzuweisen hat. Das Gold war das Metall der Orientalen, das Silber das der Griechen, und die Bronze das der Italiker, der Etrusker und Römer. Auch Griechenland hat ein Goldalter gehabt

und zwar in der mykenischen Epoche, in der die griechische Kultur eine wesentlich orientalische Färbung hatte. Gewaltige Massen von Goldschmuck und Goldgeräten, unter den letzteren besonders Trinkgefäße, sind in Troja und in den mykenischen Gräbern zu Tage gekommen. Bei den trojanischen Funden kann, wie wir früher gesehen haben, von einer eigentlichen Kunstform noch nicht die Rede sein, in den mykenischen Arbeiten aus Goldblech dagegen war ein richtiger Metallstil gefunden. In der historischen Zeit Griechenlands war Gold bis zu den Perserkriegen sehr selten. Zuerst wurde es nur für Tempelbilder und Tempelschätze in größerem Umfang verwendet. Seit Alexander d. Gr. legten auch Privatleute Wert auf den Besitz von Goldarbeiten. Immer behielten die griechischen Künstler vor Augen, daß sie Metall zu bearbeiten hatten. Besonders ausgezeichnet in der Goldschmiedekunst waren die prachtliebenden Etrusker; Hauptgegenstand war der Schmuck, darunter Ringe, Halsketten, Zierat für die Frauenkleidung, Kapseln für Amulette, aber auch Totenkränze, Verkleidung von Wagen und Möbeln. Technisch stehen diese Arbeiten sehr hoch, aber stilistisch sind sie von fremden Mustern, orientalischen und griechischen, abhängig. Die abgebildete Halskette aus einem Grabe von Vulci (Abb. 325) besteht aus kleinen Röhrchen von brauner Glaspaste, die mit Goldreifen und Filigran verziert sind. Die Gehänge haben in der Mitte schildförmige Glaspasten, von denen je eine um die andere Bandachat nachahmt, in goldener Fassung mit Perlen und altertümlichen Frauenköpfen und Silenmasken. Die Enden werden von goldgefaßten Glaskugeln und nackten geflügelten Frauen in Halbfiguren gebildet. Die Römer folgten technisch den Spuren der Etrusker und nahmen sich stilistisch die Griechen zum Vorbild.



Abb. 325. Etruskisches Halsband aus Gold- und Glasflüssen aus Vulci. (Zu Seite 369.)

Das Verdienst der Griechen ist es, erkannt zu haben, wie außerordentlich gut sich das Silber zur Anfertigung von künstlerisch geschmücktem Geschirr und Gerät eignet, weil es hart ist, scharfe Formen gibt und edelsten Metallglanz besitzt. Schon im 5. Jahrhundert wurde mit Silbergerät großer Luxus getrieben, und das steigerte sich fortwährend, besonders nach Alexander. Die Technik war fast ausschließlich getriebene Arbeit mit feiner Ziselierung. Besonders in der Krim sind Silbergeräte von herrlichster Arbeit gefunden. Später zeigten die Römer eine außerordentliche Vorliebe für Silber, selbst das Speisegerät für den täglichen Gebrauch, Wasch- und Kochgeschirr waren in reichen Häusern aus diesem Metall. Ältere griechische Arbeiten wurden in Rom mit ungeheuren Preisen bezahlt und auch kopiert. Zu den wertvollsten Altertümern aus römischer Zeit gehört der bei Hildesheim im Jahre 1867 gemachte Silberfund, dessen Stücke im Berliner Kunstgewerbemuseum aufgestellt sind. In ihnen ist die gerade Fortsetzung und Nachahmung griechischer Formen zu erkennen. Am schönsten ist ein großer glockenförmiger Krater von 40 cm Höhe (Abb. 326). Er ist mit einem entzückenden Rankenornament geschmückt, das zwischen Greifen und anderen phantastischen Tieren emporwächst und in dem sich Amoretten und allerlei Seetiere tummeln. Die leichte Grazie dieser Verzierung paßt auf das beste in den heiteren Metallglanz des Silbers, und die zarte Zeichnung nützt die natürlichen Vorzüge dieses Metalls vollkommen aus.



Abb. 326. Silberner Krater vom Hildesheimer Fund. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 369.)

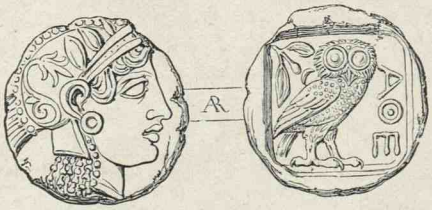


Abb. 327. Tetradrachme von Athen. (Zu Seite 371.)



Abb. 328. Didrachmon von Kroton. (Zu Seite 372.)



Abb. 329. Goldmünze von Syrakus. (Zu Seite 372.)

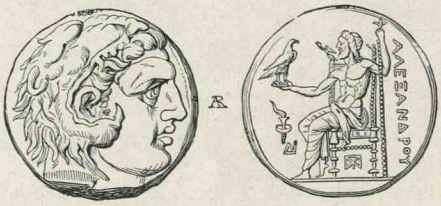


Abb. 330.
Silbermünze Alexanders des Großen.
(Zu Seite 372.)



Abb. 331. Münze mit Bildnis des Perseus, des letzten Königs von Makedonien. (Zu Seite 372.)

Auf welcher Höhe die Bronzearbeit bei den Griechen stand, lehren uns die erhaltenen Statuen; aber den größten Ruhm genossen auf diesem Gebiet die Etrusker. Ihre Bronzewaren gingen durch die ganze Welt, ihre Gräber waren verschwenderisch damit ausgestattet; als die Römer im Jahre 267 v. Chr. Volsinii eroberten, nahmen sie nicht weniger als 2000 Bronzestatuen mit fort. Auch in der Renaissancekunst hat keine Landschaft Italiens sich durch prächtige Bronzemonumente so ausgezeichnet wie Toskana und seine Hauptstadt Florenz. Die Fabriken Etruriens vermochten es im Altertum, in kurzer Zeit gewaltige Mengen von Waffen zu liefern. Die älteste Bronzetechnik der Etrusker war getriebene Arbeit, und diese blieb immer die herrschende. Das strenge und spröde Material der Bronze paßte vorzüglich zu den festen archaischen Formen, über die die Etrusker eigentlich nie hinausgekommen sind und für die sie augenscheinlich eine besondere Vorliebe hatten. Die formale Härte der toskanischen Malerei und Plastik des 15. Jahrhunderts erinnerten später aufs neue daran. Nicht weniger beliebt war die Bronzetechnik bei den Römern; sie wendeten Bronze vielfach auch bei Geräten an, bei denen wir uns ausschließlich des Holzes bedienen. So wurden Tische, Bänke, Stühle, Betten, Sofas usw. vielfach fast ganz aus Bronze gearbeitet, auch Truhen und Schränke mit Bronzeplatten belegt. Man blieb sich aber in den meisten Fällen bewußt, daß die Bronze nur Ersatz für Holz war und behielt die Drechselformen bei. Außerordentlich fein wirken Bronzegegenstände, die mit eingelegtem Silber verziert sind, schon durch den Kontrast in der Farbe der beiden Materialien, aber auch durch den Gegensatz der eleganten Formen des Silbers auf dem gröberen Untergrund der Bronze.



Abb. 332. Münze mit Bildnis des Mithradates VI. Eupator. (Zu Seite 372.)

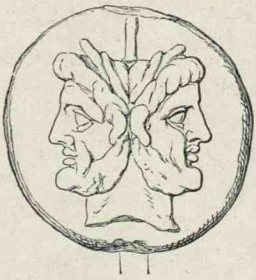


Abb. 333. Römisches As mit Januskopf. (Zu Seite 372.)



Abb. 334. Römische Silbermünzen: Denar, Quinar, Sesterz. (Zu Seite 372.)



Abb. 335. Münze mit Bildnis der älteren Agrippina. (Zu Seite 372.)

Auf seitdem unerreichter Höhe stand das antike Münzwesen. An Münzen besitzen wir eine so ununterbrochene, in ihrer Herkunft gesicherte Reihe, wie in keiner anderen Gattung antiker Denkmäler. Die ältesten griechischen Münzen wurden aus dem stark mit Silber versetzten Weißgold, Elektron, verfertigt. In Hellas, Sizilien und Unteritalien war das Silbergeld herrschend; die Goldmünzen beginnen erst gegen das Ende des 5. und den Anfang des 4. Jahrhunderts. König Philipp II. prägte zuerst Gold in größeren Massen. Als Scheidemünze wurde im Peloponnes bis zum Ende des 5. Jahrhunderts Eisengeld gebraucht, Kupfergeld kommt in Unteritalien und Sizilien zuerst um die Mitte des 5. Jahrhunderts vor. In den ältesten Zeiten ist nur eine Seite der Münze mit einem Bild geschmückt, während die Kehrseite einen unregelmäßigen Einschlag aufweist, der von der Befestigung auf dem Amboß bei der Prägung herrührt. Allmählich macht man den Einschlag viereckig und bringt auf seinem Grunde eine bildliche Darstellung an. So ist es bei der altertümlichen Tetradrachme von Athen (Abb. 327). In ältester Zeit wird als Münzbild vorzugsweise das Symbol der betreffenden Stadtgottheit verwendet, das gleichzeitig das städtische Wappen bildet. Seit



Abb. 336. Marmortisch. Museo Nazionale zu Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 374.)

der Doppelprägung wird das Symbol auf die Kehrseite verwiesen, und auf die Vorderseite tritt der Kopf der Stadtgottheit. Vom Anfang des 4. Jahrhunderts an wird der Einschlag auf der Kehrseite vermieden und auf beiden Seiten das Münzbild in gleicher Art angebracht. Während der Periode der höchsten Schönheit im Stempelschnitt bleibt die Technik des Prägens noch ziemlich unvollkommen, erst zur Zeit der Diadochen erreicht man darin Vollendung. Die großen Handelsplätze wie Athen, Ägina, Korinth, Ephesos, Byzanz hielten an dem einmal festgestellten altertümlichen Typus fest und verzichteten auf künstlerische Gestaltung. Dagegen brachten sie in den westlichen Kolonien die Münzen zur höchsten Kunst. Das zeigt das Didrachmon von Kroton (Abb. 328) in Unteritalien. Auf der Vorderseite ist der jugendliche Stadtgründer Herakles dargestellt; auf der Kehrseite tötet Apoll neben dem mit Tänien geschmückten Dreifuß den Drachen Python, wobei vielleicht die Gruppe des Pythagoras von Rhegion zu Grunde liegt. Zu den schönsten Münzen des Altertums gehören die Erzeugnisse von Syrakus vom Ende des 5. Jahrhunderts ab (Abb. 329); sie sind meist mit dem Namen des Stempelschneiders versehen. Auf der Vorderseite tragen sie den edlen Kopf der Quellnymphe Arethusa, der von vier Delphinen umspielt wird, und auf der Rückseite eine Quadriga, auf deren Lenker eine Nike zufliegt. Welche Vollendung die Prägung unter den Diadochen erreichte, das zeigt die Tetradrachme Alexanders des Großen mit Herakleskopf und thronendem Zeus, Typen, die lange nach Alexander beibehalten wurden (Abb. 330), das zeigen die herrlichen Bildnisköpfe von Perseus, dem letzten König von Makedonien (179—168) (Abb. 331), und Mithradates VI. Eupator, König von Pontos (121 bis 63) (Abb. 332).



Abb. 337. Bronzedreifuß. Museo Nazionale zu Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 374.)

Während in Griechenland das Edelmetall des Goldes und Silbers als Wertmesser gebraucht wurde, hatte man dafür in Italien, mit Ausnahme von Etrurien und den griechischen Kolonien in Süditalien, das Kupfer. Erst zur Zeit Alexanders und der Diadochen trat an die Stelle der mit Stempeln versehenen Kupferbarren, die das ursprüngliche Geld gebildet hatten, das gegossene Schwergeld. Das ständige Münzbild für das As ist der bärtige, doppelgesichtige Januskopf (Abb. 333), die Rückseite ist mit einem Schiffsschnabel geschmückt. Später werden die römischen Münzen ganz nach griechischem Muster angefertigt. Die Silbermünzen des Denar, Quinar und Sesterz (Abb. 334), die auf der Vorderseite mit einem Romakopf, auf der Kehrseite mit den beiden Dioskuren zu Pferde, wie sie dem römischen Heere am See Regillus helfend erschienen waren, geschmückt sind, beweisen das. Echt römischen Geistes ist es, daß man auch sonst auf den Münzen gern geschichtliche Erinnerungen anbrachte. Die Münzen aus der römischen Kaiserzeit enthalten oft herrliche Bildnisse, wie die Münze der älteren Agrippina (Abb. 335) zeigt. Die schönsten römischen Münzen stammen aus der Zeit der ersten Kaiser und der Zeit Hadrians.

Zu den höchsten künstlerischen Leistungen des Altertums gehören die geschnittenen Steine, wozu meistens halbedle Arten verwandt wurden, die erst durch die Gravierung

ihren hohen Wert erhielten. Die am häufigsten verarbeiteten Steine sind Amethyst, Prasem, Jaspis und die verschiedenen Arten des Chalcedon, besonders Karneol, Sardes, Onyx. Namentlich die letzteren wurden wegen ihrer verschiedenfarbigen Lagen sehr gern verwertet, besonders zu erhaben geschnittenen Steinen, bei denen die Darstellung und der Untergrund verschiedenen Farbenschichten angehörten. Einen Stein mit vertieft geschnittener Zeichnung nennt man jetzt Intaglio, die erhaben gearbeiteten Kameen. Die Zeichnung und plastische Modellierung der griechischen Steine ist oft von unnachahmlicher Feinheit und Schönheit, wo bei der verschiedengradigen Transparenz und der Farbe der Steine dem zartesten künstlerischen Gefühl Rechnung getragen wird. Schon in der Diadochenzeit waren große Prachtkameen üblich, zur römischen Kaiserzeit ahmte man sie nach und stellte darauf die Bildnisse der Kaiser und ihrer Familie in historischen und allegorischen Szenen dar. Der berühmteste Cameo dieser Art ist die Gemma Augusta in Wien mit der allegorischen Verherrlichung des Kaisers Augustus.



Abb. 338. Bronzekandelaber aus Pompeji. Museo Nazionale zu Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 374.)

Beim künstlerischen Schmuck der Möbel, Geräte usw. brachte im Altertum die Mode nicht denselben Wechsel hervor wie bei uns, sondern nachdem die Griechen die Höhe erreicht hatten, änderte sich der Stil nur innerhalb seiner selbst und schritt vom Strengen zum Leichten und Anmutigen oder zum Reichen und Prächtigen vor. Auch die Römer gingen über diese Grenze nicht hinaus, nur daß sie der Feinheit des griechischen Empfindens nicht überall zu folgen vermochten. Das antike Kunstgewerbe enthält künstlerisch unsterbliche Anregungen für alle Zeiten, niemals aber ist eine so vollkommene Deckung zwischen dem Zweck des Gegenstandes und dem künstlerischen Ausdruck dafür erzielt worden, niemals wieder hat künstlerischer Geist das Gewerbe so vollkommen und bis in die kleinsten Einzelheiten und unbedeutendsten Geräte durchdrungen.

Wenn dieser Geist auch, abhängig von vielen Zufälligkeiten, nicht überall klar und unbehindert in Erscheinung tritt, so fühlt man doch, daß alle antiken Kunsthandwerker ein gut Teil davon besaßen, und nur höchst selten machten sie sich einer Geschmacklosigkeit schuldig. Leider ist es hier nur möglich, durch eine kleine Auswahl Andeutungen zu geben. — Die Füße von Möbeln und stehenden Geräten wurden fast immer als Tierfüße gestaltet. Bei den Griechen wurden hohe Füße in ihrem Hauptteil tektonisch und nur

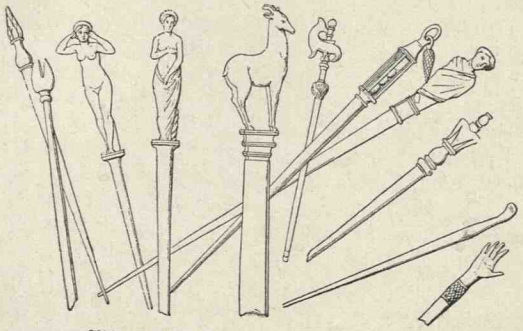


Abb. 339. Antike Haarnadeln. (Zu Seite 374.)

im untersten Ende tierisch gebildet, während die Römer mit Vorliebe das unedlere Motiv benutzten, den ganzen Fuß als Tierbein zu behandeln. Am meisten wurden die Klauen des Katzengeschlechts verwendet, weil diese der Vorstellung nach mit ihren weichen Ballen auf dem glatten Estrich am sichersten ruhen oder auch die Vorstellung des sich Einkrallens in den Boden erwecken können. Seltener kommen die Füße von Huftieren, zur Darstellung; in solchem Fall verwendet man namentlich die zierlichen Reh- und Ziegenfüße. In richtigem Gefühl werden die Füße immer etwas schräg nach außen gesetzt. In der römischen Kunst ist sehr häufig an das obere Ende des Tierbeins der Kopf des betreffenden Tieres (Abb. 336) oder der Oberkörper einer Sphinx angefügt, deren Flügel sich seitlich an die Wände der getragenen Teile legen und den Übergang vermitteln. Trotz dieser gezwungenen Zusammenstellung ist der Eindruck in den meisten Fällen organisch; so stark war die künstlerisch schaffende Kraft. Auch bei dem schönen Dreifuß aus Pompeji (Abb. 337) bemerkt man kaum das Unorganische des Reliefschmuckes auf dem Tierbein und das Unmotivierte ihrer plötzlichen Unterbrechung und Fortführung durch Sphinxe. Diese sind mit ihren aufrecht stehenden Flügeln wundervoll tektonisch komponiert. Daß das getragene Glied, die Tischplatte oder der Dreifußrand, in unseren Abbildungen nicht unmittelbar auf dem Tier- oder Sphinxkopfe sitzt, ist sehr richtig empfunden, nur hat man sich in den griechischen Vorbildern die Vermittelung organischer zu denken. Bei den abgebildeten Bronzekandelabern (Abb. 338) kommt durch die geschwungene Biegung der Beine eine wundervolle nach oben gerichtete Elastizität zum Ausdruck. Der Übergang in den Schaft ist durch herabfallende Blätter vortrefflich verkleidet. Auch bei Geräten, die mit ganzer Fläche auf dem Boden stehen, sind seitlich ausgreifende Tierklauen selten ausgelassen. Sehr feinfühlig hat man den Rehfuß häufig als Endigung eines Löffel- oder Gabelstieles gewählt, wo er nichts zu tragen hat, aber seine graziöse Form willkommen war. Wenn der Griff eines Gerätes als menschliche Figur gestaltet war, liebte man es, ihr das betreffende Gerät in verkleinerter Nachbildung wieder in die Hand zu geben oder sie in einer auf dessen Gebrauch bezüglichen Handlung darzustellen. So besteht der Griff einer in Palestrina gefundenen Strigilis aus einer nackten weiblichen Figur mit demselben Instrument in der Hand. Als Griff eines Spiegels dient häufig eine Venus, die gleichfalls einen Spiegel hält. Haarnadeln aus Gold, Elfenbein oder Bronze tragen oft kleine Figürchen und zwar eine Venus, die beim Ordnen ihres Haares beschäftigt ist oder der ein Amor den Spiegel vorhält (Abb. 339). Der Silen auf Abb. 340 trägt einen aus Schlangen gebildeten Ring, der zur Aufnahme eines Gerätes, wahrscheinlich einer größeren Lampe, bestimmt war. Der Gedanke, diesen als feste Unterlage dienenden Ring als beweglichen Schlangenleib zu gestalten, ist nicht glücklich.



Abb. 340. Silen als Lampenträger.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 374.)

Selbst bei den einfachsten Gegenständen ist schon die Grundform oft ein Meisterstück z. B. bei den Ton- oder Bronzelampen. Ihre aus Griff, Ölbehälter und Mündung für den Docht sich zusammensetzende Gestalt läßt sich nicht einfacher und zweckentsprechender erdenken.

Die Löcher zum Eingießen des Öles und für den Docht sind oft von Masken mit großer Mundöffnung umgeben. Vielfach sind auch scherzhafte Motive gewählt: so kriecht zu dem Docht öfters ein Mäuschen heran, das nach dem fetten Öl lüstern ist. Der kleine Deckel des Ölbehälters wird zuweilen als Postament für eine minimale Statue benutzt. Masken mit weit geöffnetem Munde kommen vielfach als Verzierung von Ausflußlöchern vor, der aufrecht stehende Haarschopf ist dann wohl auch der Griff des Hahnes, wie an dem Bronzeofen unserer Abb. 341. Dieser ist überhaupt ein laut redendes Zeugnis dafür, wie künstlerischer Schmuck sich selbst auf die einfachsten Gebrauchsgegenstände erstreckte.

Sehr schlagend tritt der Unterschied zwischen griechischem und römischem Kunstgeist in der Ornamentik hervor. An griechischen Kunstwerken, seien es Bauten oder Erzeugnisse des Kunstgewerbes, sind die tektonischen Glieder so gestaltet, daß sie im höchsten Maße zur Aufnahme des Ornamentes geeignet waren, aber dieses greift so wenig in den konstruktiven Organismus ein, daß es ganz weggelassen werden könnte, ohne ihn zu beeinträchtigen, wie man ja auch lange Zeit nicht gewußt hat, daß die griechischen Tempel bemalt waren, und doch ihre konstruktiven Gedanken völlig verstand. Aber dennoch sind die Ornamente aufs engste mit der Idee des Denkmals verbunden, indem sie immer in der schlagendsten, schönsten und edelsten Weise die Funktion des betreffenden Gliedes oder Teiles ausdrücken. Die griechische Ornamentik erläutert gleichsam in edlen Versen für den Beschauer den Organismus des betreffenden Kunstwerks. In den aus dem Pflanzenreich entwickelten Ornamenten kopieren die Griechen nicht die Natur, ahmen sie auch nicht nach, sondern verfahren mit ihrem Material, den stilisierten Formen, nach den Bildungsgesetzen der Natur, die sie in feinster Beobachtung erkannt haben; sie schaffen also in demselben Sinne wie die Kraft, die alles organische Wachstum hervorgebracht hat. Das ist eine Ornamentik, die niemals übertroffen werden kann. In der römischen Kunst dagegen drängen sich die Ornamente selbständig vor, bei den Bauten und den kunstgewerblichen Erzeugnissen vernichten sie sogar öfters die konstruktiven Gedanken; es geht so weit, daß der eigentliche Gegenstand nur noch als Träger der Ornamentik erscheint. Die Verzierungen stehen mit der Oberfläche nicht mehr in natürlichem Einklang, sondern sind ihr lose angeheftet. Tier- und Menschenköpfe, ja ganze Figuren springen in Hochrelief oder fast ganz frei nicht nur an den Ecken, sondern auch in den Flächen unmotiviert vor; die ganze Dekoration bewegt sich mit Vorliebe in sehr hohem Relief, während die Griechen immer nur entweder Bemalung oder das bescheidene Flachrelief verwendeten. In der griechischen Ornamentik, spielt der Akanthus nur eine untergeordnete Rolle, in der römischen dagegen ist er die am meisten beliebte Verzierungsart, weil er am wenigsten Gedanken erforderte. Trotz des äußeren Reichtums ist der Akanthusschmuck arm an wahrer Erfindung. Wie im Griechischen entwickelt sich fortgesetzt ein Blatt aus dem anderen, aber das feinere organische Verständnis, die zarteren Unterschiede zwischen den verschiedenen Teilen der Blätter sind verschwunden. Dennoch enthält selbst die römische Ornamentik eine solche Fülle des Herrlichen, daß man ihr ihre Schwächen gern verzeiht. Gibt es doch kaum etwas Schöneres als das

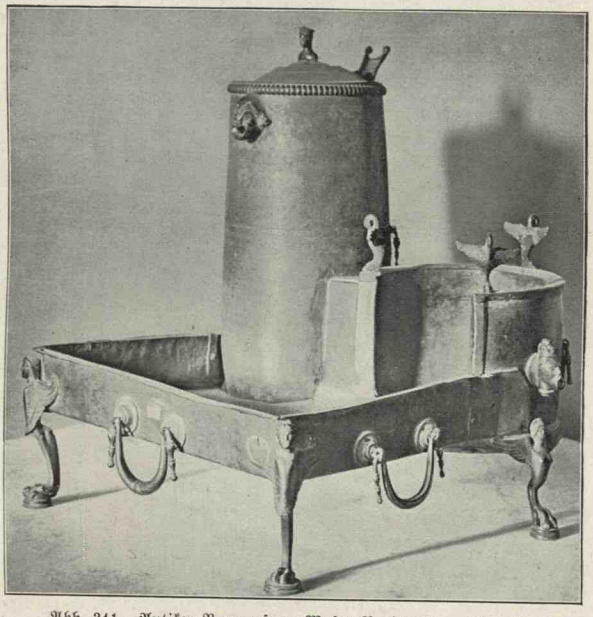


Abb. 341. Antiker Bronzeofen. Museo Nazionale zu Neapel. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 375.)

schwellende Wachstum, mit dem die Akanthusblätter sich über die Fläche ergießen. Sehr schön strebt auch bei dem großen Marmorkandelaber unserer Abb. 342 eine Blattrosette aus der anderen hervor, während ein fallender Blätterkranz nach unten den Übergang zu dem als Sockel dienenden dreiseitigen Altar vermittelt, der auf die sakrale Verwendung dieses wohl in einem Tempel aufgestellten Kandelabers hinweist. Auch die römischen Kapitäle korinthischen Stils enthalten in dieser Beziehung manches Schöne. An den blockartigen Marmorfüßen der Tische, die in den pompejanischen Häusern neben dem Impluvium standen, sprießt oft von den Kanten aus üppiges Akanthuslaub über die Flächen hin. Bei einem anderen Stück sind die Füße als je zwei Vorderteile von Greifen gestaltet, die mit dem Rücken gegeneinander stehen und herrliche Ornamente zwischen sich haben. Von echt römischem Kunstgeist sind auch die Ornamente in den pompejanischen Wandmalereien, deren einziges Gesetz die augenblickliche Laune des Malers ist. Aber selbst diese Ornamentik ist noch von einem solchen Lebensgefühl durchdrungen, daß es unmöglich ist, sie zu kopieren, weil der Maler die Zeichnung erfand, indem er sie ausführte, und jeder Pinselstrich sein persönliches Empfinden ausdrückte, das keine Nachbildung zu fassen vermag und das den innersten Reiz dieser tändelnden Gebilde ausmacht.



Abb. 342. Marmorkandelaber. Vatikan zu Rom.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 376.)

Mittelalter.



Abb. 343. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, und ein Angler. Wandmalerei aus dem Zömeterium des heiligen Kalixtus bei Rom. Nach de Rossi, Roma sotterranea. (Zu Seite 389.)

Die altchristliche Kunst.

Einleitung.

Während sich die antike Welt mit ihrem Kulturkreis im römischen Reich auslebte, erstand eine neue weltgeschichtliche Macht, die sich in stillem, aber stetigem Wachstum über alle zivilisierten Länder verbreitete und schließlich triumphierend als die Begründerin eines neuen Zeitalters emporstieg und auch die erst neu in die Kultur eintretenden Völker sich unterwarf. Es war das Christentum.

So tief die Kluft ist, die die Grundanschauungen der antik-heidnischen und der christlichen Welt voneinander trennt, so unendlich verschieden beide als Gesamterscheinungen sind, es spinnen sich dennoch mannigfache Fäden von der einen zur anderen. Haben doch beide jahrhundertelang nebeneinander bestanden. So gilt denn auch hier das Wort, daß es in der Geschichte keine schroffen Übergänge gibt. Es entsteht vielmehr alles in langsamem Werden, wohl vorbereitet und vorgedeutet, und es finden sich nicht nur in der jüdischen Religion, aus der das Christentum hervorgegangen ist, sondern auch in der heidnischen Welt Vordeutungen auf das Christentum. Die Lebensauffassung der Griechen war allerdings aufgebaut auf der Grundlage hoher Sittlichkeit, aber nur während einer kurzen Periode fand diese ihren vollen Ausdruck in der Religion: nur im Geiste eines Äschylos, Sophokles und Phidias wurden die Götter des Volkes wirklich zu Vertretern des höchsten Sittlichen, und da, wie wir gesehen haben, in fast christlichem Sinne. Die wichtigsten Vordeutungen auf christliche Anschauungsweise sind in der griechischen Philosophie enthalten, die eine zweite Religion neben dem Volksglauben bildete. Sokrates führte eine sittlich-religiöse Betrachtung des Menschen ein, er lehrte, daß der Mensch dem über ihm stehenden Allgemeinen sich unterordnen und so den Endzweck eines sittlichen Daseins verwirklichen müsse. Er übte Macht über die Gemüter in sittlichem Sinne: den

übermütigen Jüngling Alkibiades vermochte er mit einem Blick zu bändigen; Xenophon berichtet: nie sah jemand den Sokrates etwas Unheiliges tun oder hörte ihn etwas Unfrommes sprechen. So wunderbar christlich uns manche Lehren der griechischen Philosophie anmuten, ihre Gottheit war nur durch Reflexion gefunden, die Anerkennung dieser Gottheit ohne seelische Begeisterung. Es war bloß eine Religion für Männer ausgebildeter Intelligenz, für das Volk lag eine Gefahr darin, daß es die überlieferten Götter von den Ersten der Nation mißachtet sah; das haben wir zuerst an den Folgen des peloponnesischen Krieges erkannt, das zeigt uns die allmähliche Auflösung der Religion, wie wir sie in den Kunstwerken verfolgt haben, das beweist die blinde Hast, mit der man sich im römischen Reich an fremde Kulte klammerte. Weder die antike Religion, noch die antike Philosophie kannten eine Sehnsucht nach einem Fortleben oder eine Verheißung auf das Überirdische. Das Jenseits war nur ein ödes Traum- und Schattenreich, die Andeutungen auf eine Vergeltung nach dem Tode waren unbestimmt und besagten wenig. Der Antike fehlte das Erlösende, das das Christentum in die Welt gebracht hat: der Glaube an die Liebe der Gottheit. — Nur ein Volk des Altertums hatte den einigen Gott mit den höchsten moralischen Eigenschaften erkannt, die Juden. Aber schon aus einem äußern Grunde konnte die neue weltbeherrschende Religion nur von den Juden ausgehen, denn nur sie hielten ihre Religion für die einzig richtige, nur in ihnen war das Streben wirksam, das sich im Christentum entfaltete, andere Völker zu ihrem Glauben zu bekehren. Über das ganze römische Reich waren Judengemeinden verstreut; diese hatten schon viel von ihrer heimischen Strenge aufgegeben, sie bildeten jetzt die Brücke zur Bekehrung der Heiden. So war die Welt vorbereitet zur Aufnahme des Christentums. Die Bibel drückt das in ihrer einfachen Weise aus: „Und als die Zeit erfüllet war.“ — Das sind die Fäden, die im heidnischen Altertum beginnen und hinüber leiten in die christliche Welt. Nicht wenige Punkte aber finden sich auch, in denen das Christentum antike Vorstellungen aufgegriffen, in seinen Anschauungskreis verflochten oder umgedeutet hat. Nachdem das Christentum einmal aus dem Orient nach Rom übertragen war, knüpfte sich seine Entwickelung vornehmlich an die Hauptstadt des Reiches, die christlichen Vorstellungen erwuchsen zum Teil auf heidnischem Boden, ja die ganze Klarheit und Schönheit, mit der die Christen der ersten Jahrhunderte die Lehre und Lebensauffassung ihres Religionsstifters ausgestalteten, zeugen davon, daß das damalige Zeitalter noch das der Antike war.

Uns interessiert hier besonders, was von antiken Einflüssen in die bildende Kunst der Christen übergegangen ist, und wir werden bei der Einzelbetrachtung für die Einwirkung der Antike genug Beispiele finden. Hier sei zunächst darauf hingewiesen, daß die Christen den ganzen Gedanken zur Pflege der Kunst der Anregung der heidnisch-römischen Welt verdankten. Von Hause aus brachte das Christentum keine Beziehung zur bildenden Kunst mit, da es ja aus dem kunstfremden Judentum hervorgegangen war. Bei seiner Verbreitung unter den Römern aber stellte sich sofort das Bedürfnis danach ein. Wie hätte es auch anders sein sollen? Dieselben Menschen, die jetzt Christus bekannten, waren aufgewachsen in

heidnischer Bildung, sie konnten diese und mit ihr den Kulturerwerb von vielen Jahrhunderten nicht plötzlich über Bord werfen. Unter diesen Verhältnissen ist es nur natürlich, daß auch im einzelnen vieles von der antiken Kunst entlehnt wurde. Die christlichen Künstler griffen hinein in den köstlichen Schatz der antiken Formenwelt, ja sie benutzten Gestalten der heidnischen Mythe entweder nur als Schmuck oder in christlicher Umdeutung. Die Neuentdeckung und Erschließung der Katakomben hat gründlich mit dem alten Vorurteil aufgeräumt, als wäre das Christentum in seiner ersten Zeit kunstfeindlich gewesen. Es stand in der christlichen Religion der Kunst ja auch grundsätzlich nichts entgegen als ein einziger Grund: die Befürchtung des Götzendienstes. Um diese Gefahr möglichst zu vermeiden und doch das Bedürfnis nach Kunst befriedigen zu können, pflegte das Christentum in seinen frühesten Zeiten hauptsächlich die Malerei. Denn in der Antike waren Kultbilder niemals Werke der Malerei, sondern stets Werke der Plastik. Das ist der Grund, weshalb altchristliche Statuen fast gar nicht vorkommen und die Plastik sich fast ausschließlich auf das der Malerei verwandte Relief beschränkte, außerdem paßten für die besondere Art der christlichen Kunst, die wir im folgenden näher kennen lernen werden, Malerei und Relief besser als die statuarische Plastik.

Während der ersten Jahrhunderte besteht die Kunstübung der Christen ausschließlich in Malerei, Plastik und den Kleinkünsten; erst im 4. Jahrhundert, nachdem das Christentum Staatsreligion geworden ist, tritt die Architektur als Kunst hinzu. Die erstgenannten Künste sind zunächst im ganzen römischen Reich ziemlich dieselben, wie ja auch die gleichzeitige heidnische Kunst keine örtlichen Unterschiede mehr aufweist als größeres oder geringeres Können. Der führende Ort war Rom, und nur hier ist die Entwickelung im Zusammenhang zu verfolgen. Zu dem weströmischen Reich tritt später das oströmische hinzu, und auch dort zeigt sich außer in der Architektur vorläufig kein wesentlicher Unterschied. Zeitlich läßt sich der im ganzen einheitliche, wenn auch im Lauf der Jahrhunderte sich weiterbildende und örtlich etwas wechselnde Strom in Malerei und Plastik bis ins 6. Jahrhundert verfolgen; innerhalb dieser Periode sind auch die Architekturformen in Abend- und Morgenland festgestellt und die hervorragendsten Bauten geschaffen, so daß man dieses Zeitalter unter dem Namen des altchristlichen zusammenfassen kann.

I. Wandmalerei und Plastik.

Die älteste Stätte christlicher Kunst sind die Katakomben.

Der Name ad catacumbas, dessen Etymologie zweifelhaft ist, wurde im Mittelalter von einer bestimmten Örtlichkeit auf alle unterirdischen Zömeterien übertragen. Solche gab es außer zu Rom, wo die an Ausdehnung und Schmuck bedeutendsten sind, in Neapel, Chiusi, Mailand, Sizilien, Alexandria, auch sonst in Afrika und anderwärts. Von den etwa sechzig derartigen Anlagen in der Umgebung Roms sind für die Geschichte der Malerei die wichtigsten: das Zömeterium des heiligen Kalixtus an der Via Appia (erst gegen Ende des 2. Jahrhunderts angelegt), ferner die des Prätextatus, dem ersteren gegenüber, des Sebastian, nicht weit davon, der Priscilla an der Via Salaria, der Domitilla oder der heiligen Nereus und Achilleus an der Via Ardeatina und

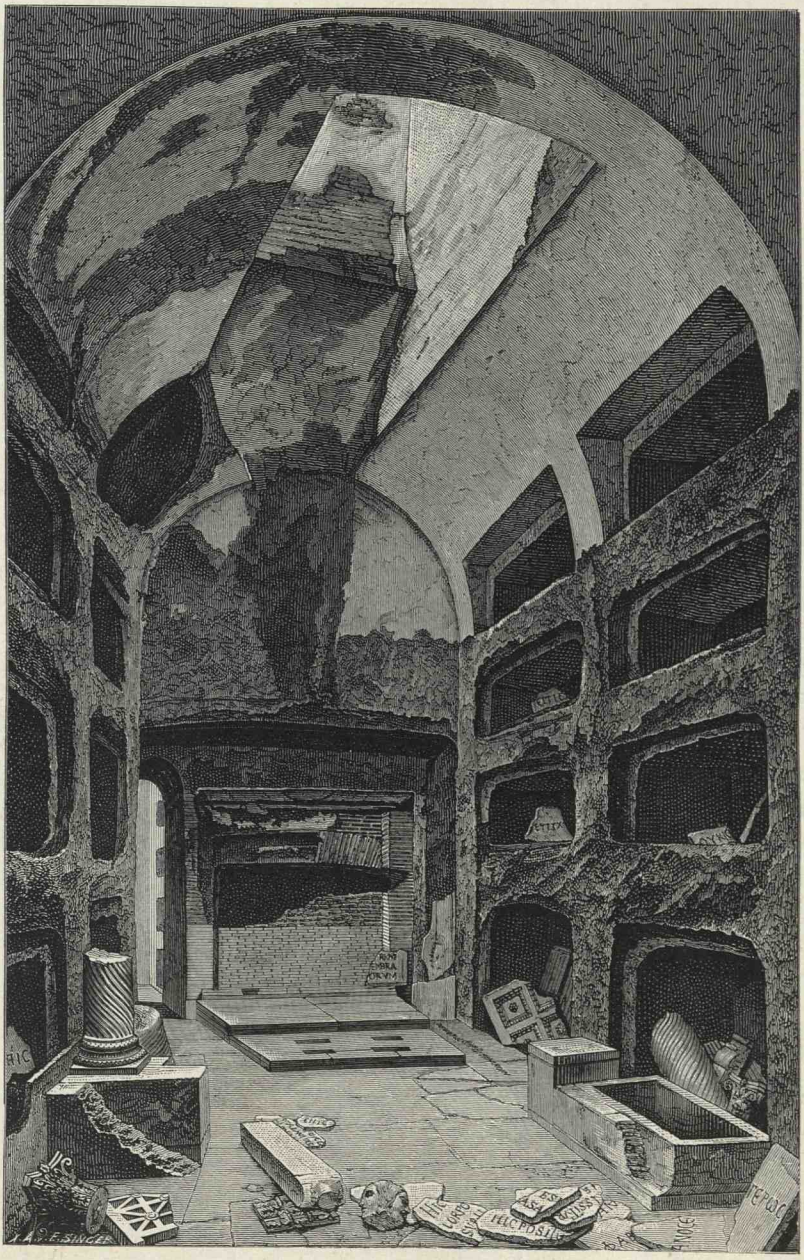


Abb. 344. Papstkrypta in dem Zömeterium des heiligen Calixtus. Grabstätte von zwölf Päpsten des 3. Jahrhunderts. (Zu Seite 383.)

der heiligen Agnes an der Via Nomentana. Bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts haben die Christen aus diesen unterirdischen Grabstätten gar kein Geheimnis gemacht, sondern die pietätvolle Gesinnung, die die Römer gegen die Toten und ihre Ruheplätze hegten, kam auch ihnen zugute, indem sie Begräbnisgesellschaften bilden durften, wie sie auch unter der heidnischen Bevölkerung Roms bestanden. Erst bei den späteren Verfolgungen suchte man die Eingänge der Zömeterien zu verheimlichen. In erster Linie dienten die Katakomben als Ort für die Bei-

setzung der Toten. In dem körnigen Tuffstein von mittlerer Härte, der sich im römischen Boden vielfach findet, wurden lange, nach den verschiedensten Richtungen verzweigte Gänge ausgegraben, meist in mehreren Stockwerken übereinander. Viereckige, wenig tiefe Löcher in den beiden Seitenwänden dienten zur Aufnahme der Leichname, die parallel mit der Längenrichtung des Ganges hineingelegt wurden, dann ward die Öffnung mit einer Platte geschlossen. Ferner befinden sich zu beiden Seiten der Gänge größere Räume, cubicula, die einer Familie gemeinsam gehörten und in deren Nische oder Apsis sich zuweilen das Grab eines Märtyrers befand. Während der Beisetzung einer Leiche wurde im Zömeterium die Abendmahlfeier abgehalten; daran schlossen sich in Fortsetzung eines heidnischen Gebrauches Liebesmahle oder Agapen, bei denen unbemittelte Mitglieder der Gemeinde bewirtet wurden. Auch zu eigentlichen gottesdienstlichen Versammlungen dienten die Zömeterien, namentlich in den Zeiten der Verfolgung. Zu diesem Zweck wurden größere Räume, Krypten (Abb. 344), geschaffen, die aber auch zur Bestattung benutzt wurden. Die größten von ihnen bestanden aus zwei Gemächern behufs Trennung der beiden Geschlechter. Ein Teil des Raumes bildete das Presbyterium, in dem der Altar sich meist frei erhob, an der Rückwand der dahinter befindlichen Apsis stand der Bischofsstuhl. In kleineren Krypten diente als Altar nur die in der Apsisnische befindliche, besonders ausgezeichnete Grabstätte eines Märtyrers, über der sich der Bogen der Nische wölbte (Arcosolium). Die Krypten und Cubicula hatten in der Decke oft eine Öffnung für Licht und Luft, sonst wurden die Zömeterien durch kleine Ton- oder Bronzelampen spärlich erleuchtet. Neuanlagen sind in der Zeit vom 1. bis 4. Jahrhundert geschaffen worden, von da an wurden nur noch die bestehenden Zömeterien erweitert und vielfach neue Gräber zwischen die alten eingeschoben, wodurch eine große Zahl von Malereien zerstört worden ist. Mit dem letzten Viertel des 4. Jahrhunderts wurden die Beisetzungen immer seltener und hörten bald nach der Mitte des folgenden Jahrhunderts ganz auf. In den späteren Jahrhunderten des ersten Jahrtausends plünderte man die Zömeterien nach den Gebeinen der Märtyrer, und seit dem 9. Jahrhundert gerieten sie allmählich in Vergessenheit, bis sie am Ende des 16. Jahrhunderts wieder entdeckt und in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts planvoll erforscht wurden. Wie mit den Ausgrabungen der mykenischen Epoche Griechenlands der Name Schliemanns ist mit der Aufdeckung der frühchristlichen Grabstätten Roms der de Rossis auf das engste verknüpft.

Für die Kunst der ersten drei Jahrhunderte sind die unterirdischen Zömeterien unsere einzige Quelle; der größte Teil ihres Schmuckes ist damals entstanden, später ist nur noch einzelnes hinzugekommen, was für unsere Betrachtung nur geringe Wichtigkeit hat. Es sind hauptsächlich Denkmale dekorativer, aber dennoch tiefsinniger und tiefinnerlicher Malerei. Die Wände und Decken fast sämtlicher Cubicula und Krypten sind damit übersponnen. Ganz im Gegensatz zu der Fabel von der Kunstfeindschaft der ersten christlichen Zeit offenbart sich hier dieselbe übersprudelnde Dekorationslust, die in den Häusern Pompejis kein Wandfleckchen unbemalt ließ. Da die christliche Religion die Auferstehung des Fleisches lehrt, wendeten sich die Christen nicht nur von der heidnischen Sitte der Totenverbrennung ab, sondern betrachteten die Gräber als Wohnstätten der Toten und schmückten sie wie die der Lebenden, gaben ihre Toten auch allerlei Geräte, Schmuck- und Toilettegegenstände, Münzen usw. mit. Die ganze Anordnung der Dekoration und alles schmückende Beiwerk ist, wenigstens bei den Decken, aufs engste verwandt mit der gleichzeitigen heidnischen Wandmalerei. In den ältesten Beispielen ist der ganze Raum überzogen von einem lustigen, ganz naturalistischen Rankenwerk, in dem sich bunte Vögel tummeln; auch später wiederholen sich ganz ähnliche Schemata wie an erhaltenen antiken Decken: eine Einteilung in Felder, die sich um ein Mittelfeld anmutig gruppieren (Abb. 345). Sogar im Inhaltlichen ist, wie schon angedeutet, das Heidnische nicht ganz ver-

bannt, und es treten Gestalten und Gegenstände der griechisch-römischen Kunst in buntem Wechsel mit christlichen Symbolen auf.

Wir gewahren Blumen und Blumengewinde, Körbe mit Früchten, Bäume, Tiere wie den Panther, den Steinbock, mannigfache Vögel, geflügelte Rosse, Viktorien, Triumphwagen, Eroten bei der Zubereitung des Weines, Amor und Psyche, die Musen usw. Das waren so hergebrachte Gestalten und Dinge, daß niemand an den heidnischen Bezug dachte und man sich ihrer heiteren Wirkung erfreute. Doch legte man ihnen zuweilen auch einen tieferen Sinn unter und veränderte ihre Bedeutung ins Christliche. So entstand die Auslegung des Märchens von Amor und Psyche. Psyche, die schon im Heidnischen die menschliche Seele darstellte, wurde zur Seele des Christen; ihre Übertretung des Gottes-

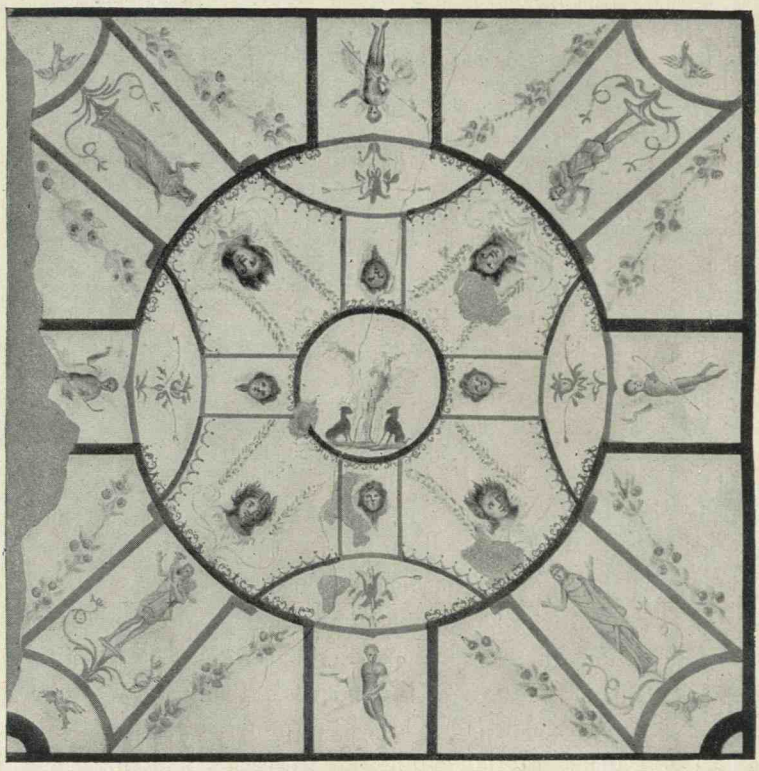


Abb. 345. Deckenmalerei aus dem Zömeterium von Sa. Lucina. Nach de Rossi.
(Zu Seite 383.)

gebotes zum Sündenfall, ihr klagendes Umherirren zum Wandeln des Menschen im Tal des Todes, ihr Hinabsteigen in die Unterwelt zur Prüfung und Läuterung der Seele, ihre schließliche Wiedervereinigung mit Amor zur Vereinigung der Seele des Menschen mit Gott. So wurde der thrakische Sänger Orpheus, den man auf Grund der ihm damals fälschlich zugeschriebenen Dichtungen als Monotheisten ansprach und der durch die Gewalt seiner Töne die wilden Tiere bezwang, zu Christus, dessen mildes Wort alle irdischen Gegensätze versöhnt. Er tritt in der Kunst geradezu an die Stelle des Heilands; so sitzt er auf einem Bilde des Kalixtuszömeteriums leierschlagend zwischen zwei Lämmern (Abb. 346). Der bachische Kreis, der ja auch auf den antiken Sarkophagen viel verwendet wurde, deutet hier nicht mehr auf das heidnische, sondern auf das christliche Jenseits; wie die Nereiden und Tritone auf Seepferden einst den Achill auf die Insel der Seligen begleiteten, so erinnern sie jetzt an den Einzug des Toten ins Paradies. Pfau und Phönix waren schon im Altertum Bilder der Unsterblichkeit usw. Diese heidnischen Reste treten im Laufe

des 2. Jahrhunderts immer mehr zurück, und im Beginn des 3. Jahrhunderts hat sich der eigentlich christliche Bilderkreis voll entfaltet. Manche antiken Elemente aber verbleiben der Kunst bis tief in das Mittelalter hinein. Dahin gehören namentlich die Personifikationen: Flußgötter als bärtige Männer auf eine Urne gelehnt, der Wasser entströmt, ein Schilfrohr oder ein Ruder haltend; die Erde als ruhende weibliche Gestalt mit einem Kranz im Haar und einem Füllhorn in der Hand; der Himmel als bärtiger Mann, der ein wallendes Stück Zeug über seinem Kopf trägt (s. Sarkophag des Junius Bassus, Abb. 348); die Sonne wird dargestellt durch den Sonnengott auf seinem Gespann, oder Sonne und Mond durch die Köpfe von Apoll und Selene.



Abb. 346. Orpheus. Wandmalerei aus dem Zömeterium des heiligen Kalixtus. Nach de Rossi. (Zu Seite 384.)

Soweit die altchristliche Kunst ausgesprochen christliche Ideen verkörpert, ist sie vorwiegend symbolisch. Die Religion war ja ein Kind des Orients, Christus selbst hatte meist in Gleichnissen gesprochen, der Alte Bund wurde als ein bis in Einzelheiten durchgeführtes Gleichnis des Neuen Bundes aufgefaßt. Überall war dem Christen sein Heiland gegenwärtig, daher konnte er leicht Anknüpfungspunkte finden. Die unmittelbare Abbildung des Göttlichen hätte zum Götzendienst führen können, denn die Christen waren noch rings davon umgeben. Zu den Zeiten der Verfolgung half ein Symbol wohl auch die Gesinnung des Christen verbergen. Das Inhaltliche der altchristlichen Kunst steht so sehr in erster Linie, daß es zur Grundlage der ganzen Betrachtung gemacht werden muß. In der äußeren Form schloß sich die Kunst ganz an die gleichzeitige heidnische an und machte deren fortschreitenden Verfall gleichmäßig mit. Die Malereien der Zömeterien sind nicht von bedeutenden Künstlern, sondern von Dekorationsmalern ausgeführt worden, wie sie auch in Pompeji oder im kaiserlichen Rom zur Ausschmückung der Häuser beschäftigt waren. Ziemlich flüchtig sind die Darstellungen mit dem Pinsel auf den Bewurf der Wand aufgetragen. Je älter die Malereien sind, desto besser sind sie in der Form.

Am allerwenigsten hat die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte gewagt, den Heiland selbst darzustellen, außer als kleines Kind auf dem Schoß seiner Mutter oder etwas später in Szenen des Neuen Testaments. An den Erlöser erinnerte das Lamm, denn als Opferlamm hatte er der Welt Sünde getragen. Auch die Apostel und die Gläubigen wurden unter dem Bilde von Lämmern dargestellt, sogar in bestimmten Handlungen (vergl. den Sarkophag des Junius Bassus, Abb. 348); Christus selbst hatte seine Jünger oft genug mit Lämmern verglichen und sich selbst als den Hirten bezeichnet. Das hat die christliche Kunst aufgegriffen und das anmutigste Bild, unter dem sie den Heiland darstellt, ist als guter Hirt zwischen seinen Lämmern oder ein Lamm auf den Schultern tragend (Abb. 347), letzteres in Anspielung auf die



Abb. 347. Der gute Hirt. Wandmalerei aus dem Zömeterium des heiligen Kalixtus. Nach de Rossi. (Zu Seite 385.)

Parabel vom verlorenen und wiedergefundenen Schaf und hindeutend auf die Vergebung der Sünden. Nicht weniger häufig wird Chriſtus unter der Geſtalt eines Fiſches abgebildet, ein Symbol von nicht ganz klarer Beziehung. Der Fiſch erinnert daran, daß das Element, in dem er lebt, das der Taufe iſt; Chriſtus hatte zu ſeinen Jüngern geſagt: „Ich will euch zu Menſchenfiſchern machen“; wie der Fiſch die Blindheit des alten Tobias heilt, ſo hat Chriſtus der Welt das Licht des wahren Glaubens gebracht. Auch wurde vielleicht die wunderbare Speiſung des Volkes mit zwei Fiſchen auf das Abendmahl gedeutet, in dem Chriſtus geopfert wird. Gelehrter, wenn auch ſchon früher Erklärung entſtammt wohl die Deutung des griechiſchen Wortes für Fiſch ἰχθύς auf Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, Jeſus Chriſtus Gottes Sohn Heiland, da jenes von den Anfangsbuchſtaben dieſer Worte gebildet wird. Auch den göttlichen Leib am Kreuze ſtellte man nicht dar. Noch war der antike Geiſt zu lebendig, die heidniſchen Götter hatten ewig heiter im Olymp gethront, und man wollte den neuen Chriſtengott nicht die ſchmähliche und erniedrigende Todesſtrafe erdulden ſehen. Es genügte darauf hinzuweiſen durch ein Lamm am Fuße eines Kreuzes, durch das (auch allein angebrachte) Monogramm Chriſti oder durch eine Taube auf der Spitze des Kreuzes, durch die Buchſtaben Α und Ω unter deſſen Armen in Anſpielung auf die Worte der Apokalypſe: „Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende.“ In



den Zömeterien kommen die Erinnerungen an den Tod des Herrn verhältnismäßig ſelten vor, denn der Inhalt der erſten chriſtlichen Jahrhunderte war nicht Klage, ſondern ſie waren durchglüht von der herrlichſten Freudigkeit und Hoffnung. Darin ſpiegelt ſich am deutlichſten das noch lebendige Zeitalter der Antike. Durch die chriſtliche Religion war wieder Ruhe und Sicherheit in die Seelen der Menſchen eingezogen, und nun entfaltet ſich ſogleich wieder die Harmonie und Heiterkeit der antiken Menſchen und zwar reiner und köſtlicher als je zuvor, erhoben durch die edelſte Weltanſchauung und die feſte Zuverſicht, im chriſtlichen Glauben das ewige Heil gewonnen zu haben. Es iſt, als wenn der Menſch aufjauchzte nach dem Druck, der nun mit der glaubensloſen Öde der Spätantike von ihm genommen war. Selbſt zu den beſten Zeiten hatte bei den Griechen und Römern die Vorſtellung beſtanden, daß über der Welt das unerbittliche Schickſal walte, dem ſogar die Götter untertan wären, jetzt mit einem Male hatte ein gütiger Gott ſeinen Himmel geöffnet und ergoß ſeine unendliche Liebe über die Welt, und jeder konnte daran teilnehmen, wer nur wollte. Nicht müde wurde man, daran zu erinnern; daher finden wir in den Katakomben mit Vorliebe Hindeutungen auf das unendliche Erbarmen, die unerſchöpfliche Liebe des Herrn. Ein tief innerliches Verlangen ſoll den Menſchen zu Gott treiben; des war ein Symbol der Hirſch. „Wie der Hirſch ſchreiet nach friſchem Waſſer, ſo ſchreiet meine Seele, Gott, zu dir,“ heißt es bei dem Pſalmiſten. Unter den Weihgeſchenken kommen häufig ſilberne Hirſche vor; Konſtantin ließ in ſeiner neuen Hauptſtadt einen ehernen Hirſch aufſtellen. Wachſam mußte der Bekehrte ſein, daß er nicht in die alten Wahnvorſtellungen zurückfiel: davor warnte ihn das Bild des Hahnes, bei deſſen Krähen Petrus den Herrn verleugnet hatte. Aber gleichzeitig iſt der Hahn ein Symbol der Auferſtehung, weil er beim Beginn des neuen Tages ſeine Stimme erſchallen läßt. Wie ein Schiff ſteuert der Menſch durch das Leben, das Ziel ſeiner Fahrt iſt der Himmel, da läuft es ein in den Hafen ewigen Friedens, der durch einen Leuchtturm angedeutet iſt, auf dem Maſtbaum ſitzt der Heilige Geiſt in Geſtalt einer Taube. Wie die Taube mit dem Ölzweig im Schnabel einſt Noah die Kunde brachte von dem Frieden, den Gott mit der Erde wieder geſchloſſen, ſo iſt ſie auch dem Chriſten, außer als Symbol des Heiligen Geiſtes, ein Zeichen des Friedens, den er ſo ſehr erſehnt. Der Weinſtock iſt ſchon im Alten Teſtament das Bild der Fruchtbarkeit; Chriſtus gebraucht es in geiſtigem Sinne, indem er zu ſeinen Jüngern ſagt: „Ich bin der Weinſtock, ihr ſeid die Reben.“ Ein Kelch mit darauf liegenden Broten erinnert an das Abendmahl; die Lilie iſt das Symbol der Reinheit. Wer immer eingedenk iſt, ſo konnte man aus abgebildeten Symbolen leſen, daß das Leben flüchtig iſt, wie der Haſe, der über das Feld dahinläuft, und wer den guten Kampf kämpft, der wird den Siegeskranz und die Palme des ewigen Lebens erlangen. Öfters werden auch die Parabeln durch einige Figuren angedeutet. So treten die klugen und törichten Jungfrauen mit ihren Lampen auf, häufig auch die klugen allein; ſo ſieht man den Säemann über ſein Feld hinſchreiten. Kein Beiſpiel iſt ſo gut angetan wie dieſe Parabel vom Säemann, uns darüber aufzuklären, daß die Chriſten zu der Art ihres Bilderkreiſes gelangt ſind in gerader Fortführung der Art, wie Chriſtus ſeine Gedanken ausdrückte, denn in ihr ſymboliſieren die Körner, die auf verſchiedenen Boden fallen, das Wort des Herrn in ſeiner verſchiedenen Wirkung. Gleichzeitig drängt ſich aber auch hier wieder die Überzeugung auf: nur innerhalb der antiken Welt mit ihrer Bilderfreude



Abb. 348. Sarkophag des Junius Bassus. Vatikanische Grotten zu Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 385 u. 388 f.)

war es möglich, daß sich das Gedankliche in dieser Weise in Bilder umsetzte, und auch das gemahnt an die Antike, daß die Kunst trotz ihrer Absicht, die christliche Lehre vorzutragen, nichts trocken Lehrhaftes hat, daß vielmehr die Art ihres Ausdruckes durchaus poetisch ist. Welch gewaltiger Unterschied aber anderseits gegen die Antike, denn in ihr bedeutete jedes Ding das, was es wirklich darstellte, während es hier nur zur Anknüpfung von Gedanken diente und der Gläubige die Bedeutung der Symbole wie eine Predigt von den Wänden der Zömeterien ablas, eine Bedeutung, die überhaupt außerhalb der Grenzen des Darstellbaren lag. Die griechische Kunst war von der Ausbildung der Form ausgegangen; sie hatte darin die Höhe der Vollendung schon lange überschritten, ehe sie zur Darstellung des Seelischen gelangte, und auch später stand ihr die greifbare Wirklichkeit immer in erster Linie. Die christliche Kunst dagegen bekümmert sich, wie wir gesehen haben, kaum um die Form und macht darauf nur insofern Anspruch, als sie die Dinge oder Figuren erkennbar wiedergibt.

Das ganz entgegengesetzte Prinzip zur antiken Kunst kann nicht schlagender zum Ausdruck gelangen als in den erzählenden Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, die sich zahlreich neben den einfachen Symbolen finden. Auch sie bedeuten wenigstens in der früheren Zeit der altchristlichen Epoche nicht die geschilderte Szene als tatsächliches Ereignis, sondern sollen nur an etwas Gedankliches erinnern, das sie entweder von selbst enthalten oder das ihnen auch erst unterlegt worden ist. Und das mitten in der römischen Welt, die von allen Kunstarten das historische Relief mit seiner breiten Vorführung wirklicher Geschehnisse am meisten ausgebildet hat! Wie stark mußte die Richtung auf das Gedankliche bei den ersten Christen sein, daß sie auch hier keinen Augenblick den eigentlichen Zweck ihrer Kunst aus den Augen verloren! Zuweilen ist der ganzen bildlichen Ausschmückung nicht nur eines Cubiculum, sondern einer ganzen Reihe von Räumen ein zusammenhängender Gedankengang zugrunde gelegt, den die Aufeinanderfolge der Bilder ausdrückt. Alle Geschichten sind in ruhiger Weise erzählt, niemals eine dramatische Zuspitzung, die Örtlichkeit und die Gegenstände gewissermaßen stenographisch in unverhältnismäßig kleinen Maßen angegeben, das Ganze keine wirkliche Darstellung, sondern nur Andeutung. Ehe wir auf diese biblischen Szenen näher eingehen, müssen wir noch auf eine andere Art von altchristlichen Denkmälern hinweisen, die Sarkophage (Abb. 348), da gerade sie vielfach mit biblischen Figuren geschmückt waren.

Ursprünglich wurden die Leichen ohne Särge beigesetzt, aber früh schon kamen Ausnahmen vor. In den Zömeterien standen Sarkophage öfters unter den Arkosolien, später wurden sie in den Basiliken und um sie aufgestellt. Sie sind keineswegs immer mit Reliefs geschmückt, oft auch nur an einer oder einigen der Seitenwände. Wie an heidnischen Sarkophagen sind in der Mitte der Vorderseite zuweilen die Bildnisse der beigesetzten Ehegatten angebracht. Einfache Symbole sind mehr zurückgetreten, die biblischen Darstellungen stehen mehr im Vordergrund und sind auch um manche neue Motive vermehrt worden. Das hat darin seinen Grund, daß die Sarkophage im allgemeinen später entstanden sind als die Malereien der Zömeterien. Nur wenige gehören noch dem 3., die meisten erst dem 4. und den folgenden Jahrhunderten an. Daß die heidnischen Römer seit dem 2. Jahrhundert anfingen, die Leichen zu begraben statt sie zu verbrennen, ist vielleicht auf das Beispiel der Christen zurückzuführen, anderseits haben die Christen die Formen der Sarkophage und den Gedanken zur Schmückung mit Reliefs von jenen entlehnt. Von Rom aus verbreitete sich die Sitte der bildhauerisch geschmückten Sarkophage in viele Provinzen. Eine besonders große Zahl hat sich im südlichen Frankreich erhalten, wie ja diese römische Provinz sich während der Kaiserzeit auch durch ihre reiche Kunsttätigkeit in antikem Sinne auszeichnete. Eine besondere Klasse bilden die nach Ravenna benannten Sarkophage. An ihnen finden sich in der Regel keine historischen Darstellungen, sondern einzeln in Nischen mit Muschelwölbung stehende Heilige. Gewöhnlich thront in der Mittelnische Christus, noch jugendlich unbärtig, und in

den andern befinden sich die Apostel, deren einer mit bedeckten Händen die Schriftrolle empfängt, die Christus ihm reicht. Viele Sarkophage stammen aus dem 5. Jahrhundert, und an ihnen sind die Einzelgestalten vortrefflich auseinandergehalten, jede ist neu und anziehend. Die schönsten Figuren finden sich an der abgetrennten Vorderseite eines Sarkophages, die jetzt in Sant' Apollinare in Classe im Vorraum der Sakristei über der Tür zum Turm angebracht ist. Hier stehen die Apostel zwischen Palmen. Vom Ende des Jahrhunderts an kehren die ravennatischen Sarkophage zu den einfachen altchristlichen Symbolen zurück. Da die eifrige Übung der Skulptur an den Sarkophagen viel länger anhielt als die Malerei in den Cömeterien, sind viele unter ihnen von schon sehr roher Kunstform.

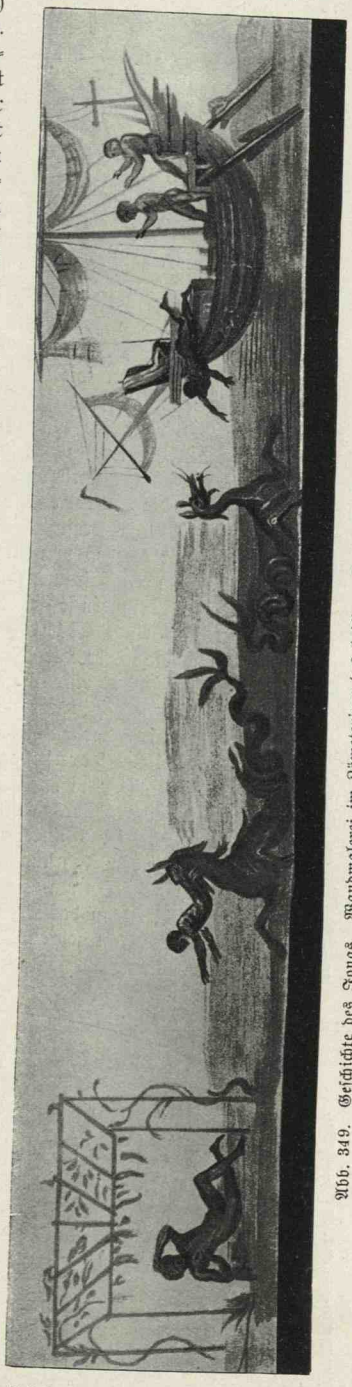


Abb. 349. Geschichte des Jonas. Wandmalerei im Cömeterium des heiligen Kalixtus. Rom. Nach de Rossi. (Zu Seite 389.)

In allen altchristlichen Darstellungen sowohl in Malerei als in Plastik werden das Alte und das Neue Testament gleichwertig behandelt und die Beispiele bald aus dem einen, bald aus dem anderen genommen.

So deutet auf die Sündhaftigkeit der menschlichen Natur sowohl der Sündenfall Adams und Evas wie die Verleugnung Petri, auf das Wasser des ewigen Lebens Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend (Abb. 343) und die Samariterin am Brunnen. Besonders stark betonten die ersten Christen die Lehre von der Auferstehung des Fleisches und weisen darauf hin durch Hiob auf dem Düngerhaufen, weil er später wieder in seine Güter eingesetzt wurde (vergl. Sarkophag des Junius Bassus, Abb. 348), durch die Vision des Ezechiel, in der sich vor den Augen des Propheten die Gebeine der Toten wieder beleben, durch die Auferweckung des Lazarus, der Tochter des Jairus und des Jünglings zu Nain. Daß der Mensch gehorsam sein soll den Geboten Gottes, lehrt Abraham, der bereit ist, seinen eigenen Sohn zu opfern. Dafür ist der Herr aber auch mit seiner Hilfe gegenwärtig in der Gefahr, woran die Bilder erinnern: Noah in der Arche, Daniel in der Löwengrube, die Jünglinge im feurigen Ofen, der Durchzug durchs Rote Meer. Einzelne Gestalten des Alten Testamentes deuten entsprechende im Neuen vor. Moses ist im allgemeinen ein Vorbild Christi, aber aus den Kirchenvätern entnehmen wir, daß er auch Petrus bedeutet, der aus dem Felsen, Christus, das Wasser des ewigen Lebens hervorquellen läßt. Die Himmelfahrt des Elias vertritt die Himmelfahrt Christi. Die Geschichte des Jonas, der, von seinen Schiffsleuten ins Meer gestürzt, drei Tage im Bauch des Walfisches zubrachte (Abb. 349) und dann wieder ausgespieen wurde an das Ufer, versinnbildlichte das Leiden Christi, der drei Tage im Grabe war und am dritten Tage wieder auferstanden ist von den Toten. Aus



Abb. 350. Anbetung der Weisen. Rom Cubiculo di Sa. Cecilia. Nach Garrucci. (Zu Seite 390.)

dem Leben Christi sind, da es sich nicht um dessen historische Vorführung handelte, nicht die bedeutendsten Punkte zur Darstellung ausgewählt, sondern nur für die christliche Lehre wichtige Szenen. Noch am ehesten spielt ein historisches Element mit bei den Szenen aus der Kindheitsgeschichte, der Verkündigung, der Anbetung der Magier, da man das wundervolle Geheimnis vorführen wollte, wie Gott Mensch wurde. Die Weisen aus dem Morgenlande sind noch nicht zu Königen geworden, und ihre Zahl steht noch nicht fest, es sind meist drei, aber auch zwei und vier; die phrygischen Mützen sollen ihre östliche Herkunft bezeichnen (Abb. 350). Von den Szenen, in denen Christus als Erwachsener auftritt, kommen die meisten erst bei den Sarkophagen zur Darstellung. Immer ist er von jugendlicher, bartloser Idealgestalt. Wir finden besonders die Wunder (öfters mehrere in einer Szene vereinigt) entweder nur zur Erinnerung an die göttliche Kraft Christi, oder man legte ihnen bestimmte symbolische Beziehungen unter, wie wir es z. B. von der Heilung des Gichtbrüchigen wissen, die die Auferstehung und die Reinigung im Bußsakrament bedeutet, oder von der wunderbaren Speisung, die an das eucharistische Mahl erinnern sollte. Letztere ist nicht zu verwechseln mit einer häufig wiederkehrenden Darstellung eines Mahles von meistens sieben Personen (Abb. 351), die durch die Fische und die Körbe mit Brot allerdings auch auf jenes Wunder anspielt, aber doch nur im allgemeinen auf das himmlische Mahl der Seligen hindeutet. Die eigentliche Leidensgeschichte Christi wird fast gänzlich vermieden aus denselben Gründen, aus denen man den Heiland am Kreuze nicht darstellte; nur die Anfangsszenen der Passion kommen öfters vor: der Einzug Christi in Jerusalem, gleichzeitig symbolisch für den Einzug des Heilands in sein ewiges Reich und Christus vor Pilatus (s. Sarkophag des Junius Bassus). Die früheste Beschreibung eines Bildes der Kreuzigung, Christus zwischen den beiden Schächern, findet sich in einer Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts. Zwar demselben Jahrhundert gehört auch die erste erhaltene Kreuzigungsszene an auf den Holztüren von Santa Sabino in Rom, aber noch hat es die Kunst nicht gewagt, den Leib des Herrn direkt an das Kreuz zu hängen, sondern Christus und die beiden Schächer stehen nur mit wagerecht ausgebreiteten Armen da. Die einzige Darstellung Christi am Kreuz in den Zömeterien stammt als spätere Einfügung erst aus dem 6. bis 8. Jahrhundert.



Abb. 351. Mahl von sieben Personen. Wandmalerei im Zömeterium des heiligen Kalixtus. Rom. (Zu Seite 390.)

Die alten Kirchenſchriftſteller ſtritten ſich darüber, ob Chriſtus ſchön geweſen wäre oder aus Demut eine häßliche Geſtalt angenommen hätte. Die Denkmäler der erſten Jahrhunderte belehren uns, daß in der Kunſt unter Einfluß der antiken Formenſchönheit nur die erſtere Meinung Geltung hatte. Die Erſcheinung Chriſti in den bibliſchen Szenen der Wandmalereien und den Skulpturen der Sarkophage iſt jugendlich ſchön; er iſt bartlos und hat üppiges, lockiges Haar, er erinnert an die Idealgeſtalten der Antike, ohne ſich im Typus an eine beſtimmte von ihnen anzuſchließen. Wenn das im Original ſehr undeutliche, wahrſcheinlich dem 5. Jahrhundert angehörige Bruſtbild im Zömeterium von Santa Domitilla wirklich den Erlöſer darſtellt und nicht das Bildnis eines Römers iſt, ſo wäre es eine der erſten erhaltenen ikonographiſchen Abbildungen Chriſti. Der Kopf iſt ſchon bärtig, mit langem, in der Mitte geſcheiteltem Haar und regelmäßigem Oval des Geſichtes von idealem Typus, genau ſo wie die italieniſche Hochrenaiſſance Chriſtus ſpäter, ſich ebenfalls an der Antike begeiſternd, aufs neue geſtaltet hat. (Ein weniger ideales Chriſtusbild auf einem Elfenbeinrelief des vatikaniſchen Muſeums ſoll nach de Roſſi älter ſein.) Zwei Jahrhunderte ſpäter hat Chriſtus einen mürriſchen und asketiſchen Ausdruck angenommen, wie ein Bild in dem Zömeterium von San Ponziano beweiſt. Hier tritt auch zuerſt der Kreuznimbus zur Andeutung des Leidens auf. Viel früher als Chriſtus iſt Maria in der Kunſt dargeſtellt worden. Das erſte Bild befindet ſich im Zömeterium der heiligen Priscilla und iſt wahrſcheinlich um die Wende vom 1. zum 2. Jahrhundert entſtanden. Maria ſitzt da mit dem Kind an der Bruſt, während vor ihr der Prophet Jeſaias ſteht, die Hand nach dem über der Gruppe befindlichen Stern erhoben. Maria als Orantin, d. h. mit betend erhobenen Armen, in welcher Weiſe auch andere Heilige, die Seelen der Verſtorbenen und ſymboliſch die Kirche dargeſtellt wurden, tritt häufiger auf nach dem Konzil von Epheſus 431, das, wenigſtens in ſeinem erſten Beſchluß, die Einheit der menſchlichen und göttlichen Natur Chriſti ausgeſprochen hatte, ſo daß Maria alſo Gottesmutter war. Die Bilder der Apoſtel Petrus und Paulus kommen in den Zömeterien ſelten, dagegen auf den ſpäter zu erwähnenden Goldgläſern häufig und auch auf den Sarkophagen oft vor.

Bei einer Religion und Kunſt, die ſo ſehr auf das Überſinnliche gerichtet war, wurde der Kreis des Irdiſchen faſt gar nicht zur Darſtellung herangezogen.

Nur wird zuweilen in den Zömeterien der Beruf eines Beſtatteten durch ein Werkzeug oder durch eine Figur in Ausübung des Berufes angegeben, letzteres namentlich bei den Foſſoren, die dieſe unterirdiſchen Ruheſtätten angelegt hatten. Manchmal wird auch der Name eines Beſtatteten durch einen Gegenſtand ſymboliſiert, z. B. der eines Dracontius durch einen Drachen, der einer Navira durch ein Schiff. Außer Hinweiſen auf das Abendmahl finden ſich von den ſpäteren Sakramenten nur noch die Taufe, die Prieſterweihe und die Ehe angedeutet, letztere namentlich auf Goldgläſern. Martyrien treten ganz einzeln erſt ſeit dem 4. Jahrhundert auf. Eine Ausnahme iſt ein Bild im Zömeterium des heiligen Kalixtus aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts, auf dem zwar nicht ein Martyrium an ſich dargeſtellt iſt, aber doch wie ein Chriſt vor dem Richter ſeinen Glauben bekennt und dafür verurteilt wird.

Auch die wenigen ſtatuariſchen Werke, die die altchriſtliche Kunſt hervorgebracht hat, ſind meiſtens erſt ſeit dem 4. Jahrhundert entſtanden.

Die beiden ſchönſten der erhaltenen Statuetten des guten Hirten, die in Konſtantinopel und die eine der beiden im Lateran befindlichen, gehören wohl in das 3. Jahrhundert. Von der ſitzenden Figur des heiligen Hippolytus im Lateran iſt nur der untere Teil alt; es iſt wahrſcheinlich die Statue eines Rhetors, die im Jahre 334 auf den Heiligen umgenannt iſt.

Mannigfach ſind die Werke der Kleinkunſt.

Die mit Reliefs verſehenen Ton- oder Bronzelampen der Katakomben gehören ſchon den erſten chriſtlichen Jahrhunderten an. Sie haben die Form der antiken Lampen beibehalten, nur daß in ihrer Verzierung an Stelle der heidniſchen Gegenſtände chriſtliche Symbole getreten ſind. — Katakombenfunde ſind ferner die ſogenannten Goldgläſer. Sie ſehen aus wie der Boden entweder größerer flacher Schalen oder größerer Trinkgläſer, die keinen Fuß hatten, ſondern unten konvex waren und nicht von ſelbſt ſtehen konnten. Innerhalb des Glaſes iſt ein dünnes Goldplättchen eingeſchmolzen, bei dem die nicht zur Zeichnung gehörigen Partien entfernt ſind. Die Technik daran iſt bewunderungswürdig, da das Goldplättchen feſt geleimt und dann mit flüſſigem Glas überfangen werden mußte. Alle modernen Verſuche zur Nachahmung ſind mißlungen, da ſich das Goldplättchen beim Überlegen der oberen Glasſchicht immer aufrollte. In einigen Fällen iſt nicht nur Gold, ſondern es ſind auch Farben eingeſchmolzen. Es ſcheint, daß die Goldgläſer nur in Rom verfertigt, von dort aber auch ausgeführt wurden. Ihre Darſtellungen ſchließen ſich in der Hauptſache den Malereien der Zömeterien an. Die meiſten ſind in den Grabgalerien des 4., weniger des 3. Jahrhunderts gefunden worden. — In den frühen chriſtlichen Jahrhunderten beginnen auch ſchon die Elfenbeinarbeiten und bleiben durch das ganze Mittelalter in Gebrauch. Am häufigſten wurde Elfenbein zu Diptychen verwendet. Das ſind Täfelchen, die innen mit Wachs zur Aufnahme von Schriftzügen überzogen waren oder als Buchdeckel dienten, außen Reliefſchmuck hatten; ſchon im heidniſchen Rom wurden ſie gebraucht, indem Perſonen mit Konſularrang ſie beim Antritt ihres Amtes verſchenkten. In der chriſtlichen Kirche wurden ſie verwendet zur Aufzeichnung der Märtyrer, der Gönner der Kirche, der Verſtorbenen uſw., deren Namen beim Gottesdienſt verleſen wurden. Öfters ſind darauf römiſche Konſuln zu chriſtlichen Heiligen gemacht worden. Im Muſeum zu Berlin befindet ſich eine wohl noch dem 3. Jahrhundert angehörende runde Büchſe aus Elfenbein zur Aufbewahrung der Hoſtie mit dem thronenden jugendlichen Chriſtus in der Mitte der Apoſtel, die ſich in lebhafter Bewegung befinden, und dem Opfer Abrahams, das auf den Opfertod Chriſti hindeutet. — Ein chriſtliches Gerät ſpäterer Zeit iſt das ſilberne Kreuz im Dom von Ravenna, wahrſcheinlich aus dem 6. Jahrhundert, mit Bruſtbildern der Apoſtel und am Kreuzungspunkt mit der Darſtellung der Madonna als Orantin auf blumiger Wieſe zwiſchen zwei Bäumen.

Der vorwiegend ſymboliſche Charakter der altchriſtlichen Kunſt läßt ſich etwa bis zum Schluß des 4. Jahrhunderts verfolgen, bis zu dem Zeitpunkt, in dem keine neuen Katakomben, deren Malereien die Hauptträger dieſes Charakters geweſen waren, angelegt wurden. (Außer den Katakombenmalereien ſtammen aus ſo früher Zeit höchſtens noch einige Orantenfiguren in den Räumen des Hauſes der heiligen Giovanni und Paolo, die ſich unter der gleichnamigen Kirche befinden und auch noch einen Teil ihrer antiken Dekoration bewahrt haben. Auch die Enthauptung dreier Heiliger ebendaſelbſt iſt wohl nicht viel ſpäter.) Die Sarkophage bewahren allerdings die ſymboliſche Auffaſſung auch der erzählenden Darſtellung noch länger, weil man an den dafür hergebrachten Typen feſthielt, aber es traten ſeit dem Anfang des 5. Jahrhunderts doch neue Elemente in der Kunſt auf. Am beſten laſſen ſich dieſe an der Hand der Moſaiken und daranſchließend der Miniaturen

verfolgen, da aber das Verſtändnis der erſteren nicht ohne Kenntnis der Architektur möglich iſt, mit der ſie aufs engſte verbunden ſind, ſo ſollen ſie erſt weiterhin beſprochen werden, um ſo mehr da ſie ausſchließlich den ſpäteren Jahrhunderten der altchriſtlichen Zeit angehören. Der Hauptumſchwung, der zu Beginn des 5. Jahrhunderts eintritt, war, daß das ſymboliſche Element mehr zurückgedrängt wird und dafür das hiſtoriſche neu erſcheint und bei den erzählenden Darſtellungen bald ganz im Vordergrund ſteht. Die reine Symbolik konnte auf die Dauer nicht genügen, da der Andächtige nicht immer geneigt war, die Symbole in religiöſe Lehren umzuſetzen. Man verlangte vielmehr, die wirklichen Geſchehniſſe der heiligen Geſchichte vorgeführt zu ſehen. Dieſelbe Kraft innigen Glaubens, die die ſymboliſche Kunſt geſchaffen hatte, durchdrang nun auch die Vorgänge aus dem Leben des Heilands und rief im Verein mit der noch einmal ſich erhebenden hohen Darſtellungsfähigkeit der Antike eine Anzahl von Kunſtwerken hervor, die in ihrer Art ihresgleichen nicht wieder gefunden haben.

Noch mit ſymboliſchen Darſtellungen vermiſcht ſind die hiſtoriſchen Szenen auf den Elfenbeinreliefs eines Reliquienkaſtens, die, jetzt zu einem Kreuz zuſammengeſetzt, ſich im Muſeum von Brescia befinden (Abb. 352). Doch nehmen die Szenen aus dem Leben Chriſti und das Mittelbild des Deckels, die Beſtrafung des Ananias und der Saphira, den größten Raum ein, und die vorbildlichen Darſtellungen aus dem Alten Teſtament ſind nur in ſchmalen Frieſen behandelt. Außerdem ſind Reihen von Medaillons mit überaus lebendigen und ausdrucksvollen Bruſtbildern von Heiligen an dem Werk. Mit der ganz antiken Form ſteht im Einklang die ſehr bemerkenswerte Ähnlichkeit zwiſchen dem Ananias, der hinausgetragen wird, nebſt dem zweiten Träger von links und den entſprechenden Figuren der Iphigenie und ihres Trägers auf dem pompejaniſchen Wandgemälde der Opferung der Tochter Agamemnons, was darauf ſchließen läßt, daß das Original zu dem Gemälde ſehr berühmt war und noch im 4. bis 5. chriſtlichen Jahrhundert, aus welcher Zeit

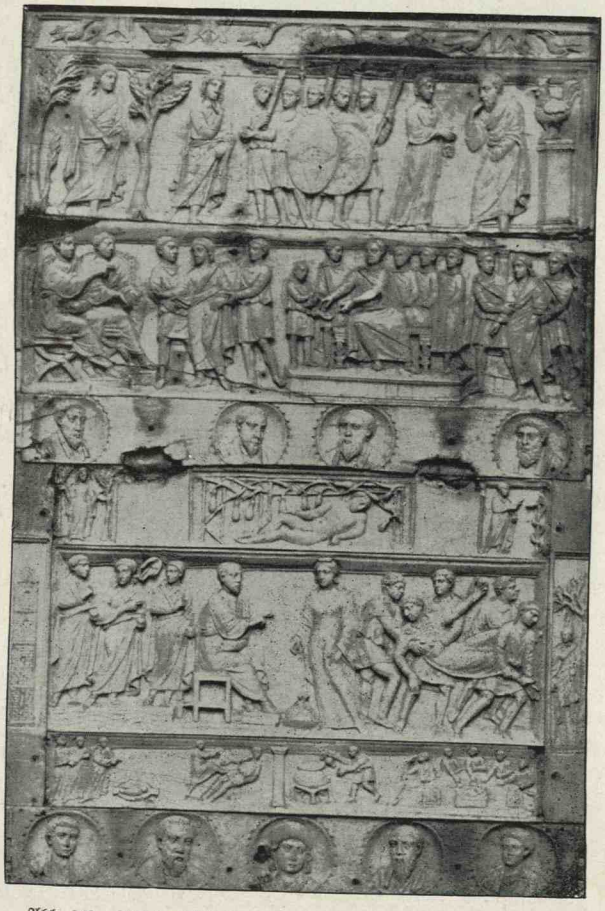


Abb. 352. Teil der Reliefs von einem Elfenbeinkäſtchen. Muſeum zu Brescia. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 393.)

das Kästchen von Brescia wohl stammt, nachzuwirken vermochte. Die Schönheit dieses Werkes beruht auf seiner vollendeten Kunstform; selbst die Art des Reliefs ist sehr rein und hat fast alle malerischen Elemente aufgegeben. Auf ähnlicher Höhe stehen die Reliefs an den beiden vorderen Marmorsäulen, die das Ziborium von San Marco in Venedig tragen (Abb. 353) und die von der Kunstgeschichte meist nicht richtig beachtet sind, sondern mit den beiden hinteren Säulen, die schlechte Nachahmungen des 11. Jahrhunderts sind, fälschlich zusammengeworfen werden. Die vorderen Säulen stellen die Kindheitsgeschichte Christi und einige Wunder, die Passion des Heilands und seine Verklärung im Himmel dar. Sie sind in je neun Ringen übereinander von Rundbogenarkaden umzogen, in denen die Figuren sich befinden und zwar so, daß sich eine Szene immer durch mehrere Arkaden, oft über den ganzen Ring hinzieht. Gerade das Element schlagender und psychologisch tiefer Erzählung, das in den Skulpturen der Sarkophage nicht zu finden ist, tritt hier mit ganzer Kraft hervor. Vielleicht nie wieder ist die heilige Geschichte so menschlich natürlich, so ergreifend wahr und dabei doch so edel und rein und über alles Gewöhnliche und Irdische hinaus verklärt aufgefaßt wie hier. Mit der antiken Schönheit der Form verbindet sich eine Schönheit, Milde, Tiefe und Innigkeit des Seelischen, wie es die Antike nicht gekannt hat. Unvergeßlich schön ist das Lächeln, mit dem Christus, die Hand nach dem Besessenen heilend ausstreckend, sich nach dem blutflüssigen Weibe umwendet, das unterdessen den Saum seines Gewandes berührt hat. Unübertrefflich wahr erscheint, wie Petrus beim Krähen des Hahnes zusammenschrickt, und überaus rührend, wie er weinend davonschleicht. Manche Szenen sind der reinen Freude am Erzählen zuliebe eingeschoben, wie die Magier, die die Schriften nach der Bedeutung des Sternes durchforschen, die Einladung zur Hochzeit in Kana und deren ausführliche Schilderung. Die Kreuzigung ist nur angedeutet durch das Reliefbild eines Lammes am Schnittpunkt eines Kreuzes und durch die beiden Schächer zu den Seiten. Daneben ist die Auferstehung der Toten während der Kreuzigung geschildert. Hier haben wir auch eine der ersten Darstellungen Gott Vaters in der Kunst als eines bärtigen Greises. Die Inschrift „Jesus" aber weist darauf hin, daß er eine Person ist mit seinem jugendlich unbärtigen Sohne, der in einer Mandorla, dem ovalen Glorienschein, von zwei Engeln zu ihm emporgetragen wird. Die Schönheit der antiken Form hat dem Künstler noch in hohem Maße zur Verfügung gestanden; die Fehler werden bei dem kleinen Maßstab der Figürchen nicht leicht bemerkt. Aus inhaltlichen und stilistischen Gründen sind die Säulen dem 5. Jahrhundert zuzuschreiben. So ist in dem Elfenbeinkästchen zu Brescia und in diesen beiden Säulen der seltene Fall eingetreten, daß die hohe innere Schönheit der altchristlichen Kunst auch ihren entsprechenden äußeren Ausdruck gefunden. — Die gleiche natürliche Auffassung offenbart sich in einem Teil der elfenbeinernen Reliefplatten, mit denen der Bischofsstuhl des Maximian (546—552) im Dom zu Ravenna belegt ist, und zwar in den Szenen aus dem Leben Christi, für die wohl gute Vorbilder vorhanden waren, während die Ereignisse aus dem Leben des ägyptischen Joseph ziemlich lahm erzählt und auch die Einzelgestalten von Heiligen an der Vorderseite des Sessels nicht sehr bedeutend sind. Das reiche Ornament verrät noch das Festhalten an der antiken Überlieferung, entbehrt aber doch schon des lebendigen Schwunges; wahrhaft vorzüglich dagegen sind die Tiere, die sich darin herumtummeln, die Löwen z. B. von antiker Größe.

Das ist in den Hauptzügen der altchristliche Bilderkreis in Malerei und Plastik, und das sind die Hauptdenkmale, in denen er uns entgegentritt. Wir erkennen daraus den Geist, der die ersten christlichen Jahrhunderte erfüllte, und wir stehen bewundernd davor. Wohl haben sich die Schrecken der Verfolgungen, die die Christen auszustehen hatten, in der Legende stark vergrößert; aber dennoch sind sie zuzeiten, namentlich während der letzten beiden großen Verfolgungen unter Decius (249—251) und Diokletian (284—305) schlimm genug gewesen, und Tausende von Gläubigen sind hingeopfert worden. Trotz dieser Leiden findet sich in dem ganzen symbolischen Bilderkreise der Christen, der damals noch im Entstehen war, nicht eine einzige Andeutung des Fluches gegen ihre Unterdrücker; ihr Sinn war so vollständig auf das Jenseitige gerichtet,



Abb. 353. Teil der vorderen, altchristlichen Säulen vom Ziborium des Hochaltars zu San Marco in Venedig. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 394.)

daß sie schon im Diesseitigen geheiligt wurden und sich über menschliches Maß erhoben. Überall finden wir nur Symbole und Szenen der Hoffnung, des Friedens und der ewigen Seligkeit, auf allen Gestalten und in allen Gesichtern liegt der Ausdruck innerer Ruhe und friedlicher Heiterkeit im sicheren Glauben. Als die Kunst dann mit der historischen Erzählung beginnt, da wird das Göttliche und Übernatürliche in menschlicher Weise mit einer Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit, mit einer hinreißenden Wärme und Seelentiefe erzählt, daß der Beschauer unwillkürlich von demselben naiven Glauben erfüllt werden mußte. Es war das antike Kunstkönnen, das in diesen historischen Darstellungen noch einmal seine Schlagkraft im Ausdruck bewies und an den neuen Ideen und Gegenständen sich noch einmal herrlich erhob, ehe es gänzlich niedersank.

Wenn man die altchristliche Kunst recht genießen will, muß man sie nach ihrer inhaltlichen Seite betrachten. Sie ist lediglich eine Dienerin der Religion. Auch die griechische Kunst hatte die religiösen Ideen verkörpert, aber in ganz anderer Weise. In der Antike galt es, das Bild an die Stelle des Gottes zu setzen, ja bei den Griechen hat die Kunst viel zur Ausgestaltung der Götterideale beigetragen. Deshalb wurde sie von vornherein zum Monumentalen geführt. Bei dem entgegengesetzten Prinzip der christlichen Kunst, die nur mittelbar und symbolisch den Inhalt der Religion ausdrücken wollte, war eine solche Entwickelung nicht möglich, und die Kunst trägt von vornherein den Charakter des Kunsthandwerks: die Malerei ist dekorativ, auch die Skulptur ist fast ausschließlich zur Ausschmückung von Gebrauchsgegenständen da, und beide unterscheiden sich von den Erzeugnissen der Kleinkunst nur durch die Abmessungen, nicht durch die künstlerische Form. Diese Nichtachtung der Monumentalkunst in den ersten Jahrhunderten hat die christliche Malerei und Plastik ein für allemal belastet und ihnen mit wenigen Ausnahmen für lange Jahrhunderte den Charakter der Kleinkunst aufgedrückt. Selbst die Mosaiken dienen nur zum Schmuck der Kirche, und ihre monumentale Wirkung beruht hauptsächlich in ihrem Zusammenhang mit der Architektur. Erst in der deutschen Plastik der romanischen Epoche und in Italien durch Cimabue und Giotto wird die Kunst zu eigener monumentaler Wirkung gesteigert, bei den letztgenannten allerdings ohne ihr noch den Charakter einer Bilderschrift gänzlich zu nehmen. Diese Stellung der Kunst entsprach ganz dem christlichen Geist, der allein auf das Innere gerichtet war. Wenn die Kunstfeindschaft der ersten Christen auch eine Fabel ist in dem Sinne, daß sie gar keine Kunst geübt hätten, so ist doch insofern etwas Wahres daran, daß sie die Kunst nicht um ihrer selbst willen pflegten und nicht in ihrer eigentlichen Würde erkannten. Trotz des wahrhaft ungeheuren neuen Stoffgebietes, das von dem Christentum der Kunst zugeführt wurde, haben Plastik und Malerei damals auch nicht eine einzige wirklich neue Form geschaffen, ein Vorgang, der in der Antike unmöglich gewesen wäre.

2. Baukunst.

Ein Tag und eine Stunde werden genannt, in denen sich das Christentum siegreich über die Welt erhob. Als im Jahre 312 der Kaiser Konstantin

seinem Gegenkaiser Maxentius Rom zu entreißen trachtete und am 27. Oktober bei der Milvischen Brücke vor der ewigen Stadt dem feindlichen Heere gegenüber stand, erschien ihm — so berichtet die kirchliche Überlieferung — in den Wolken ein leuchtendes Kreuz mit der Inschrift: „In diesem Zeichen wirst du siegen!“. Und als am Abend des Schlachttages die feindlichen Reihen geworfen, der Gegenkaiser in den Fluten des Tiber ertrunken war, da war Konstantin für das Christentum gewonnen. So viel steht geschichtlich fest, daß Konstantin im Kriege gegen Maxentius den Schilden seiner Soldaten das Monogramm Christi hat aufprägen lassen oder doch gestattet hat, daß die Christen es trugen. Der Begünstigung durch Konstantin verdankt die neue Religion ihren endgültigen Sieg, und so ist in der Tat die Schlacht an der Milvischen Brücke, die dem Kaiser den Weg zur Alleinherrschaft bahnte, entscheidend gewesen auch für das Christentum. Ebenso bedeutungsvoll ist dieser Tag für die Geschichte der christlichen Architektur, denn erst von da an konnte die kirchliche Baukunst sich ungehindert entfalten, erst von da an beginnt unsere Kunde über die Feststellung des Bautypus und die erhaltenen Gebäude.

Schon lange vorher hatten die Christen besondere Bethäuser, in denen sie ihre Andacht verrichteten. Zuerst waren die gottesdienstlichen Versammlungen, nach den Worten der Apostelgeschichte Kap. 2, V. 46, „hin und her in den Häusern“ abgehalten worden. Von besonderen Kirchengebäuden hören wir zum erstenmal um die Wende vom 2. zum 3. Jahrhundert, und vom 3. und Anfang des 4. Jahrhunderts wissen wir, daß sie sehr zahlreich vorhanden waren. Über die Einrichtung und das Aussehen dieser vorkonstantinischen Bauten schweigen unsere Quellen vollständig; die einzigen erhaltenen Reste sind die Krypten in den Katakomben und einige Trümmer von kleinen Kapellen über den Zömeterien, die aus einem rechteckigen Raum und halbrunden Nischen an drei Seiten bestanden, aber keine neue Bauform waren. Alles übrige ist, wenn nicht früher, so während der Diokletianischen Verfolgung im Jahre 302 zerstört worden.

Zwei verschiedene Typen hat die altchristliche Epoche für den Kirchenbau geschaffen, die Basilika und den Zentralbau mit Kuppelanlage, die erstere Form ist bezeichnend für das Abendland, die letztere für das Morgenland. Die am frühesten reife Schöpfung war die Basilika. Sie ist das Hauptkultgebäude der Christenheit geworden, dessen Grundzüge sich durch alle späteren Stile erhalten haben.

Scheinbar unvermittelt steht die Basilika da. Es ist, als wäre sie plötzlich vollkommen fertig aus dem Boden gewachsen, nachdem der Machtspruch des Kaisers dem Christentum staatliche Anerkennung verschafft hatte. Somit macht sie, gerade wie der griechische Tempel, den Eindruck einer persönlichen Schöpfung. Seit langem hat man sich bemüht, den Ursprung und die Entstehung der Basilika zu ergründen. Da meinen die einen, die Markt- und Gerichtsbasilika der Alten wäre maßgebend gewesen, die anderen wollen das Vorbild in dem Hauptsaal des römischen Palastes erkennen, noch andere in dem Grundriß und Aufbau des römischen Privathauses. Alle diese vielseitigen Erörterungen der Frage haben uns der Lösung noch nicht einen Schritt näher geführt. Aber ist es denn überhaupt notwendig, nach einem Vorbild zu suchen? Wir werden sehen, daß die Grundform der Basilika den Anforderungen des christlichen Gottesdienstes aufs genaueste entspricht, so daß, wie schon bemerkt, alle späteren Zeiten nichts ganz Wesentliches daran zu ändern gefunden haben. Es ist dieses in der Kunstgeschichte nicht der einzige Fall, daß die gewaltigste künstlerische Tat einer Entwickelungsreihe zu deren Anfang steht, ohne daß wir die Vorstufen nachweisen können. Zu Beginn der flandrischen Malerei stehen ohne bedeutende Vorgänger die Gebrüder van Eyck, zu Anfang der italienischen Dichtkunst ragt das göttliche Gedicht Dantes empor, die scheinbar unvorbereitete größte Leistung aller italischen Poesie. Die Gebrüder van Eyck und Dante lebten am Ende des

Mittelalters, als nach jahrhundertelangem Druck, unter dem die Menschen nicht anders zu denken wagten, als es die Kirche vorschrieb, sich die Geister plötzlich befreiten; was in ihren Werken zutage tritt, es war vorher vorhanden, latent, gebunden als verborgene, aber nicht minder bedeutende Kraft in der Seele des Volkes. So ging es auch den ersten Christen. Sobald das Wort des Kaisers die Not des Druckes von ihnen genommen, regte sich die künstlerische Schöpferkraft, frühlingsfrisch und gewaltig, und aus einem Guß wie der Genter Altar, wie die Göttliche Komödie stand das edle Gebilde der Basilika da. Wie aber der feiner eindringende Blick des Historikers imstande ist, für die Malerei der Gebrüder van Eyck und für Dante Vorstufen in Einzelheiten bzw. verwandte, wenn auch schwache und in ihrem Umfang nicht entsprechende Leistungen im ganzen nachzuweisen, so müssen wir solche auch für die christliche Basilika annehmen, denn in ausgiebigem Maße war vorher Gelegenheit gewesen, alles einzelne an Kirchengebäuden zu erfinden und zu erproben. Nur während der beiden größten Verfolgungen unter Decius und Diokletian ist die Bautätigkeit der Christen ernstlich behindert und, was sie geschaffen, vernichtet worden. Zwischen diesen beiden Verfolgungen aber lag eine vierzigjährige Friedenszeit, in der sich das Christentum mit gewaltigem Fluge unter den Völkern verbreitete, und wir wissen, daß damals auch zahlreiche neue kirchliche Gebäude entstanden. Damals hat sich der Typus der christlichen Kirche in vielen Einzelproben festgesetzt. Genau wie bei der gedanklichen Umbildung des Märchens von Amor und Psyche, wie bei den heidnischen Bestandteilen der Katakombenmalereien wurden die Einzelheiten von der antiken Architektur herübergenommen. Die Überhöhung des Mittelraumes erinnert an die Markt- und an die Privatbasiliken der römischen Paläste, die Apsis mit dem Sitz für den höchsten Geistlichen an die Apsis jener, in der der Richterstuhl und der Sessel des Hausherrn standen, die Vorliebe für Säulen, der geradlinige Türsturz usw. wurden von der antiken Baukunst im allgemeinen herübergenommen. Aber das alles sind nur Einzelheiten, welche in ihrer architektonischen und gedanklichen Verbindung zum größten Teil gänzlich verändert wurden. Allein maßgebend für die Gestaltung des christlichen Gotteshauses waren die Anforderungen des christlichen Kultus. Daß dieser sich nicht etwa nach dem bestehenden Gebäude gerichtet hat, beweisen die Krypten in den Katakomben, die schon dieselbe Hauptgliederung des Raumes haben wie die Basilika: die Apsis mit dem Bischofsstuhl, das Presbyterium, von dem erstere einen Teil bildet, und den Hauptraum für die Gemeinde. Durch Erfüllung praktischer Anforderungen allein aber war in den Krypten noch nicht ein Kunstwerk zustande gekommen, das war erst der Basilika vorbehalten. Aus dem Geist und der Stimmung, die uns Malerei und Plastik der ersten christlichen Jahrhunderte kennen lehrten, haben die Architekten den Typus der Basilika geschaffen. In ihrer Hand schossen viele Einzelheiten der antiken Architektur zu einem neuen einheitlichen Ganzen zusammen. So steht das Hauptkultgebäude der Christen als eine durchaus selbständige Schöpfung da.

Die Religion der Griechen und Römer war eine äußerliche gewesen, und der antike Tempel war auf Außenwirkung berechnet. Er diente zur Aufbewahrung des Götterbildes, gewissermaßen zur Wohnung des Gottes, die Kultushandlungen fanden vor dem Tempel im Freien statt. Der christliche Gott aber brauchte keine Wohnung, sein Geist und Odem erfüllte die ganze Welt, wohl aber wollten die Gläubigen sich zusammenschließen und in einem Gebäude den Herrn des Himmels verehren. So ist denn die Basilika von außen ein einfaches zweistöckiges Gebäude, ihre ganze Pracht, ihr ganzer Reichtum, alle ihre architektonischen Ideen entfalten sich im Innern (Abb. 354 u. 355).

Eine Religion wie die christliche gebrauchte die stärkste innere Sammlung, und nicht sogleich aus dem Straßenlärm wollte der Andächtige das Gotteshaus betreten. Daher nahm ihn von der Straße her durch eine kleine Vorhalle mit schmaler Front ein großer viereckiger Hof auf, der sich in der ganzen Breite vor die Basilika lagerte. Es war das Atrium. Gedeckte Gänge mit Säulenarkaden, sich nach innen öffnend, umzogen alle vier Seiten. Hier war Stille und Frieden, in dem Garten in der Mitte, nach dem das Ganze auch Paradisus genannt wurde, grünte der Rasen und blühten die Blumen, leise plätscherte der Springbrunnen, der zur sinnbildlichen Reinigung bestimmt war. Vor

dem Emporschauenden erhob sich die mächtige Fassade der Basilika mit den schrägen Dächern der Seitenschiffe und dem überhöhten Dach des Mittelschiffes. Gebeugte, in sich gekehrte Gestalten schritten langsam vorüber, es waren die am schwersten gestraften Büßer, sie wurden Flentes, Weinende, genannt; sie durften die Kirche nicht betreten, bis sie eine genügende Zeit in diesem Vorhof ihre Vergehen bereut hatten. Dann aber betrat man die eigentliche Vorhalle der Kirche, die östliche Arkadenhalle des Hofes, denn die Kirchen waren meistens mit der Apsis nach Osten gerichtet. Auch hier traf man wieder auf Büßer, es waren die Audientes, Hörer, die einzelnen Geistlichen zur Unterweisung und Besserung zugeteilt waren. Drei oder fünf mächtige, nach antiker Weise horizontal gedeckte Türen öffneten sich in das Innere. Vor dem durch das Mittelportal Eintretenden erschien der ganze Innenraum in seiner gewaltigen Längenausdehnung. Ein Mittel- und zwei oder vier Seitenschiffe lagern sich nebeneinander, das erstere die letzteren meistens um mehr als das Doppelte in der Breite übertreffend. Dazu steigt das Mittelschiff in mächtiger Überhöhung über die Seitenschiffe empor. Die hohen Oberwände werden von zwei Säulenreihen getragen, an denen der Blick bis zur Schlußwand fort-

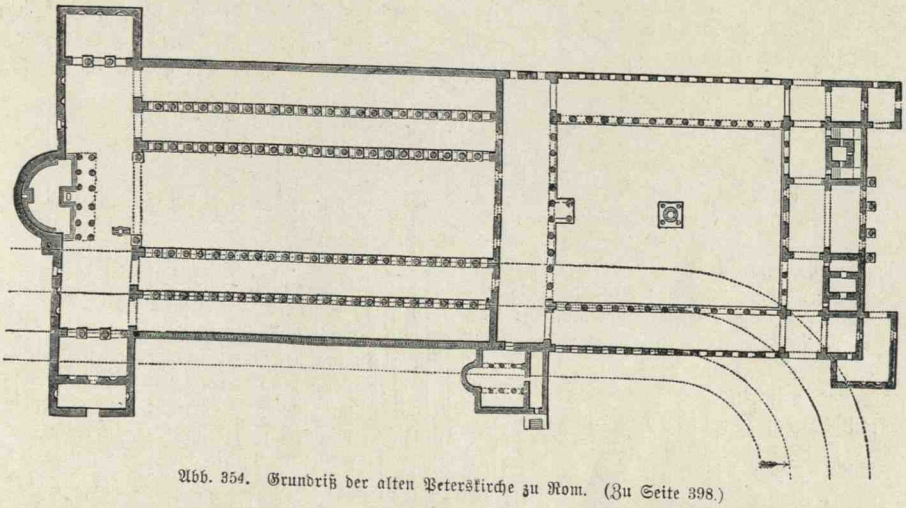


Abb. 354. Grundriß der alten Peterskirche zu Rom. (Zu Seite 398.)

läuft. Die Säule ist aus ihrer vorwiegend dekorativen Verwendung, die sie in der römischen Architektur hatte, befreit und einer neuen konstruktiven Aufgabe entgegengeführt. Wohl ist in einigen Basiliken das antike geradlinige Gebälk über den Säulen beibehalten, in den meisten aber schwingt sich von Säule zu Säule ein Bogen. Auf diese Weise ist es möglich, die Säulen etwas weiter auseinander zu stellen und die Last der Oberwand auf sie allein zu legen. Schon dem Gedanken nach konnte das geradlinige Gebälk nicht befriedigen, denn es war in der Antike als Abschluß nach oben und nicht als Auflager einer Wand erfunden; durch die Bogen aber wird angedeutet, daß die Säule in den christlichen Basiliken die Aufgabe von Pfeilern hat und an deren Stelle getreten ist. Hoch oben über dem Dachansatz der Seitenschiffe läuft eine dichtgedrängte Reihe von Fenstern hin, durch die das Langhaus das einzige Licht erhält, die Seitenschiffe haben in der Regel keine Fenster. Bei je zwei Seitenschiffen haben auch diese je eine Säulenreihe mit Arkadenbögen zwischen sich. Den Schluß des Langhauses bildet eine Wand, die im Mittelschiff durch den mächtigen halbkreisförmigen Triumphbogen fast in ganzer Breite geöffnet ist. Die Enden des Triumphbogens ruhen auf Säulen. Durch ihn betritt man, einige Stufen hinansteigend, das Querhaus, das entweder die Breite des Langhauses hat oder über dessen Breite ein wenig hinausreicht. Es hat immer die volle Höhe des Mittelschiffes. Aus den Seitenschiffen führen dorthin kleinere Öffnungen. In der Mitte der Rückwand des Querhauses, dem Mittelschiff gerade gegenüber, meistens in dessen voller Breite, befindet sich eine halbkreisförmige Nische, die Apsis, die in der Höhe des Triumphbogens mit einer Viertelskugel gedeckt ist. Ihr Fußboden ist über das Querhaus wieder um einige Stufen erhaben. Alle Räume der Basilika mit Ausnahme der Apsis waren mit flachen Holzdecken versehen oder ließen das Sparrenwerk des Dachstuhles offen.

Von dem Langhaus war nach den ersten Säulen durch Schranken ein schmaler Raum abgeteilt, der Narthex hieß, ein Wort, dessen Bedeutung in dieser Anwendung nicht klar ist. In diesem Teil der Kirche befanden sich während des Gottesdienstes die leicht Büßenden und die Katechumenen, d. h. die erst neu in die Kirche Aufgenommenen, die nicht würdig oder noch nicht vorbereitet waren, den ganzen Gottesdienst mitzumachen, und bei dem heiligen Opfer entfernt wurden. Im eigentlichen Langhaus hielt sich die Gemeinde auf, die beiden Geschlechter voneinander getrennt, die Männer auf der nördlichen, die Frauen auf der südlichen Seite. In der Nähe des Triumphbogens standen im Mittelschiff zwei Kanzeln, die Ambonen, von der südlichen wurde dem Volk die Epistel, von der nördlichen das Evangelium verlesen, weshalb diese beiden Seiten auch Epistel- und Evangelienseite genannt wurden. Das Querhaus mit der Apsis bildet das Sanktuarium. Im Querhause saß die niedere Geistlichkeit, die den Chorgesang ausführte. Hinter ihnen, in den beiden Seitenflügeln des Querschiffes hatten ihre Plätze auf der einen Seite, dem Senatorium, vornehme Männer und Mönche, auf der anderen, dem Matronäum, vornehme Frauen und Nonnen. In der Mitte der Apsis stand der Bischofsstuhl, auf dem der vornehmste Geistliche Platz nahm, während ihm zur Seite an der Wand die übrige höhere Geistlichkeit saß. Zwischen Priesterschaft und Volk unter dem Triumphbogen, aber noch im Querhause stand der Altar: auf einigen Stufen ein steinerner Tisch mit einem auf vier Säulen ruhenden steinernen Baldachin, dem Ziborium. Durch Vorhänge konnte das Ziborium nach allen vier Seiten geschlossen und so das Allerheiligste verhüllt werden. Unter dem Altar ruhten in der Regel die Gebeine eines Märtyrers. Diese heiligste Stelle war abgesehen von einigen Punkten der Seitenschiffe überall sichtbar: von dem Altar strahlte der Geist Gottes durch die ganze Kirche.

So ausschließlich war das Auge der christlichen Baumeister auf die Schaffung eines neuen Bautypus gerichtet, daß sie alle Einzelheiten darüber vernachlässigten. Das Gebäude wurde meistens in Ziegeln oder auch in Tuffstein und Quadern nachlässig aufgeführt, die Säulen entnahm man den antiken Prachtgebäuden; konnte man nicht genug gleichartige finden, so half man sich dadurch, daß man die zu langen verkürzte oder teilweise in die Erde grub und die zu kurzen auf Untersätze stellte. Meistens wurden auch alle Profilierungen verschmäht, die Arkadenbögen und der Triumphbogen erscheinen glatt aus der Oberwand herausgeschnitten, die Decken liegen nur auf Konsolen, ohne Gebälk oder Gesims auf, die hohen Wände waren architektonisch so gut wie gar nicht gegliedert. Der Grund für diese ärmliche Ausgestaltung war derselbe wie für die Vernachlässigung der Form in Malerei und Plastik: man legte nur Wert auf das Inhaltliche und benutzte die Mittel zum Ausdruck nur, soweit sie notwendig waren; es sind überall die Ansatzpunkte zur Entfaltung künstlerischer Schönheit gegeben, aber diese wird nicht von vornherein verlangt.

In seinen wesentlichen Gedanken ist dieses Gebäude, wie es sich dem christlichen Gottesdienst in bewunderungswürdiger Weise anpaßte, eine der großartigsten baulichen Kunstschöpfungen, die die Geschichte der Architektur aufzuweisen hat: eine einheitliche Gruppe von Räumlichkeiten ist geschaffen, die Längenerstreckung ist kräftig betont, Langhaus und Querhaus sind deutlich geschieden. Das Ganze hat einen mächtigen Hauptraum in dem breiten und hohen Mittelschiff; die Säulenreihen trennen die Schiffe voneinander, da man aber zwischen jedem Säulenpaar hindurchgehen kann, verbinden sie dieselben auch. Ein ebenso mächtiger Raum wie das Mittelschiff ist, seiner Bedeutung als Sanktuarium gemäß, das Querhaus. Überall findet sich die Bogenlinie. In rhythmischer Bewegung wird das Auge durch die Stirnbogen (Archivolten) von Säule zu Säule geleitet, durch den mächtigen halbkreisförmigen Triumphbogen geht es hindurch und findet dieselbe Linie in plastischer, also reichster Verwertung in der Halbkuppel der Apsis wieder. Die Apsis ist der Haupt- und Schlußpunkt des Gebäudes, zu dem schon der Blick des Eintretenden mit Macht hingezogen wird, auf den alle Hauptlinien zulaufen. Zu dem architektonischen Eindruck wirkt in energischer Weise die Beleuchtung mit. Das Langhaus empfängt sein einziges Licht durch die hoch angebrachten Fenster des Mittelraumes, aus dem Dämmer der Seitenschiffe tritt man ins volle Licht des Mittelschiffes, und hier wird der Blick unwillkürlich nach oben gelenkt zur Quelle des Lichtes, in der Richtung, die den Gedanken des Christen die gegebene ist. Sogar der offene Dachstuhl, dessen frühes Vorkommen zweifelhaft ist, kann gedanklich begründet werden: er scheint das Abschließen des Himmels auf das Notwendigste zu beschränken. Aus dem Mittelschiff sieht man Querhaus und Apsis im hellsten Licht erstrahlen, denn dort befinden sich die Fenster in der hohen nach dem Langhaus zu gelegenen Oberwand, und das volle Licht wird auf die gegenüberliegende Wand und die Apsis geworfen. Von einer solchen Klarheit und durchdachten



Das Innere des Baptisteriums San Giovanni in Fonte zu Ravenna. (Zu Seite 415.)
Aus: H. Köhler. Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien.
(Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig.)

Einfachheit ist die ganze Schöpfung, daß wir auch hier zu der Überzeugung kommen: nur in einer Welt, die noch von antikem Kunstgefühl erfüllt war, konnte ein solcher Typus geschaffen werden. So erscheint die Basilika, die doch dem christlichen Geist so wundervoll entspricht, als die letzte künstlerische Großtat der Antike.

Zum Schmuck des altchristlichen Gotteshauses gehörten notwendig die Mosaiken. Sie verkleiden die hohen kahlen Wände und verleihen dem Bau seinen Reichtum und seine

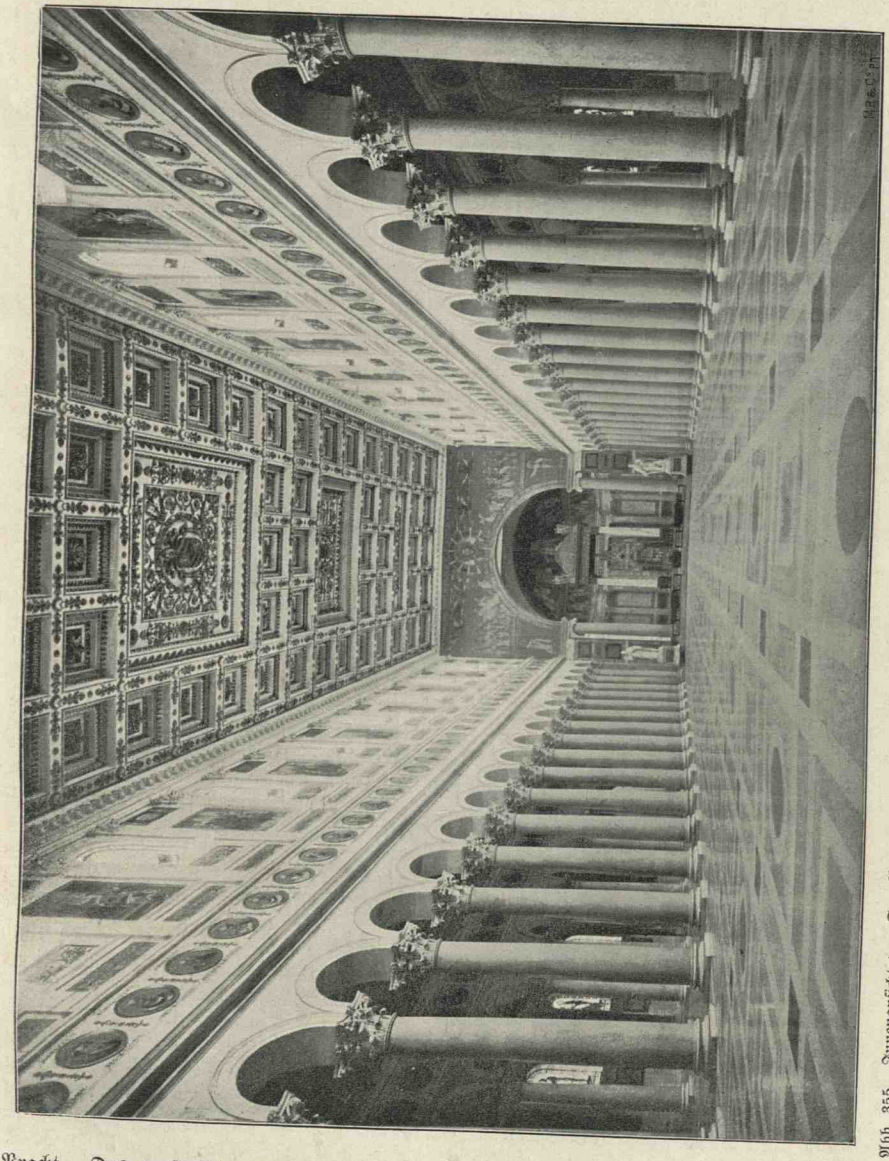


Abb. 355. Innenansicht von San Paolo fuori le Mura (St. Paul vor den Mauern) bei Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 402.)

Pracht. Das persönliche Verhältnis, in das der Christ zu seinem Erlöser getreten war, verlangte die Darstellung seiner heiligen Gestalt in den Kirchen. Als daher die altchristliche Malerei aus den Katakomben zur Ausschmückung der Kirchengebäude ans Licht stieg, treten uns in den Basiliken die historischen und bestimmten Gestalten des Heilands, der Apostel und der Heiligen entgegen. Die Technik dieses Wandschmuckes, das Mosaik, war im Altertum zuerst ausschließlich als Fußbodenbelag und erst später vereinzelt zur Wandbekleidung benutzt

worden. Seine reichliche Verwendung in den Basiliken ist künstlerisch durchaus zu rechtfertigen, denn das Mosaik paßt mit seiner Festigkeit vortrefflich zur monumentalen Wirkung der Architektur. Allerdings sind die Freiheit und der Reichtum des Ausdruckes darin stark beschränkt, und das war um so gefährlicher, je tiefer das künstlerische Vermögen sank. Anderseits aber wurde man gerade dadurch zu der Notwendigkeit einfacher Formen und ruhiger Bewegung in den Figuren geführt, zu dem Verzicht auf jedes naturalistische Element sowohl in den Figuren als auch in der Angabe der Örtlichkeit. Groß und feierlich, bald auch prächtig gewandet, stehen die Hauptgestalten da im ewigen und unendlichen Raum, der durch blauen oder Goldgrund angedeutet ist.

In längerer Übung setzte sich der Typus für die Anordnung des Mosaikschmuckes, der ein edler, einheitlicher Gedanke zugrunde liegt, fest. Die Oberwände des Mittelschiffes waren erzählenden Darstellungen gewidmet; da war in einer Bilderfolge von mehreren Reihen übereinander das Leben des Heilands erzählt, oder es wurden die Geschichten des Alten Testaments berichtet, vielleicht auch beides in inhaltlicher Entsprechung auf beiden Seiten, eingedenk dessen, daß der Alte Bund als Gleichnis des Neuen aufgefaßt wurde. Das Symbolische ist aus der Basilika nicht völlig verbannt, vielmehr findet es sich am Triumphbogen und um den Eingang zur Apsis, am Tribunenbogen. Dort gewahren wir in der Mitte entweder das gewaltige Brustbild des Erlösers oder einen Altar, auf dem das Lamm vor einem Kreuz liegt, zu seinen Füßen das Buch mit sieben Siegeln, zu den Seiten als weitere Symbole sieben Leuchter. Dann folgten etwa je zwei Engel, hohe, jugendschöne Gestalten mit großen Flügeln, und die vier Evangelistensymbole. Unterhalb zu beiden Seiten des Bogens nahen sich die vierundzwanzig Ältesten, angetan mit weißen Gewändern, Kronen in den bedeckten Händen, sich ehrfürchtig vor dem Herrn des Himmels verneigend, das Ganze eine Darstellung der betreffenden Vision aus der Apokalypse. Auch die heiligen Städte Jerusalem und Bethlehem sind in den unteren Ecken abgebildet oder die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die Hauptgestalten aber erscheinen in der Apsis. Da steht der Heiland in gewaltiger Größe, den einen Arm lehrend erhoben, in der anderen Hand eine Schriftrolle, die auf sein Prophetenamt hindeutet. Aus Wolken oder aus einem sternenbesetzten dreifachen Lichtschein weist die Hand Gott Vaters auf ihn herab. Zu seinen Seiten führen die Apostelfürsten Petrus und Paulus die heiligen Patrone der Kirche herbei, auch stehen andere Heilige da, sowie der Stifter der Kirche. Zu den Füßen Christi entspringen die vier Paradiesesflüsse und ergießen sich in den Jordan, der das Bild in einem unteren Streifen umrahmt. An den beiden Enden des Bildes sprießen Palmbäume empor, auf dem einen sitzt der Phönix, das Sinnbild der Auferstehung. In einem tieferen Streifen schreiten etwa auf das Kreuz je sechs Lämmer zu, die Symbole der zwölf Apostel. Ernst und mächtig schaute in den Basiliken schon dem Eintretenden aus der Tiefe der Apsis der Heiland entgegen, und bei abendlichen Kirchenfesten in dämmernder Kerzenbeleuchtung blickten die großen Gestalten geheimnisvoll aus dem dunklen Blau oder dem leuchtenden Goldgrunde der Mosaiken auf die Betenden herab.

Die vorstehende Schilderung hat uns die am vollständigsten ausgebildete Form der Basilika vorgeführt. Nicht alle Bauten enthalten sämtliche Teile, je nach den Umständen wurden einzelne weggelassen und verändert.

Eines der vollständigsten Beispiele war die alte Peterskirche, ein prächtiges Werk des 4. Jahrhunderts, das in der Renaissancezeit dem Neubau weichen mußte (vgl. den Grundriß Abb. 354). Das Atrium hat sich nur in wenigen Fällen erhalten, in Rom nur bei San Clemente: wahrscheinlich ist es überhaupt an den meisten Kirchen niemals vorhanden gewesen, und man begnügte sich mit einer einfachen Vorhalle, wie man sie in Rom z. B. an San Giorgio in Velabro, an Santa Maria in Trastevere und San Lorenzo fuori le Mura freilich erst aus dem 12.—13. Jahrhundert sieht. Im allgemeinen selten kommen einschiffige Basiliken ohne Säulen vor, in Rom S. S. Cosma e Damiano und Santa Balbina. Die großen Prachtbauten wie die alte Peterskirche und San Paolo fuori le Mura waren fünfschiffig, beide ursprünglich der Zeit bald nach Konstantin angehörend. San Paolo fuori le Mura war bis zum Jahre 1823 fast unversehrt erhalten; damals vernichtete es ein Brand beinahe vollständig, seitdem ist es nach dem alten Plan wieder aufgebaut worden. Selbst in dieser modernen Wiederholung wird es an großartiger Wirkung von keiner andern Basilika übertroffen

(Abb. 355). Das Beispiel von Santa Maria Maggiore (5. Jahrhundert) zeigt, daß gewaltige Ausmessungen nicht hinderten, eine Basilika nur dreischiffig anzulegen. Diese Kirche und der ältere Teil von San Lorenzo fuori le Mura (6. Jahrhundert) haben geradliniges Gebälk, erstere, die schönste und großartigste aller erhaltenen Basiliken, mit lauter ionischen Säulen, letztere ein Beleg dafür, wie reichlich man antike Architekturfragmente verwendete und wie sorglos man dabei verfuhr: die mit ornamentalen Reliefs geschmückten Stücke, aus denen der Architrav zusammengesetzt ist, sind untereinander ganz verschieden. Noch weiter sind in dieser Beziehung die Kirchen Sant' Agostino del Crocifisso bei Spoleto und der sogenannte Tempel des Clitumnus in der Nähe von Trevi gegangen, die fast ganz aus antiken Werkstücken errichtet, bezw. Umbauten eines Tempels und eines Grabmales sind. Bei ersterer sind auch die Fenster und Türen der Fassade aufs reichste umrahmt, bei letzterer ahmt die Fassade, die aus ursprünglich nicht in dieser Weise zusammengehörigen Teilen zusammengesetzt ist, die Fassade eines Tempels nach. Die Reliefornamente der Architrave über den drei Türen von Sant' Agostino und des Giebelfeldes am sogenannten Clitumnustempel sind altchristlich, wie das aus dem Blätterknoten in der Mitte emporwachsende Kreuz beweist, im übrigen sind sie noch ganz von dem freien und leichten Zug der Antike; ein sehr merkwürdiger vereinzelter Fall rein dekorativer Skulptur in der altchristlichen Zeit. — Ein sonderbarer Versuch ist in Santa Prassede in Rom gemacht worden. In dieser aus dem 9. Jahrhundert stammenden Kirche folgt auf je zwei Säulen immer ein Pfeiler, der höher hinaufgeführt und mit dem gegenüber liegenden durch einen mächtigen, das Mittelschiff überspannenden Bogen verbunden ist.

Ein Unterschied macht sich zwischen dem oströmischen und dem weströmischen Reich, dem Morgen- und dem Abendland bemerklich. Bei den morgenländischen Basiliken fehlt durchgängig das Querschiff, die Apsis lehnt sich unmittelbar an das Mittelschiff des Langhauses an. Diese Form war aber wegen ihrer größeren Einfachheit auch im Abendlande namentlich in den späteren, dürftigeren Jahrhunderten sehr beliebt. So haben in Rom Santa Sabina (5. Jahrhundert), die ältere Kirche von San Lorenzo fuori le Mura, Sant' Agnese (7. Jahrhundert), San Giorgio in Velabro (7. Jahrhundert), San Marco (9. Jahrhundert), San Clemente (der jetzige Bau erst aus dem 12. Jahrhundert) und andere kein Querschiff. San Clemente zeigt, daß in diesen Basiliken im Mittelschiff durch Schranken ein Raum als Sanktuarium abgegrenzt war; mit den Schranken verbunden sind die beiden Ambonen. Eine andere Eigentümlichkeit des Morgenlandes ist die doppelgeschossige Anlage der Seitenschiffe, da dort eine strengere Scheidung der Geschlechter beliebt war und die Emporen den Frauen angewiesen waren. Einzeln kommt diese Form auch im Abendlande vor, in Rom z. B. bei Sant' Agnese und dem älteren Teil von San Lorenzo. Bis ins 6. Jahrhundert blieb auch im Morgenlande die Basilika der Hauptbautypus. — Eine Provinz des oströmischen Reiches weist eine sehr bemerkenswerte Eigenart auf. Im inneren Syrien nämlich, im Hauràn (südlich von Damaskus) waren im ersten christlichen Jahrhundert südarabische Stämme eingewandert und hatten dort das Ghassanidenreich gegründet, das sich mit griechisch-römischer und christlicher Kultur durchsetzte. Es bestand ein halbes Jahrtausend und wurde dann durch jüngere arabische Stämme vernichtet. Seitdem verödete die Landschaft gänzlich, und diesem Umstande ist die fast unversehrte Erhaltung der dortigen heidnischen und christlichen Bauten zu danken. Da hier Bauholz fast vollständig fehlte, wurde man zur Durchführung des Steinbaues bis in alle Einzelheiten gezwungen. Nahe verwandt ist eine zweite Gruppe von Bauten im nördlichen Syrien zwischen Hamah und Aleppo. Wie die Kirche von Turmanin (Abb. 356) zeigt, sind die Einzelheiten des Baues bei weitem mehr entwickelt als sonst; es kommen Formen vor, die dem späteren romanischen Stil ganz nahe stehen; die Fassade ist aufs reichste gegliedert, sogar von zwei turmartigen Aufbauten flankiert, einige Fensteröffnungen sind durch Säulchen geteilt, an den Apsiden kommen aufeinander gesetzte Halbsäulchen als Träger des Kranzgesimses vor. Auch im Gesamtausdruck monumentaler Kraft und in der schmückenden Verwendung zierlicher Bauglieder nähern sich diese Bauten den romanischen Kirchen. Sehr spärlich ist an ihnen das Ornament vertreten. Wo es aber auftritt, da zeigt es einen spitzigen und trockenen Charakter, der sich nachher in der byzantinischen Kunst wiederfindet (Abb. 357).

Eine Mittelstellung zwischen Morgen- und Abendland nimmt Ravenna ein. Kaiser Honorius schlug dort im Jahre 404 aus Furcht vor den in Italien eindringenden nordischen Völkern seinen Wohnsitz auf, denn die Stadt war durch die vielen Sümpfe in ihrer Umgebung gesichert. Nachdem die Ostgoten dem römischen Reich ein Ende gemacht hatten, erwählte auch

Theodorich Ravenna seit 493 zu seiner Residenz, und als im Jahre 539 das oströmische Reich sich die Herrschaft über Italien erkämpft hatte, wurde dem byzantinischen Exarchen als Statthalter sein Sitz ebenfalls in Ravenna angewiesen. So war Ravenna nicht nur zur Hauptstadt Italiens geworden, sondern erhielt auch lebendige Beziehungen zum oströmischen Reich. Schon durch die Schwester des Kaisers, die byzantinisch erzogene Galla Placidia, war byzantinischer Geist nach Ravenna gekommen, und Theodorich und seine Nachfolger lehnten sich bei ihren Kirchenbauten an die byzantinische Weise an. Theodorich hat sich auch einen großen Palast errichtet, von dem nur ein geringes Bruchstück übriggeblieben ist und dessen Mosaiknachbildung in Sant' Apollinare nuovo uns nur eine geringe Vorstellung davon geben kann; nur soviel ist zu erkennen, daß mit den antiken Bauformen daran in byzantinischer Weise frei geschaltet ist. Die beiden Basiliken Sant' Apollinare nuovo (von Theodorich erbaut) (Abb. 358) und Sant' Apollinare in Classe (534—549) sind jetzt nach der Zerstörung der alten Peters- und Paulskirchen neben Santa Maria Maggiore in Rom unsere besterhaltenen Prachtbeispiele altchristlichen Basilikenbaues. Nach byzantinischer Weise fehlt ihnen das Querschiff. Da man in Ravenna nicht genug antike Werkstücke zur Hand hatte, mußte man neue arbeiten und bildete sie für den ganzen Bau gleichmäßig, weshalb die Kirchen einen einheitlicheren Eindruck machen als die meisten römischen. An den Kapitälen wurde die wichtige byzantinische Erfindung des Kämpfers verwertet, d. h. über das eigentliche Kapitäl ohne Abakus wurde noch ein viereckiger, oben ausladender Aufsatz gestellt; dadurch erscheinen die Rundbogen überhöht und gewinnen den Charakter leichteren und schlankeren Aufsteigens. Auch im Äußeren wurde, wenigstens in Sant' Apollinare in Classe, eine Gliederung versucht durch senkrecht aufsteigende Lisenen, die unter dem Dachansatz durch Bogen verbunden sind. Auf diese Weise wurde das Auge schon im Äußeren auf die rhythmische Bewegung der Säulenarkaden im Inneren vorbereitet. Seit dem 6. und 7. Jahrhundert wurde, nach unseren Denkmälern zuerst in Ravenna, neben die Basilika ein Glockenturm gesetzt. Allerdings können wir nicht angeben, ob die quadratische oder die kreisförmige Planbildung die ursprünglichere ist.

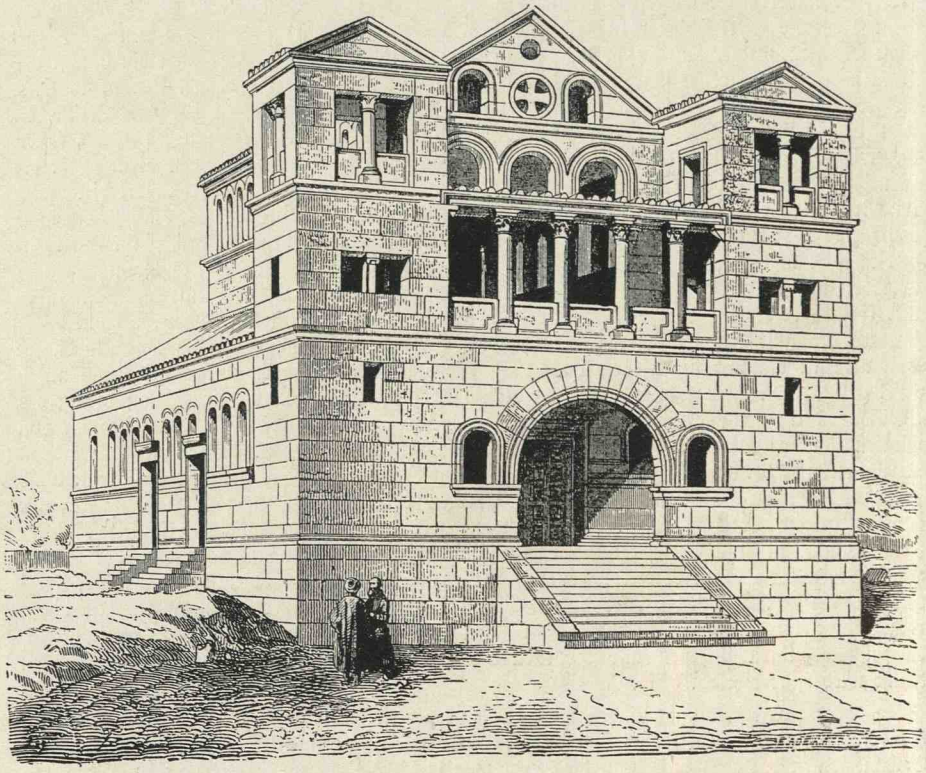


Abb. 356. Altchristliche Basilika zu Turmanin in Syrien. (Zu Seite 403.)

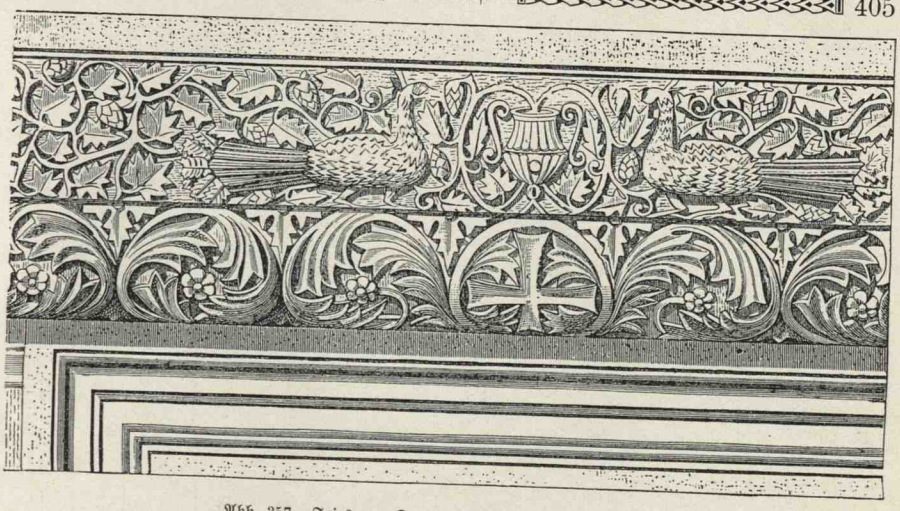


Abb. 357. Fries von Dana in Syrien. (Zu Seite 403.)

Bis zu Ende des ersten Jahrtausends und darüber hinaus wurde im Abendlande in der Form der Basilika gebaut. Während der romanische und der gotische Stil nur den Grundplan und die Verteilung der Räume im allgemeinen beibehielten, hat die Renaissance, die Zeit der höchsten künstlerischen Leistung, die Basilika in Erkenntnis ihres großen Kunstwertes auch in den Hauptteilen des Aufbaues wieder auferstehen lassen und sie mit den feinsten künstlerischen Abmessungen und Einzelheiten ausgestattet.

Wenn wir heute in Rom den Lärm der modernen Straßen oder die einsamen Höhen des Aventin oder die Öde der Campagna in der Nähe der Stadt durchwandern, dann stoßen wir wohl plötzlich auf eine altchristliche Basilika, und ihre geweihten Räume nehmen uns auf. In Ravenna, der Stadt, die wie ein vergessenes, traumhaftes Denkmal längst vergangener Zeiten erscheint, stehen einsam, von wenigen Andächtigen besucht, jene Kirchen, die die Menge der Gläubigen einst kaum zu fassen vermochten. Weit draußen, wo einst die blühende Hafenstadt Ravennas, Classe, stand, erhebt sich inmitten verlassener Sümpfe die Kirche Sant' Apollinare in Classe. Grünlicher Moder und Schimmel überziehen die Säulen und Mosaiken. Aber in ewiger Jugendfrische leuchten uns aus diesen Kirchen die edeln Gedanken der altchristlichen Zeit entgegen. Es war eine Zeit, erfüllt von wahrhaft neutestamentlichem Geist, vom Geist der Liebe, der Hoffnung und des Friedens, durchwoben von einem Nachglanz antiker Heiterkeit und Harmonie.

Mit der zweiten altchristlichen Bauform, dem Zentralbau mit Kuppelanlage, entfernen wir uns, wenigstens in seiner vollen Ausbildung, schon ziemlich weit aus dem Bereich eigentlich altchristlichen Geistes, und es tritt ein neues, modernes Element hinzu. Wenn die großen Architekten der Renaissance auf der Höhe des künstlerischen Könnens sich in ihren kühnsten Träumen ergingen, dann planten sie kuppelüberwölbte Zentralbauten. Michelangelo hielt diese Auf-

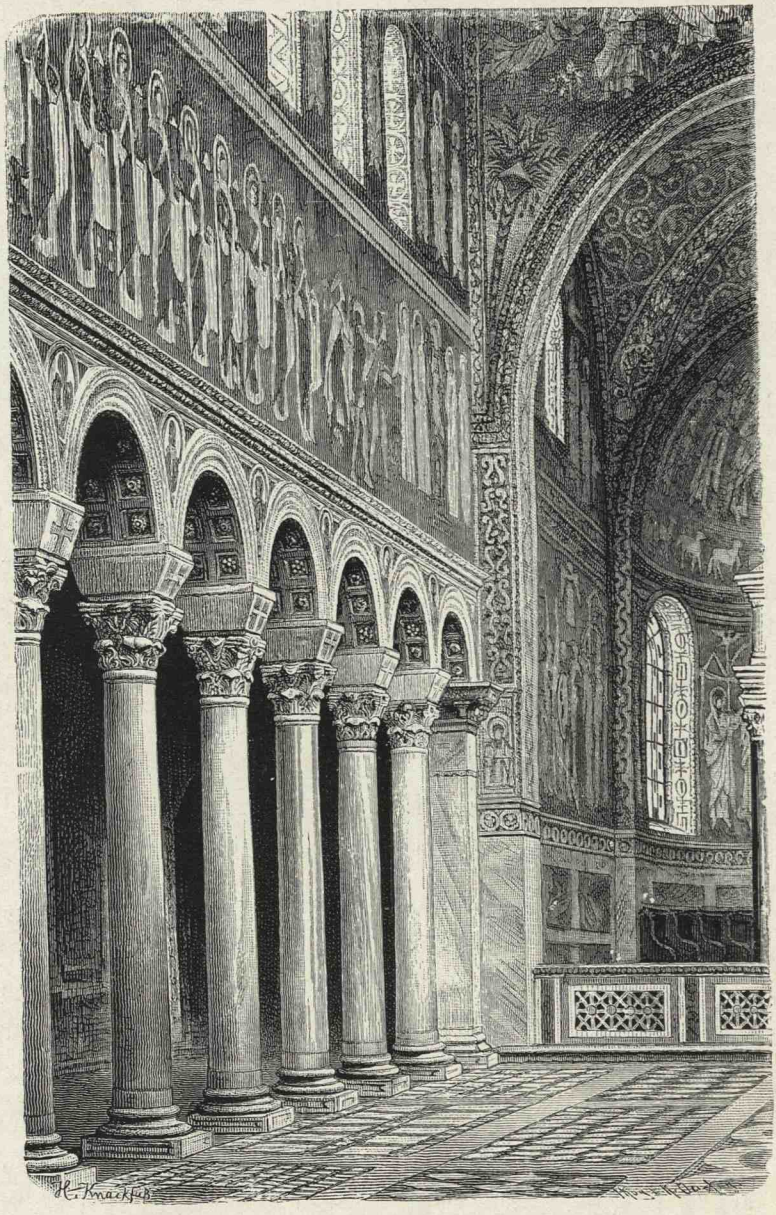


Abb. 358. Innenansicht von Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna. (Zu Seite 404.)

gabe für bedeutend genug, um damit sein tatenreiches Leben zu beschließen. Allerdings ist die Peterskirche, wie fast alle übrigen Zentralbauten der damaligen Zeit, nicht ungestört zur Ausführung gekommen. Schon die Baumeister in altchristlichen Zeiten hatten den hohen künstlerischen und technischen Wert dieser Aufgabe erkannt. Im Abendlande freilich konnten sie damit ebensowenig zu allgemeiner Annahme durchdringen wie ihre späteren Nachkommen, aber dem Morgenlande war es vorbehalten, diesen Traum in zahlreichen Bauten zu ver-

wirklichen. Dennoch ist der Zentralbau wie die Basilika abendländischen und zwar römischen Ursprungs.

Die frühesten Beispiele beweisen, daß der Zentralbau anfangs nur für Grab- und Taufkirchen benutzt worden ist, und in dieser passenden Verwendung hat er sich durch alle Stile erhalten. Bei Kuppelbauten des Altertums beschränkte sich die Ausgestaltung des Raumes auf die Anbringung von Nischen in der Umfassungsmauer, die zuweilen apsisartig nach außen vorspringen. Diese Art von Raumerweiterung, wenn man es überhaupt so nennen darf, genügte aber dem christlichen Kirchenbau nicht, daher stellte man die Obermauer des runden Kuppelraumes auf gepaarte durch Rundbogen verbundene Säulen und legte einen niedrigeren Umgang herum, der ebenfalls überwölbt wurde, ein Baugedanke, der ganz neu ist, dessen edle Einfachheit aber noch antiken Kunstgeist verrät. Die ältesten derartigen Bauten sind die Grabkirche der Konstantia, der 354 verstorbenen Tochter Konstantins, bei Rom und Santa Maria Maggiore zu Nocera in Süditalien (4. Jahrhundert). Die Gewöhnung an die Basilika aber war so stark, daß einige Beispiele ohne Kuppel und Wölbung, z. B. das Baptisterium des Lateran (wahrscheinlich noch aus Konstantins Zeit) und Santo Stefano rotondo in Rom (5. Jahrhundert) wie ins Rund übertragene Basiliken erscheinen. Für Baptisterien wählte man mit Vorliebe einen einheitlichen Innenraum, der im Hauptgrundriß quadratisch war und in dessen Innerem durch Verstärkung und Aussparung der Wand Ecknischen gewonnen wurden, oder man schob die Nischen auch etwas nach außen vor, wie bei dem Baptisterium der Orthodoxen (5. Jahrhundert) und dem der Arianer (6. Jahrhundert), beide in Ravenna. Der wahre Vorteil des quadratischen Grundplanes aber tritt erst zutage, wenn die Seitenwände durchbrochen und zu tonnengewölbten Nebenräumen ausgeweitet werden, so daß der Grundriß zu einem griechischen Kreuz (mit gleichlangen Armen) wird, wobei die Kuppel auf vier Pfeilern ruht. So ist es bei der kleinen Grabkapelle, die sich die Kaiserin Galla Placidia um die Mitte des 5. Jahrhunderts in Ravenna errichtete.

Ein Bau besonderer Art ist das Grabmal des Theodorich, des 526 gestorbenen Gotenkönigs, zu Ravenna (Abb. 359). Es besteht aus zwei Stockwerken, die außen Zehnecke bilden; das untere hat im Inneren eine tonnengewölbte griechische Kreuzanlage, das obere ist innen rund und mit einer aus einem einzigen Stein gehauenen Flachkuppel gedeckt. Die Henkel, an denen dieses etwa 8000 Zentner wiegende Werkstück gehoben wurde, sind stehen gelassen und bilden eine eigentümliche, kräftige Verzierung. Außen um das Obergeschoß zog sich ursprünglich ein Umgang, der sich in Arkaden auf gekuppelten Säulchen öffnete. Der Sarkophag stand wahrscheinlich im Inneren des Oberraumes, der unzugänglich war; die entstellenden Freitreppen sind modern. Da sich der umliegende Boden erhöht hat, steckt das Untergeschoß jetzt halb in der Erde. Aus der Verschmelzung national gotischer und antiker Elemente ist ein einheitliches Neues entstanden, ein monumentales Hünengrab. Die Kunstform im allgemeinen ist von antiken Grabmälern entlehnt, und die Bedachung mit einem einzigen Stein erinnert an die Hünengräber des Nordens. Ein Ornament an dem Gebäude läßt sich in der germanisch-nordischen Ornamentik nachweisen, das sogenannte Zangenornament am obersten Rande des oberen Stockwerkes, Dreiecke mit kleinen Kreisen auf der Spitze (Abb. 360). Im übrigen ist es merkwürdig zu beobachten, wie schon hier die antiken Formen in ihrer Verwertung durch ein germanisches Volk einen Charakter annehmen, der in der romanischen Kunst wiederkehrt. Nicht nur die Arkaden des unteren Stockwerkes erinnern in ihrer wuchtigen Schwere an romanische Bauten, sondern auch die auf den gekuppelten Säulchen ruhenden Arkaden des oberen Stockwerkes sind eine für den späteren romanischen Stil charakteristische Bauform.

Seine volle Ausbildung erhielt der Zentralbau im oströmischen Reich. Nachdem Kaiser Konstantin im Jahre 330 seinen Sitz nach Byzanz verlegt hatte, begann sich eine besondere byzantinische Kunst herauszubilden, die aus römischen, griechischen und orientalischen Elementen gemischt war, und nachdem Theodosius zu Ende des 4. Jahrhunderts das Reich unter seine beiden Söhne geteilt hatte, wurde der Unterschied zwischen Morgen- und Abendland immer mehr bemerkbar, und das erstere bildete sich in seinen Eigentümlichkeiten

immer schroffer aus. Die erste Frucht ausgesprochen byzantinischer Kunst war die Vollendung des Zentralbaues.

Fast gleichzeitig erhoben sich die kleine Kirche des heiligen Sergius in Konstantinopel (526) und als ausländische Pflanze im Abendland San Vitale zu Ravenna. Sie sind einander so ähnlich, daß irgend ein Zusammenhang, vielleicht ein gemeinsames Muster, angenommen werden muß. Das größere und prächtigere Werk ist San Vitale (Abb. 361 u. 362). Es wurde unter der Herrschaft der Goten im Todesjahr Theodorichs begonnen, kurz nachdem der damalige Erzbischof Ecclesius von einer Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel zurückgekehrt war, und erst unter byzantinischer

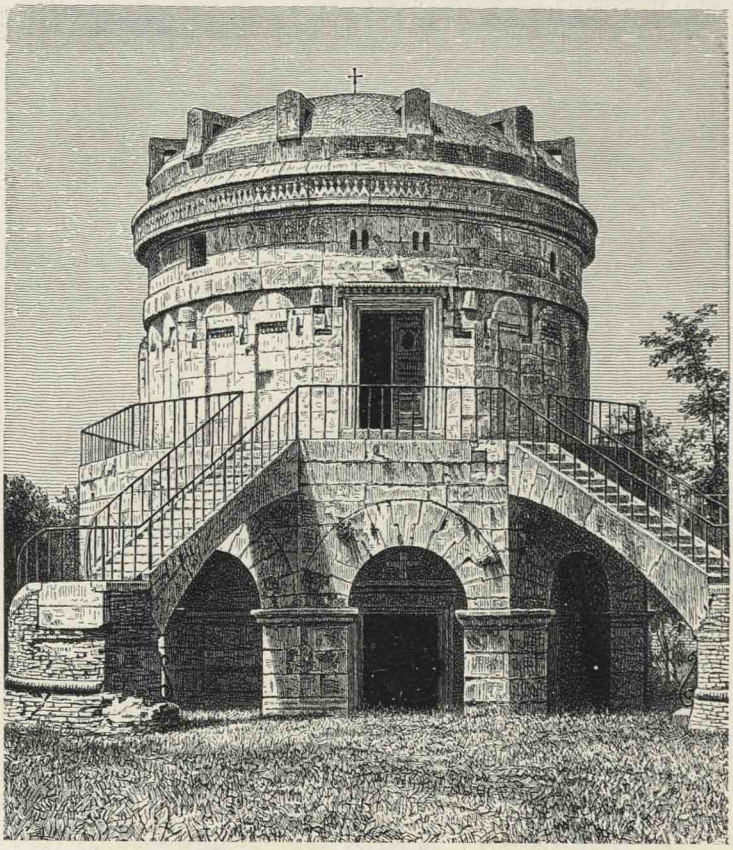


Abb. 359. Grabmal des Theodorich zu Ravenna. (Zu Seite 407.)

Herrschaft vollendet. In den acht Ecken des Mittelraumes erheben sich acht radiant gestellte und geschnittene mächtige Pfeiler und tragen in bedeutender Höhe die halbkugelförmige Kuppel, die der Leichtigkeit halber aus ineinander gesteckten tönernen Töpfen konstruiert ist. In apsisartiger Stellung sind zwischen die Pfeiler je zwei Säulen geordnet. In zwei Geschossen übereinander tragen sie Halbkuppeln, die sich an die Obermauer des Mittelraumes ein Stück unterhalb der Kuppel anlehnen. Um den Mittelraum zieht sich, ebenso hoch wie die apsidenartigen Ausweitungen, zweigeschossig ein achteckiger Umgang. Nur an einer Seite ist der Raum zwischen den Pfeilern frei geblieben, und man gelangt in die über die betreffende Achtelseite hinaus gebaute Apsis, die außen dreiseitig, innen rund ist. Dieser Apsis gerade gegenüber war wohl ursprünglich eine Vorhalle beabsichtigt, die sich vor die betreffende Achtelseite legte. Die jetzige (verbaute) Vorhalle steht schräg an einer Ecke. Zu beiden Seiten der Apsis und zu beiden Seiten der Vorhalle steigen runde Türme auf. Das Licht dringt durch acht Fenster in der Kuppel und durch Fenster im Umgang herein.

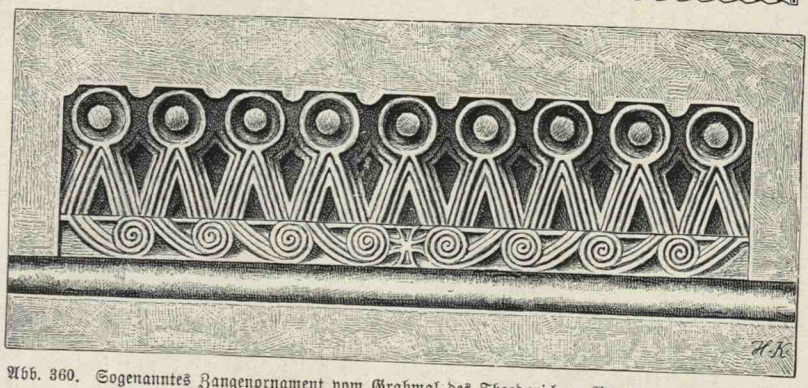


Abb. 360. Sogenanntes Zangenornament vom Grabmal des Theodorich zu Ravenna. (Zu Seite 407.)

Wie weit ist dieses komplizierte Gebäude von der Einfachheit der Basilika entfernt! Der Geist, aus dem es entstanden ist, hat nichts mehr mit der Antike zu tun, es ist auch nicht mehr die einfache Raumgliederung von Santa Costanza, sondern ein künstliches System, eine Reihe von selbstgeschaffenen Schwierigkeiten und Kühnheiten. Die schöne Freiheit und die Fülle der aufgewendeten Mittel wie bei der Antike sind hier scharfer Konzentration und knapper Beschränkung auf die für den gewollten Zweck notwendigen Mittel gewichen. Wohl hat der Bau ein Element von orientalischer Phantastik in seiner Vielgestaltigkeit — wie mannigfach sind allein die Licht- und Schattenwirkungen! — aber das Herrschende ist doch verstandesmäßige Berechnung, und trotz dieser enthält der Bau einen schreienden Widerspruch: seine organische Einheit wird durch die Apsis gestört. Das Gebäude ist im ganzen konzentrisch, alle Glieder beziehen sich auf den Mittelraum, und hier im Mittelpunkt müßte der Altar stehen. Das aber widersprach dem Mystischen des christlichen Gottesdienstes, bei dem das Allerheiligste nur nach einer Seite den Blicken der Andächtigen ausgesetzt werden soll. Deshalb mußte für den Altar der Chorraum geschaffen und die Konzentration zugunsten der Längenrichtung durchbrochen werden. Überall aber hindern die Pfeiler und Säulen die Gläubigen beim Anblick der gottesdienstlichen Handlung. Im Abendland hat man diesen Mißklang sehr wohl gefühlt und deshalb den Zentralbau für Kultkirchen sehr selten angewendet.

In San Vitale tritt auch das byzantinische Kapitell in voller Ausbildung auf. Am häufigsten kommen die sogenannten Würfelkapitelle vor, die die Gestalt eines unten

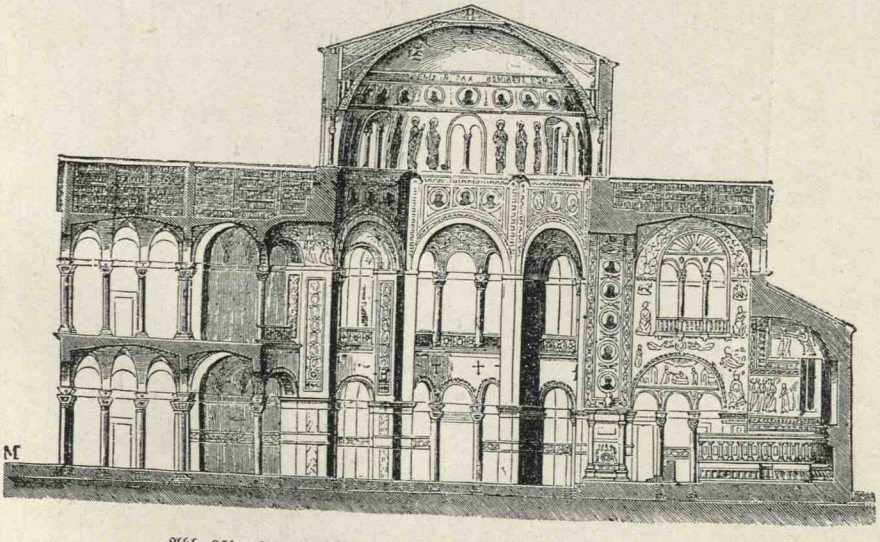


Abb. 361. Durchschnitt von San Vitale zu Ravenna. (Zu Seite 408.)

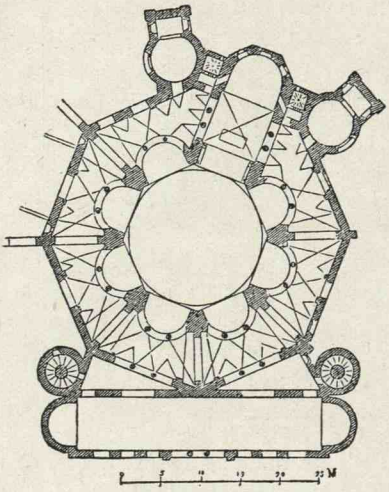


Abb. 362. Grundriß von San Vitale zu Ravenna. (Zu Seite 408.)

zusammengezogenen Würfels haben und den Übergang aus dem Kreis in das Quadrat auf die einfachste, kaum künstlerisch zu nennende Weise vermitteln. Der plastisch empfundene Schmuck des korinthischen Kapitells ist aufgegeben, und an dessen Stelle sind der Textilkunst verwandte Ornamente in flachem Relief getreten. Die Ornamente erinnern aber auch an Metallfiligran, das auf die Grundfläche aufgelegt ist. Zuweilen ist das Ornament von dem Grunde gelöst und bildet eine abstehende, nur durch schwache Stützen mit dem Kern verbundene durchbrochene Hülle von sehr künstlicher Arbeit, dann ist die Metallwirkung eine vollständige, um so mehr als die Kapitelle immer vergoldet waren. Manche Kapitelle sind wie ein Korb von Filigran, dessen Wand mehrfach gefaltet ist und der den inneren festen Kern des Kapitells umfängt (Abb. 363). Auch hier wieder ein der Antike fremder Gedanke, die Wirkung eines Materials durch ein anderes nachzuahmen; eine selbstgeschaffene Schwierigkeit und deren Überwindung durch virtuose Technik, die an sich der Bewunderung wert erscheint, das Aufsuchen eines pikanten Reizes durch Angehen gegen die Natur.

(Der Kirche San Vitale, dem Bau byzantinischen Charakters, ist in Italien ein anderes Gebäude zur Seite getreten, das rein abendländischen Geist in Fortsetzung der Antike enthält. Es ist die Kirche San Lorenzo in Mailand (Abb. 364). Wüßten wir nur besser über ihre Entstehungszeit und ihre frühere Form Bescheid! Der jetzige Bau ist nur eine Wiederholung des 16. Jahrhunderts, aber die Kopie soll in den Hauptzügen genau sein.

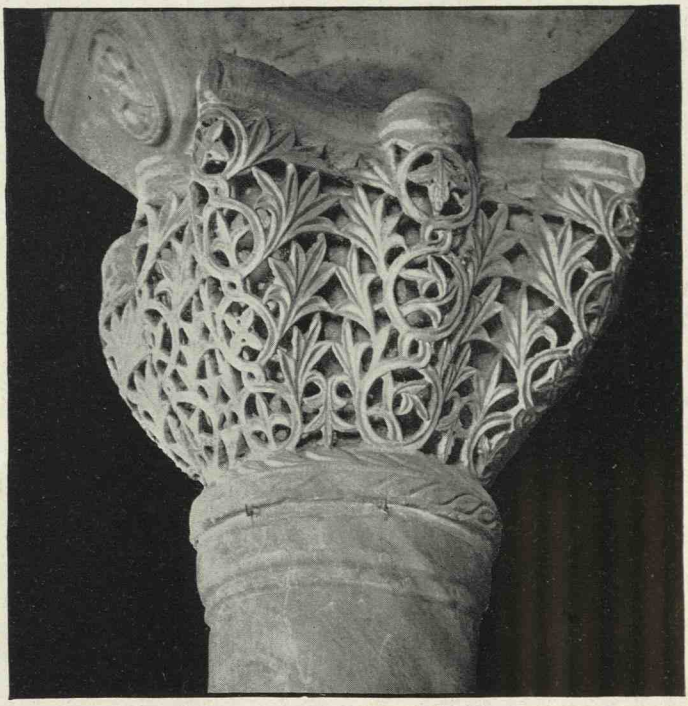


Abb. 363. Byzantinisches Faltkapitell von San Vitale zu Ravenna. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 410.)

Wann jedoch die Form der Kirche festgestellt worden, ist unbestimmt. Zum erstenmal ist sie 385 geweiht, aber es ist wohl kaum anzunehmen, daß sie damals schon die spätere Gestalt gehabt hat, die das Prinzip des Zentralbaues in viel vollkommnerer Weise löst als San Vitale, da sie dann doch wohl auf San Vitale hätte einwirken müssen. Der Mittelraum ist ein unregelmäßiges Achteck, dessen kleinere Seiten durch Abschrägung der Ecken eines Quadrates entstanden sind; ursprünglich soll die Umsetzung ins Achteck erst über die Empore stattgefunden haben. Die Nischen mit doppelgeschossigen Arkaden befinden sich nur an den längeren Seiten des Achtecks, wodurch die eintönige Wiederholung bei San Vitale vermieden und ein schöner Wechsel erzielt wird. Auch sind die Pfeiler in der Ecke des Quadrates und die beiden entsprechenden des Mittelraumes jedesmal zu einer Gruppe zusammengefaßt, so daß die Kuppel wie auf vier Pfeilern ruht und damit die edelste Lösung gefunden ist. Auch die Durchbrechung der Konzentration zugunsten einer Apsis ist hier vermieden und der zweigeschossige Umgang rings herumgeführt. So hat dieser Bau gerade das, was San Vitale fehlt: die allseitige Durchführung des herrschenden Prinzips und zugleich edle künstlerische Freiheit und lebendigen Wechsel in den Mitteln; das Gebäude ist nicht das Ergebnis berechnenden Verstandes, sondern bildender Phantasie. Wenn die Antike sich schon eine derartige Aufgabe gestellt hätte, würde sie sie so gelöst haben. Es ist eine Schöpfung ebenso neu und eigenartig wie die Basilika, aber von ungleich höherem künstlerischem Charakter. Die altchristliche Basilika hatte nur das Gerippe gegeben, das die Frührenaissance mit blühendem Fleisch bekleidete, ihr ist bezüglich der Kunststufe im Zentralbau etwa die Grabkirche der Konstantia zu vergleichen: bei San Lorenzo hat in künstlerischer Beziehung eine viel stärkere Durchdringung des Stoffes stattgefunden. Daher hat das Gebäude auch den Architekten der Renaissance zum bewunderten Vorbild gedient und zum Bau von Sankt Peter zu Rom angeregt. In der altchristlichen Zeit aber hat es keine Nachfolge gefunden. Es war eine einmalige hohe Leistung, die fast wie ein Wunder erscheint, das Werk einer tieferregten Künstlerseele, eines Meisters, der sich mit dem Kunstgeist, wie ihn die Antike

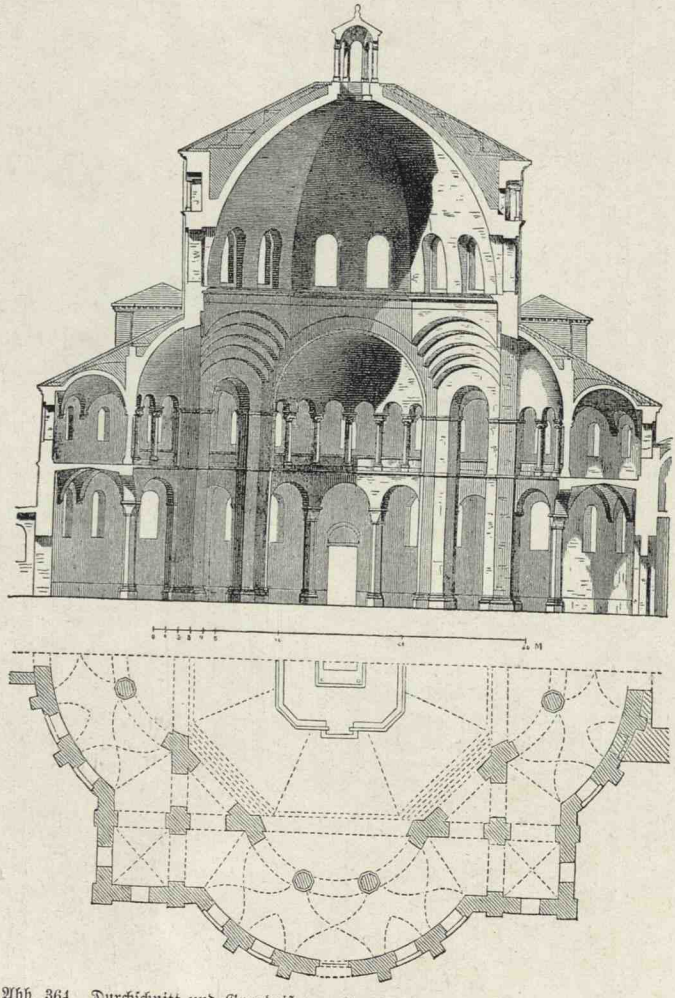


Abb. 364. Durchschnitt und Grundriß von San Lorenzo in Mailand. (Zu Seite 410.)

kannte, bis zu einem solchen Grade erfüllt hatte, wie es innerhalb der christlichen Welt noch nicht der Fall gewesen war.)

Die großartigste Leistung des byzantinischen Zentralbaues hat die neue Hauptstadt selbst aufzuweisen. Dort hatte mit dem Jahr 527 ein bedeutender Herrscher den Thron bestiegen, Kaiser Justinian, der als ein zweiter Hadrian eine Glanzzeit der Architektur heraufführte. Die Hauptstadt allein hatte von ihm fünfundzwanzig neue oder erneute Kirchen aufzuweisen, auf alle Provinzen seines Reiches dehnte er seine Bautätigkeit aus und ließ auch zahlreiche Gebäude zu profanen Zwecken errichten. Das Hauptwerk seiner Regierung ist die Hagia Sophia, die Kirche der göttlichen Weisheit, die erstand, nachdem der frühere basilikale Bau im Jahr 532 abgebrannt war. Die Baumeister waren Isidoros von Milet und Anthemios von Tralles. Nach einem Erdbeben wurde der Bau von dem jüngeren Isidoros, dem Neffen des ersten Baumeisters dieses Namens, noch prächtiger wiederhergestellt. Fast tausend Jahre bestand er als christliche Kirche, dann wurde er in eine türkische Moschee umgewandelt und verlor dabei die Pracht seiner inneren Ausschmückung (Abb. 365 u. 366). Über dem gewaltigen quadratischen Mittelraum wölbt sich die nicht ganz halbkugelförmige Kuppel mit einer Spannweite von 30 m und in einer Höhe von fast 54 m, auf vier mächtigen Pfeilern ruhend. Zwei Seiten des Mittelraumes öffnen sich vollständig in halbkreisförmige Nischen, die bis zur Höhe des Kuppelansatzes emporsteigen und durch je drei apsisartige Nischen mit zweigeschossiger Säulenstellung erweitert werden. Von diesen kleineren Nischen ist jedesmal die mittelste besonders behandelt, die eine als Apsis für das ganze Gebäude, die andere ist als Eingang durchbrochen. Auf diese Weise ist ein mächtiges Mittelschiff von 72 m Längenausdehnung entstanden. Da die beiden nicht von Nischen durchbrochenen Wände des Mittelraumes (mit Säulenarkaden in zwei Stockwerken geöffnet) geradlinig

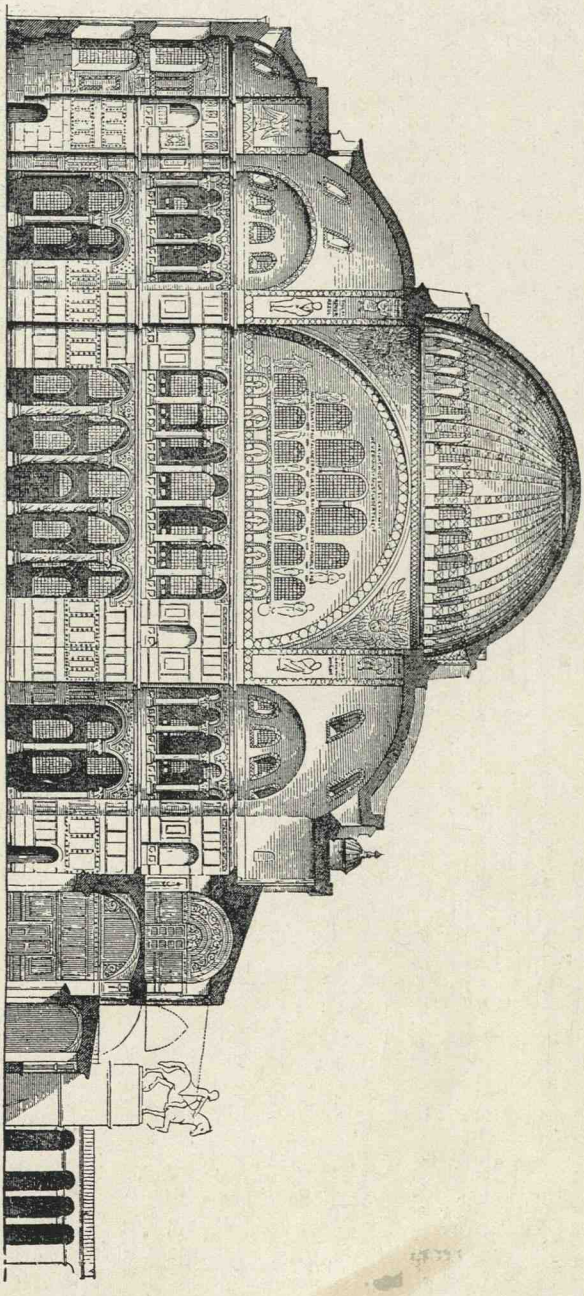


Abb. 365. Durchschnitt der Hagia Sophia zu Konstantinopel. (Zu Seite 412.)

sind, war es leicht, durch geradlinige Umfassung des Ganzen zwei Seitenschiffe (mit Emporen) herzustellen, wobei die Kuppelpfeiler bis zur Höhe von zwei Stockwerken durchbrochen wurden. Die Pfeiler schnüren aber die Seitenschiffe doch auch so stark ein, daß der Grundplan sich dem griechischen Kreuz mit Nebenräumen nähert. Das ist eine höchst geistreiche und, soweit das möglich ist, organische Verbindung der Zentralanlage mit der durch den Kultus geforderten Längenerstreckung. Aber auch hier wieder ein Geist, der der antiken Einfachheit gegenüber eine künstliche Kompliziertheit aufstellt, ein vollkommen neuer und origineller Bautypus, großartig und von bisher unerreichter Kühnheit. Die Beleuchtung des Gebäudes ist wahrhaft verschwenderisch. Am Fuße der Kuppel befindet sich ein Kranz von vierzig Fenstern, durch die eine wahre Aureole von Licht hereinströmt, aber auch im übrigen ergießen sich durch die zweimal zwölf Fenster der hohen Schildwände des Mittelraumes, durch Fenster in allen Halbkuppeln und in den Seitenschiffen Lichtfluten in das Gebäude. Vor die Fassade der Kirche lagern sich zwei Vorhallen und ein von Säulenhallen um-

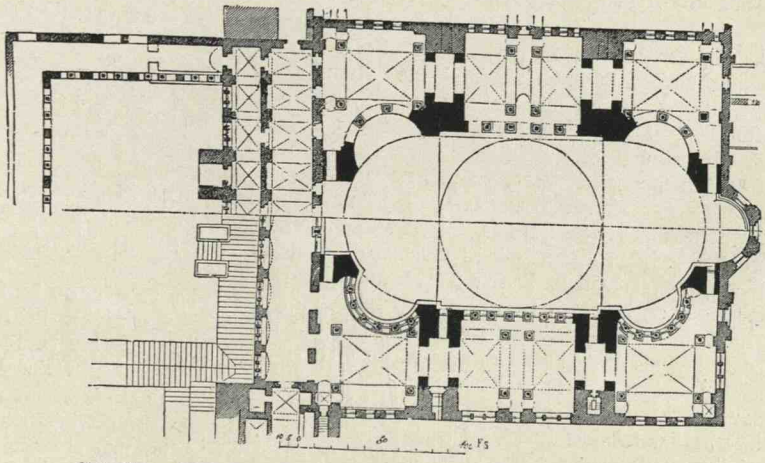


Abb. 366. Grundriß der Hagia Sophia zu Konstantinopel. (Zu Seite 412.)

schlossenes Atrium. Auch hier war wie bei der Basilika nur die Innenwirkung berücksichtigt, das Äußere macht einen architektonisch sehr wenig günstigen Eindruck und war nur das Resultat der inneren Konstruktion.

Die Zentralbauten waren im Inneren noch reicher geschmückt als die Basiliken. Namentlich die Ausstattung der Hagia Sophia war von unerhörter Pracht. Die Wände waren mit den kostbarsten farbigen Gesteinen, die zu schönen Mustern geordnet waren, belegt und auch alle Säulen aus edlen Steinarten hergestellt. Oberwände und Gewölbe prangten im Schmuck der Mosaiken. Eine ähnliche, wenn auch nicht so reiche Ausstattung hatte San Vitale. Der Mosaikenschmuck ist nur bei kleineren Taufkirchen noch vollständig erhalten. Auch da ist wie in der Basilika ein edler einheitlicher Gedanke zugrunde gelegt: Im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna befindet sich in der Mitte der Kuppel die Taufe Christi, im nächsten Raume schreiten die Apostel, Kronen in den Händen, geführt von Petrus und Paulus, in zwei Zügen einander entgegen, zwischen ihnen wachsen stilisierte Blumen, im folgenden Ringe wechseln Altäre und Thronsessel innerhalb von andeutungsweise dargestellten Kirchen miteinander ab. Darunter sind über den Fenstern Ranken und zu beiden Seiten der Fenster Reliefiguren einzelner Heiliger. Für die Kuppeln von Kultkirchen kann als Beispiel die Kuppel der Hagia Sophia gelten, deren Mosaiken allerdings nicht mehr die aus der Zeit Justinians sind. In der Mitte thront Christus, umgeben von den Aposteln und zahlreichen Heiligen: ein Blick in den geöffneten Himmel. Bei kleineren Kuppeln wurden das Kreuz und die Evangelistensymbole (Grabmal der Galla Placidia) dargestellt.

3. Mosaiken und Miniaturen.

Nachdem schon in den Katakomben die Mosaiken als Fußbodenschmuck und ganz einzeln auch als Wandbild vorgekommen waren, fanden sie in den neu erstehenden Kirchen, wie wir gesehen haben, die reichste Verwendung. Die Technik des Mosaiks ist ungemein mühsam, da es aus kleinen Stein- oder Glasstiften zusammengesetzt wird. Es entstammt auch nicht unmittelbar der Hand des erfindenden Künstlers, sondern dieser zeichnet, wenigstens in den meisten Fällen, nur einen farbigen Karton, nach dem die Mosaizisten arbeiten. Daher kann man nicht so leicht unmittelbares Lebensgefühl erwarten. Die Hauptstätten der erhaltenen Mosaiken sind Rom und Ravenna.

Die ersten Mosaiken in Rom (Tonnengewölbe des Umganges von Santa Constanza, ehemalige Vorhalle des Baptisteriums beim Lateran) sind noch rein dekorativ mit luftigem, laubenartigem Gerank, profanem Schmuck und christlichen Symbolene ausgestattet. Heilige Gestalten treten uns zuerst in der Apsis von Santa Pudenziana (Ende des 4. Jahrhunderts) entgegen, durch einen späteren Umbau leider stark beschnitten. Hier sind noch Christus und die Apostel die alleinigen Inhaber des Himmels; sie thronen vor dem himmlischen Jerusalem, in dessen Mitte sich ein Kreuz erhebt und über dem die vier Evangelistensymbole schweben. Hinter Petrus und Paulus stehen die allegorischen Figuren der Juden- und der Heidenkirche. (Diese auch an der inneren Fassadenwand von Santa Sabina, zwischen 422 und 433.) Kein anderes Mosaik zeigt eine so fein abgewogene künstlerische Komposition, so edle Typen und eine so schöne Farbenwirkung. Sehr bezeichnend ist es, daß hier, wo antike Form und christlicher Geist sich vermählten, der bärtige Christus und die Apostel große Verwandtschaft mit den besten Werken der italienischen Renaissance haben. Ein ungeheurer Abstand trennt diese Werke von den wenig später (zwischen 422 u. 433) entstandenen Mosaiken im Mittelschiff des Langhauses von Santa Maria Maggiore. Es ist entweder ein sehr schneller Verfall eingetreten, oder es sind minderwertige Künstler beschäftigt worden. Die antike Form streben allerdings auch diese Mosaiken an, und für die Erzählung der Geschichte der Erzväter und des Moses und Josua ist ein antikes Muster genommen, aber ein sehr schlechtes, nämlich die Reliefs der Trajanssäule. Mit seniler Weitschweifigkeit und ausdrucksloser Redseligkeit wird alles vorgetragen, und wie an der Vorlage werden Schlachtenbilder bevorzugt. Die Kinder Israel marschieren als cäsarische Legionen in antik-römischer Rüstung auf. An den nicht viel besseren Mosaiken des Triumphbogens, die neben Symbolen die Kindheitsgeschichte Christi behandeln, ist das Streben nach feierlicher Auffassung bemerkenswert: Maria thront bei der Verkündigung in reichen Gewändern zwischen drei Engeln, während ein vierter und eine Taube vom Himmel herabfliegen. Bei der Anbetung der Magier sitzt das Christuskind auf einem prächtigen Thron, hinter dem vier Engel stehen, Maria sitzt auf einem Stuhl bescheiden daneben. (Nur der Anordnung, nicht der wohl aus dem 9. Jahrhundert stammenden jetzigen Ausführung nach gehören die Mosaiken am Triumphbogen von San Paolo fuori le mura in diese Zeit. Sie stellen die Seite 402 als typisch für diese Stelle angegebene Vision der Apokalypse dar.) Im 6. Jahrhundert raffte sich die Mosaikkunst noch einmal auf und ging eklektisch in bewußtem Studium auf die Antike zurück, sich hauptsächlich an Statuen bildend. Das zeigt die Kirche S. S. Cosma e Damiano, deren Mosaiken unter Papst Felix III. (526—530) gearbeitet sind (Abb. 367). In der Apsis tritt uns zuerst die typisch gebliebene Darstellung entgegen. (Stark erneuert.) Mögen diese Mosaiken auch an unmittelbarer künstlerischer Empfindung hinter denen von Santa Pudenziana weit zurückstehen und die Gruppierung schematisch und ohne kompositionelles Leben sein, sie haben mit ihrem statuarischen Prinzip die Aufgabe doch passender gelöst als jenes mehr malerische Werk. Noch ist der allgemeine Linienzug, dank verständiger Anlehnung an die Antike, großartig genug, um eindringlich zu wirken, und das ruhige Nebeneinanderstehen der heiligen Männer erscheint sehr feierlich. (Diesen Mosaiken verwandt sind die gemalten Papstköpfe, die sich ursprünglich an der Oberwand des Mittelschiffes von San Paolo

fuori le mura befanden und von denen vierundzwanzig, teilweise ſtark übermalt, jetzt in einem oberen Gang des anſtoßenden Kloſters aufbewahrt werden.) Beſſer und zahlreicher als in Rom ſind die Moſaiken in den Kirchen von Ravenna erhalten. Sie bilden eine hochbedeutende Denkmälerreihe der altchriſtlichen Kunſt. Ob die Künſtler Griechen oder Lateiner waren, iſt wenigſtens bei den früheren Arbeiten nicht zu erkennen, denn noch war die Malerei im Morgen- und Abendland im weſentlichen dieſelbe. Die früheſten Moſaiken, jene in San Giovanni in Fonte, dem Baptiſterium der Orthodoxen (etwa von 425, in ihren Gegenſtänden ſchon S. 413 beſchrieben), überraſchen noch durch den friſchen Blick für das Natürliche und durch lebendige und eigenartige Auffaſſung, wenn die Dargeſtellten auch etwas ſpießbürgerlich ausſehen und die Ausführung nachläſſig iſt. (Ein Jahrhundert darauf ſchlecht nachgeahmt im Baptiſterium der Arianer, jetzt Santa Maria in Cosmedin.) Die vor 450 gefertigten Moſaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia zeigen neben Einzelgeſtalten und ſymboliſchen Tieren beſonders zwei bemerkenswerte Lünettenbilder. Das eine (Abb. 368) ſtellt einen mit ſpärlichem Vollbart verſehenen jugendlichen Mann mit Nimbus dar, der, ein

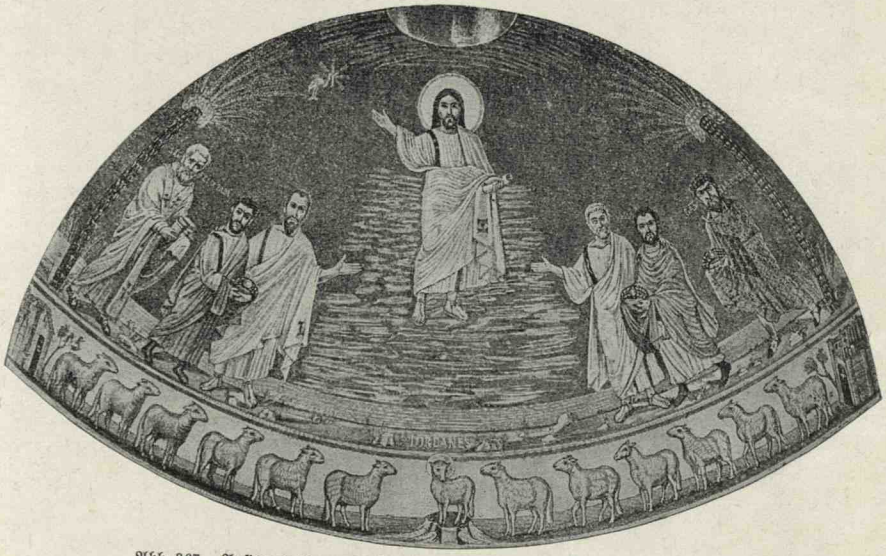


Abb. 367. Apſismoſaik von S. S. Cosma e Damiano. Rom. (Zu Seite 414.)

Kreuz über der Schulter tragend, auf einen Roſt zueilt und im Begriff iſt, ein Buch in die Flammen zu werfen. In einem geöffneten Schrank auf der anderen Seite liegen die vier Evangelien. (Das eine ergänzt, aber der Platz dafür war vorhanden.) Die wahrſcheinlichſte Deutung dieſes umſtrittenen Bildes iſt, daß hier die Verbrennung eines arianiſchen Buches durch eine den Heiland vertretende Figur gemeint iſt, während die Evangelien als Grundlage der katholiſchen Kirche wohl verwahrt werden. Auch auf dem anderen Bilde derſelben Kapelle iſt eine Figur, der gute Hirt, durch den Nimbus als Vertreter Chriſti bezeichnet, ohne dieſer ſelbſt zu ſein. In großartiger, wenn auch fehlerhaft wiedergegebener Bewegung ſitzt der jugendſchöne Hirt in einer Felſenlandſchaft zwiſchen ſeinen Lämmern. — Die Moſaiken aus der arianiſchen Zeit der Goten zeigen im Inhaltlichen keine Abweichung. Die bedeutendſten befinden ſich in den beiden oberen Reihen zwiſchen und über den Fenſtern des Langhauſes von Sant' Apollinare nuovo (Abb. 369). Zu oberſt ſind in je dreizehn Bildern auf beiden Seiten Chriſti Wunder und Reden zur Bekräftigung ſeiner göttlichen Sendung und die Paſſion geſchildert. Hier offenbart ſich dieſelbe edle Auffaſſung und dieſelbe ausdrucksfähige Wiedergabe wie an den Säulen von San Marco in Venedig, und dieſe Moſaiken, deren Ausführung auf die Fernwirkung berechnet und daher ziemlich ſummariſch iſt, bilden neben jenen eines der herrlichſten, ebenfalls nicht genügend beachteten Denkmäler der altchriſtlichen Kunſt. In möglichſt wenigen Figuren wird ſchlagend erzählt. Chriſtus, bei ſeinen Reden und Wundern jugendlich, während der Paſſion bärtig, iſt immer durch die Purpurtoga

ausgezeichnet und bei den erstgenannten Szenen stets von einem Jünger als dem ihm gebührenden Gefolge begleitet, dessen staunende oder abweisende Anteilnahme die Handlung hebt. Mit welcher Freude nimmt der Gichtbrüchige sein Bett auf sich und eilt davon, wie

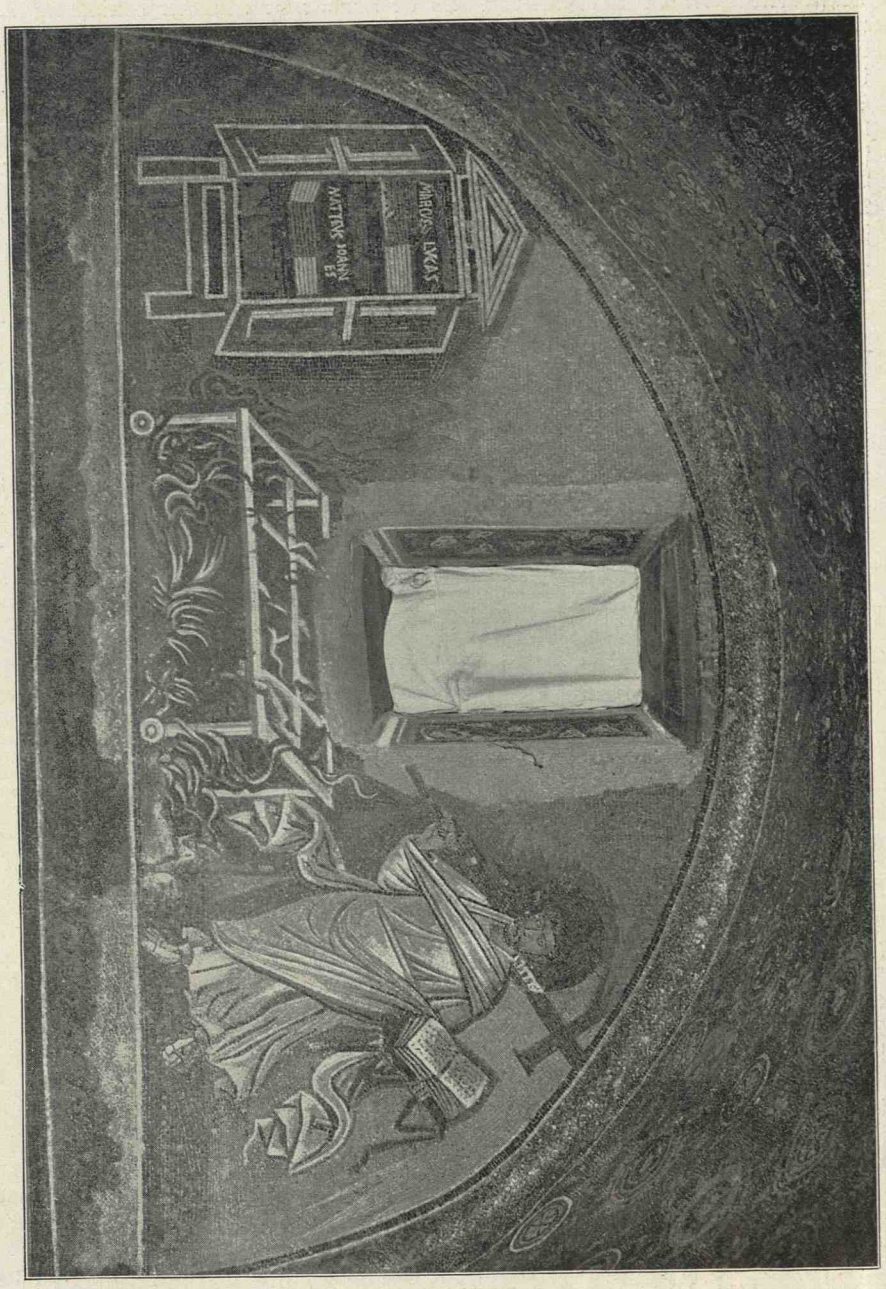


Abb. 368. Mosaik aus der Grabkapelle der Galla Placidia. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 415.)

schön ist der Ausdruck der Gnade des Herrn bei der Heilung des Besessenen, wie reich ist noch das Können, da Christus in allen auch noch so ähnlichen Handlungen von einer neuen Seite erscheint! Von tiefster Andacht durchdrungen legt die Witwe ihr Scherflein in den Gotteskasten. Die Ehebrecherin hat sich wie vom Gefühl unwillkürlich getrieben vor dem Herrn niedergeworfen. Vortrefflich ist das Bild Christus in Gethsemane komponiert; der Herr und



Abb. 369. Mosaiken aus Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 415.)

die elf Jünger in Gruppen, die voneinander gesondert und doch wieder miteinander verbunden sind. Petrus verwahrt sich kummervoll und ängstlich gegen Christi Prophezeiung, daß er ihn verleugnen werde. Gleich darauf leugnet er vor der Magd mit heftig erhobenen Händen, den Herrn zu kennen. Bei der Handwaschung blickt Pilatus doch mit etwas schlechtem Gewissen auf Christus zurück, dieser aber ergibt sich voll erhabener Tragik in sein Geschick. Bei der Kreuztragung trägt nicht Christus, sondern Simon von Kyrene das Kreuz, eine Szene, die auch sonst einzeln vorkommt. Eines der schönsten Bilder ist der Gang nach Emmaus: der Herr nimmt die Einladung des Jüngers, einzutreten, mild gewährend an. Die Geißelung, Kreuzigung und ähnliche Szenen der Passion sind übergangen. Alle Ereignisse sind von innen heraus erfaßt und in selbstverständlicher Einfachheit vorgeführt, ohne irgend eine andere Absicht, als durch Innerlichkeit zu wirken; so gemahnt die Kunst an die schlichte und doch so meisterhafte Erzählung des Evangeliums selbst. Auch die Heiligen, welche in der zweiten Zone zwischen den Fenstern stehen, haben noch einen Schimmer antiker Größe. Die Kunst, einen Wechsel in den ruhig Dastehenden zu finden, erlahmt nicht, jeder ist in der Stellung neu und neu im Ausdruck. Ein gewaltiger Abstand trennt künstlerisch diese Mosaiken von der stereotypen Einförmigkeit der in den untersten Reihen, so schön auch ihr Gedanke ist; sie sind unter Bischof Agnellus (553—566) gearbeitet und stellen lange Prozessionen von hier männlichen, dort weiblichen Märtyrern dar, welche aus der Stadt Ravenna hervor auf Christus und Maria, die zwischen Engeln thronen, zuschreiten. Vor Maria beugen außerdem die Magier das Knie. (Stark erneuert.) — Kurz vor 547 ist das zweite Hauptmosaikwerk Ravennas entstanden, der Schmuck des Altarhauses von San Vitale. Wie gleichzeitig in Rom hat sich auch hier die Kunst noch einmal zusammengenommen und einen Zyklus von bedeutender Wirkung geschaffen. Im Kreuzgewölbe stehen zwischen Fruchtschnüren, welche die Rippen bekleiden, vier Engel, durch leisen Wechsel der Stellung vortrefflich individualisiert, das im Scheitelpunkt befindliche Medaillon mit dem Lamm haltend. (Ähnlich in der gleichzeitigen Hauskapelle des erzbischöflichen Palastes.) Neben den Evangelisten, Propheten und einigen Szenen aus dem Leben des Moses bringen die Seitenwände in Lünetten zwei alttestamentliche Ereignisse, welche nach dem Hebräerbrief als vordeutend auf den Opfertod Christi gefaßt wurden: Abraham, die drei Engel bewirtend und bereit zur Opferung seines Sohnes, sowie Abel und Melchisedek mit ihren Opfergaben. Der seelische Ausdruck ist stellenweise vorzüglich, so die Schüchternheit Sarahs, welche vor der Tür steht, die milde, gütige Hoheit der drei Engel, die finstere Entschlossenheit Abrahams beim Opfer und die kindliche Ergebenheit Isaaks. Die landschaftliche Schilderung, obgleich nur in Andeutung, erhebt sich in dem Abrahambilde bis zum Ausdruck der Stimmung. Die höchste Leistung aber sind die Mosaiken der Tribuna (Abb. 370). Der auf der Weltkugel sitzende Christus ist von jugendlicher Schönheit mit weit geöffneten dunklen, ernstklugen und tiefen Augen. Die Engel sind wahrhafte Herolde des ewigen Heils. Erstaunlich für diese Zeit ist die Leistungsfähigkeit in der Bildniskunst. In der Apsiswölbung erscheint Ecclesius als Stifter der Kirche und an der unteren Apsiswand der Kaiser Justinian und seine Gemahlin mit Gefolge als Gönner. Höchst charakteristisch ist bei Ecclesius der fest geschlossene energische Mund. Der Kaiser und die Kaiserin sind nicht in Ravenna gewesen, aber die Vorlagen für die Mosaiken müssen nach dem Leben genommen sein. Justinian (Abb. 371) ist ein hübscher, jugendlicher Mann mit breiter, harter Stirn, scharfen Augen, feingeschnittener Nase, hübschem, aber mißvergnügtem Mund, vollem, männlichem Kinn, feingeschnittenem Oval des Gesichtes. Die Kaiserin mit langem, schmalem, hagerem, verlebtem Gesicht, stechenden Augen, langer, schmaler, gebogener Nase, schmallippigem, kleinem Mund, der einen herrschsüchtigen und hysterisch-sinnlichen Ausdruck hat. Noch individueller ist der Bischof Maximian im Gefolge des Kaisers, der Kopf eines Pedanten und Nörglers. Im übrigen stehen auf den beiden Repräsentationsbildern die Gestalten steif und einförmig nebeneinander in faltenarmer byzantinischer Hoftracht, die ungeschickt wiedergegeben ist, weil hier die klassischen Vorbilder fehlten. Wie bei den meisten altchristlichen Mosaiken ist der Grund in San Vitale blau, dadurch aber erscheinen die Farben viel bunter, als wenn sie auf dem neutralen Goldgrund auflägen. Diese Mosaiken sind die ersten, die in ihrer Gesamtfarbenwirkung an das Gefieder eines Pfaues erinnern, was später charakteristisch ist für die byzantinische Kunst. Daher geht man wohl nicht fehl, wenn man einen Byzantiner als Künstler annimmt. Auch ein Teil des Apsisschmuckes von Sant' Apollinare in Classe gehört — entgegen der üblichen Annahme — dem 6. Jahrhundert an und ist (die Kirche wurde 549 geweiht) gleichzeitig mit den Mosaiken von San Vitale, wie die gleiche künstlerische Schönheit beweist. Es sind das die oberen Teile mit der symbolischen Darstellung der Verklärung, bei welcher Christus durch das Kreuz mit seinem Brustbilde und die drei bei der

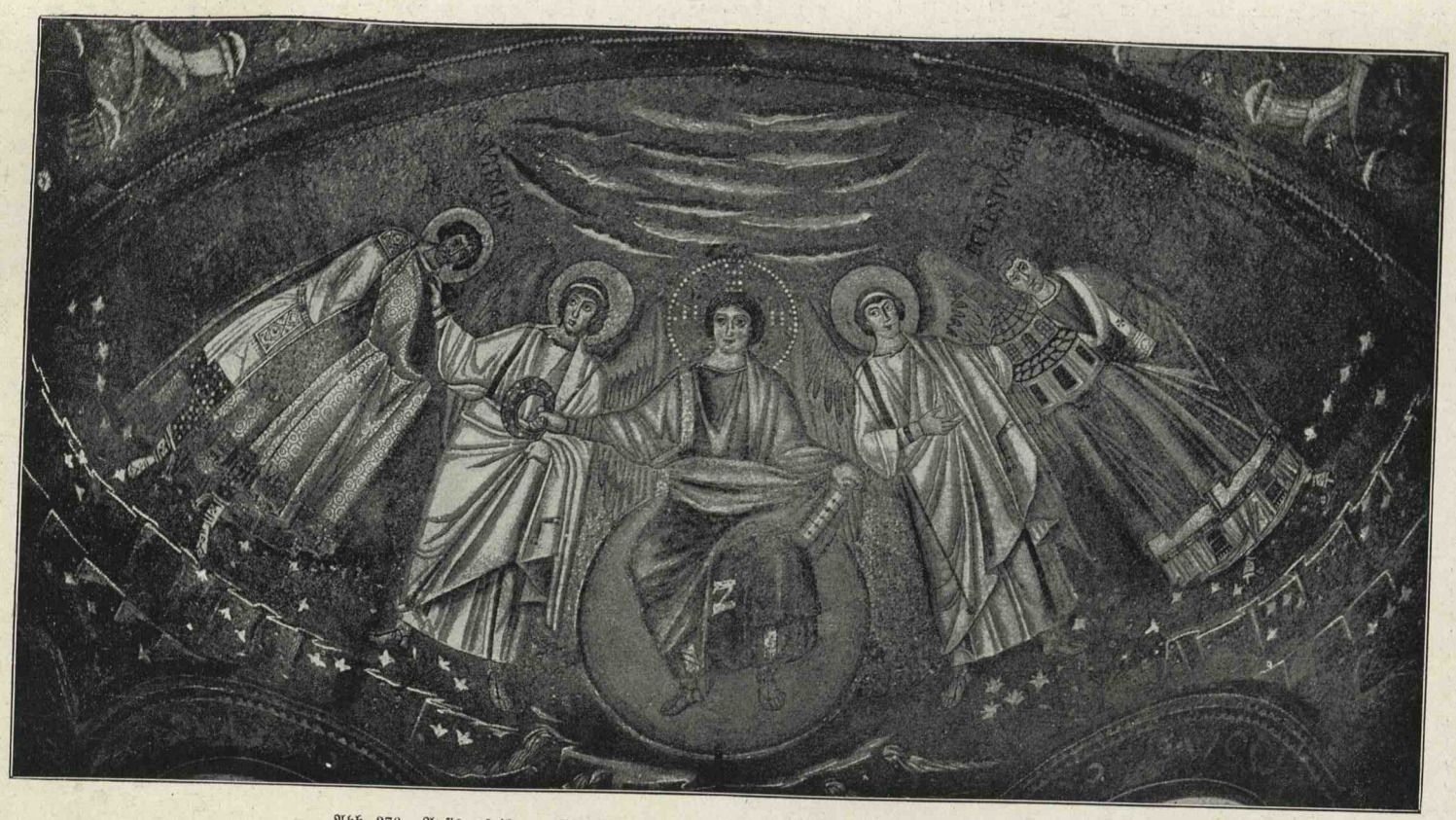


Abb. 370. Apsismosaik aus San Vitale zu Ravenna. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 418.)

Szene gegenwärtigen Apostel durch Schafe vertreten sind, während Moses und Elias in Halbfiguren erscheinen. Die übrigen Mosaiken an Apsis und Tribunenbogen sind erst aus dem Ende des 7. Jahrhunderts.

Im eigentlichen byzantinischen Reich ist aus dieser Zeit von Mosaiken wenig erhalten. Namentlich zu bedauern ist der Verlust der großen Geschichtsbilder, durch welche die byzantinischen Kaiser ihre Taten in ihren Palästen verherrlichen ließen, ebenso wie es die altorientalischen und die Herrscher der hellenistischen Epoche getan hatten. Dagegen sind uns einige Bücher mit Miniaturen erhalten. Die Sitte, die Handschriften mit Bildern zu verzieren, bestand schon im Altertum (mittelalterliche Kopien von illustrierten Handschriften des Terenz und Vergil in der vatikanischen Bibliothek), doch erst die christliche Zeit und zunächst am meisten das Morgenland hat davon ausgiebigeren Gebrauch gemacht. Die Kleinmalereien wurden Miniaturen genannt von der Farbe Minium (Zinnober), durch deren Anwendung schon früher die Überschriften und Initialen ausgezeichnet wurden. Die Technik der Miniaturmalerei bestand im Auftragen von Deckfarben auf Pergament, das zuweilen mit Gips dünn grundiert war.



Abb. 371. Bildnis des Kaisers Justinian. Mosaik in San Vitale zu Ravenna. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 418.)

Das älteste christliche Denkmal ist ein griechisches Fragment einer Genesis in der Wiener Hofbibliothek, etwa aus dem Ende des 5. Jahrhunderts. Noch ist die Kunst ziemlich ausdrucksfähig und versteht frisch zu beobachten. Manche Szenen, wie die Schilderung der Frauengemächer bei Josephs Flucht vor Potiphars Frau und der Pharao bei Tafel, sind interessant wegen ihrer Einblicke in das Leben. Öfters kommen auch Personifikationen vor, wie sie im späteren Altertum üblich waren. Von den letzteren

macht einen noch viel ausgedehnteren, oft recht abgeschmackten Gebrauch das in der Ausführung bessere Werk des Dioskurides über die Pflanzen, ebenfalls in Wien, aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts. In einem syrischen Evangeliarium in der Laurenziana zu Florenz vom Jahr 586 ist besonders schön die Umrahmung der Canonestafeln, wie sie im ganzen Mittelalter üblich blieb. Die einzelnen Abteilungen werden durch Säulenarkaden umfaßt, und über deren Bögen oder Giebeln erscheinen Tiere oder menschliche Figuren in symmetrischer

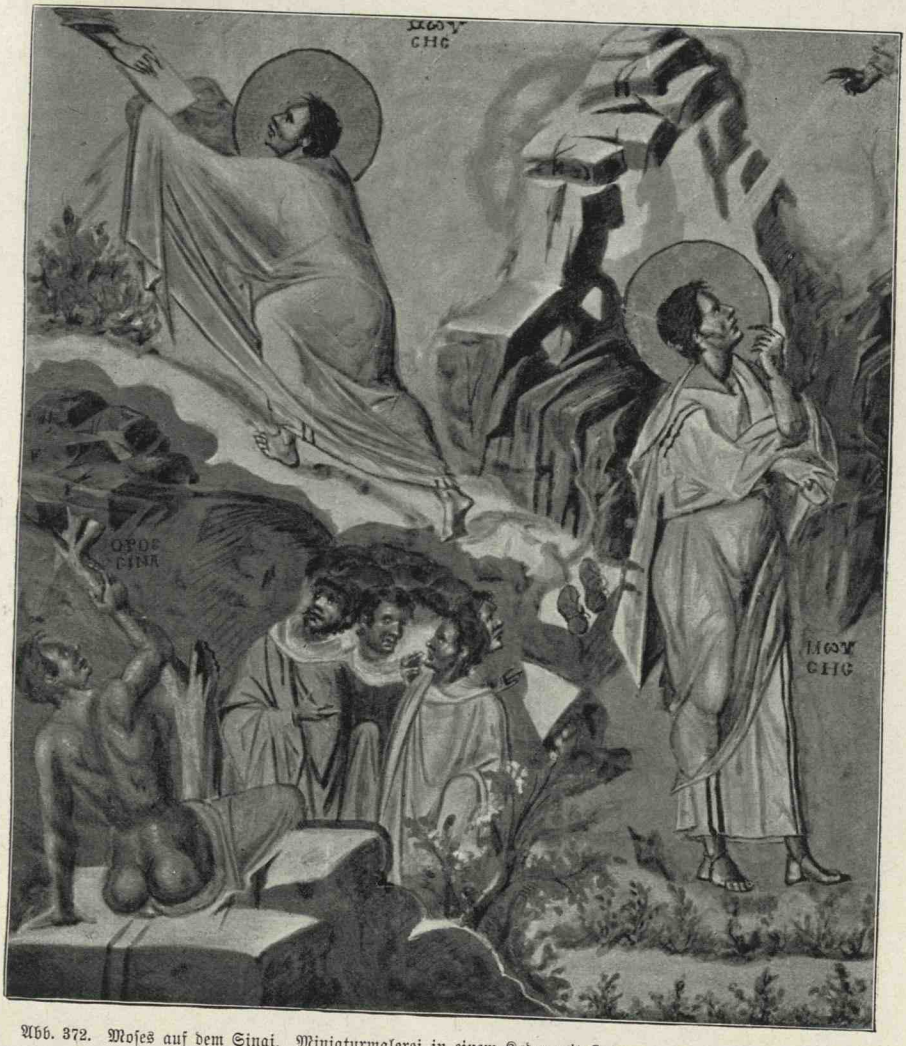


Abb. 372. Moses auf dem Sinai. Miniaturmalerei in einem Kodex mit Kommentaren zu Teilen der Bibel. Nationalbibliothek zu Paris. gr. 139. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 422.)

Entsprechung zu beiden Seiten eines Brunnens oder eines Gefäßes. Auf diesen Tafeln sind die übereinstimmenden Stellen der Evangelien verzeichnet. Wichtig ist dieses Buch auch durch seine Darstellung der Kreuzigung, die eine der ältesten ist. Christus ist dabei wie in der Frühzeit meistens mit einem langen Hemd bekleidet. — Erst kürzlich ist der Kodex Rossanensis entdeckt worden, eine griechische, zu Rossano in Calabrien aufbewahrte Handschrift der Evangelien des Matthäus und Markus, etwa aus dem 6. Jahrhundert. Es ist das älteste erhaltene Evangelienbuch mit Bildern. — Die 10 m lange Rolle mit Bildern zu dem Buche Josua in der vatikanischen Bibliothek ist noch eine altchristliche Arbeit aus dem 5. oder 6. Jahr-

hundert. Sie zeigt noch ganz antikes Kunstempfinden und eine große Leichtigkeit der Hand, ist aber ebenso flüchtig. Die große Sicherheit im allgemeinen läßt die zahlreichen Fehler fast übersehen. Einige Figuren sind offenbar aus älteren und besseren Mustern genommen, wie der Erzengel Michael, der ganz an dieselbe Gestalt Raphaels gemahnt, wie Josua und sein betendes Gefolge, deren Ausdruck sehr innig ist. Öfters sind altchristliche Miniaturen später kopiert worden, z. B. besonders gut in dem Kodex mit Kommentaren zu den Psalmen und anderen Teilen der hl. Schrift aus dem Anfang des 10. Jahrhunderts in Paris (gr. 139), der daneben auch eigene schwächere Bilder enthält. Ein durch Abbildungen verbreitetes Bild daraus ist David als Hirt, die Leier spielend in antik (pompejanisch) aufgefaßter Landschaft. An seiner Schulter lehnt als jugendliche weibliche Gestalt die Personifikation der Melodie, während der Kopf einer Nymphe aus dem Gebüsch hervorlugt und der Berggott Bethlehem in einer Ecke lagert. Unsere Abbildung 372 zeigt Moses auf dem Sinai, wie Gott mit ihm spricht und er die Gesetzestafeln aus der Hand des Herrn empfängt, links unten sitzt die Personifikation des Berges.



Abb. 373. Verkündigung und Begegnung. Miniaturmalerei in einem Manuskript mit den Predigten des heiligen Gregor von Nazianz. Nationalbibliothek zu Paris. gr. 510. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 426.)

Die Kunst im Übergang zum eigentlichen Mittelalter.

Einleitung.

Es gibt wohl kein untrüglicheres Zeugnis für die Lebenskraft der altklassischen Kultur, als ihr mehr denn tausendjähriges Nachtönen in der christlichen Welt. Bis in das 6. Jahrhundert haben wir das unmittelbare Nachleben griechisch-römischen Kunstgeistes verfolgt; wir haben gefunden, daß diese Periode in gewissem Sinne noch zur Antike gehört; ein im ganzen gleichmäßiger Kultur- und Kunststrom hatte das ganze ehemalige römische Reich beherrscht. Aber schon während dieser Zeit hat sich allmählich eine Veränderung vorbereitet, und zu Ende des 6. Jahrhunderts war sie gänzlich vollzogen; daher ist dieser Zeitpunkt die Grenze zweier Epochen. Die Kirche hat sich immer weiter von der apostolischen Einfachheit entfernt und war aus einer Macht, die in neutestamentlichem Sinne allein in den Seelen der Gläubigen lebte, zu einer weltlichen Institution geworden, die danach trachtete, in das Leben der Menschen regelnd und bestimmend einzugreifen, ja es zu beherrschen. Viele Dogmen waren in die Kirche eingetreten, welche mit den einfachen Lehren Christi nichts zu tun hatten; hartnäckig und zum Teil mit großer Erbitterung war darum gekämpft worden, welche Dogmen allgemein anzuerkennen wären, welche Kirche die katholische sei. Schließlich wurde die römische Kirche die bestimmende. Zu Ende des 6. Jahrhunderts, unter Papst Gregor dem Großen (590—604), waren Lehre und Kult in allen wesentlichen Punkten so ausgestaltet, wie sie später blieben. Den schärfsten Ausdruck erfuhr das damalige Christentum durch das Entstehen und die Ausbreitung des Mönchstums und durch die Bevölkerung des Himmels mit Heiligen. Das Mönchswesen, schon viel früher im Morgenlande erwachsen und von dort auf

das Abendland übertragen, erhielt seine feste und endgültige Form durch Benedikt von Nursia eben wieder im 6. Jahrhundert. „Die Mönchsregel ist das Gegenteil dessen, was im Altertum und nach dem Naturgesetz für recht geachtet wird" (Hase). Mag auch die Heiligenverehrung einerseits eine Rückkehr zum Polytheismus sein, so ist doch die Verherrlichung des Leidens in ihr antiker Anschauung gerade entgegengesetzt. Auch das ganze herrschende Hervortreten der Kirche und ihrer Priester ist ein dem klassischen Altertum völlig fremdes Element. Es hat der Welt einen ganz neuen Stempel aufgedrückt und sie, bei stets zunehmender Macht, immer mehr umgestaltet. Während in der altchristlichen Zeit die Kunst der Religion gedient hatte, diente sie von jetzt an der Kirche. Zu derselben Zeit, in welcher diese innere Umbildung sich allmählich vollzog, brach das weströmische Reich in eigener Fäulnis und unter dem Ansturm von Barbaren zusammen. Es traten neue Völkergruppen und zwar schließlich als endgültige Sieger die Germanen in der Geschichte auf. Sie drangen in Italien ein und nahmen von dem alten Kulturlande Besitz. Die Herrschaft der Goten erstreckte sich auf einen zu kleinen Teil Italiens und ging zu schnell vorüber, als daß schon sie eine durchgreifende Änderung hätte hervorbringen können. Seit dem Jahre 568 aber unterwarfen die Langobarden fast die ganze Halbinsel, und in zweihundertjähriger Herrschaft haben sie die antike Welt fast ganz erdrückt, wenn sie auch dabei selber zugrunde gingen. Das oströmische Reich ist von diesen Barbarenfluten verschont geblieben, und damit wurde das dritte Element herbeigeführt, das der Welt ein ganz verändertes Aussehen verlieh, die vollständige Trennung von Morgen- und Abendland, die Herausbildung zweier verschiedener Kulturen. Lange genug hatten die antike Bildung und das Christentum, welche beide die Tendenz zum Universellen besaßen, die Welt noch zusammengehalten, die doch keine einheitliche Lebenskraft mehr hatte; jetzt wurde Italien, das durch die Barbaren unterworfen war, aus dem bisherigen Weltganzen ausgestoßen. Aber auch das ganze Asien und Afrika ging verloren, indem das Schwert des neuerstandenen Islam es eroberte, und so blieb nur ein verhältnismäßig kleiner Rest der einstigen römischen Weltmacht bestehen, das byzantinische Reich. Mit dessen künstlerischer Geschichte müssen wir uns zunächst beschäftigen.

1. Die byzantinische Kunst.

In unmittelbarer Fortsetzung des Altertums oder vielmehr der altchristlichen Welt also ging das byzantinische Reich einem tausendjährigen Bestande entgegen, und das ist sehr wesentlich für das Verständnis seiner Kunst. Dieselbe Verfassung und das nämliche Recht blieben bestehen. Aber in diesem Reich war kein sprossendes Leben mehr; es vollzieht sich der in Europa seit seinem Eintritt in die Geschichte unerhörte Vorgang, daß die Kultur sehr bald erstarrt und fast unverändert fortlebt, so daß das Reich in der Mitte des 15. Jahrhunderts, als es unter dem siegreichen Schwerte der Türken zusammenfiel, bei der völligen Veränderung der übrigen Welt im wesentlichen von demselben Geiste

erfüllt war wie zu Anfang. Das erinnert an altorientalische Reiche, und in der Tat, es finden sich noch viele andere Berührungspunkte mit jenen, so daß das byzantinische Reich, in merkwürdigem Gegensatz zu seiner Verbindung mit dem klassischen Altertum, mehr orientalisch als europäisch erscheint. Der schrankenlose Despotismus, der sich schon im römischen Reich herausgebildet hatte, wurde hier zur unanfechtbaren Einrichtung, bei allen Kämpfen und Greueltaten handelte es sich immer nur um die Person des Herrschers, nicht um das System. Nicht wie in Rom wurde erst der verstorbene Kaiser vergöttert, sondern schon der lebende, und ein kleinliches und sklavisches Zeremoniell beherrschte das ganze Hofleben. Aber nicht genug damit: dieses künstliche System wurde auch auf den ganzen Staat übertragen, der einen vollkommen bureaukratischen Charakter hatte, in welchem alles von oben her geregelt wurde. Wie die Religion der altorientalischen Völker hatte das Christentum hier kein innerliches, sich weiterbildendes Leben, sondern an Stelle der freien sittlichen Erfüllung der Anforderungen der Religion waren das gesetzliche Fasten und die Rechtgläubigkeit getreten. Das Christentum betont ja allerdings wie die Einheit der Gottheit so auch die Einheit der Welt und die Unterordnung des einzelnen stark, aber es gibt andererseits dem Menschen auch vollste individuelle Freiheit; im byzantinischen Reich wurde ausschließlich das erstere beachtet, und die sich weit verbreitende neuplatonische Philosophie sprach das in ihren Lehrsätzen aus. Orientalisch war der ganze Charakter des byzantinischen Lebens, die weichliche Genußsucht und üppige Schwelgerei, andererseits die Härte und Grausamkeit; alle Lebensformen, selbst die Tracht mit ihren reichgestickten, faltenarmen Gewändern, bildeten sich in orientalischer Weise aus.

Aber im byzantinischen Reich wurden doch auch die Kunstfertigkeiten des klassischen Altertums und die ganze antike Bildung bewahrt, sie lebten unmittelbar in einem Volke nach, das fast bis zu seinem Untergang das höchst zivilisierte in Europa war. Die Antike war allerdings trotz unmittelbarer Fortführung in den meisten Fällen allmählich ins gerade Gegenteil verkehrt worden. Gar der Kunst kam der konservative Charakter des Reiches sehr zugut. Es ist aber viel weniger die Antike, die darin fortlebt, sondern, wie ja bei dem inhaltlichen Zusammenhang ganz natürlich, die altchristliche Kunst und jene nur insoweit, als sie in dieser enthalten ist. Freilich in ihrer eigentlichen Absicht und Verwendung wurde die Kunst gegen die altchristliche Weise analog der Religion gänzlich verändert. Die Erzählung der heiligen Geschichte durch die Kunst war weder einfach symbolisch noch naiver Selbstzweck. Die symbolische Bedeutung, welche sie auf den altchristlichen Sarkophagen z. B. hatte, wurde in spitzfindige Deutelung verkehrt. So z. B. wird in den Handschriften der Psalm „Meine Feinde reden Arges wider mich“ durch den Verrat des Judas illustriert. Zu der Parabel von den Arbeitern im Weinberg wird nach der Vorschrift des später zu erwähnenden Malerbuches vom Berge Athos Christus gezeichnet mit den vier Ordnungen der Erzväter, hindeutend auf die vier Tagesstunden, in welchen die Arbeiter gedungen werden. Aber diese veränderte Bedeutung der Bilder berührt nur zum geringsten Teil sie selber in ihrer Gestaltung,

sondern es wird darin die Weise der altchristlichen Zeit, abgesehen vom künstlerischen Stil, bis in das 13. Jahrhundert hinein festgehalten. Hier hatte die Kirche gar keine Gelegenheit einzugreifen, gerade weil die Bilder nicht das bedeuteten, was sie darstellten, sondern nur zur Anknüpfung eines gewundenen Gedankenganges dienten, vielmehr beförderte sie die Beibehaltung altchristlicher Darstellungsart, weil alles Überkommene heilig war, und selbst die lehrhafte und gekünstelte Auslegung war eine wenn auch verdrehte Fortführung des altchristlich Symbolischen.

Die Hauptkunst der byzantinischen Epoche war die Malerei. Zwar wissen wir, daß viele Wandgemälde und Mosaiken ausgeführt wurden, die erhaltenen Denkmäler sind jedoch sehr lückenhaft, während wir eine fortlaufende Reihe illustrierter Handschriften besitzen. Da das Studium dieser Werke in den Bibliotheken sehr mühsam ist und viel Zeit raubt, ist die Kenntnis der byzantinischen Miniaturmalerei sehr wenig verbreitet, und es sind noch immer manche falsche Vorstellungen darüber im Umlauf. Und doch bildet ihre Geschichte ein außerordentlich wichtiges Kapitel in der allgemeinen Geschichte der Kunst. In mehrfacher Beziehung ist es ein großer Genuß, die illustrierten Codices etwa in der Nationalbibliothek zu Paris oder in der vatikanischen Bibliothek in Rom, wo die Hauptschätze verwahrt werden, zu durchblättern. Wir bemerken da keineswegs einen schnellen und andauernden Verfall, sondern im Gegenteil eine langandauernde Blüte, wenn diese auch, eng beschränkt, keine natürliche, sondern eine künstliche ist und sich eine langsame, aber stetige Bewegung nach abwärts geltend macht. Nach der altchristlichen Zeit wird ein tiefer Einschnitt hervorgerufen durch den Bilderstreit. Nicht mit Unrecht hatten die Mohammedaner den Christen vorgeworfen, daß sie mit ihren Heiligen und deren Verehrung in den heidnischen Götzendienst zurückgefallen wären, und es war sicher auf Einwirkung des Islam zurückzuführen, daß sich im byzantinischen Reich eine starke Bewegung gegen die Bilder erhob. Kaiser Leo III., der Isaurier, ordnete im Jahr 726 die Entfernung der Bilder aus den Kirchen und bald darauf ihre Zerstörung an. Über ein Jahrhundert ist um dieses Prinzip gekämpft worden, bis schließlich die Bilderfreunde den endgültigen Sieg davontrugen, der durch ein Edikt der Kaiserin Theodora im Jahr 842 bestätigt wurde. Während dieser Zeit hatte die Kunstübung nicht gänzlich geruht, aber es war nur eine ornamentale Ausschmückung der Kirchen und der heiligen Schriften gestattet. Als seit 867 mit dem makedonischen Fürstenhaus ein kräftiges und einsichtiges Herrschergeschlecht auf den Thron gelangt war, den es bis 1057 behielt, da erhob sich auch die Kunst zu neuem Schaffen, und die folgenden Zeiten bis in das 13. Jahrhundert zeigten, daß, wie schon bemerkt, der konservative Geist des byzantinischen Reiches vortrefflich dazu angetan war, die Kunsttradition der altchristlichen Zeit zu bewahren.

Das früheste erhaltene Prachtbeispiel, das Manuskript der Predigten des heiligen Gregor von Nazianz, das für den ersten makedonischen Kaiser Basilius (867—886) geschrieben ist und sich in Paris (Nationalbibliothek gr. 510) befindet, beweist, daß die wundervolle Erzählungskunst, die schöne menschliche Auffassung und der Blick für das Natürliche, die wir in den besten Werken der späteren altchristlichen Zeit kennen gelernt haben, noch fortbestanden. Maria sieht bei der Verkündigung nach dem Engel mit scheuem Blick, aber doch ist kein Zweifel und keine Abwehr darin (Abb. 373). Mild und ernst straft der Prophet Nathan den König David, der mit flehendem, furchtsamem Blick vor ihm niedergeworfen ist. Einer von den Eselknechten macht Abraham lebhafte Vorstellungen, seinen Sohn nicht zu töten. Als Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, trinken die Israeliten ebenso gierig davon wie die berühmte Figur auf dem Bilde von Giotto in Assisi (Abb. 374). Das bekannteste Blatt ist das mit der Vision des Ezechiel, vor dessen Augen sich die Gebeine der Toten beleben (Abb. 375). Die Kunst der ganzen Blütezeit ist voll innerer Würde und Hoheit und besitzt ein meist sehr eindrucksvolles apokalyptisches Element. Deshalb hat sie auch den besten Ausdruck für das Feierliche und das spezifisch Kirchliche gefunden. Dabei achtet sie wie die altchristliche Kunst nicht auf schöne Komposition, sondern die Hauptsache ist ihr der Ausdruck der Köpfe, die Bewegung und die klare, deutliche Erzählung, für welche sie leider nur zu oft geschmacklose Personifikationen von Begriffen zu Hilfe nimmt.



Abb. 374. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend. Miniaturmalerei in einem Manuskript mit den Predigten des heiligen Gregor von Nazianz. Nationalbibliothek zu Paris. gr. 510. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 426.)

Zwei Abschnitte, deren Grenze etwa das Jahr 1000 ist, lassen sich während der mehr als 300jährigen Blütezeit der byzantinischen Malerei (der zweiten, wenn man die altchristliche Zeit als erste rechnet) unterscheiden. Das Inhaltliche, das, was die Kunst ausdrücken will, ist in beiden dasselbe. In dem ersten Abschnitt aber bildet sich der spezifisch byzantinische Stil erst aus, in dem zweiten ist er nicht nur fertig, sondern auch vollständig stereotyp geworden. Die Ausbildung ist nicht eine Entwickelung aufwärts, sondern abwärts, eine allmähliche Verbildung der Antike. Der Stil, dem die Kunst zustrebt, darf eigentlich kaum so genannt werden, sondern es ist eine schon im 9. Jahrhundert ziemlich vorgeschrittene, sich immer fester ziehende und schließlich unverrückbare Konvention. Trotz der Anknüpfung an die Antike, die ja auch stilisierte, ist wie bei den meisten Dingen im byzantinischen Reich zuletzt das gerade Gegenteil herausgekommen. Denn die Antike leitete den Stil aus der Natur ab, während die byzantinischen Künstler gegen die Natur verfuhren, gerade wie schon in der altchristlichen Zeit im byzantinischen Zentralbau die Überwindung selbstgeschaffener Schwierigkeiten für den höchsten Triumph galt. Die byzantinische Faltengebung ist dadurch entstanden, daß zuerst in der Zeichnung der antiken Gewandung eine Manier einriß, der Wurf der Kleidung war auswendig gelernt, auf dem Körper lag sie meist glatt an, und in den freien Teilen, namentlich zwischen den Gliedmaßen, wurden beliebige Falten eingezeichnet. Diese Scheidung diente zuerst noch dazu, den Körper und seine Bewegung besser hervortreten zu lassen, allmählich aber wurde diese Absicht vergessen und durch die fortwährende Wiederholung ein starrer Typus geschaffen. In der Blütezeit ist dieser gekünstelte Stil durchaus reizvoll. Trotzdem in den Bewegungen der Fluß und die Harmonie fehlen, ist jede Gebärde sprechend. In einem Punkt ist die byzantinische Kunst die wirkliche Fortsetzung der Antike, darin nämlich, daß selbst die kleinsten, stets peinlich sauber ausgeführten Figürchen monumental wirken. Der größte äußere Reiz besteht in der Schönheit der Farbe. Es sind immer scharf ausgesprochene Farben von großer Kraft und Energie und viel Gold dazwischen, ein männlicher und ernster Akkord, der viel Verwandtschaft mit der Farbenwirkung eines Pfaues hat. Während beim Menschen nur das innere Leben beobachtet und die äußere Erscheinung stilisiert wurde, bewies man bei den Tieren den frischesten Blick für die natürliche Erscheinung, gerade wie es bei der altorientalischen Kunst der Fall gewesen war. Die



Abb. 375. Vision des Ezechiel. Miniaturmalerei in einem Manuskript mit den Predigten des heiligen Gregor von Nazianz. Nationalbibliothek zu Paris. gr. 510. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 426.)

byzantinischen Tierdarstellungen, oft im kleinsten Format, gehören zu den besten, welche die Kunst überhaupt hervorgebracht hat (besonders schöne Beispiele in einem Brief des Eusebius an Capranicus und in den vier Evangelien vom Jahr 964 in der Pariser Nationalbibliothek gr. 64), und diese Fähigkeit erhält sich bis in die Zeit des Absterbens der Kunst.



Abb. 376. Anbetung der Weisen. Miniaturmalerei in einem Menologium in der vatikanischen Bibliothek zu Rom. Nach Stephan Beissel, Vatikanische Miniaturen. (Zu Seite 430.)

Eine besondere Gruppe bilden die Codices, welche ältere Bilder kopieren. Ein Bedürfnis danach scheint man namentlich bald nach dem Bilderſturm empfunden zu haben, da man in Neuschöpfungen aus der Übung gekommen war. Beispiele dafür sind die Topographia christiana im Vatikan (gr. 699), im 9. Jahrhundert nach einer Vorlage des 6. gefertigt, und die zum Schluß des Abschnittes über altchristliche Kunst erwähnte Handschrift in Paris (gr. 139).

Bis zum Jahr 1000 etwa war der eigentlich byzantinische Stil voll entwickelt, d. h. das Konventionelle in Form, Art des Ausdruckes und Farbe unveränderlich fest geworden, wenn auch diese typische Form noch der feinsten Wirkungen fähig blieb. Der ganze bisherige Gang hatte auf eine immer strengere Schulung der Künstler abgezielt; jetzt war es erreicht, daß ihre Persönlichkeit vollständig untertauchte und ihr einziges Streben nur noch darin bestand, in der Schultradition ganz aufzugehen. Bis zu welchem Grade, das beweist ein Menologium (Heiligenkalender) im Vatikan (gr. 1613), das für Kaiser Basilius II. (976—1025) geschrieben ist und dessen zahlreiche Miniaturen laut Inschrift von vielen verschiedenen Künstlern gemalt sind, aber einander im künstlerischen Charakter so ähnlich sind, als rührten sie alle von einer Hand her (Abb. 376). Dieser straffen Schulung, die jahrhundertelang durchgeführt wurde, ist es zu verdanken, daß die Kunst sich bis ins 13. Jahrhundert auf ungefähr gleicher Höhe erhielt, d. h. es war eine auswendig gelernte Wiederholung, die jedoch so meisterhaft war, daß sie den Anschein wirklichen künstlerischen Lebens erwecken konnte. Zeugnis davon legen ab ein Kodex mit den Schriften des heiligen Johannes Chrysostomos, der zwischen 1078 und 1081 geschrieben ist (Paris, Nationalbibliothek fonds Coislin gr. 79) und zwei Handschriften des Gregor von Nazianz (Paris gr. 543 und 550), beide aus dem 13. Jahrhundert, die letztgenannte erst von 1263. Wie glücklich die Konservierung des altchristlichen Geistes gelang, das zeigt eine Handschrift mit den Predigten des griechischen Mönches Jakobus über die Feste der heiligen Jungfrau aus dem 12. Jahrhundert (Paris gr. 1208, eine schlechte Kopie davon im Vatikan gr. 1162. Abb. 377). Es ist in der Schönheit dieses Werkes gewiß nicht ein persönliches Verdienst des Künstlers zu erblicken, sondern nur die bewunderungswürdige Tüchtigkeit seiner Schulung zu erkennen. Die sehr zahlreichen Bildchen erzählen die heilige Geschichte mit außerordentlicher Klarheit und Anschaulichkeit, die Ausführung ist die denkbar sauberste. In allen den vielen Miniaturen herrscht dieselbe Sorgfalt und eine niemals ermüdende Freude an der Darstellung. Die meisten Szenen gehören zu den gewöhnlich nicht abgebildeten, schwerlich aber traten sie hier zum erstenmal auf, sondern es gab dafür wohl frühere, uns verloren gegangene Vorbilder. Manche weichen von dem sonst für sie üblichen Darstellungsschema ab, wie Christus in der Vorhölle. Der Künstler scheint seine Aufgabe jedesmal leicht und ohne Anstrengung zu lösen. Seine Phantasie oder vielmehr die Phantasie der Künstlergenerationen, welche diesen Zyklus nach und nach geschaffen, scheint unerschöpflich, und die Auffassung ist durchweg poetisch. Der Ausdruck ist stets lebendig und sprechend und gibt die Empfindung



Abb. 377. Begegnung zwischen Joachim und Anna an der Goldenen Pforte. Anna im Begriff sich dorthin zu begeben. Anna im Garten lustwandelnd, eine Gefährtin zeigt ihr eine Taube, die ihre Jungen füttert. Verkündigung an Anna am Brunnen. Miniaturmalerei in einer Handschrift mit den Predigten des griechischen Mönches Jakobus über die Feste der heiligen Jungfrau. Nationalbibliothek zu Paris. gr. 1208. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 430.)

intim wieder. Besonders gut sind die feierlichen Szenen gelungen, aber es geht auch durch die anderen Darstellungen ein Hauch des Himmlischen und Transzendentalen, man fühlt die jenseitige Welt gegenwärtig als eine unendliche Freude. Und das alles ist abgeleitet aus der genauen und vielseitigen Beobachtung des Menschen, wie er sich gibt und empfindet, aus einer schönen, innigen und heiteren Auffassung des Lebens. Mit besonderer Vorliebe ist die Natur behandelt, reiche Blumen blühen im Garten des Paradieses und in dem Garten, in welchem die Verkündigung an Maria vor sich geht. Bei Joachim auf dem Felde sind Badende im Fluß dargestellt. In diesem Kodex treten auch zuerst in der byzantinischen Kunst geschmückte Initialen auf; sie sind aus nebeneinander gestellten vierfüßigen Tieren, Vögeln und Drachen zusammengesetzt. Die spätbyzantinische Kunst hat überhaupt große Freude an der Schilderung des gewöhnlichen Lebens, wie die kleinen Randzeichnungen in dem vorgenannten Gregor von Nazianz (Paris gr. 550) beweisen, die den nordischen drôleries höchstens eine ganz allgemeine Anregung verdanken. Derselbe erst von 1263 stammende Kodex enthält noch Tiere von entzückender Grazie und feinster Naturbeobachtung.

Mit der Eroberung und Plünderung von Konstantinopel durch die Kreuzfahrer im Jahr 1203 und der lateinischen Zwischenherrschaft bis 1261 war die Blüte des byzantinischen Reiches gebrochen, und die letzten zwei Jahrhunderte bis zur Eroberung des Reiches durch die Türken sind ein Beispiel vollständigster Degeneration bei Regierung und Volk. Damals hat die Kunst ihren tiefen Fall getan und zwar mit außerordentlicher Schnelligkeit, weil ihr ganzes Leben nur noch ein künstliches gewesen war, durch mühsame Schulung erhalten. Sobald diese aufhörte, mußte die Kunst entarten, da sie schon seit Jahrhunderten keine wahrhaft schöpferischen Fähigkeiten mehr gehabt hatte. Auf der einen Seite wurde der konventionelle Stil über Bord geworfen, und es entstand eine schwammige laxe Form, so daß ein Forscher (Bordier) verleitet werden konnte, in den Miniaturen zu dem im 14. Jahrhundert geschriebenen Kodex mit der Legende von Barlaam und Josaphat in Paris (gr. 1128) indische Einflüsse anzunehmen, während es sich nur um eine gänzlich ausgeartete Kunst handelt; auf der anderen Seite wurde der konventionelle Stil beibehalten, aber jede Spur von innerem Leben verschwand, ebenso wie alles Schönheitsgefühl und alle Sorgfalt, und es entstanden leblose Typen, abschreckend häßlich in Form und Farbe, düster und vergrämt im Ausdruck, wenn man das überhaupt noch Ausdruck nennen will, was dafür ausgegeben wird. Namentlich unter den Tafelbildern, die auch vielfach für den Export gearbeitet wurden, finden sich derartige Produkte zahlreich. Bis weit über die Grenze der in diesem Abschnitt behandelten Epoche haben wir die byzantinische Miniaturmalerei verfolgt, weil sie bis zuletzt ein untrennbares Ganzes bildet.

Bei der übrigen Malerei, der Plastik und den Kleinkünsten ist der Gang derselbe wie bei der Miniaturmalerei, so daß wenige Worte darüber genügen werden. Zunächst aber richten wir unseren Blick auf die Architektur. Auch sie hat nach Justinians Zeit keinen neuschöpferischen Gedanken mehr aufzuweisen, sondern wiederholt den Zentralbau in verkümmerter Form und in meist kleinen Dimensionen. Das Innere der Kirche ist bei quadratischer oder oblonger Umfassung in der Regel kreuzförmig gestaltet, über dem Mittelraum erhebt sich die Hauptkuppel mit Unterschiebung eines von Fenstern durchbrochenen Tambours, und dieses letztere ist wohl der einzige Fortschritt, der zu verzeichnen ist. Erst dadurch kam die Kuppel zur vollen Geltung. Auch über die in den Winkeln zwischen den Kreuzarmen liegenden Räume und sogar über den meist aus zwei hintereinander liegenden Räumen bestehenden, also doppelten Narthex setzte man kleinere Kuppeln, wodurch ein orientalischer, malerischer Charakter herauskam. Die Kreuzarme wurden meistens mit Tonnen überwölbt. In den Wänden wechselten horizontale Lagen von Backstein und Bruchstein, wodurch ein angenehmer Gegensatz zu den runden Linien der Gewölbe und Kuppeln geschaffen wurde. Bekannte Beispiele sind die Muttergotteskirche oder Hagia Theotokos (um 900 gestiftet), die Pantepopteskirche (11. Jahrhundert) und die Erlöserkirche (11. Jahrhundert) in Konstantinopel, die Kirche des heiligen Nikodemus zu Athen u. a. Die Erlöserkirche ist die einzige in Konstantinopel, an welcher die Mosaiken und Malereien, die Marmorinkrustation und die ornamentalen und figürlichen Reliefs von der Bilderfeindschaft der Türken verschont geblieben und vollständig erhalten sind.

Außer den wenigen noch vorhandenen Mosaiken kennen wir andere aus Beschreibungen. So wissen wir, daß Kaiser Basilius I., unter welchem auch die Mosaikkunst einen neuen Aufschwung nahm, in seinem Palast Kainurgion seine Kriegszüge darstellen und sich und seine Familie in feierlicher Haltung und in Regierungshandlungen abbilden ließ. Auch was von

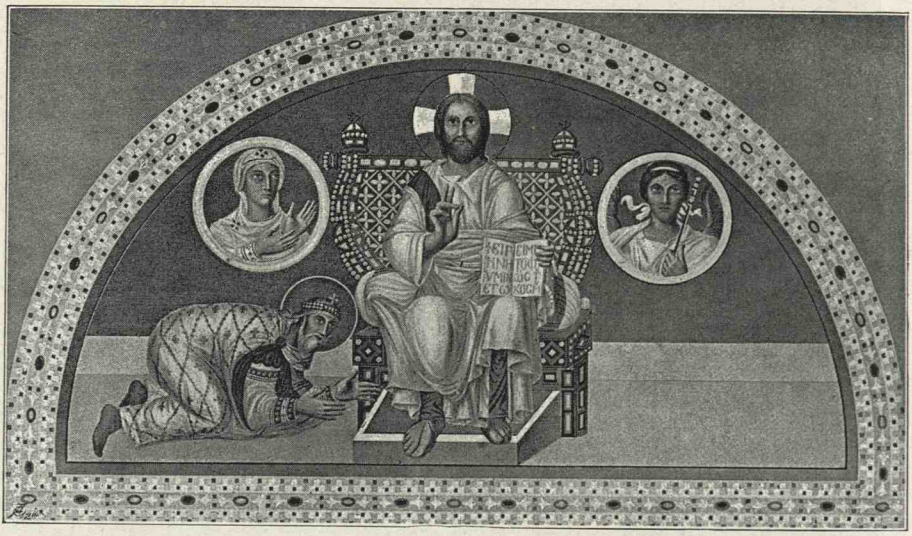


Abb. 378. Thronender Christus. Mosaikbild in der Sophienkirche zu Konstantinopel. (Zu Seite 432.)

Mosaiken in der Sophienkirche erhalten und bei einer Restauration auf kurze Zeit unter der Tünche zum Vorschein kam, gehört wohl meistens in die Zeit dieses ersten makedonischen Kaisers oder in noch spätere Zeit. Über der Eingangstür zur eigentlichen Kirche ist in einem halbrunden Bogenfeld zwischen den Medaillonbrustbildern der Madonna und des Erzengels Michael der thronende Heiland und vor ihm in der knechtischen byzantinischen Haltung niedergeworfen ein Kaiser (wahrscheinlich Basilius) dargestellt (Abb. 378). Zahlreiche Kirchen weisen Überbleibsel aus dem 11. Jahrhundert, die Marienkirche zu Bethlehem einige Bilder aus dem 12. Jahrhundert auf. Es wurden auch Mosaikbilder in kleinster Form angefertigt; das beste, sehr sorgfältig gearbeitete Beispiel befindet sich in der Opera des Domes von Florenz, es sind zwei Täfelchen wohl aus dem 11. Jahrhundert, die vielleicht Buchdeckel gewesen sind. In der jahrhundertelangen Kunstübung hatte sich ein ganz bestimmter Typus für den Bilderschmuck der Kirchen herausgebildet, sowohl was die Wahl der darzustellenden Gegenstände, als auch was die Komposition der Bilder anbetrifft. Bereits sehr früh finden wir in unseren erhaltenen Beispielen, sowohl in Miniaturen wie Mosaiken, für dieselben Gegenstände immer dasselbe Schema. Hatte doch schon das Konzil von Nicäa 787 es ausgesprochen, daß „die Komposition der Bilder nicht der Maler Erfindung, sondern der Kirche Gesetz und bewährte Überlieferung" sei. Von diesen Typen besitzen wir eine genaue Schilderung in dem Malerbuch vom Berge Athos, das der französische Forscher Didron im Jahr 1839 als Manuskript in den Händen der Maler jenes merkwürdigen Mönchsstaates auf dem Berge Athos fand und das wahrscheinlich im 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Das Buch sollte nicht so sehr als Vorschrift, sondern als Ratgeber dienen. Für uns ist es von Wichtigkeit, weil die Typik, die es beschreibt, größtenteils auf das Mittelalter zurückgeht. Die zahlreichen Klöster und 935 Kirchen des Berges Athos sind noch bis auf den heutigen Tag eine Stätte byzantinischer Wand- und Tafelmalerei, wie sie es schon in den späteren Jahrhunderten des byzantinischen Reiches, freilich zuletzt mit Untermischung abendländlicher Formen, waren. Auch sonst finden sich zahlreiche Wandgemälde in den Kirchen von Syrien und Griechenland.

Die große technische Geschicklichkeit der byzantinischen Künstler kam hauptsächlich den Kleinkünsten zu gut, und deren Erzeugnisse gehören zum Besten, was die byzantinische Kunst hervorgebracht hat. Den Miniaturen am nächsten verwandt sind die zahlreichen Arbeiten in Email, bei denen die Umrißzeichnung in Metall hergestellt und die zwischenliegenden Felder mit farbigem Glasfluß ausgefüllt wurden. Zu dieser schwer beweglichen Technik passen vorzüglich die steifen Formen und die glänzende Farbe. Ein berühmtes Werk ist die Pala d'oro, ein Altarvorsatz in der Marcuskirche von Venedig; er ist aus verschiedenen Teilen später in die jetzige Form gebracht worden. Das Älteste daran sind nach

Kondakow die ganz kleinen Emailmedaillons und -plättchen; sie stammen aus dem 10. oder 11. Jahrhundert. Die oberste Reihe mit den größten Platten, unter ihnen der Erzengel Michael (Abb. 379) als Vertreter der göttlichen Weisheit mit Labarum und Apfel (eine große Perle) in den Händen und zwei Seraphim zur Seite, hat ursprünglich ein besonderes Werk gebildet, es ist eine byzantinische Arbeit von vollendeter Technik, aber nur noch geringer künstlerischer Freiheit. Die übrigen Teile datieren aus verschiedenen Zeiten bis zum 13. und 14. Jahrhundert. Auch sonst war Byzanz wegen seiner Goldschmiedearbeit berühmt. Byzantinische Werke in eingelegter Metallarbeit werden wir noch später im Abendlande kennen lernen. Hoch ausgebildet war die Textilkunst; Prachtgewänder, Teppiche, Vorhänge, Altardecken usw. wurden mit figürlichen Darstellungen in Weberei und Stickerei geschmückt. Ein Werk ersten Ranges ist die sogenannte Kaiserdalmatika in der Sakristei der Peterskirche zu Rom, ein Diakonengewand aus dem 11. Jahrhundert. Nicht minder bedeutend war die Elfenbeinschnitzerei. Sie war neben Steinreliefs, die aber nur wie Vergrößerungen von Elfenbeinarbeiten wirken, der einzige Zweig der Plastik, der gepflegt wurde. Die Kirche hatte Statuen verboten, und so ist denn auch hierin die byzantinische Kunst die Fortsetzung der altchristlichen Epoche, welche ebenfalls statuarische Darstellungen möglichst vermied. Die Elfenbeinschnitzereien lassen sich durch alle Jahrhunderte verfolgen, eine sehr lehrreiche Sammlung davon befindet sich im Berliner



Abb. 379. Teil des Pala d'oro. San Marco zu Venedig. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 433.)

Kaiser Friedrich-Museum. Die antike Form hält hierin etwas besser vor als in der Malerei, weil aus der Antike wohl mehr plastische als malerische Werke erhalten waren. Aber mit dem Ende des 10. Jahrhunderts ist auch hier der konventionelle Stil fertig, die Gestalten bewahren im allgemeinen die aus der Antike überlieferten Bewegungen, wie auch die Lage der Gewänder, aber die Falten fließen nicht mehr, sondern sind straff gezogen und bilden scharfe Winkel miteinander. Die Bewegungen sind in der antiken Stellung erstarrt, die Gesichter behalten den antiken Typus, aber werden unbeweglich. Im 11. und 12. Jahrhundert schwankt der Stil und versucht sich manchmal noch wieder an der Antike aufzufrischen; an anderen Werken ist dagegen ein Streben nach dem Malerischen zu bemerken, indem die scharf gezeichneten Falten immer zahlreicher werden und schließlich wie Schraffierung aussehen.

Alle Werke der byzantinischen Kleinkunst wurden zahlreich nach dem Abendlande ausgeführt, besonders lebhaft seit den Kreuzzügen. Von ihnen und von den Tafelbildern ist auch ein Einfluß auf die abendländische Kunst ausgegangen, aber immerhin, wie wir sehen werden, in bescheidenen Grenzen. An einigen Stellen des Abendlandes werden wir finden, daß die byzantinische Kunst, wie schon in der altchristlichen Zeit zu Ravenna, eine geschlossene Reihe von Monumentalwerken entweder von der Hand griechischer oder griechisch geschulter Künstler hinterlassen hat, in Venedig und auf Sizilien. Die byzantinische Kunst ist nicht mit dem Reiche untergegangen, sondern bei allen Völkern, die der griechischen Kirche angehören, ist sie in kirchlicher Verwendung maßgebend geblieben und hat sich bis auf die Gegenwart erhalten.

2. Bemerkungen über die Kunst des Islam.

Zu der Aufgabe, welche sich das vorliegende Buch gestellt hat, die genetische Entwickelung und den Zusammenhang in der Kunst der europäischen Völker vorzuführen, steht die Kunst des Islam nur in loser Beziehung, denn die Völker des Islam waren immer nur Fremdlinge in Europa und haben auf europäischem Boden nur einzelne Werke hinterlassen, auch ist ihr Einfluß auf die Kunst unseres Erdteiles nur sehr gering gewesen. Daher werden einige kurze Bemerkungen genügen. Die Araber waren, als sie im 7. Jahrhundert durch die Lehre Mohammeds entzündet wurden, ein Nomadenvolk, das nur wenige Handelsstädte besaß. Dieser Charakter ist bestimmend gewesen für ihre Kunst. Da sie meist nur in Zelten gelebt hatten, kannten sie keine monumentale Architektur und haben auch später kein Gefühl dafür erworben. In der ersten Zeit begnügten sie sich sogar hauptsächlich damit, christliche Kirchen in Moscheen zu verwandeln oder byzantinische Künstler in deren Kunstweise zu beschäftigen, letzteres wahrscheinlich bei der Omarmoschee zu Jerusalem, dem größten Heiligtum nach Mekka. Noch viele Jahrhunderte später, nach der Eroberung der Balkanhalbinsel, haben sie das Gleiche getan, so wenig hatte ein besonderer Bautypus bei ihnen Bedeutung erlangt. Bei der ungeheuren Ausdehnung des Islam, von Indien bis nach Spanien, ist es natürlich, daß große Verschiedenheit in den Bauten herrscht, aber selbst in einzelnen Ländern hat sich kein einheitlicher Bautypus festgesetzt, und es ist keine historische Entwickelungskette bemerkbar, sondern die Gestaltung der Bauten schwankt willkürlich hin und her. Wie die Tempel und Paläste der altorientalischen Völker ist die Moschee nicht eine Baueinheit, sondern besteht aus einer Gruppe von Bauten. Die Hauptteile sind der geschlossene Hof mit dem für die religiösen Waschungen bestimmten Brunnen (vielleicht durch das Atrium der altchristlichen Basilika angeregt) und die Gebethalle. Der Hof ist meistens so groß, daß die anderen Gebäude nur wie seine Umrahmung erscheinen, aber es kommen auch Beispiele vor, in denen er stark zusammengeschrumpft ist und die Moschee mehr das Ansehen eines einheitlichen Bauwerkes erhält. Die Hallen haben im Inneren meist viele Säulen in geraden, sich rechtwinklig schneidenden Reihen, namentlich die Gebethalle ist durch Säulenreihen in viele Schiffe geteilt, aber nicht wie beim ägyptischen Tempel ist durch die Auszeichnung

eines Schiffes durch hohe Säulen von größerer Stärke eine bestimmte Richtung der Gebethalle betont. Dem entspricht, daß für die Richtung des Gebäudes die Gebetnische (Kibla oder Mihrab), die immer nach Mekka gewendet sein muß, nicht bestimmend ist; ebensowenig sind die Kanzel, das Grab des Gründers und der Eingang an einer architektonisch gegebenen Stelle, sondern ganz beliebig angelegt. Die hohen und schlanken Türme, Minarets, sind nichts als ummauerte Treppen zu einer oberen Galerie, von welcher die Gebetstunden ausgerufen werden. Auch die sehr beliebten Kuppeln, meist von geringem Umfang, werden selten regelmäßig über dem Gebäude angeordnet, sondern da aufgesetzt, wo sie einen inneren Punkt besonders auszeichnen sollen. Die Spitzbögen, Hufeisen- und Kielbögen, von der persischen Kunst entlehnt, haben keine konstruktive Bedeutung und tragen nur geringe Lasten; sie verdanken ihre ausgiebige Benutzung nur der Freude an bewegteren, reicheren Linien, welche die Phantasie beschäftigen. Wie sehr diesen Völkern der Sinn für das Konstruktive mangelte, beweisen die tropfsteinartigen Bildungen, die die Vermittelung von der senkrechten Wand zur flachen Decke oder in den Zwickeln den Übergang zur Kuppel bilden. Es sind kleine, wie bei den Bienenwaben aneinander gereihte, allmählich ansteigende Zellen. Wie die mohammedanische Religion Elemente der jüdischen und christlichen Religion aufgenommen hat, so hat auch die Architektur des Islam Bauelemente anderer Stile, des Altorientalischen, des Griechisch-Römischen, des Byzantinischen, des Persischen verwertet, aber doch eine ganz eigenartige und charakteristische, wenn auch in ihrer Komposition unbestimmte Bauweise geschaffen. Ihren Hauptreiz macht der bunte Wechsel von Licht und Schatten, die malerische Vielheit aus, und so war denn auch zum Schmuck der Bauten die Malerei berufen. Mit verschwenderischer Fülle ergoß sie sich über alle Teile, verhüllte deren dürftige architektonische Gestaltung und verlieh ihnen einen farbenprächtigen Glanz und Schimmer, so daß die Flächen wie ausgespannte Teppiche erscheinen. Da der Islam die Darstellung des Menschen verbietet, hat sich die Malerei allein nach der dekorativen Seite entwickelt. Ausnahmen sind auf stellenweise auftretenden fremden Einfluß zurückzuführen. Eine eigentliche Plastik gab es kaum, und auch die dekorative Malerei hat kein plastisches Element. Ihr Wesen sind die ornamentalen Muster, die unter dem Namen Arabesken eine klassische Bedeutung erlangt haben. „Geometrische Figuren liegen ihnen zugrunde. Dieselben werden aber nicht in regelmäßigem Wechsel wiederholt, es werden auch nicht, wenn mehrere Figuren in eine größere Fläche eingezeichnet werden, Hauptfiguren von Nebenfiguren unterschieden, die einen den anderen untergeordnet. Die Umrisse derselben öffnen sich vielmehr gegeneinander, eine Figur geht in die andere über, die Linien, statt sich zu schließen, lenken ab und leiten zu der nächsten Figur, so daß man nie eine einzige fest im Auge behält, stets weitergewiesen und von einem scheinbar bunten Wechsel der Gestalten gefangen genommen wird. Zur Verstärkung und Ergänzung des Eindruckes tritt noch die Farbe hinzu. Wir begegnen keinem vorherrschenden Ton, welcher der ganzen Fläche den bestimmten Charakter verleiht, auch nicht der Hebung der Farbentöne durch Kontraste. Gerade so wie die Linien ineinander fließen, eine Figur mit der anderen sich verschlingt, so ordnen sich auch die verschiedenen Farben nebeneinander, so daß alle gleichmäßig zur Wirkung beitragen, zu einem reichen harmonischen Ganzen. Das Auge haftet nicht an einer Farbe, sondern empfängt rasch wechselnde, im ganzen aber gut zusammenklingende Eindrücke. Die Phantasie der Künstler erscheint unerschöpflich in der Erfindung der Arabesken. Nicht nur, daß das lineare Ornament die mannigfachsten Verbindungen eingeht, es wird auch noch die Ranke und stilisiertes Blattwerk zum Schmuck herangezogen und mit jenem verknüpft. Trotz dieser Fülle wird niemals ein Motiv mechanisch wiederholt, auch nicht in den Kleinkünsten und im Kunsthandwerk, wo die Arabeske gleichfalls herrscht, ja noch glänzendere Erfolge erzielt als in der Architektur“ (Springer). Wie alle orientalischen Völker waren auch die Araber in allen Zweigen des Kunsthandwerkes außerordentlich geschickt und entwickelten darin den feinsten Geschmack. Das einzige Element, welches auf die europäischen Völker stellenweise, z. B. schon in der romanischen Epoche einen Einfluß gehabt hat, ist die Arabeske, und immer sind die Vermittler Erzeugnisse der Kleinkunst gewesen.

In Europa hat der Islam außer auf dem Balkan nur an zwei Punkten eine Zeitlang festen Fuß gefaßt, auf Sizilien und in Spanien. Auf Sizilien sind keine Reste von Kunstwerken erhalten, und wir können dort nur ihre Nachwirkung in der normannischen Epoche verfolgen, wozu wir später Gelegenheit haben werden. Dagegen bestehen in Spanien noch mehrere Bauten: das schöne Minaret der Hauptmoschee und der Alcazar (Palast) in Sevilla, beide ursprünglich aus dem 12. Jahrhundert mit späteren Zusätzen, sowie die beiden Hauptwerke, die Moschee von Cordova (zuerst erbaut und erweitert 785—1000) und die

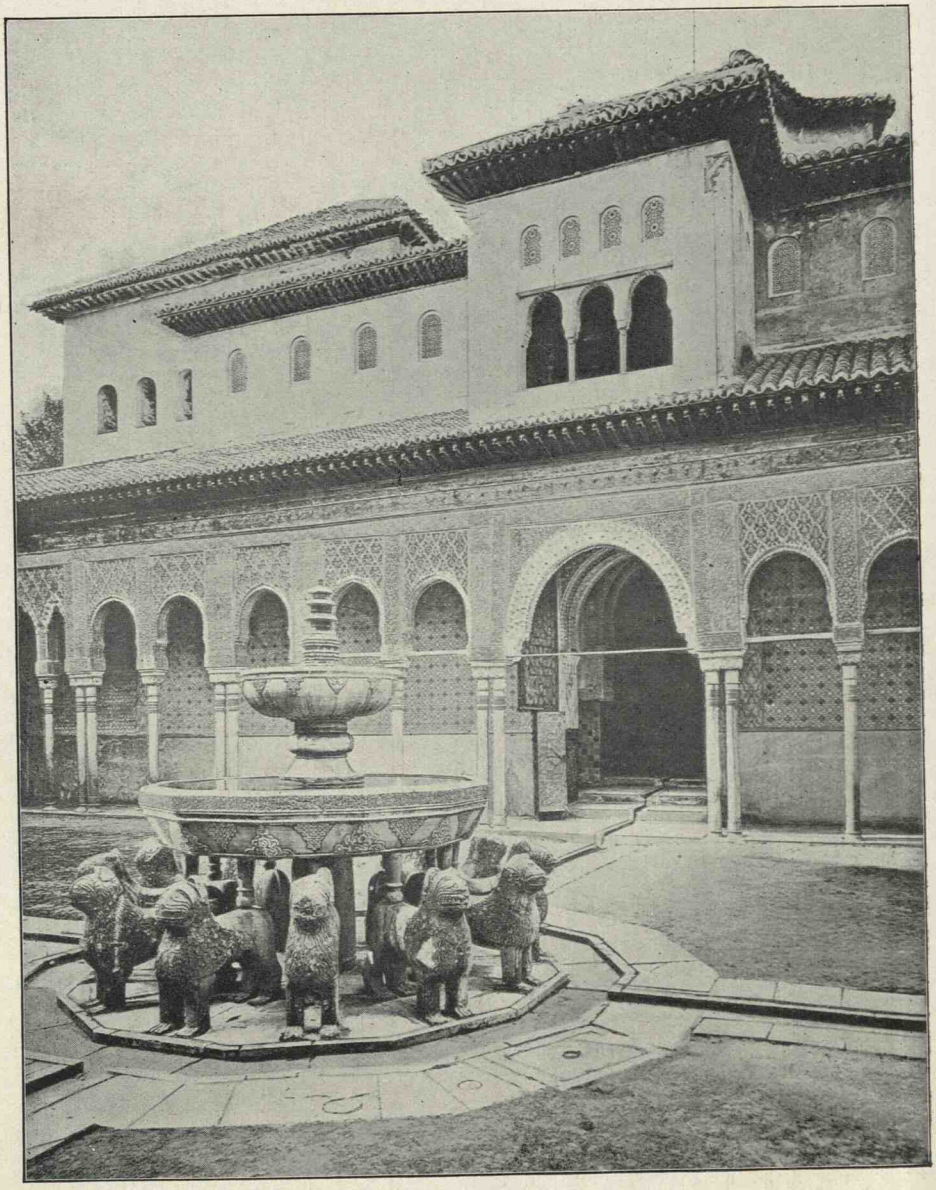


Abb. 380. Löwenhof in der Alhambra bei Granada. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 436.)

Alhambra bei Granada (14. Jahrhundert). Die große Gebethalle der Moschee von Cordova wird von siebzehn Säulenreihen durchzogen, zu denen römische Denkmäler das Material geliefert haben. Über den Säulen stehen senkrechte Pfeiler, die dicht über den Säulenkapitälen und oben durch zwei übereinander befindliche Bögen verbunden sind und auf denen die gerade Decke ruht. In keinem anderen Werk aber hat sich die arabische Eigenart in so erschöpfender und treffender, zugleich so schöner und edler Weise ausgesprochen wie in dem späten Zierbau der Alhambra. Sie ist eine Erweiterung und Übersetzung des Fürstenzeltes in leichtes Mauerwerk, Holz und Stuck. Ein entzückender Wechsel arkadenumzogener Höfe und prächtig geschmückter Hallen ist geschaffen (berühmt sind der Löwenhof, benannt nach dem von Löwen getragenen Springbrunnen in der Mitte [Abb. 380], der Myrtenhof und die

Abencerragenhalle). In köstlichem Reichtum ist über alle Wände und Decken die graziöseste, farbenbunteste Dekoration ausgebreitet, so daß sie wie die beweglichen Teppichvorhänge eines Zeltes erscheinen. Die schlanken Säulchen sind wie die Zeltstangen, die Rundbögen über ihnen tragen nichts, sondern sind nur der untere Ausschnitt eines in Stuck nachgeahmten, zuweilen durchbrochenen Vorhanges, an dem auch die Fransen nicht fehlen. In der Alhambra hat das südländische Wohnhaus einen ebenso glücklichen Ausdruck gefunden wie in den Häusern Pompejis, nur erhoben zum Königspalast und voll des phantastischen Märchenzaubers arabischer Poesie. Es ist die rechte Stätte für die ritterliche Romantik der Araber mit Gesang und Lautenspiel, mit üppigem Tanz und heißem Liebesgenuß. Wie weit sind hier die Araber entfernt von dem fanatischen Glaubenseifer und dem unwiderstehlichen Tatendrang, die sie ihr siegreiches Schwert durch die halbe Welt tragen ließen! Dafür haben sie nicht den richtigen Ausdruck in der Kunst gefunden; die Alhambra dagegen ist nicht nur die köstlichste Stätte für üppigen Lebensgenuß, sondern auch wie die irdische Verwirklichung des Traumes vom Paradiese, wie es sich der Mohammedaner vorstellt. Aus dem tiefinnersten Wesen und Empfinden sind dieser Bau und die Dekorationsweise der Arabeske geboren; daher lebt die Kunstform der Alhambra im Bewußtsein der Menschen nach, und wir denken noch heute zuerst an diesen Palast, wenn von arabischen Bauten die Rede ist. Daher hat die Arabeske den ornamentalen Stil anderer Völker zuweilen beeinflußt und wird noch heute gebraucht; im übrigen aber ist die geschilderte Kunst auf die Bekenner des Islam beschränkt geblieben, wie sie aus der Eigenart dieser Religion entstanden war.

3. Italische Kunst in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends.

Während im Osten die Treibhauspflanze des byzantinischen Reiches ihr künstliches Leben fristete, wurde Italien in gewaltigem Gärungsprozeß bis in seine innersten Tiefen durchwühlt. Zwei Jahrhunderte lastete die Herrschaft der Langobarden auf dem Lande, und wenn sie den lateinischen Volksgeist und die antiken Elemente auch nicht gänzlich zu erdrücken vermochte und das lateinische Volkstum die Langobarden nach dem Fall ihrer Macht schließlich vollständig verschlang, so hat ihre Herrschaft doch der antiken Kultur den Todesstoß gegeben, und es trat eine gänzliche Verrohung an ihre Stelle.

Rom stand noch bis in das 8. Jahrhundert dem Namen nach unter dem oströmischen Kaiser, aber dieser übte kaum noch eine wirkliche Macht über die Stadt aus. Vielmehr trat als Haupt der aristokratisch verwalteten Kommune der Papst auf, unterlag aber oft den städtischen Faktionen, die ihn beständig bekämpften. Außerdem rings von den arianischen Barbaren eingeschlossen, war die Stadt keiner Entwickelung fähig, sondern versank immer tiefer in Barbarei. Der Basilikenbau wurde hier, wie in ganz Italien, in kümmerlicher Weise bis zu Ende des 1. Jahrtausends und darüber hinaus fortgesetzt, ohne neue Gedanken, wenn man von der wenig bedeutenden Ausnahme von Sta. Prassede (vgl. S. 403) absieht. „Unter den Schwertern der Langobarden" hat, wie eine Inschrift besagt, Papst Pelagius II. (578—590) die Basilika von San Lorenzo fuori le Mura errichtet. Das schlecht erhaltene und durch Malerei ergänzte Mosaik am ehemaligen Triumphbogen zeigt, daß der Apsisschmuck von S. S. Cosma e Damiano der letzte von bedeutender Wirkung in Rom bleiben sollte. Christus sitzt hier auf der Weltkugel wie in der Apsis von San Vitale zu Ravenna, aber das Kreuz in seiner Hand statt der Prophetenrolle erinnert an sein Martyrium und legt gleich den asketisch verkümmerten Typen Zeugnis ab von der veränderten Sinnesweise. Dieselben nur noch starrer und grämlicher gewordenen Typen zeigen einige Malereien des 7. Jahrhunderts in den Katakomben von San Pon-ziano und ein Christusbild aus dem 8. Jahrhundert in San Calisto. Zur Zeit des Mosaiks von San Lorenzo war die Verehrung der Heiligen noch nicht so weit vorgeschritten, daß sie unmittelbar neben den Heiland treten durften, sondern sie werden noch wie in der Apsis von S. S. Cosma e Damiano durch Petrus und Paulus eingeführt. In der Apsis von San Vitale sind die Vermittler lang bekleidete Engel. Mit dem 7. Jahrhundert

dagegen ist die Heiligenverehrung so weit ausgebildet, daß eine Heilige den Mittelpunkt der Apsis einnehmen kann, Agnes in Sant' Agnese (626—638). Gleichzeitig war das geistliche Ansehen der Päpste so gestiegen, daß neben die Heiligen in gleicher Größe die beiden Päpste Symmachus und Honorius als Stifter gestellt werden konnten. Der Mangel an künstlerischer Bedeutung soll durch prächtige Kostüme verdeckt werden, worin wohl auch eine Anlehnung an byzantinische Kunst zu erkennen ist. Das gleiche läßt sich von einer Wandmalerei desselben Jahrhunderts im rechten Seitenschiffe der Unterkirche von San Clemente sagen, wo in einer Nische eine Madonna mit zwei weiblichen Heiligen in reichem Perlenschmuck dargestellt ist, und von einer Madonna zwischen Urbanus und Johannes in einem Raum unter Sant' Urbano alla Caffarella. Im allgemeinen aber wurde die Kunst bald viel zu roh, um überhaupt noch das Bedürfnis der Anlehnung an irgend ein Vorbild zu empfinden. Ein ganz besonderes Zeichen der Heiligenverehrung enthält das Oratorium von San Venanzio beim Lateran (zwischen 640 und 649). Dort sind am Triumphbogen und in der Apsis vierzehn meist nur wenig bedeutende Heilige angebracht. Gleichen Schritt damit hält die größere Verehrung der Maria, sie steht in der Mitte der Apsis unter dem Brustbild Christi als Orantin. Mit dem 8. Jahrhundert breitete die geistliche Macht der Päpste sich in immer weiterem Fluge über Italien aus, da die Langobarden sich allmählich zur katholischen Kirche bekehrten, und als die fränkischen Könige nach der Mitte des Jahrhunderts die politische Macht der Langobarden brachen und vernichteten, da waren sie vom Papst herbeigerufen, dieser war mit ihnen im Bunde und erhielt weltlichen Besitz: das war der erste Schritt zur späteren Erlangung der geistlichen Weltmacht. Diese großen Ereignisse haben ihre Spuren auch in der Kunst hinterlassen. Die Mosaiken, mit welchen Papst Leo III. den großen Speisesaal des Lateran schmücken ließ, sind allerdings nicht erhalten, aber im Jahre 1743 ist nach einer erhaltenen Zeichnung eine Kopie der Apsis gefertigt worden, die neben der Scala santa steht. Am Tribunenbogen thront links der Heiland, welcher dem Papst und dem Kaiser Konstantin geistliche und weltliche Macht verleiht, rechts Petrus, welcher dem Papst Leo und Karl dem Großen Stola und Fahne als Zeichen der geistlichen und weltlichen Macht übergibt. Es war der stolze Augenblick, da sich das Papsttum neben das Kaisertum stellen durfte und der Grundsatz ausgesprochen wurde, daß die Welt unter diese beiden Gewalten geteilt war. In der Darstellung der Apsisnische, in der Christus seine Apostel in alle Welt entsendet, um das Evangelium zu verkünden, haben wir wohl eine Anspielung auf Karls Kreuzzüge gegen die heidnischen Deutschen zu erblicken. Derselbe Papst ließ am Tribunenbogen von S. S. Nereo ed Achilleo die Verklärung Christi darstellen, welche in symbolischer Weise schon in Sant' Apollinare in Classe aufgetreten war, hier aber wirklich vorgeführt wurde. Da sich nach langer Zeit jetzt zuerst wieder große geschichtliche Ereignisse vollzogen, schien das irdische Leben wieder mehr Wert zu bekommen; daher wünschte man, auch in der Kirche statt der üblichen himmlischen Szenen etwas Irdisches zu sehen, und wählte sehr geschickt die Transfiguration aus, in welcher das Transcendentale, das man doch nicht ganz aufzugeben wagte, in enger Verbindung mit dem Irdischen erscheint. In der Form aber wurde die Kunst nicht erhoben, denn dazu war sie schon vorher zu unfähig gewesen. Auch war der Glanz des Papsttums an der Seite eines mächtigen kirchlich gesinnten Kaisers nur kurz, wenn die Päpste auch unter den Karolingern ihre Macht noch zuweilen sogar über den Kaiser geltend machen konnten. Denn sehr bald wurde Italien von den wüstesten Kämpfen um die einheimische Königskrone durchtobt, und die Päpste wurden die Geschöpfe der jeweiligen Gewalthaber, dann im 10. Jahrhundert die Kreaturen zweier buhlerischer und verbrecherischer Weiber, Theodora und ihrer Tochter Maria. Erst seit 962 fühlte Italien wieder die Faust eines gewaltigen Herrschers; die große Gestalt Ottos I. tritt auf, er zwang das wilde Chaos entfesselter Roheit nieder und führte eine neue Ordnung herauf. Die Päpste blieben vorerst unselbständig, nur daß sie jetzt von den Deutschen Kaisern und in der ersten Zeit, wenn diese fern waren oder ihre Macht versagte, von dem römischen Pöbel abhängig waren. In diesen stürmischen Jahrhunderten verfiel die Kunst gänzlich und sank zu völliger Ideenarmut und Formenroheit herab. Die unter Papst Paschalis (817—824) gearbeiteten Mosaiken von Sta. Prassede und Sta. Cecilia reproduzieren die von S. S. Cosma e Damiano, die als bewundertes Vorbild erschienen, in unfähiger Weise; an dem Triumphbogen von Sta. Prassede erscheint eine höchst sonderbare, nüchtern realistisch erfundene Darstellung des himmlischen Jerusalem als eines von Engeln bewachten Mauerringes; in dem Gewölbe der kleinen Capella San Zeno bei derselben Kirche wird das Gewölbequadrat des Chorraumes

von San Vitale in Ravenna nachgeahmt mit ſeinen diagonal geſtellten Engeln, die mit erhobenen Armen hier das Bruſtbild Chriſti halten, während ſonſt möglichſt viele Heilige in Bruſtbildern angebracht ſind. Derſelbe Papſt hat auch Sta. Maria in Domnica oder della Navicella gebaut und mit Moſaiken verſehen, und Gregor IV. (827—844) hat für die Moſaiken von San Marco abermals bei S. S. Cosma e Damiano eine Anleihe gemacht. Die Figuren ſind nur noch rohe Umrißzeichnungen von dicken ſchwarzen Linien und unharmoniſcher Farbenfüllung, ihre Schwäche ſoll durch reiches Blatt- und Blumenornament, das die Bildflächen umfaßt und nicht ganz ohne Verdienſt iſt, verdeckt werden. Byzantiniſcher Einfluß iſt nirgends, außer vielleicht in dieſen Blumengewinden, zu bemerken, ſondern es iſt eine durchaus einheimiſche Roheit, die ſich aus der gedankenloſen Fortſetzung der altchriſtlichen Kunſt entwickelt hat. — Auch die wenigen Wandmalereien des 9. Jahrhunderts ſind ein Zeugnis von roher Stilloſigkeit: eine vielfigurige Kreuzigung in den Räumen unter San Giovanni e Paolo, eine Himmelfahrt der Maria in der Unterkirche von San Clemente mit übertrieben heftigen Bewegungen. Zuweilen wird ein kraftloſer Verſuch gemacht, ſich an byzantiniſche Vorbilder anzulehnen, rein äußerlich in einer Madonna mit zwei weiblichen (?) Heiligen in der Grotte des heiligen Silveſter im Sacro Speco zu Subiaco; die Mutter hält nach byzantiniſchem Muſter das Kind in einer Mandorla vor ſich, während die Formen die ganze einheimiſche Roheit und Stilloſigkeit zeigen (Abb. 381). Andere verſuchen auch die byzantiniſche Form nachzuahmen, z. B. einige Überreſte von Heiligenfiguren in den Räumen unter San Martino ai Monti zu Rom, die mit Perlenſchmuck überladen ſind, die Szenen aus dem Leben Chriſti in der Krypta von Sant' Anſano in Spoleto und die Enthauptung der beiden Titularheiligen im unterirdiſchen Oratorium von Santi Giovanni e Paolo ebenda. Auch in den Kirchen tritt ſeit der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts die Malerei an Stelle der techniſch ſchwierigen und koſtſpieligen Moſaiken, und die Moſaikkunſt wird für mehr als zwei Jahrhunderte gänzlich unterbrochen. Solche Malereien ſind eine Glorie Chriſti mit vielen Engeln am Tribunenbogen von Santa Maria in Cosmedin zu Rom und andere Malereien ebenda; ferner ein Bilderzyklus in Sant' Elia bei Nepi (wohl aus dem 10. Jahrhundert ſtammend) und ein anderer in Sant' Urbano alla Caffarella bei Rom (wohl um das Jahr 1000 entſtanden). In Sant'

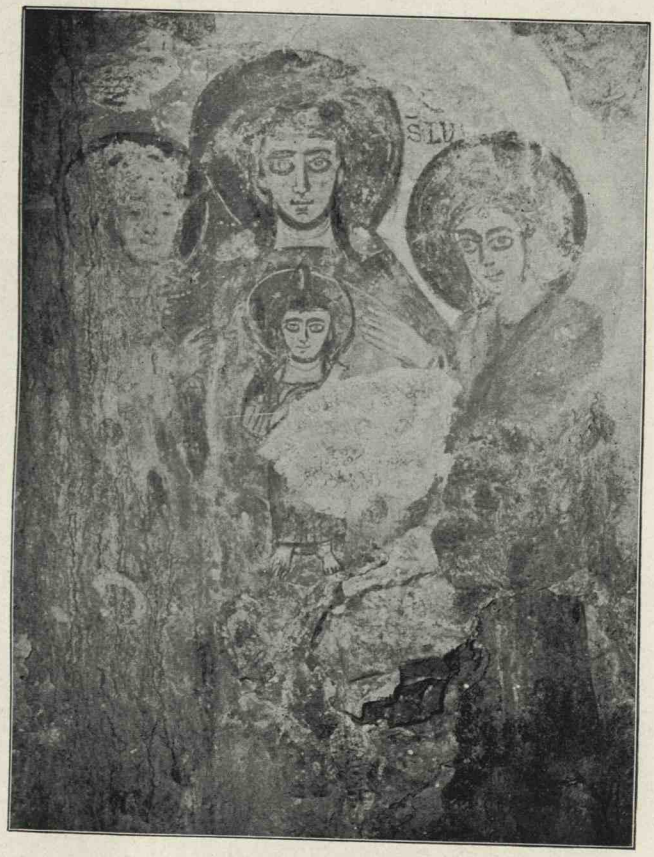


Abb. 381. Madonna mit zwei weiblichen (?) Heiligen. Wandmalerei in der Grotte des heiligen Silveſter im Sacro Speco zu Subiaco. Nach Originalphotographie.
(Zu Seite 439.)

Elia sind Querhaus und Apsis mit Malereien der Brüder Johannes und Stephanus und ihres Neffen Nikolaus, die sich inschriftlich als Römer bezeichnen, versehen. Das apokalyptische Element, welches früher den Triumphbogen auszeichnete, hat sich hier über das ganze Querhaus verbreitet; außer den vierundzwanzig Ältesten am Tribunenbogen sind zwölf Szenen aus der Apokalypse an den Schmalwänden dargestellt, ferner an der Obermauer des Querhauses eine Prozession von Märtyrern wie in Sant' Apollinare nuovo in Ravenna. Die Apsis hat wieder einmal eine Anleihe bei S. S. Cosma e Damiano gemacht, enthält aber in einer unteren Zone auch Erzengel und Jungfrauen mit Kronen in den Händen, außerdem Sprüche aus der Apokalypse, welche die Maler glaubten zu Hilfe rufen zu müssen, weil sie ihren Gestalten allein mit Recht nur eine geringe Wirkung zutrauten. Ebenso wie in den Gegenständen war diese Kunst auch in der Form anlehnungsbedürftig, konnte sich aber für kein Vorbild entscheiden und ahmte teils altchristliche Werke, teils byzantinische Figuren unfähig nach; sie interessiert allein durch die Tatsache, daß hier der Apokalypse das ganze Querhaus gewidmet ist.

In Oberitalien hat sich, wahrscheinlich anknüpfend an die Mosaikkunst Ravennas, eine etwas bessere Tradition erhalten. Wie Verona außer Rom die größten antiken Denkmäler bewahrt, so besitzt es auch einige Spuren Rom verwandter Kunstübung aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends. Von einigen aus der Felsgrotte von S. S. Nazzaro e Celso stammenden Wandmalereien, jetzt im Museum, sind die Taufe Christi, ein schöner Erzengel Michael und ein thronender Christus (später aufgemalt) wohl noch aus dem 7. Jahrhundert. Das verhältnismäßig gute Apsismosaik von Sant' Ambrogio in Mailand stammt aus dem 9. Jahrhundert.

Zu der gleichen Zeit, in welcher Mosaik und Wandmalerei, deren Ausübung hauptsächlich an die alte Kulturstätte Rom geknüpft war, bis zur gänzlichen Roheit entarteten, erstand in der Plastik im Norden des Landes ein ganz eigenartiger neuer Dekorationsstil und zwar unter Einfluß eines jungen, frischen Volkes. Die Langobarden besaßen, wie uns Funde in Friaul, bei Brescia, Perugia und anderwärts lehren, dieselbe Ornamentik zur Schmückung ihrer Gerätschaften, wie die übrigen nordischen Völker jener Zeit (vergl. S. 442 f). Während des ersten Jahrhunderts ihrer italischen Herrschaft schlossen sie sich hermetisch gegen die römische Kultur ab und behielten jedenfalls ausschließlich die mitgebrachte Kunstfertigkeit bei. Was von einer langobardischen Kunstblüte unter der Königin Theudelinde erzählt wird, ist eitel Fabel. Das Tympanon des Domes von Monza und die berühmte silbervergoldete Henne mit den sieben Küchlein, welche angeblich die Königin und ihre Provinzen versinnbildlichen soll, sind erst Werke aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, die von der Königin herrührenden Prachtstücke des Domschatzes sind nicht anders als die gleichzeitigen Goldschmiedearbeiten mit Zellenglasverzierung bei den Germanen nördlich der Alpen. Die untergegangenen Malereien, welche die Königin in ihrem Palast ausführen ließ, waren vielleicht Arbeiten lateinischer oder byzantinischer Künstler. Erst im zweiten Jahrhundert ihrer Herrschaft fingen die Langobarden an, sich den unterworfenen Lateinern zu nähern, sich mit ihnen zu vermischen und Kulturelemente von ihnen anzunehmen.

Nicht früher als gegen Ende ihrer Machtstellung können wir außer den erwähnten nordisch verzierten Gegenständen Werke nachweisen, die von der Hand langobardischer Künstler gemacht worden sind, und zwar in Friaul (Taufbrunnen des Bischofs Calisto in San Giovanni zu Cividale etwa von 740, Altar des Königs Ratchis in San Martino 744—749). Zur Reliefdekoration dieser Werke gab das Altchristliche seine Symbole her, das Byzantinische brachte Ornamentmotive bei, nordisch-germanisch aber sind: die Ausführung in flachem Relief, das nur wie eine erhaben auf dem flachen Grund

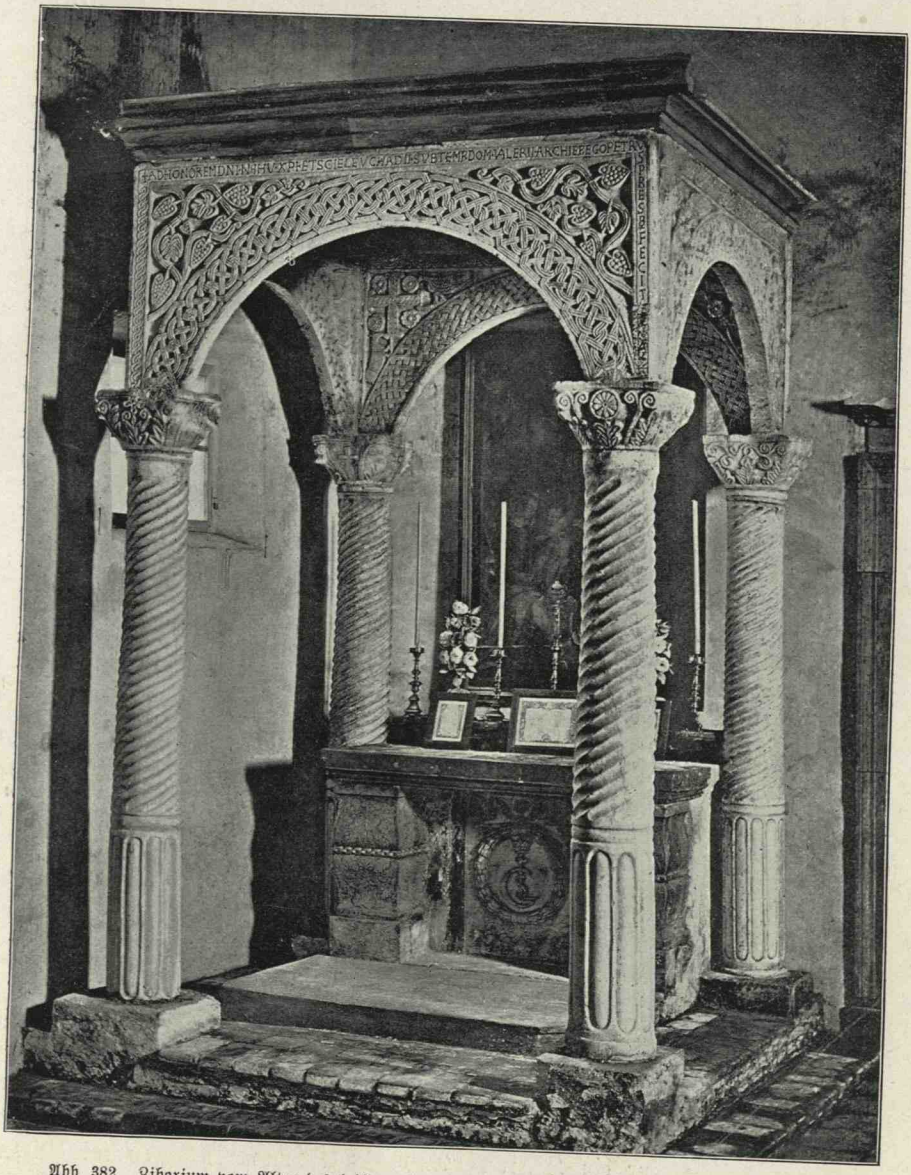


Abb. 382. Ziborium vom Altar des heiligen Eleucadius in Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 442.)

stehen gelassene Zeichnung wirkt und an den Ursprung aus Holzornamentik gemahnt, die ganz nach dem Ornamentalen strebende Führung der Zeichnung und einige Ornamentmotive, namentlich das Flechtornament, das aus umeinander gewundenen und verflochtenen dreisträhnigen Bändern besteht, wie es lehrreich genug auch in der frühen griechischen Kunst auftritt. Sucht diese primitive Kunst einmal Figuren altchristlicher Werke nachzuahmen, so kommt nur rohe Unförmlichkeit heraus. Derartige hauptsächlich ornamentale Werke finden sich außer in Friaul im ganzen östlichen Oberitalien; im Kern des langobardischen Reiches dagegen, in der späteren Lombardei, nahm man die Hilfe byzantinischer Künstler in Anspruch. Die geschilderte Kunst ist merkwürdigerweise nicht mit dem Fall der politischen Macht der Langobarden zugrunde gegangen, sondern hat sich erst danach recht ausgebildet zu einem festen einheitlichen Stil, den ich an

anderer Stelle (Die Spuren der Langobarden in der italischen Plastik des ersten Jahrtausends. Leipzig 1894) als plastische Verzierungsweise nach langobardischem Geschmack bezeichnet habe. Es ist das nur so zu erklären, daß einerseits in der auf den Sturz des Langobardenreiches folgenden Völkermischung das langobardische Blut einen starken Zusatz abgab und daß andererseits die Barbarei dieses Zeitalters daran Gefallen fand. Der zu Beginn des 9. Jahrhunderts fertige Stil, der wie die altnordische Kunst rein ornamental geworden ist, hat aber auch seine eigentümliche Schönheit; das beweist das Ziborium vom Altar des heiligen Eleucadius in Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna (806–816) (Abb. 382). Aus dem 9. Jahrhundert stammende Werke mit dieser Art von Ornament treten uns in gewissen Gegenden Italiens und zwar dort, wo Kernpunkte langobardischer Macht bestanden, in Como, im langobardischen Herzogtum Spoleto, im südlichen Etrurien, zahlreich entgegen. Der Stil erlangte solche Bedeutung, daß er sich auch nach Rom verbreitete und dort viele Werke hinterlassen hat. Immer sind dies entweder Bedachungen von Ziborien, Altarbekleidungen, Chorschranken oder Kreuze, Säulen, Pfeiler und Pilaster. Meistens dienen sie nicht mehr ihrer ursprünglichen Bestimmung: die Ziborien und Chorschranken sind auseinander genommen, in den besseren Fällen zu Kanzeln neu zusammengesetzt oder in einem Neubau der Kirche eingemauert. Immer bestehen die Verzierungen aus Flechtwerk oder kräftig gezeichneten Ranken mit altchristlichen Symbolen und erinnern an Holzschnitzerei und an Herstellung mit dem Kerbschnittmesser. In allen Mustern offenbart sich ein außerordentlich feines Gefühl für harmonische und organische Dekoration kraftvollen Charakters, eine reiche Phantasie bringt mit wenigen Motiven eine große Mannigfaltigkeit hervor. So besteht die merkwürdige Tatsache, daß in demselben Jahrhundert, in welchem im Norden der große Kaiser Karl die Renaissance des Altertums heraufführte, die Plastik Italiens erfüllt war von germanischem Geiste. Als nach der Pause, welche die Kunstübung im 10. und Anfang des 11. Jahrhunders in Italien machte, der romanische Stil begann, da treten uns zuerst wieder die Ornamentmotive nach langobardischem Geschmack entgegen und gehen allmählich in die neue Dekorationsform über.

4. Die altnordische Kunst und das karolingische Zeitalter.

Das weitaus fruchtbarste geschichtliche Ereignis in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends ist der Eintritt der germanischen Völker in die Kultur, und zwar nicht der Stämme, welche vergeblich auf dem alten Kulturboden Italiens festen Fuß zu fassen suchten, sondern der Völker nördlich der Alpen. Wohl hatten die Römer ihre Kultur und Gegenstände ihrer Kunst in die nordischen Provinzen Gallien und Germanien getragen, aber diese waren wie sie selbst dort Fremdlinge geblieben; nur sehr selten suchten die Landeseingeborenen römische Kunsterzeugnisse nachzuahmen, nur technisch haben sie von den Eroberern gelernt. Bis zu ihrer Berührung mit den Römern kannten die nordischen Völker nur ein Linien- und Punktornament geometrischen Charakters, welches allen indogermanischen Völkern auf der frühesten Stufe gemeinsam gewesen zu sein scheint und von dem wir eine höher entwickelte Art schon bei den Griechen nach der dorischen Wanderung kennen gelernt haben. Das Beispiel der römischen Kultur hatte die merkwürdige und für die Germanen sehr ehrenvolle Folge, daß sie dadurch zur Schaffung einer neuen selbständigen Verzierungsform angeregt wurden; es entwickelte sich die Tierornamentik.

Zuerst wurden die Endigungen der Geräte in Form von Tier-, besonders Vogelköpfen gebildet. Dabei wurden die Tierformen nur ganz im allgemeinen angedeutet, ohne daß es zur Darstellung einer bestimmten Tierart kommt. Während der Zeit der Völkerwanderung, in welcher die Germanen ihre volle Kraft entfalten, gelangt auch in

der Ornamentik an Schmuck und Gerätschaften das Germanische zur alleinigen Herrschaft (Abb. 383). Nicht ganze Tiere werden angebracht, sondern ihre Gliedmaßen und einzelnen Teile sind auseinander gerissen, manche Teile werden ganz weggelassen. Außerdem entwickelt sich reiches Band- und Flechtwerk. Die Kunst drängt also mit aller Macht zum rein Ornamentalen hin, welches Streben wir schon bei den Langobarden als germanische Eigenart kennen gelernt haben. Die Teile der Tiere sind linear-ornamental so völlig umgestaltet, daß sie zum Teil nur für das geübte Auge des Forschers als solche zu erkennen sind. In dieser Ornamentik kommen nicht, wie früher angegeben wurde, Drachenfiguren vor, und die Schlange spielt nur eine untergeordnete Rolle. Die Grundelemente sind vierfüßige Tiere und Vögel. Es ist ein eigentümliches Linien- und Formenspiel, man glaubt etwas Bestimmtes zu erkennen und findet es doch nicht vollständig heraus. Es ist ein beständiger Kampf von Formen, die sich gegenseitig

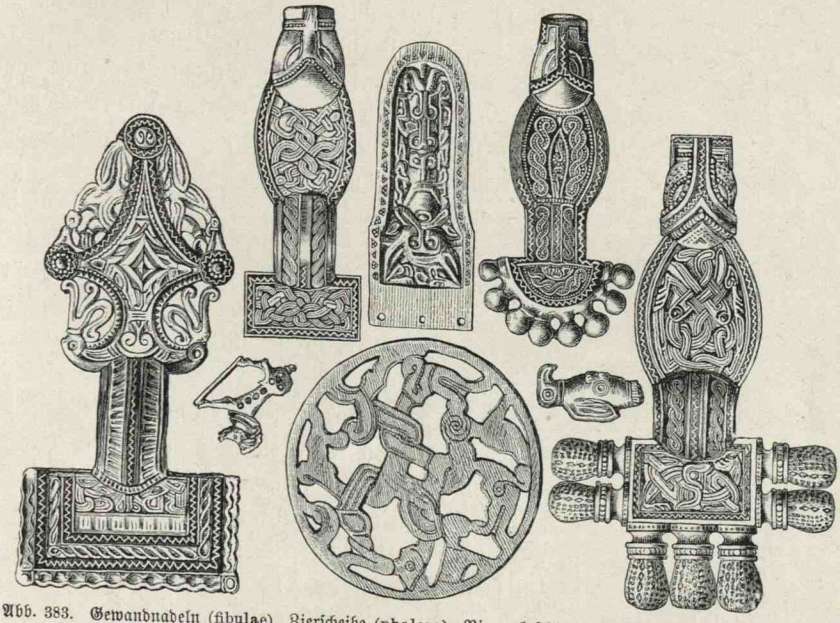


Abb. 383. Gewandnadeln (fibulae), Zierscheibe (phalera), Riemenbeschlag und Tierbildchen aus verschiedenen deutschen Gräbern. (Zu Seite 443)

nicht zur Geltung kommen lassen, die Ornamentik hat etwas phantastisch Nebelhaftes, wie die germanische Göttersage, die von der klaren Bestimmtheit der griechischen weit entfernt ist. Diese Tierfiguren sollen auch gar nicht bestimmten Vorstellungen Ausdruck geben. „Sie sind reine Ornamentmotive, deren einzige Bestimmung ist, das Auge zu erfreuen. Was der Punkt und der Strich in der Steinzeit waren, die gebogene Linie in der Bronzezeit, das Akanthusblatt in der griechischen Kunst, das gotische Blattwerk im späten Mittelalter, das waren die auseinander gerissenen Tierfiguren im Kunststil der Völkerwanderungszeit: Ornamentmotive und nichts weiter“ (Sophus Müller). Es sind nur Metallarbeiten in Bronze und Gold erhalten, namentlich Fibeln (Gewandnadeln), Riemenbeschläge, Gürtelschnallen usw., aber die Formen beweisen deutlich, daß die Ornamentik aus der Holzschnitzerei hervorgegangen ist. Finden sich doch auch Beispiele, welche rein geometrische Kerbschnittornamente enthalten, die an den Holzvorlagen mit demselben Instrument ausgeführt wurden, welches unsere modernen Damen bei ihren Kerbschnittarbeiten gebrauchen; es lebt darin also eine uralte germanische Verzierungsweise wieder auf. Diese Arbeiten haben den Vorteil, daß bei ausschließlicher Anwendung des Kerbschnittmessers stilgerechte Formen herauskommen müssen, da sie durch das Instrument gegeben sind. Die Tierornamentik ist als eine Weiterbildung anzusehen, die eintrat, als man der rein geometrischen Formen überdrüssig wurde, der Phantasie Anregung geben wollte und das Kerbschnittmesser mit anderen Instrumenten vertauschte. Manche Formen, wie die einfacheren geflochtenen oder vielmehr nur umeinander gewundenen Bänder sind durch Metalltechnik, Auflöten hinzugekommen. Diese Ornamentik ist bei allen germanischen

Völkern im ganzen Gebiet nördlich der Alpen im wesentlichen gleich und war noch in den Zeiten des Merowingerreiches in voller Übung. Ein spätes Beispiel ist der kupferne, ursprünglich vergoldete Kelch im oberösterreichischen Stift Kremsmünster, der von dem unglücklichen Bayernfürsten Tassilo herstammt und an dem auch schon figürliche Zeichnungen auftreten. Wie der Stifter dieses Kelches durch Karl den Großen seiner Herrschaft beraubt wurde, so ist die nordische Ornamentik in der karolingischen Kunst untergegangen.

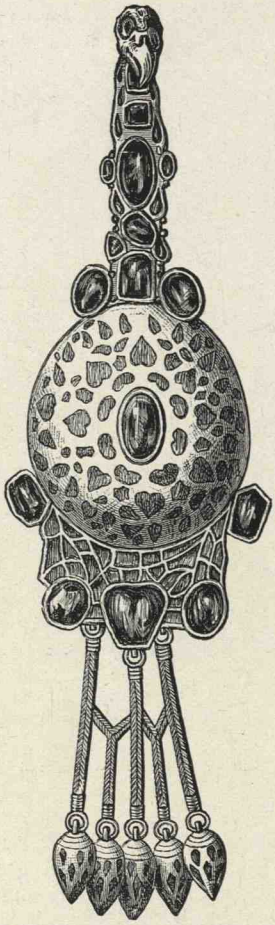


Abb. 384. Vogelförmiges Schmuckstück aus dem Goldfunde zu Petrossa. Museum zu Bukarest. (Zu Seite 444.)

Andere Funde beweisen, daß die Germanen im Besitz einer hoch ausgebildeten Goldschmiedetechnik in Verbindung mit Verroterie cloisonnée (Zellenglasverzierung) waren. Diese ersetzte das Zellenemail, indem nicht die im Feuer geschmolzene pulverisierte Emailmasse in die Metallzellen des Untergrundes eingegossen, sondern gefärbte Glasstückchen auf kaltem Wege in die Zellen eingesetzt und mechanisch befestigt wurden. Solche oft sehr schönen Werke sind auf dem ganzen Zuge der germanischen Völkerwanderung gefunden worden, in Petrossa in Rumänien, mutmaßlich aus dem Schatz des Ostgotenkönigs Athanarich (Abb. 384), im Grabe des Königs Childerich (5. Jahrhundert) bei Tournay und in Spanien zu Fuente da Guarazzar bei Toledo (Votivkronen westgotischer Könige aus dem 7. Jahrhundert).

Anders wie bei den germanischen Völkern ist die Ornamentik bei dem keltischen Volk der Iren. Schon seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts hatte das Christentum in Irland Eingang gefunden, und sehr bald entstanden hier gelehrte Klöster. Die irischen Mönche waren sehr wanderlustig und trugen ihre Zucht, ihre Gelehrsamkeit und Kunstfertigkeit auch nach Schottland, England und dem Festlande hinüber. Seit dem 7. Jahrhundert begegnen wir bei ihnen verzierten Handschriften.

Im Gegensatz zu den byzantinischen Handschriften, in welchen sich besondere Bilder befinden und geschmückte Initialen erst später auftreten, ist der ganze Schmuck ornamental kalligraphisch. Das Grundmotiv, verschlungenes Bandwerk, Geriemsel, wie man es genannt hat, in rein linearer Darstellung erinnert an die Technik des Flechtens, Webens und Stickens. Diesem linearen Prinzip müssen sich auch die Tier- und sogar die Menschenkörper fügen. Sie werden in kalligraphische Schnörkel aufgelöst, in denen die ursprüngliche Gestalt kaum noch zu erkennen ist, nicht nur einzelne Figuren, sondern ganze Szenen, Maria mit Engeln, die Kreuzigung usw.; die Färbung der einzelnen Teile entspricht nicht im mindestens der Natur. Freilich war es so nicht gleich zu Anfang, als der Gedanke zu figürlicher Darstellung den Iren von außen herzukam. Das beweist z. B. das Book of Kells im Trinity College zu Dublin aus dem 7. Jahrhundert, in welchem ein unglücklicher Versuch gemacht wird, die menschliche Figur wirklich darzustellen, ohne daß die an Schnörkel gewöhnte Hand dabei zu einem annehmbaren Ergebnis gelangte. Erst im 8. und 9. Jahrhundert erhielt der Stil auch in dieser Beziehung seine volle Ausbildung, es ist das nicht, wie wohl ausgesprochen, eine Entartung, sondern ein Vorschreiten zu harmonischer Konsequenz. Beispiele davon enthalten Codices in England, in Würzburg und St. Gallen, wo Pflanzstätten irischer Malerei entstanden. Die Kunst ist

nicht kindlich oder unfähig, sondern sie weiß ganz genau, was sie will, sie folgt den Bedingungen der Flächendekoration mit feinstem Stilgefühl. Die einzelnen Teile einer zusammenhängenden Dekoration, die oft eine ganze Seite einnimmt, sind vorzüglich untereinander abgewogen, und es kommen Muster von entzückender Anmut und liebenswürdigster Phantasie vor. Nicht weniger fein ist das Kolorit, das sich an wenige einfache Farben hält und Gold gänzlich vermeidet. Wie jede Kunst, welche rein nationalem Empfinden Ausdruck gibt, gewähren sowohl die nordische Tierornamentik wie die irische Ornamentik volle Befriedigung.

So verschieden die Verzierung fränkischer, westgotischer, burgundischer und langobardischer Handschriften aus vorkarolingischer Zeit von der irischen im allgemeinen ist, so hat doch auch sie vorwiegend kalligraphischen Charakter. Die Zierbuchstaben sind oft aus Fischen, Vögeln oder Schlangen gebildet und tun den Tierkörpern Gewalt an, ohne schöne Formen herauszubilden. Elemente der klassischen Kunst klingen ganz einzeln an. Doch kommen auch figürliche Darstellungen von äußerster Roheit vor; ihre Verfertiger sind fast ganz unfähig, sich stilistisch an ihre Vorbilder zu halten, sondern benutzen diese fast nur gegenständlich. Das Hauptbeispiel ist ein Evangeliarium aus der Abtei Gellone bei Toulouse (Paris lat. 12048), in dem eine besonders große Anzahl von Tieren zu Initialen verwendet ist: Pfau, Kranich, Wolf, Taube, Hahn, Schwan, Adler mit einem Lamm in den Klauen oder einer Schlange im Schnabel, Pferd, Fuchs, der sich im Eisen gefangen hat, Bock, Wildschwein, Löwe, Schlange, einmal auch ein Mensch. Die echt germanische Freude am Tierleben blickt hier deutlich hindurch. Angelsächsische Manuskripte halten sich in der Ornamentik eng an die irischen, ahmen aber in den Figuren altchristliche und byzantinische Vorbilder nach. Einige Manuskripte des 7. Jahrhunderts, wie das Evangeliarium in Cambridge, das sich an ein älteres Muster eng anschließt, und der Ashburnham-Pentateuch mit vielen frischen und natürlichen Schilderungen führen zur karolingischen Kunst hinüber. — Was uns von Wandbildern und Mosaiken jener Epoche berichtet wird, sind wir nicht imstande nachzuprüfen.

◇◇◇◇

Persönlicher Wille eines gewaltigen Herrschers hat die Kunst in neue Bahnen gelenkt, sie höheren Aufgaben entgegengeführt. Die unüberwindliche Neigung zum Ornamentalen trug keinen Keim für eine bedeutende Zukunft in sich, daher mußte durch einen energischen Eingriff Wandel geschaffen werden. Der ungeheure Schatz des klassischen Altertums, der in altchristlicher Zeit bereits auf die Kunst der neuen Epoche vererbt war, sollte auch für die nordischen Völker nicht ungenutzt bleiben. Während im byzantinischen Reiche die alte Tradition sich durch die Jahrhunderte fortschleppte und Italien in rohe Barbarei versunken war, entzündete sich der große Kaiser Karl an den Denkmälern Italiens, die aus der Antike und aus der altchristlichen Zeit sein staunendes Auge dort, besonders zu Rom und Ravenna, noch in Fülle gewahrte. Es muß betont werden, daß die Renaissance, welche Karl ins Leben rief, in der Hauptsache nicht eine



Abb. 385. Zierbuchstabe aus der karolingischen Bibel in der Klosterbibliothek von San Paolo fuori le Mura bei Rom. (Zu Seite 456.)

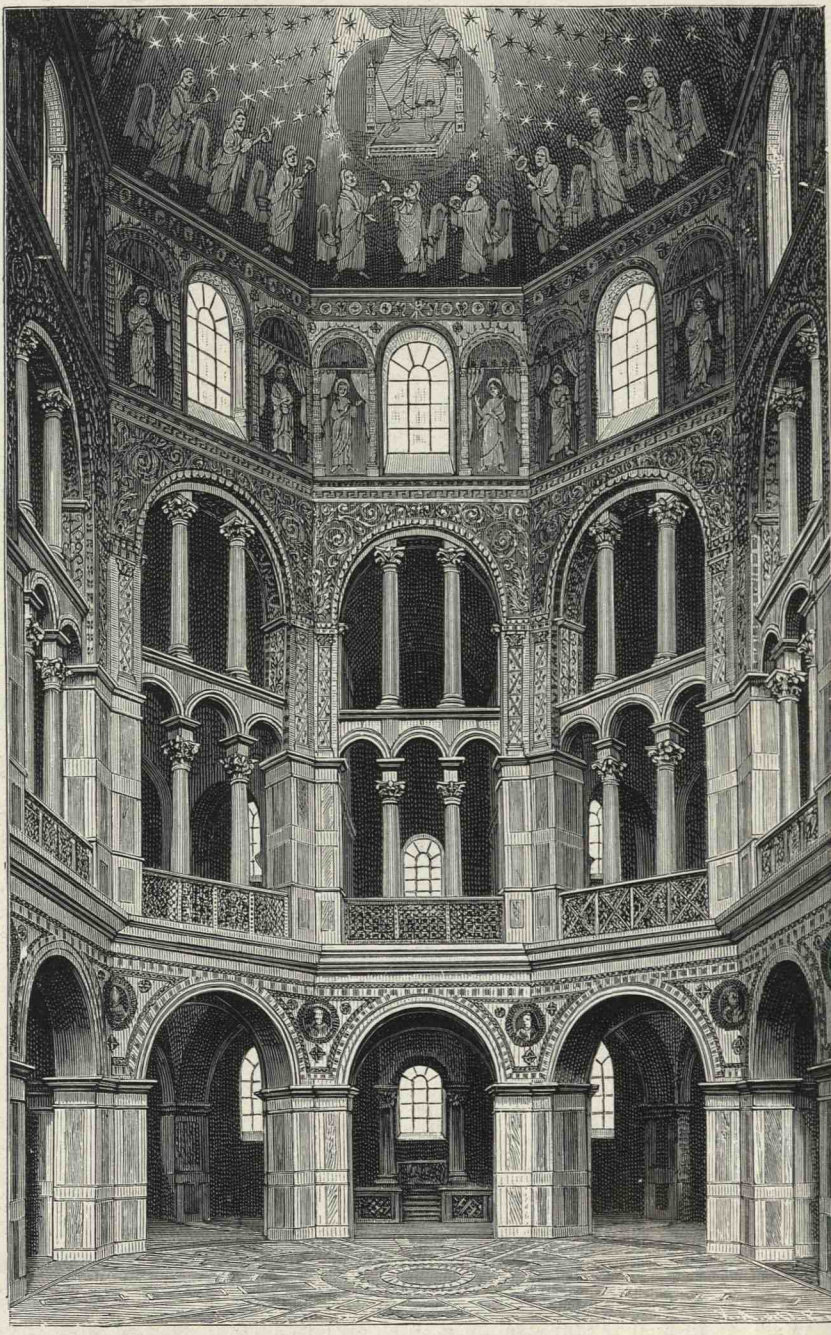


Abb. 386. Innenansicht von Karls des Großen Palastkapelle zu Aachen.
Ergänzung der Ausschmückung nach dem Wiederherstellungsentwurf von Hugo Schneider. (Zu Seite 448.)

Wiederbelebung der Antike, sondern der altchristlichen Kunst war, wie diese und nicht jene in der byzantinischen Kunst unmittelbar nachlebte und wie es bei einer Kunst, die so großen Wert auf das Inhaltliche legte, natürlich war. Wir haben in den früheren Kapiteln erkannt, wie stark und oft wie schön selbst bis in späte Zeit in der altchristlichen Kunst die Antike bewahrt wurde. Dieser Grundsatz bleibt bestehen, wenn auch viele schmückende Zutaten selbst gegenständlich und selbst in kirchlichen Werken von der Antike direkt herübergenommen sind. In einigen wenigen Fällen wurde die gleichzeitige byzantinische Kunst, wenn auch nur rein äußerlich, als Vorbild gebraucht, wie die Einrichtung des kaiserlichen Hofes sich in manchen Stücken an den Hof von Byzanz anschloß, ohne davon im Wesen

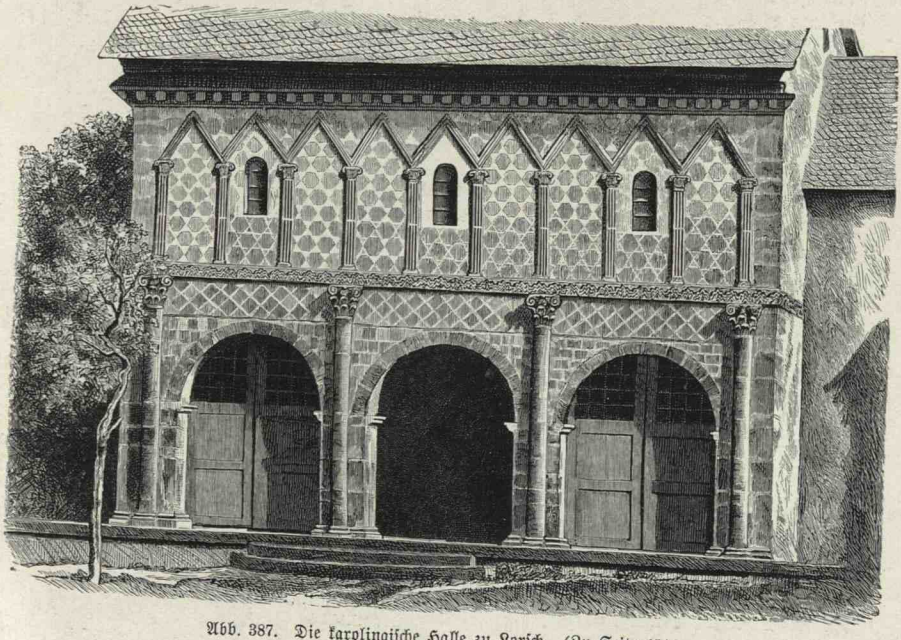


Abb. 387. Die karolingische Halle zu Lorsch. (Zu Seite 451.)

irgendwie berührt zu werden. In den Umrahmungen der Canonestafeln finden sich auch syrische Elemente. Karl wollte für sich und seine Franken die römische Bildung erwerben, aber der Grundzug sollte rein national-germanisch bleiben, und die überaus kräftige Individualität des jugendfrischen Volkes kam ihm dabei vortrefflich zu Hilfe. Wurde doch auch die Bildung fernher über die Alpen gebracht. Die Art, in welcher die Germanen die fremde Kultur annahmen, ist nicht genug zu bewundern. In keinem Punkte findet sich gedankenlose Nachahmung, sondern alles wurde, soweit es der ungeübte Geist und die ungelenke Hand vermochten, selbständig erfaßt und verarbeitet. Das Lernbedürfnis und die Aufnahmefähigkeit waren außerordentlich, aber wie die karolingische Kunst persönlich durch den Kaiser hervorgerufen war, so blieb sie eine Hofkunst, und weitere Kreise des Volkes hatten daran keinen Anteil. Die gleichzeitige Klosterkunst ist, soweit sie nicht in direkter Verbindung mit dem Hof steht,

äußerst armselig. Karl ließ in seinem Lande kaiserliche Paläste, Pfalzen, errichten zu Ingelheim, Nymwegen, Aachen, zahlreiche Kirchen ließ er allerorten erstehen. Seine Hauptstadt Aachen wollte er zu einem neuen Rom machen und erbaute dort einen stolzen Palast und eine prächtige Hofkirche. Er umgab sich mit einem Kreise ausgezeichneter Gelehrter und Künstler, wie Einhart, Alkuin, Angilbert u. a., die biblische oder antike Beinamen führten. Der Anstoß, der von Karl ausging, war so mächtig, daß er unter seinen Nachfolgern in derselben Richtung ohne neue Momente nachwirkte und die ganze Epoche der Karolinger genug zu tun hatte, das von Karl Neueingeführte zu verarbeiten, so daß sie künstlerisch einheitlich erscheint.



Abb. 388. Kleines Erzbildnis Karls des Großen. Früher im Domschatz zu Metz, später angekauft von der Stadt Paris, im Juni 1871 wiedergefunden unter den Brandtrümmern des Hotel de Ville, jetzt im Museum Carnavalet zu Paris. (Zu Seite 451.)

Unter den früheren germanischen Herrschern hatte Karl einen Vorläufer in Theodorich, der ebenfalls seinem Volke die Bildung des Südens zu eigen machen wollte, aber wenig mehr tat, als die fremde Kunst in seinen Dienst zu nehmen und daher auch nichts Bleibendes und kaum etwas Neues geschaffen hat. Dennoch waren er und seine Stadt Ravenna für Karl bewundertes Vorbild, er ließ die Reiterstatue Theodorichs über die Alpen schaffen und holte sich in Ravenna seine Anregungen so gut wie in Rom. Karls Hauptkirchenbau, die Hofkirche zu Aachen, jetzt Münster und durch Anbauten verunstaltet, ist nicht eine Basilika, sondern ein Rundbau, der die Ähnlichkeit mit San Vitale zu Ravenna nicht verleugnen kann, wenn die Kirche, für die als Baumeister Otto von Metz genannt wird, auch eine völlig selbständige Schöpfung ist und noch andere Vorbilder, z. B. Bauten nach der Art des sogenannten alten Domes zu Brescia gehabt haben muß (Abb. 386). Für diese Kirche und andere Gebäude wurden fertige Werkstücke und plastischer Schmuck über die Alpen gebracht.



Abb. 389. Seitenansicht des Kopfes des Reiterbildes in Originalgröße. (Zu Seite 451.)

Der kuppelüberwölbte Mittelraum ist achteckig und wird durch Fenster unter dem Kuppelansatz erhellt, der Umgang ist sechzehnseitig und hat zwei Geschosse, deren unteres nur etwa halb so hoch ist wie das obere. In den acht Arkaden, mit denen sich das obere nach

dem Mittelraum öffnet, stehen je zwei Säulen in doppelter Stellung übereinander, ein Motiv, das sich an römischen Bauten, z. B. in den Thermen, fand. Der Druck der Kuppel wird von schräg ansteigenden Tonnengewölben über den einzelnen Feldern im oberen Umgang aufgenommen und auf die Umfassungsmauern übergeleitet. Das untere Stockwerk ist mit Kreuzgewölben und in Überleitung zum Sechzehneck mit dreiseitigen Gewölbekappen gedeckt.

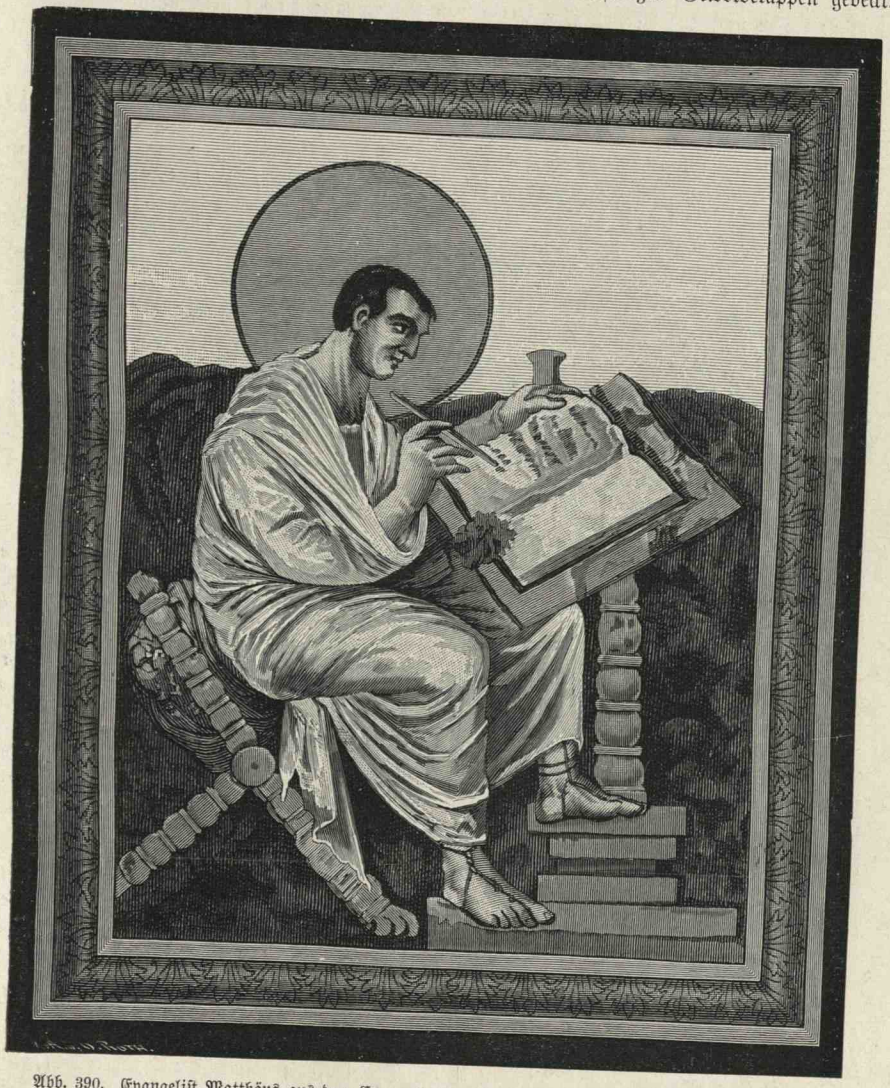


Abb. 390. Evangelist Matthäus aus dem Evangeliarium Karls des Großen. Wien. (Zu Seite 452.)

An der Ostseite ist ein kleiner rechtwinkliger Altarbau angefügt und ihm gegenüber eine Vorhalle, die von zwei runden Treppentürmen flankiert wird. Über der Vorhalle war der Platz des Kaisers. Alle Details und Profilierungen sind sehr einfach gehalten, denn der ganze Bau war auf Marmorinkrustation und Mosaikschmuck berechnet, der aber, wie es scheint, erst unter Otto III. ausgeführt wurde. Von der kostbaren Ausstattung sind nur noch die Bronzegitter der Emporen erhalten mit ihren Mustern von klassischer Schönheit (Abb. 397). Das Äußere ist wie bei den altchristlichen Bauten nur das einfache schmucklose Resultat des Inneren.

Fast wie ein Wunder mußte dieser Bau in dem nordischen Lande wirken, und es ist natürlich, daß er mehrfach nachgeahmt wurde, wie unsere Nachrichten bezeugen. Erhalten

ist nur noch die Wiederholung zu Ottmarsheim im Elsaß; das Arkadensystem dreier Seiten ist im Westchor der Nonnenkirche zu Essen (10. Jahrhundert) und die zweigeschossige Säulenstellung in der Westempore der Kirche Sancta Maria im Kapitol zu Köln (11. Jahrhundert) herübergenommen. Aber die Grundlage für die Entwickelung der germanischen Baukunst ist das Münster zu Aachen nicht geworden. Es zeigt sich darin wieder die grundsätzliche Abneigung der Abendländer gegen den Zentralbau; zumal dem natürlichen Gefühl der Germanen widersprach der gekünstelte Kompromiß zwischen der Zentralanlage und dem nach einer Seite gerichteten Gottesdienst. Vielmehr knüpfte die Entwickelung an die Basilika an.

Gleich von Anfang an haben die germanischen Baumeister die Form der Basilika nicht einfach wiederholt, sondern sie gewann in ihrer Hand sofort neues Leben. Die Einzelheiten



Abb. 391. Christus in der Glorie erscheint der Gemeinde der Seligen. Miniaturmalerei in der karolingischen Bibel zu San Paolo fuori le mura bei Rom. (Zu Seite 454.)

dieser Veränderung sind uns nicht genau bekannt; wir wissen nur, daß schon in der karolingischen Zeit die Kreuzform und die doppelchörige Anlage, wenn auch architektonisch noch unreif, eingeführt wurden, beides zuerst in den Klöstern, die von jetzt an, neben dem kaiserlichen Hof die einzigen Stätten der Bildung, eine Hauptrolle in der Kultur- und Kunstentwickelung spielen. Der klösterliche Geist nämlich verlangte, die Mönche mehr von der Gemeinde zu scheiden, als es in der Basilika möglich war, wo die Geistlichen im Querschiff saßen. Aus diesem Grunde wurde die Apsis weiter hinausgerückt und zum Chor erweitert, der wie die Fortsetzung des Mittelschiffes über das Querhaus hinaus erscheint. Ein Teil des Querhauses, Chor und Apsis wurden erhöht und darunter eine meist mit vielen Säulen ausgestattete Krypta angelegt. Ein zweiter Chor an der Fassadenwand wurde notwendig, wenn die Kirche, wie häufig, zwei Heiligen geweiht war. (Ältestes Beispiel: Centula in der Normandie.) Solche Anlagen waren in Deutschland der Dom zu Fulda, der alte Dom zu Köln, die Klosterkirche zu Sankt Gallen. Für die Zerstörung dieser Kirchen entschädigt uns die Erhaltung des auf vier zusammengenähten Pergamenthäuten gezeichneten Planes der

gesamten Klosteranlage von Sankt Gallen, der dem Abt Gozbert um das Jahr 820 von einem auswärtigen Freunde zugesendet wurde. Genau nach diesem Plan konnte der Bau nicht ausgeführt werden, weil er keine Rücksicht auf die Terraingestaltung nimmt, für uns ist er darum aber um so wichtiger, weil er eine Musteranlage darstellt. Wir erkennen die Kirche mit daranstoßendem Kloster in der Mitte, nach Norden Abtei und Schule, nach Osten Krankenhaus und Noviziat, nach Westen und Süden Ökonomiegebäude, alles auf möglichst engem Raume zusammengedrängt, weil das Ganze auch als Festung mußte verteidigt werden können. Das einzige große und stattliche Gebäude ist die Kirche, für die anderen Häuser wurde Holzbau und Strohdach verwendet, woraus sich die vielen Klosterbrände des Mittelalters erklären. Bei kleinen Kirchen hielt man an der Basilika strenger fest, wie die erhaltenen Reste der beiden Stiftungen Einharts zu Steinbach bei Michelstadt im Odenwald und zu Seligenstadt beweisen. Beide sind Pfeilerbasiliken, Michelstadt hat neben der Hauptapsis zwei Nebenapsiden, die Krypta ist merkwürdig kreuzförmig gestaltet, vor der Kirche lag nach altchristlicher Weise ein Atrium.

Von den Bauten in Fulda ist nur die kleine Michaelskapelle, die Grabkirche des 822 verstorbenen Abtes Egil, erhalten. Sie ist ein (jetzt veränderter) Rundbau mit einer von acht Säulen getragenen Kuppel, rundem, tonnengewölbtem Umgang und runder Krypta, deren Ringgewölbe auf kurzer, kräftiger Säule ruht. Während alle diese Bauten auf altchristliche Werke zurückgreifen, offenbart die kleine, mit zwei Fronten versehene Durchgangshalle zu Lorsch am Odenwald, wahrscheinlich von Ludwig dem Frommen errichtet, ein sehr verständnisvolles Studium der Antike (Abb. 387).

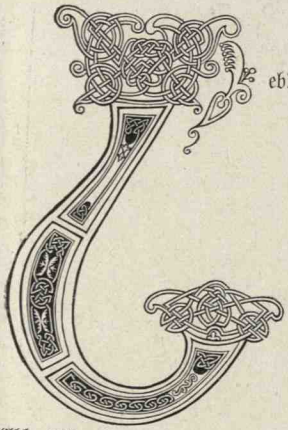


Abb. 392. Zierbuchstabe aus dem Goldnen Ada-Kodex zu Trier. (Zu Seite 456.)

ebhaft wie die Baukunst wurde im karolingischen Zeitalter nur noch die Malerei betrieben, während die Plastik sich hauptsächlich auf Elfenbeinskulpturen beschränkte. Auch in die Pflege dieser Künste teilten sich der kaiserliche Hof und die Klöster. In ihnen ging der Anstoß zur weiteren Entwickelung ebenfalls von Karl dem Großen aus. Ein kleines statuarisches Werk jener Zeit ist erhalten in dem Reiterbildnis eines Fürsten mit Schwert und Reichsapfel in der Hand, jetzt im Museum Carnavalet zu Paris. Es zeigt außerordentlich geschickte Anlehnung an antike Vorbilder, wie wir ein solches in dem Mark Aurel auf dem Kapitol besitzen, ja ein ganz antikes Gefühl in geschlossener harmonischer Komposition und lebendiger Wiedergabe der Persönlichkeit (Abb. 388 u. 389). Es ist wohl kaum zweifelhaft, daß wir hier den großen Kaiser selbst vor uns sehen; wir erkennen in dem Dargestellten seine wuchtige und markige Energie, sein echt deutsches, kerniges Wesen. Höchst bemerkenswert ist die Ähnlichkeit mit einem anderen, nicht weniger bedeutenden deutschen Mann der Tat, mit Bismarck: die kurze, gedrungene Wucht des Kopfes, die Stirn, hinter der ein unbeugsamer Wille wohnt, das mächtige Auge, die verhältnismäßig kleine Nase (etwas beschädigt), das energische Kinn und der kurze Nacken mit dem Ausdruck unwiderstehlicher Kraft. — Von den ausgedehnten Malereien in den Palästen Karls sind uns Beschreibungen in Prosa und Versen erhalten. Wie einst Justinian ließ auch er, später sein Nachfolger Ludwig der Fromme, darin seine Taten verherrlichen. In der Palastkirche zu Ingelheim waren die Geschichten des Alten und Neuen Testamentes einander gegenüber gestellt, in der Halle des Schlosses traten die Taten der christlichen Herrscher, des Konstantin, Theodosius, Karl Martell, Pipin, Karl des Großen in Gegensatz zu den Taten antiker Helden, des Kyros, Ninus, Phaleris, Romulus und Remus, Hannibal, Alexander. Im Palast zu Aachen waren die spanischen Kriege Karls und die sieben freien Künste gemalt. Sehr bezeichnend ist Karls Stellung zum byzantinischen Bilderstreit. Er faßte seine Ansicht, die er in den sogenannten karolingischen Büchern veröffentlichen ließ, in den schönen Satz zusammen: „Weder zerstören wir die Bilder, noch beten wir sie an.“ Alle Monumentalwerke der Malerei sind uns verloren gegangen, nur die mit Miniaturen geschmückten Kodizes sind in großer Zahl erhalten. Sie führen uns am besten in den Geist des karolingischen Zeitalters ein.

Die Vorbilder für die karolingischen Miniaturen sind in der altchristlichen Kunst zu suchen, aber ebensowenig wie in der Baukunst ist es eine tote Herübernahme, sondern in der Hand der germanischen Künstler gewinnt die Malerei sofort neues Leben. Sie suchen sich zunächst die Form der altchristlichen Kunst anzueignen und sich in ihren Geist hineinzuleben. Besonders nahe kommt den altchristlichen Werken das Evangeliarium Karls des Großen, das sich unter den Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation in der Schatzkammer zu Wien befindet. Die vier Evangelisten bewahren noch die klassische Tradition, wenn sie auch viele Zeichenfehler aufweisen und keinen rechten organischen Zusammenhang mehr haben, aber sie sind groß und edel gedacht; geschmackvoll und harmonisch ist auch die Farbe, die sich zuweilen sogar zur Stimmung erhebt, wie in dem Bilde mit Matthäus (Abb. 390), in dem das weiße Gewand, der tiefgrüne, unbestimmte landschaftliche Hintergrund, die

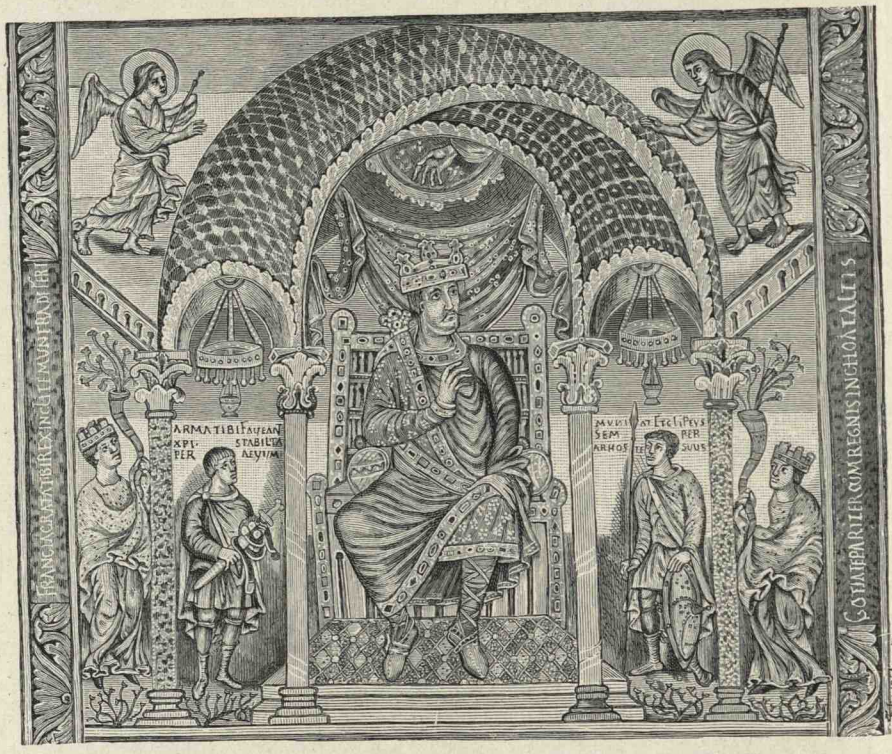


Abb. 393. Thronender Kaiser im Codex aureus aus St. Emmeram zu Regensburg. München. Hof- und Staatsbibliothek. (Zu Seite 454.)

helle Luft und der goldene Nimbus vortrefflich zusammenwirken und mit der Purpurfarbe des Pergamentblattes in Einklang stehen. Im allgemeinen ist die Zeichnung der karolingischen Kunst nachlässig und sucht die leichte Technik der altchristlichen Zeit nachzuahmen, ohne deren verhältnismäßig noch sicheres Gefühl für richtige Wirkung zu besitzen. Auch das Kolorit schließt sich der einfachen und hellfarbigen altchristlichen Weise an, nur ist es weniger harmonisch. Christus ist meist noch unbärtig, kommt aber auch, zuweilen in derselben Handschrift, bärtig vor. Symbolische Motive sind selten; in einem Evangeliarium zu Paris (lat. nouv. acq. 1203) aus dem Jahre 780, von Godescalc für Karl den Großen geschrieben, wird der Brunnen des Lebens von einem Tempelchen überdacht geschildert, es kommen Tiere, ein Hirsch und Vögel hinzu. Eine ähnliche Darstellung ist in dem Evangeliarium von S. Médard in Soissons (Paris lat. 8850) ebenfalls aus der Zeit Karls des Großen, wo um den Brunnen auch die vier Evangelistensymbole tanzen (!). In demselben Kodex gehen von einem Lamm Strahlen auf die vier Evangelistensymbole aus. Von antiken Elementen finden sich namentlich: die Mäanderborde, Gemmen als Verzierung der Canonesumrahmung (Kodex aus S. Médard), Bellerophon auf dem Pegasus und die Chimära (beide in der Bibel

Karls des Kahlen, Paris lat. 1, und in einem Evangeliarium Kaiser Lothars, Paris lat. 266); in einem D der Bibel Karls des Kahlen sind die zwölf Zeichen des Tierkreises und Apoll und Diana auf ihren Gespannen angebracht, die auch bei der Kreuzigung meistens als Halbfiguren erschienen; bei der Kreuzigung und zu Füßen des thronenden Christus



Abb. 394. Anfangsseite aus dem St. Galler Goldenen Psalter. (Zu Seite 456.)

finden sich in der Regel auch die Personifikationen von Wasser und Erde als Greis, der auf einer Urne lehnt, und als Weib mit ein oder zwei Kindern an der Brust. Aber bei diesen Personifikationen, denen sich noch die vier Kardinaltugenden zugesellen, ließ man es im allgemeinen bewenden, denn das natürliche und reale Gefühl der Germanen wehrte sich dagegen. Einzeln haben auch Werke, in denen der spezifisch byzantinische Stil schon ziemlich ausgebildet war, zum Vorbild gedient, wie in dem Evangeliarium von S. Médard. Die schöne, rein

menschliche Auffassung der altchristlichen Kunst entsprach dem angeborenen germanischen Empfinden, und wie mit Recht gesagt worden ist, daß das Christentum und die Germanen füreinander geschaffen erscheinen, so können wir auch auf die verständnisvolle Herübernahme der altchristlichen Kunst, in der das Christentum seinem evangelischen Gehalt nach so rein verkörpert ist, hinweisen. Weil die Malerei die Szenen nicht äußerlich kopierte, sondern innerlich nachzuempfinden strebte, kam von Anbeginn eine edle, freie Auffassung hinein, die ein schönes Zeugnis des germanischen Geistes ist und das gerade Gegenteil der erstarrenden byzantinischen Kunst bildet, welche immer dieselbe Komposition als geheiligte Norm wiederholte. Wenn wir ausnahmsweise in verschiedenen Kodizes genau derselben Darstellung begegnen, wie den drei auf die Übersetzung der Vulgata durch den heiligen Hieronymus bezüglichen Szenen in der Bibel Karls des Kahlen zu Paris und der etwa gleichzeitigen Bibel von San Paolo fuori le Mura bei Rom, da können wir ein gemeinsames berühmtes Vorbild annehmen. Es ist natürlich, daß die Szenen gleichen Gegenstandes einander ähnlich sind, aber in jeder fühlt man doch immer die Selbständigkeit des Miniators heraus. Ganz besonders frei hat sich der Maler eines für Drogo, einen natürlichen Sohn Karls des Großen, geschriebenen Evangeliariums aus Metz (Paris lat. 9428) ergangen. Man merkt in den kleinen biblischen Szenen, die er den Initialen eingefügt hat, die Freude des Malers heraus, daß er sich hier noch freier bewegen durfte, als es in den Textillustrationen erlaubt war. In diesen kleinen Figuren ist die Fähigkeit, lebendig und ausdrucksvoll zu erzählen, die sonst bald größer bald geringer ist besonders bedeutend. Bei manchen Kodizes ist der seelische Ausdruck vorzüglich, z. B. in den Canones missae in Paris (lat. 1141), wo auf einem Blatt die Engel erschrocken zu der Majestät des thronenden Erlösers aufschauen und auf einem anderen die männlichen Seligen ihm zaghaft und scheu nahen, während die Engel und Frauen von hinreißender Liebe erfüllt sind. Die Zahl der biblischen erzählenden Bilder ist nicht so groß wie in der byzantinischen Kunst, sondern die Darstellungen lehnen sich meist, wie die eben angedeuteten, mehr in freier Weise an den Text an, wovon auch Abb. 391 ein Beispiel gibt. Es ist der obere Teil eines Blattes zu Anfang der Bücher der Propheten, auf dem unten Jesaias dargestellt ist, wie er auf die Jungfrau Maria weist und die Prophezeiung ausspricht, daß sie den Messias gebären werde, während der obere Teil die Erfüllung zeigt, Christus in Glorie von der Gemeinde der Seligen verehrt. Oft klingt in solchen Darstellungen ein apokalyptisches Element an. Vielfach nehmen die Bilder rein repräsentativen Charakter an. So ist in der Mitte eines oft wiederholten Blattes der thronende Heiland in einer Mandorla angebracht, darüber Sonne und Mond als Halbfiguren, darunter Wasser und Erde, zur Seite Engel und in den vier Ecken die Evangelisten mit ihren Symbolen, wie es auch die Elfenbeintafel des Tutilo zeigt (vgl. Abb. 396). Es ist eine sogenannte Majestas Domini. Zu Anfang der Psalmen ist in der Regel David mit den vier Psalmisten zu sehen. Repräsentativ sind auch die Dedikationsbilder, die noch besonders bemerkenswert dadurch erscheinen, daß hier eine wirkliche Bildnisdarstellung versucht wird. Die Herrscher thronen auf prächtigem Sessel zuweilen unter reichen Baldachinen, zu ihren Seiten stehen Trabanten. Auf dem Bilde des Codex aureus aus St. Emmeram in



Abb. 395. Elfenbeintafel von der Einbanddecke eines Meßbuchs aus karolingischer Zeit, in der Bibliothek zu Frankfurt. (Zu Seite 457.)

Regensburg, jetzt in München (Cim. 55), treten noch die Personifikationen der Francia und Gotia und zwei vom Himmel herabkommende Engel dazu (Abb. 393). Der Kaiser wird in naiver Weise durch größere Dimensionen hervorgehoben. Gegenüber der byzantinischen zeremoniellen Steifheit hat der Künstler versucht, den Kaiser durch zufällige Haltung recht lebendig erscheinen zu lassen. Wenn auch die Zeichnung durchaus fehlerhaft ist, so spricht



Abb. 396. Majestas Domini, Elfenbeinschnitzerei des Mönches Tutilo.
Vorderer Deckel des Langen Evangelienbuchs in der Klosterbibliothek zu St. Gallen. (Zu Seite 454 u. 457.)

sich darin doch ein frischer Wagemut aus, und wenn die Gesichtszüge auch etwas Typisches haben, so erkennt man in verschiedenen Kodizes dieselbe Person doch immer wieder. In der Bibel Karls des Kahlen ist das Bild mit dem Kaiser zur Darstellung der Szene ausgesponnen, in welcher Vivianus, der Vorsteher der Abtei Saint Martin zu Tours, dem Herrscher den Kodex überreicht (im Jahre 850).

Sympathisch ist das Schauspiel, wie die Künstler danach ringen, sich die Formen und den Vorstellungskreis einer überlegenen Kunst anzueignen, wie aber der Geist des jungen

Volkes dem Ganzen doch seinen Stempel aufdrückt und die hervorstechenden Eigenschaften des germanischen Nationalcharakters, das Streben nach dem Individuellen, die natürliche Unbefangenheit und Frische, die religiöse Innigkeit zum Durchbruch kommen. So sehr uns diese Züge auch erfreuen, das kindliche Ungeschick läßt uns im Figürlichen doch zu keiner Befriedigung kommen, die vorbildliche Kunst war selbst schon in formalem Verfall begriffen und ihre Fehler mußten durch die ungeschulten Hände erst recht vergrößert werden. Dagegen gewährt das Ornamentale einen hohen künstlerischen Genuß. Hier brauchten die Maler nur in einem Kunstzweig fortzufahren, der einheimisch war und wofür das Volk eine besondere Begabung bewiesen hatte. Auf keinem Gebiet hat das Studium der Antike so segensreich gewirkt wie auf diesem. An Stelle der kraus durcheinander geworfenen Tierfetzen, deren Linien beständig gegeneinander zu kämpfen scheinen und in denen sich eine wilde und ungeregelte Phantasie offenbart, ist jetzt ein geläuterter Geschmack getreten. Dieser hat als Hauptelement das Bandgeflecht der irischen Ornamentik, in der sich schon ein so feines Gefühl für harmonische Gestaltung gezeigt hatte, herüber genommen, aber der störenden, weil dazu nicht passenden Tiermotive bis auf die Endigungen in Tierköpfe gänzlich entkleidet, dafür einige Pflanzenmotive von der antiken Kunst eingeführt und sich im allgemeinen an deren Formgefühl gebildet; so ist eine Ornamentik entstanden, die zu den schönsten aller Zeiten gehört (Abb. 385 u. 392). Die Bandverschlingungen sind klarer und einfacher geworden, als in der irischen

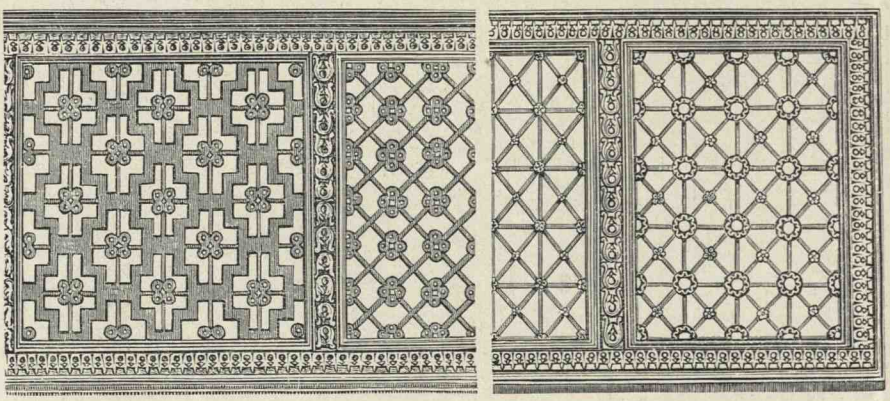


Abb. 397. Musterung zweier Gitter in Karls des Großen Pfalzkapelle zu Aachen. (Zu Seite 449.)

Kunst, nicht mehr sind alle Teile der Initialen, in denen die Ornamentik hauptsächlich auftritt und die oft ganze Seiten einnehmen (Abb. 394), ziemlich gleichmäßig behandelt, sondern durch verschiedene Art von Verzierung deutlich gegeneinander geschieden, so daß ein edles, tektonisches Bild des Buchstabens entsteht. Zu der Schönheit der Zeichnung tritt die Schönheit der Farbe, der Grundcharakter des Ganzen ist Wohllaut. Die Vorliebe für diese Art von Ornamentik, in der sich die Linien fliehen und wiederfinden, in der sich aus Disharmonien ein Einklang entwickelt, hängt wohl mit der musikalischen Begabung unseres Volkes zusammen. Gleichzeitig ist das Phantastische und rein Gedankliche bezeichnend für germanische Weise. Die karolingische Ornamentik bildet den Schlußpunkt einer — freilich von außen, von der Antike, beeinflußten — Entwickelung aus nordisch-einheimischen Elementen; schon auf der Höhe der romanischen Epoche gewinnen die fremden Elemente darin die Oberhand.

Im Sturmlauf hatte Karl der Große geglaubt, seinem Volk eine neue Kultur schaffen zu können und auf einmal zu erwerben, was langsam ausreifen muß. Es bedurfte einer geraumen Zeit, bis alle Anregungen verarbeitet waren, und so ist die karolingische Miniaturmalerei auch erst unter Karls Enkeln, den Königen Karl dem Kahlen und Lothar, zur rechten Blüte gekommen. Namentlich der erstere scheint sie sehr begünstigt zu haben. Ebenso schnell ist die Kunst auch wieder gesunken, sie war so eng mit dem Herrscherhause verknüpft, daß sie in dessen Untergang mit hineingezogen wurde. — Neben einer Hofschreibschule waren die Hauptstätten für die Buchmalerei die mit dem Hof in Beziehung stehenden Klöster. Wir haben schon erfahren, daß aus den Klöstern zu Tours und Metz für die Kaiser bestimmte Werke hervorgingen. Neben diesen und den Klöstern von Reims, Saint Denis, Corbie, Fulda, deren Arbeiten sich nach den Entstehungsorten künstlerisch unterscheiden, war in





Becher (14,5 cm hoch) und Halsschmuck (21 cm Durchmesser) aus dem Goldfunde zu Petrossa im Museum zu Bukarest. (Zu Seite 444.)

Deutschland ein Vorort Sankt Gallen. Dort kämpfte die karolingische Kunst eine Zeitlang mit der irischen Weise, bis die erstere im prächtigen Codex aureus, der dort bewahrt wird, den Sieg davontrug. Das Irische ist aber, wie einige Manuskripte (z. B. Paris lat. 257 und 15520) beweisen, bis ins 10. Jahrhundert imstande, einen starken Einfluß auf die Kunst auszuüben. In Verbindung mit der karolingischen Kunst steht auch die angelsächsische, von der ein berühmtes Beispiel der Utrecht-Psalter vom Ende des 9. Jahrhunderts ist. Die Bilder sind einfache, skizzenartige Umrißzeichnungen mit der Feder, nur hin und wieder leicht koloriert. In ihnen offenbart sich eine derbe, volkstümliche Weise, welche in ihrer äußeren Erscheinung weitab von der Hofkunst liegt, wie wir sie bisher kennen gelernt haben. Anatomie, Perspektive und alle anderen formalen Elemente sind dem Zeichner vollkommen unbekannt, aber trotzdem sind die Figuren lebendig und die Szenen mit natürlicher Frische und naiver Deutlichkeit vorgeführt. In stofflicher und geistiger Beziehung stimmt dieser Kodex jedoch mit der karolingischen Malerei überein. Ganz genau folgen seiner Kunstweise die Werke der Schule von Reims, und auch die jüngere Schule von Tours ist davon beeinflußt. In der jener letzteren angehörenden sogenannten Alkuin-Bibel (im Britischen Museum), die erst nach Alkuins Lebenszeit entstanden ist, sind die Figuren von abschreckender Häßlichkeit, aber ihr Ausdruck ist ungemein sprechend und die Erzählung sehr deutlich.

Viel weniger gut als die Miniaturmalerei können wir die Elfenbeinplastik der karolingischen Zeit verfolgen und die wenigen erhaltenen Denkmäler zeigen untereinander starke stilistische Verschiedenheiten. Eines der schönsten und wahrscheinlich eines der ältesten ist eine Elfenbeintafel in der Bibliothek zu Frankfurt a. M., die eine Messe schildert (Abb. 395). Die Einfachheit der Form zeigt deutlich die Anlehnung an gute altchristliche Werke. Ganz verschieden davon und verwandt mit den angelsächsischen Miniaturen sind die heftig bewegten Szenen auf den Deckeln zu dem Gebetbuch Karls des Kahlen in Paris (lat. 1152). Wieder anders sind die Schnitzereien an den Deckeln des Langen Evangelienbuches in der Klosterbibliothek zu Sankt Gallen. Vorder- und Rückseite sind stilistisch nicht voneinander zu trennen und gehören beide dem kunstbegabten Mönch Tutilo an, der von dem Chronisten Eckehardt IV. so hoch gepriesen wird (Abb. 396). Der Unterschied zwischen Vorder- und Rückseite ist nur der, daß der Mönch für die erstere zahlreiche Vorbilder hatte, während er die Figuren der Rückseite selbst erfand und dabei in völlige Barbarei verfiel. Die vielen kleinen Parallelfalten weisen deutlich darauf hin, daß wir das Vorbild in der Miniaturmalerei mit ihrer zeichnerischen Manier der Faltenangabe zu suchen haben. Auf die Verschiedenheit der Vorbilder sind überhaupt die Verschiedenheiten in der karolingischen Elfenbeinschnitzerei zurückzuführen.



Abb. 398. Erzgegossener Löwenkopf an der größern Erztür von Karls des Großen Pfalzkapelle zu Aachen. (Zu Seite 448.)



Abb. 399. Architrav von der Haupttür der Kathedrale zu Benevent. Nach Originalphotographie
(Zu Seite 561.)

Die Kunst des romanischen Zeitalters.

I. Die Kulturbedingungen für die Kunst.



Abb. 400. Zierbuchstabe aus einem Evangelienbuch des erzbischöflichen Museums zu Köln. 11. Jahrhundert.

Nach dem allgemeinen Niedergang, der auf das Reich Karls des Großen gefolgt war, brach mit dem Regierungsantritt des sächsischen Königshauses eine neue große Zeit an. Das Reich Karls des Großen verdankte fast alle seine Kulturelemente dem Anschluß an das Römertum, an die antike und die altchristliche Welt. International wie das Reich der römischen Imperatoren war es gewesen. Jetzt zum erstenmal entstand ein mächtiges Königtum, dessen Kraft ganz im heimischen Boden wurzelte. Karl der Große war für Italien der Befreier von der Fremdherrschaft der Langobarden gewesen; Otto I. war der König der Deutschen, der das Land eroberte und als höchste Weihe seiner Macht sich die Kaiserkrone aufs Haupt setzen ließ. Der Kaiserbegriff war jetzt ein ganz anderer geworden. Karl hatte die ganze westeuropäische Christenwelt wirklich beherrscht, Otto und seine Nachfolger wurden durch die Kaiserkrönung die ersten, vornehmsten Fürsten der Christenheit, aber sie herrschten nur im deutschen Reich und in dem zeitweise unterworfenen Italien. Es war das heilige römische Reich deutscher Nation. Mit dieser Wendung beginnt auch für die Kunst eine neue Epoche, die mit der Antike und der altchristlichen Zeit nicht mehr in so enger Verbindung steht; das eigentliche Mittelalter. Das Germanentum hat jetzt ein viel stärkeres nationales Bewußtsein als unter den Karolingern. Allerdings sucht man auch ferner alle Bildung aus dem heidnischen und christlichen Altertum abzuleiten, aber sie erhält eine viel stärkere nordische Färbung. Die nordischen Nationen treten dem überlieferten Bildungsvorrat selbständig gegenüber, und aus ihrer Auffassung und Verarbeitung entsteht etwas Neues. Nach Analogie der Bezeichnung „romanische Sprachen" hat man diese Epoche die romanische genannt, da ihre ganze Kultur, wie jene Sprachen, aus einer Vermischung nordischer und römischer Elemente hervorgegangen ist. Es ist ein unglücklicher Name, denn in den romanischen Sprachen ist das römische Element Sieger

geblieben, während das Wesen der romanischen Epoche in der Vorherrschaft des Nordischen, namentlich des Germanischen, besteht.

Dieses Zeitalter ist eines der größten in der Weltgeschichte. Der Staat erwuchs auf einer vollkommen neuen Grundlage, dem Lehnswesen, das auf dem deutschen Begriff der Treue aufgebaut war; in dieser Epoche erreichte die Kaisermacht das höchste Ansehen, ihr gehören die großen Geschlechter der sächsischen, der fränkischen, der hohenstaufischen Kaiser an. Zu derselben Zeit, da das Haupt des letzten Hohenstaufen unter dem Schwert eines französischen Henkers fiel, fand auch der romanische, besser germanische Kunststil ein gewaltsames Ende, und die französische Kunst, die fälschlich den Namen Gotik erhalten hat, gewann die Herrschaft über die Welt. In diese Epoche fällt das gewaltige Ringen zwischen weltlicher und geistlicher Macht, in ihr erhebt sich das Papsttum zur Weltherrschaft, bald unter dem Schutz und im Bündnis mit dem Kaisertum, bald über dasselbe triumphierend. Diese Epoche sah immer neue Heere, die beste Kraft des Abendlandes, voll religiöser Begeisterung und phantastischer Abenteuerlust nach den heiligen Stätten des Ostens ziehen, eine kriegerische Bewegung, wie sie die Welt seit den Zügen Alexanders des Großen und der Völkerwanderung nicht erlebt hatte.

Von einer solchen Zeit sollte man erwarten, daß sie in den Künsten die höchsten Leistungen zu verzeichnet hat, und in der Tat hat sie wenigstens in einer Kunst, in der Architektur, einen Stil hervorgebracht, welcher an Größe und Schönheit keinem andern unterlegen ist. Der romanische Baustil als Ganzes ist ebenso bedeutend wie die hellenischen Stile, aber während in Griechenland jeder Tempel ein nach allen Seiten ausgerundetes Kunstwerk war, hat das romanische Zeitalter selbst in dieser seiner Hauptkunst nur selten ganz harmonische und vollendete Werke zu schaffen vermocht. Weit seltener noch und viel später hat es die romanische Plastik und Malerei zu künstlerisch vollreifen Schöpfungen gebracht; erst ganz zu Ende der Periode hat der geistige Gehalt in einer größeren Zahl von Werken seinen vollendeten Ausdruck in der künstlerischen Form gefunden; bis dahin bleibt die Form fast immer unbeholfen und linkisch.

Die Ursachen für diese Erscheinung sind mannigfacher Art, vor allem ist es der verhängnisvolle Dualismus, der das ganze Mittelalter durchzieht: Zwei Schwerter beherrschten die Christenheit, das weltliche und das geistliche, und beide lagen beständig in erbittertem Kampf miteinander. Jedermann sollte gleichzeitig dem Staat und der Kirche untertan sein, und doch waren ihre Ansprüche und Forderungen meist entgegengesetzt. — Das Lehnsverhältnis erschien einerseits wie das Bündnis zweier ursprünglich gleichberechtigter Teile, und die einzelnen Bevölkerungskreise, die Ritter, die Mönchsorden, die Zünfte usw. schlossen sich in republikanischen Genossenschaften zusammen; dennoch war andererseits die Organisation des Staates monarchisch. — Einen schroffen Gegensatz zu dem Lehnsstaat bildete die Hierarchie, die von der einen Spitze des Papsttums aus aufs strengste stufenartig gegliedert war. Dennoch bestanden beide nebeneinander, und dieselben Personen waren oft durch die Hierarchie an den Papst und durch den Lehnseid an den Kaiser gefesselt. — Die einzelnen Nationen

waren als Individualitäten voneinander geschieden; andererseits aber bildete die ganze Christenheit eine Einheit, was am schlagendsten in den Kreuzzügen zum Ausdruck kam, und gewisse Genossenschaften, vor allem die Ritter- und Mönchsorden und die Zünfte, erstreckten sich über alle Nationen und kannten nationale Grenzscheiden nicht. — Das Mittelalter strebte, nach den höchsten Anforderungen des Christentums zu leben, die christlichen und die weltlichen Interessen miteinander zu versöhnen, das Reich Gottes auf Erden sichtbar herzustellen. Das war eine von vornherein unerfüllbare Aufgabe, weil sie die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit nicht berücksichtigte. — Nicht zum wenigsten einschneidend war der Zwiespalt zwischen Germanischem und Römischem, den beiden grundlegenden Elementen im Blut der Bevölkerung Italiens und Frankreichs und in der Kultur der meisten europäischen Länder. — Bei diesem Tatbestand mußte man überall Kompromisse zu schließen suchen. Am deutlichsten tritt das im Rittertum zutage. Zu den ersten Forderungen des Christentums nämlich gehört die Friedfertigkeit, und doch ist keine Zeit so kampfesfroh gewesen wie diese. Deshalb suchte sich das Rittertum dadurch zu decken, daß es sein Schwert in den Dienst der Religion stellte und erklärte, die Waffen zur Ehre Gottes, zum Schutz der Schwachen zu führen. Das Rittertum war die schärfste Ausprägung roher Kraft, und doch hielten die Riter bis zum Überzierlichen auf feine Sitte; das Männliche hat darin seinen schärfsten Ausdruck gefunden, und doch machten die Ritter zarte Frauen zu Richterinnen über ihre Taten.

Wegen dieser Zwiespältigkeit ist das Mittelalter auch die Zeit der *großen Gegensätze* geworden. Während die einen der Welt völlig entsagten, schäumten die anderen in sinnlicher Lust über; der reinsten Friedfertigkeit auf der einen Seite entsprach die wildeste Kampfeswut auf der andern; so demütig und bescheiden die einen waren, so groß war die Überhebung anderer. Nicht nur in verschiedenen Menschen oder Klassen, nein in den einzelnen Individuen lagen diese Gegensätze nebeneinander. Die Klöster waren oft die Stätten gröbsten Sinnengenusses; die Boten des Friedens, die Mönche, waren es, welche zu den Kreuzzügen aufriefen; die Demut vor Gott war sehr oft Stolz und Überhebung den Menschen gegenüber. An dem Dualismus und an den Gegensätzen krankt das ganze Mittelalter und ist schließlich daran zugrunde gegangen, aber andererseits hat sich die Menschheit in dem beständigen Kampf entgegenstehender Mächte gestählt, und die Gegensätze steigerten einander zur reinsten Tugend und zum gemeinsten Bösen. So ist es gekommen, daß gerade darin das Zeitalter sich zu seiner Größe entwickelte, einer Größe, welche den Vergleich mit allen anderen Epochen der Menschheit aufnehmen kann und unsere bewundernden und staunenden Blicke fesselt.

Das Altertum hatte eine stolze Freudigkeit besessen, die Menschen hatten Vertrauen in ihre eigene Kraft. Das Christentum aber betont immer die *Schwäche und Unzulänglichkeit des Sterblichen*, der Religionsstifter war demütig bis zur vollständigen Selbstverleugnung gewesen und hatte freiwillig den schimpflichsten Tod erlitten, den es damals gab. Ihm suchte man es gleich zu tun und übertrieb die Demut bis zur geschmacklosen und ekelhaften Erniedrigung,

bis zum Aufgeben jeder menschlichen Würde, der frohe und sichere Stolz des Altertums galt als Sünde. Das ist wieder ein Grund, weshalb es das Mittelalter nicht zu so vollen und runden Leistungen bringen konnte wie die Antike.

Jede Kunst hängt von dem Verhältnis des Menschen zur Natur ab. Das griechisch-römische Altertum hatte eine naive und objektive Freude an ihr gehabt. In den südlichen Ländern war die Natur das Nächstliegende, der Freund des Menschen. Im Norden dagegen ist sie meist etwas Drohendes, ein Feind, gegen den man sich schützen muß, und wenn sie sich wie im Frühling und Sommer dem Menschen freundlich erweist, so taucht auch gleich die Klage auf über die schnelle Vergänglichkeit dieser Freude. Das Alte Testament, dessen Anschauungen nachlebten, sieht und preist die Schönheit der Natur, aber die Natur ist nur die Offenbarung Gottes, der Psalmist lehrt uns darin die Herrlichkeit Jehovas erkennen. Damit ist also keine objektive Betrachtung gegeben. Und gar das Christentum proklamiert, wenigstens in seiner mittelalterlichen Auffassung, die Natur als Sünde, vor der man sich zu hüten hat. So brachte es die alles beherrschende Religion mit sich, daß man der Natur geringe Beachtung schenkte. Da neben der Religion für den Geist des früheren Mittelalters vor allem das Germanentum bestimmend ist, kommt es auch auf dessen Stellung zur Natur an: der Germane hat ein enges Verhältnis zu ihr wie der Grieche, ja es ist inniger und persönlicher, aber gerade die Innerlichkeit verhindert ihn, die Natur objektiv zu beobachten.

Die Kreuzfahrer durchzogen die herrlichsten Gegenden Europas, aber in ihren Schilderungen wird die Schönheit der Landschaft nur selten erwähnt, sondern in erster Linie der Reichtum an nützlichen Erzeugnissen gepriesen, wozu beim heiligen Lande die Begeisterung und Andacht kommt, die es als Schauplatz der biblischen Vorgänge erweckt. Auch im deutschen Volksepos wird die Natur nur in den knappsten Ausdrücken erwähnt, wenn man auch im allgemeinen eine Freude an ihrer belebenden Frische hindurchfühlen kann. Dagegen tritt die Natur mehr im höfischen Kunstepos und im Minnegesang hervor. Aber auch hier werden immer nur Einzelheiten genannt, und die dabei gebrauchten Wendungen sind stereotyp und konventionell; die Natur dient nur dazu, um in Parallele mit den Empfindungen des Menschen gesetzt zu werden. Zu einer Betrachtung der Natur um ihrer selbst willen, zu einer objektiven Freude daran kommt es nicht. Höchstens in den Liedern der provençalischen Troubadours deutet sich etwas Derartiges leise an, aber das rührt daher, daß im südlichen Frankreich die Antike durch das ganze frühere Mittelalter besonders stark nachlebte.

Man ging im Mittelalter so weit, die übersinnliche Welt für wirklicher zu halten als die bestehende. Das zeigt deutlich der Streit zwischen den Realisten und Nominalisten. Es handelte sich um die Frage, ob die Allgemeinbegriffe der wirklichen Dinge eine reale Existenz hätten, und die Realisten, welche das behaupteten, trugen den Sieg davon, während die Nominalisten, welche glaubten, daß jene Begriffe bloße Namen wären, unterlagen. Diese Abkehrung von der Natur als etwas für sich Bestehendem mußte der bildenden Kunst, der Plastik und Malerei, zum größten Nachteil gereichen, weil ihr dadurch ihr eigentlicher Lebensnerv entzogen wurde.

Im Zusammenhang mit dieser mangelhaften Beachtung der Natur kam es dem Mittelalter gar nicht in den Sinn, daß eine Wissenschaft auf Beobachtung der Wirklichkeit errichtet werden könne. Bei ihm galten Autorität und Tradition

alles. Das, was man nicht sehen und nicht beweisen konnte, die Offenbarung, stand von vornherein fest, davon ging alle Philosophie und alle Wissenschaft aus. In der Antike war die Wissenschaft aus dem Leben hervorgewachsen, mit dessen Ausbildung geschaffen worden. Im Mittelalter dagegen war sie etwas Überkommenes, was man mit unendlicher Mühe und eisernem Fleiß zu lernen und zu begreifen suchte. Jene Wissenschaft war lebendig, diese tot. Die Wissenschaft des Mittelalters war ein Erbstück untergegangener Völker, deren Dasein ganz andere Grundbedingungen gehabt hatte, und war schon verknöchert, als das Mittelalter die Erbschaft antrat, sie war von den Grammatikern der Spätantike für den Schulgebrauch zurecht gemacht. Daneben aber erstand als eigene Wissenschaft des Zeitalters die scholastische Philosophie. Diese war jedoch nicht schöpferisch, denn die Wahrheit war ein für allemal in den Lehren der Kirche gegeben, die Philosophie hatte nur die Aufgabe, sie zu erkennen, zu begreifen und zu erklären. Wo sie mit der Kirche in Widerspruch geriet, fand sie die Ursache dafür in ihrem mangelhaften Erkennungsvermögen, nicht in der Unrichtigkeit kirchlicher Satzungen. Wieder zeigt sich der Dualismus des Mittelalters darin, daß die Scholastik nur die eine Hälfte der mittelalterlichen Theologie ausmacht, daß die andere, die Mystik, in scharfem Gegensatz zu ihr steht, und daß diese beiden sich ergänzenden Teile in heftigem Kampf miteinander lebten. Es war natürlich, daß die Religion der Liebe noch eine andere Art von Philosophie erzeugte. Dem in der Scholastik herrschenden Verstande stellte die Mystik das Herz gegenüber, welches mit glühender Liebe die Gottheit umfassen und sich ihr unbedingt hingeben soll. Über alles Irdische erhebt sich die menschliche Seele zur alleinigen Liebe des Schöpfers. „Nur so weit wird Gott erkannt, als er geliebt wird", rufen die Mystiker mit dem heiligen Augustinus aus. Der Mystik liegt dasselbe Gefühl zugrunde, das die romanischen Kirchen mit dem Zauber des Heimlichen und Heimischen, die gotischen mit ihrer himmelanstrebenden Inbrunst, die Statuen und Gemälde mit ihrer seelischen Wärme durchdrungen hat.

Das alles erklärt, weshalb Plastik und Malerei im Mittelalter nur so schwer zu künstlerischer Vollendung gelangen konnten. Dennoch sind selbst viele Werke von mangelhafter Form hoch bedeutungsvoll und in gewissem Sinne reifen Kunstwerken anderer Epochen gleich zu stellen. Nur müssen wir bei ihnen von den eigentlich künstlerischen Forderungen, von der vollendeten Übersetzung des Inhaltes in die sinnliche Erscheinung absehen, sondern ihren Gehalt an Ideen und Empfindungen betrachten. Die Ideen, die das Mittelalter in seiner Kunst ausdrückt, gehören zu den erhabensten und größten, die die Menschheit je bewegt haben, diese Kunst muß von ihrer kulturgeschichtlichen Seite genommen werden, um einen ganzen Genuß zu gewähren. Die Ideen sind zum Teil derart, daß sie überhaupt niemals durch eine Kunstform erschöpfend ausgedrückt werden könnten, dennoch ringt die unbeholfene Form danach, und das ist oft rührend und ergreifend.

Der gewaltige Inhalt dieses großen Zeitalters mußte aber wenigstens in einer Kunst vollwertigen Ausdruck finden, denn das Bedürfnis und dann auch

die Fähigkeit zu künstlerischer Äußerung ist allen wahrhaft großen Epochen gegeben. Daß diese Kunst die Architektur war, ist natürlich, denn sie lag dem abstrakten Denken der Zeit näher als Plastik und Malerei. Ferner hatte während des ganzen Mittelalters das einzelne Individuum keine Geltung, sondern ging ganz darin auf, ein Teil einer größeren Genossenschaft oder Gesellschaft zu sein. Daher entsprach dieser Zeit die am wenigsten persönliche Kunst, die Architektur, am besten und nicht minder die Ornamentik. Die romanische Architektur ist, ebenso wie später die gotische, das getreue Spiegelbild ihres Zeitalters. Sie ist fest und männlich, kräftig und wuchtig, andererseits zierlich und schmuckreich wie das Rittertum. Sie ist feierlich ernst, priesterlich streng wie die Religion und die Kirche, aber auch heiter prächtig und freudig wie das bunte Spiel bei ritterlichen und bürgerlichen Festen. Noch wirkte das antike Kunstempfinden nach. Im vollendeten Wohlklang, im ruhigen Sichselbstgenügen kommt die romanische der griechischen Baukunst nahe, dabei haben ihre herrlichsten Dome das sehnsuchtsvolle Aufstreben des Christentums. Der griechischen Einfachheit gegenüber ist die romanische Kirche ein komplizierter Bau, dessen Teile auch nicht entfernt mit der Klarheit gruppiert und nach Haupt- und Nebendingen geschieden sind, wie beim griechischen Tempel. Dem natürlichen Wachstum eines griechischen Tempels gegenüber hat eine romanische Kirche ein grüblerisches Element. Man merkt das Geschlecht heraus, das an scharfe und gewundene Gedankenarbeit gewöhnt war. Andererseits spricht das mystische Element der romanischen Kirchen unvergleichlich warm zum Herzen, während der griechische Tempel durch seine Schönheit und Klarheit Auge und Geist erfreut, aber nichts Seelisches enthält und das Herz kalt läßt.

Die Kunst der romanischen Epoche war keine Volkskunst, sondern sie empfing ihre Begünstigung hauptsächlich von der Geistlichkeit und vom kaiserlichen Hof. Die Künstler gehörten entweder dem geistlichen Stande an, oder sie waren als Laien keine freien Leute, sondern standen im Dienst eines geistlichen oder weltlichen Herrn. Nur die Bücherillustration lag fast ausschließlich in den Händen der Geistlichkeit. Der vornehmste Kunstförderer war der Kaiser, in der ersten Hälfte der romanischen Epoche gingen die größten Aufträge von ihm aus, die herrlichsten Dome sind mit kaiserlichem Gelde und in kaiserlichem Auftrag errichtet worden. Die Kunst diente sowohl frommen Stiftungen als auch dem Luxus. Am Hofe vereinigten sich Kunstwerke aus dem ganzen Reich und aus der ganzen Welt, und dort konnte der Künstler die besten Muster kennen lernen. Neben dem Kaiser aber standen die hohen Kirchenfürsten, die Bischöfe und Äbte der Klöster, sie erweckten und förderten die Kunst in den einzelnen Provinzen des Reiches.

Einen lehrreichen Blick in die Werkstatt der mittelalterlichen Künstler lassen uns einige Kunstbücher tun, in denen Kunstregeln und Rezepte aufgeschrieben und späteren Geschlechtern überliefert wurden. Das älteste derartige Buch scheint das Fragment des Anonymus Bernensis zu sein mit Anweisungen über einige Bindemittel von Farben. Der Autor lebte vielleicht schon im 9. Jahrhundert. Aus dem 10. Jahrhundert stammen die ersten beiden Bücher der Schrift „Heraclius, über die Farben und Künste der Römer" in Versen, während das dritte die Malerei behandelnde Buch ein Zusatz des 12. oder 13. Jahrhunderts ist. Die weitaus bedeutendste Schrift aber ist das Werk des Theophilus „Schedula

diversarum artium". Der Verfasser war ein deutscher Geistlicher, der Name Theophilus ist wahrscheinlich nur angenommen, vielleicht versteckt sich dahinter der Benediktinermönch Rogkerus aus dem Kloster Helmershausen an der Diemel in Niederhessen. Es sind in dem Buch technische Vorschriften für Malerei, Glasbereitung, Metalltechnik in edlen und unedlen Metallen, auch Angaben über Steine, Perlen und Elfenbeinarbeiten enthalten.

2. Die romanische Baukunst.



Abb. 401. Aus dem Meßbuch Heinrichs II., in seinem Auftrag für den Dom zu Bamberg gemalt. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Der alte Kulturboden Italiens und das oströmische Reich hatten sich seit der altchristlichen Zeit als unfähig erwiesen, einen neuen Stil hervorzubringen. Sie waren zu sehr durch die Tradition belastet. Neue Völkerfamilien hatten die Führung in Europa übernommen, und diese bildeten einen neuen Stil heraus. Der sogenannte romanische Baustil ist eine Schöpfung der Germanen, er entstand überall, wo germanische Stämme saßen oder eine starke Beimischung zum Blut der alten Bewohner des Landes gegeben hatten: in Deutschland, Nordfrankreich, in der Normandie, Burgund, in England und in der Lombardei. Aber dieser Baustil war nicht vollständig neu, denn die Germanen hatten erst durch die Römer den Begriff der Kunst in höherem Sinne kennen gelernt; Karl der Große hatte gesucht, sein Reich mit altchristlicher und antiker Kunstbildung zu durchdringen, die Religion, der die Architektur in erster Linie diente, kam von Rom; daher knüpfte die romanische Baukunst an die römische d. h. die italisch-altchristliche an und bildete diese um. Die Form der Basilika blieb für den Kirchenbau die Grundlage. Nicht plötzlich entstand der romanische Stil, sondern langsam bereitete er sich vor. Sogleich bei der Herübernahme auf germanischen Boden während der letzten beiden Jahrhunderte des ersten Jahrtausends treten neue Elemente in die Basilika ein, die alle später Hauptbestandteile des romanischen Stiles wurden. Die Apsis wird zum Chor erweitert; das Querschiff wird nach beiden Seiten verlängert; so daß ein lateinisches Kreuz im Grundriß entsteht; die Kirche erhält einen zweiten Chor an der westlichen Schmalseite des Langhauses und oft in Verbindung damit noch ein zweites Querschiff; man beginnt die Säulen durch Pfeiler zu ersetzen, Pfeiler und Säulen wechseln miteinander ab; das Märtyrergrab erweitert sich zur Krypta. Das alles haben wir schon an den Bauten der Karolingerzeit kennen gelernt. Sehr viel später bilden sich die romanischen Einzelformen heraus, und das war natürlich, denn das Wenige, was die Germanen von architektonischen und dekorativen Einzelformen mitbrachten, war für die neue Aufgabe nicht zu verwerten; daher nahm man die antiken

Einzelheiten, und erſt allmählich ſchmolzen dieſe ſich in germaniſchem Empfinden zu neuen Formen um.

Man kann nicht ſagen, wo der romaniſche Bauſtil am früheſten entſtanden iſt. Überall tritt er ziemlich gleichzeitig und ſelbſtändig in Erſcheinung. Klar zeigt ſich in ihm die Neigung der Germanen zur Individualiſierung, und in wahrhaft unendlicher Mannigfaltigkeit bildet er ſich heran; kein zweiter Bauſtil iſt ſchließlich ſo reich an ſynonymen Formen, und in jedem Land, in jeder Provinz, ja in jeder Stadt und in jedem Bau ſo individuell verſchieden. Eine wahrhaft überwältigende Fülle von ſchöpferiſcher Kraft blickt uns daraus entgegen. Daher kann man auch nicht von einem Syſtem der romaniſchen Baukunſt ſprechen wie bei den helleniſchen und beim gotiſchen Stil. Dennoch gibt es eine Anzahl *gemeinſamer Merkmale.*

In ſeinen allgemeinen Zügen haben wir den *Grundriß* ſchon kennen gelernt. Die Dreiſchiffigkeit des Langhauſes wird noch mehr zur Regel als in altchriſtlicher Zeit, fünfſchiffige Baſiliken bleiben ſeltene Ausnahmen. Weil es unter den Andächtigen nicht mehr eine Klaſſe gab, welche zur Buße zeitweilig vom Gottesdienſt ausgeſchloſſen wurde, fällt das Atrium weg. Auch von der doppelten Choranlage ſucht man ſich allmählich zu befreien, wenn auch zum Teil ſehr bedeutende Beiſpiele davon bis in die ſpäteſte romaniſche Zeit vorkommen. Der Turm ſteht nicht mehr abgeſondert ſeitwärts, ſondern *ein oder zwei Türme* werden *mit der Faſſade organiſch verbunden*, und im Innern des einen oder zwiſchen den beiden Türmen wird eine *Vorhalle* angelegt, welche auf den Eintritt in die Kirche vorbereitet und in dieſem Sinne das altchriſtliche Atrium vertritt. Trotzdem bleibt der Haupteingang oft an der Nordſeite, und in die Faſſadenwand wurde nur ein Neben- oder gar kein Portal gelegt. Das rührt von der Gewöhnung bei doppelchörigen Anlagen oder auch bei Kloſterkirchen her, welche für die Mönche vom Kloſter aus zugänglich waren und nur wenig auf die Beteiligung von Laien beim Gottesdienſt rechneten. In der ſpäteren Zeit aber wurde ein *reich geſchmückter Portalbau* an der Faſſade Regel.

Die Oberwände des Mittelſchiffes ruhten entweder *auf Säulen oder auf Pfeilern*, von denen dieſe in der verſchiedenartigſten Weiſe geſtaltet ſein konnten. Ihr Hauptgrundriß iſt meiſt quadratiſch. Sie erheben ſich auf einem Sockel und ſchließen mit einem Kapitell oder Kämpfer oder auch nur mit einem ſchwachen Geſims ab. Bei reicherer Bildung ſind ihre Kanten abgeſchrägt, oft mit einer kanalartigen Kerbe verſehen und zuweilen mit Säulchen ausgeſetzt, oder es ſteigen, vorzüglich an Gewölbebauten, Halbſäulchen oder Pilaſter an ihnen und über ſie empor. Ihre Proportionen ſind ganz verſchieden, kurz und mächtig oder hoch und ſchlank. Bei den Säulen erhält die Baſis die attiſche Form mit einer Hohlkehle zwiſchen zwei Pfühlen über einer viereckigen Plinthe. Seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts, einzeln ſchon ganz zu Ende des 11., wird die Baſis mit einem *Eckblatt* ausgeſtattet, das in etwas gewaltſamer Weiſe den Übergang von der viereckigen Plinthe zum runden Pfühl vermittelt. Es iſt ein kleiner Knollen oder Klotz, der ſich allmählich zum Blatt herausbildet, aber zuweilen auch die Geſtalt natürlicher oder phantaſtiſcher Tiere annimmt. Wie der Pfeiler hat auch die Säule die verſchiedenſten Proportionen von der hohen und ſchlanken Form der altchriſtlichen Baſilika bis zum gedrungenen niedrigen Rundpfeiler. Die Säulen haben keine Kanellierung und Schwellung, dagegen bleibt die Verjüngung nach oben. Eine eigenartige und künſtleriſch bedeutende Erfindung iſt das *romaniſche Würfelkapitell*. In ſehr einfacher, aber auch gewaltſamer Weiſe vermittelt es den Übergang vom Kreis in das Quadrat. Die Grundform iſt ein Würfel, deſſen untere Teile zu einem Kugelſegment abgerundet ſind. Über dem eigentlichen Kapitell liegt eine nach oben ausladende und verſchiedenartig profilierte Kämpferplatte. Die Grundform des Kapitells wird ſehr oft von plaſtiſch-dekorativem Schmuck, entweder reinem Ornament oder Ornament mit Figuren, umſponnen bis zu vollſtändiger Unkenntlichkeit der urſprünglichen Form. Daneben aber blieb das aus der Antike abgeleitete *Blätter- oder Kelchkapitell* in Geltung und gewann gegen Ende des romaniſchen Zeitalters ſogar die Oberhand. Es gibt romaniſche Kirchen, deren Lang-

haus nur Säulen, und andere, welche nur Pfeiler haben; man nennt sie danach Säulen- oder Pfeilerbasiliken. In anderen waltet ein rhythmischer Wechsel von Pfeilern und Säulen, wobei die kräftigeren Pfeiler die Hebung, die schlanken Säulen die Senkung bezeichnen; dieser Stützenwechsel kann architektonisch sehr schön verwertet sein.

Die Oberwände des Mittelschiffes haben oft keine architektonische Gliederung, sondern ihr Schmuck bleibt ausschließlich der Malerei überlassen. Zuweilen zieht sich ein schmales Gesims horizontal daran hin, und von den Pfeilern oder Säulen steigen senkrechte Leisten auf, so daß eine viereckige Umrahmung der Arkaden gebildet wird. Wenn Pfeiler und Säulen miteinander abwechseln, sind zuweilen die Säulenarkaden von einem größeren, von Pfeiler zu Pfeiler gespannten Blendbogen umfaßt. In den meisten Fällen ist die Bogenlaibung der Arkaden ganz glatt und kahl, zuweilen aber sind die Kanten durch

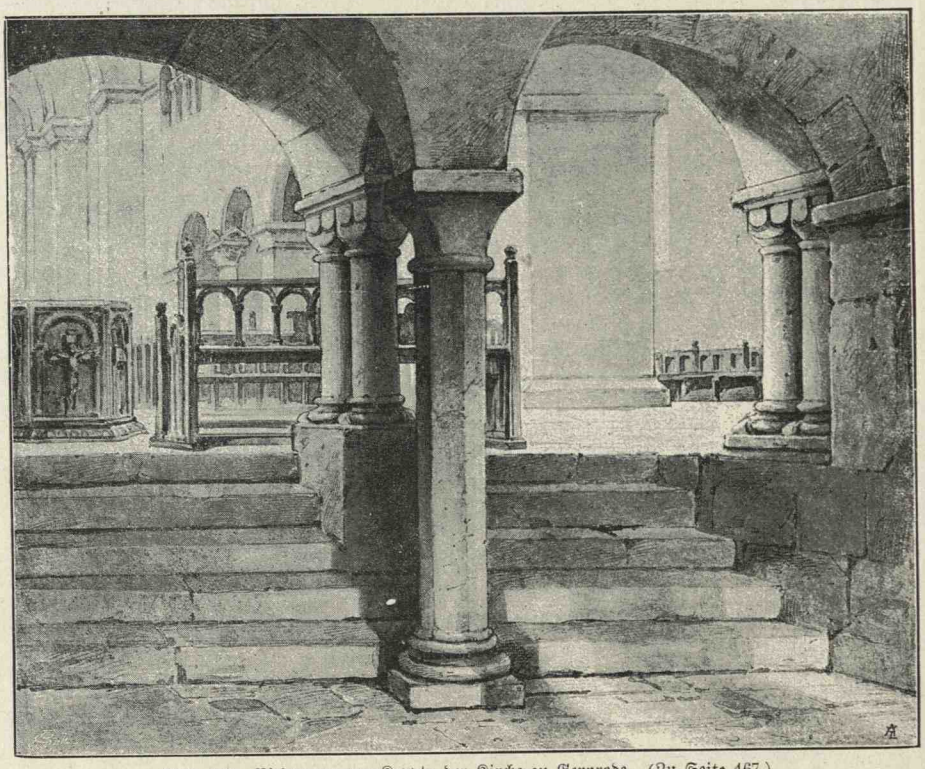


Abb. 402. Niedergang zur Krypta der Kirche zu Gernrode. (Zu Seite 467.)

Rundstäbe und Einkerbungen profiliert. Wenn die Kirche mit Emporen versehen ist, was in Deutschland selten vorkommt, dann öffnen sich diese in Säulen- oder Pfeiler- oder gemischten Arkaden gegen das Mittelschiff. Unter der Decke laufen die Fenster hin; diese werden auch in allen anderen Räumen der Kirche, sogar in der Apsis, angebracht, und ihre Form wird mit der Zeit außerordentlich reich ausgebildet. Sie sind oft zu Gruppen zusammengefaßt. Zwei durch ein Säulchen getrennte, rundbogige Fenster werden durch einen größeren Blendbogen überspannt, oder es werden drei Fenster, ein höheres mittleres und zwei niedrigere Seitenfenster, nebeneinander gestellt. Im spätromanischen Stil wird die Fensterform außerordentlich vermannigfacht, und die merkwürdigsten Bildungen kommen vor. Besonders beliebt sind die Fächerform, der Dreipaß oder das Tresle, der Vierpaß, das Rundfenster mit ausgebuchtetem Rand usw. Auch bis zu einer größeren Anzahl werden die Fenster zu Gruppen vereinigt. Ihre Wandung wird nach außen und innen abgeschrägt, so daß die eigentliche Lichtöffnung kleiner ist als die Umrahmung, was der Lichtzufuhr nur geringen Abbruch tut und außen besseres Ablaufen des Regenwassers bewirkt.

Der Fußboden des Chores, zu welchem oft das ganze Querhaus oder ein Teil hinzugezogen wird, ist meist um eine beträchtliche Anzahl von Stufen über den übrigen Teil der

Kirche erhaben, und die breiten Freitreppen, die vom Langhaus hinaufsteigen, machen einen imposanten Eindruck. Ebenso herrlich aber wirkt oft der Niedergang zur Krypta (Abb. 402), deren Fußboden mehr oder weniger tief als der Boden des Langhauses liegt, und die sich unter dem ganzen Chorraum hinzieht. Die Gewölbedecke wird von einer großen Zahl von Säulen getragen, und zwischen Säulen steigt man meist auch zur Krypta hinab. Hier ist die Grabstätte des Titularheiligen der Kirche oder der vornehmen Stifter und Patrone. Durch enge Fenster in mächtigen Mauern fällt nur ein gedämpftes Licht herein, das sich mühsam zwischen den Säulen hindurchwindet, und beim Gottesdienst verleiht das unsichere Kerzenlicht diesem Raum ein wunderbar geheimnisvolles Leben. In den Bauten vom 8. bis 11. Jahrhundert fehlt die Krypta fast nie, mit dem 12. Jahrhundert verschwindet sie allmählich.

Das ganze Innere der Kirche war mit ornamentaler und figürlicher Malerei aufs reichste geschmückt. Hier zeigt sich wieder die hohe Begabung des Zeitalters für abstraktere Kunstformen, indem sich dafür ein sehr zweckentsprechender Teppichstil herausbildete; es sollte der Anschein erweckt werden, als wären die Wände mit ausgespannten Teppichen behängt. Aber auch die architektonisch-plastischen Details gaben nur die Unterlage für die Malerei ab. An manchen Würfelkapitellen kann man noch jetzt die Spuren aufgemalter lanzettförmiger Blätter erkennen. Die Säulenschäfte und Pfeiler, die Arkaden und Fensterlaibungen waren mit geometrischen Mustern bedeckt, und das Ganze fand in der buntfarbigen flachen Holzdecke seinen Abschluß.

Reicher als das Innere wurde das Äußere architektonisch-plastisch geschmückt, weil hier die Malerei nicht nachhelfen konnte. Ein Sockel zieht sich um das ganze Gebäude;

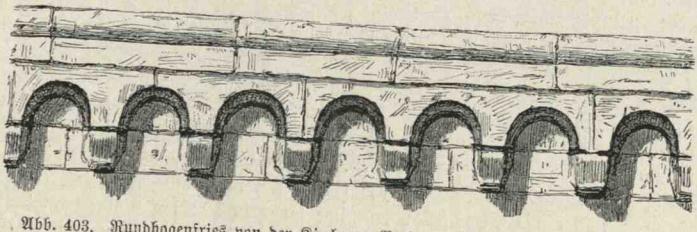


Abb. 403. Rundbogenfries von der Kirche zu Breitenau in Hessen. (Zu Seite 467.)

schmale, wenig vortretende Streifen, Lisenen genannt, die wir schon in Ravenna kennen gelernt haben, steigen vertikal auf, zuweilen wachsen sie sich bis zu stärkeren Pilastern oder Halbsäulen aus und sind rundbogig miteinander verbunden, so daß Blendnischen entstehen; sehr oft treten die Lisenen in Verbindung mit dem sogenannten Rundbogenfries auf, der auch als einheitlicher horizontaler Abschluß unter dem Dach sehr beliebt ist (Abb. 403). Es ist kein eigentlicher Fries, sondern ein Gesims, das aus kleinen, aneinander gereihten, in besonderen Fällen einander durchkreuzenden Rundbögen besteht. Es kommen auch andere friesartige Gesimse vor, z. B. der Schachbrettfries, der aus mehreren Reihen von abwechselnd erhöhten und vertieften Steinen zusammengesetzt ist. Demselben dekorativen Zweck wie der Rundbogenfries dienen die überaus reizvollen Zwerggalerien, die wir später genauer werden kennen lernen. Das Dach wird von kleinen Konsolen oder von einem einfach profilierten Gesims getragen. Eine besonders schöne Tat des romanischen Stils ist die Bildung der Portale. Ähnlich wie bei den Fenstern wurde die Portallaibung nach innen abgeschrägt; um die genügende Tiefe zu erhalten, ließ man die Mauer um das Portal zuweilen vortreten. Die Tür war mit einem geradlinigen Sturz versehen, und das rundbogige Feld darüber heißt Tympanon; es ist meist plastisch verziert. Bei dieser Bildung war es möglich, die eigentliche Tür in bescheidenen Dimensionen zu halten, so daß sie leicht zu handhaben war und man nicht zu dem Auskunftsmittel greifen mußte, eine kleinere Tür in die Türflügel hineinzuschneiden wie bei der Antike; trotzdem konnte der Portalbau majestätisch, der Größe der Kirche entsprechend, gestaltet werden. Die Säulchen, welche in die Schräge gestellt wurden, geben mit den sie verbindenden Rundbögen gleichsam eine summarische Ansicht des Innern, wie man es erblickt, wenn man durch die Tür eintritt. Reicher ornamentaler und figürlicher plastischer Schmuck fand hier seine Stelle. Im Lauf der Entwickelung läßt sich das Streben nach Herausbildung einer monumentalen Fassade, die das ganze Gebäude

zusammenfaßt und ihm seinen festen Abschluß verleiht, erkennen. Ein oder zwei Türme steigen an der Fassade empor, unten quadratisch, oben oft ins Achteck übersetzend, von einem flachen oder schlanken Helm bekrönt. Andere Türme stehen in den Ecken zwischen Querschiff und Chor oder an den Seitenmauern der Querschiffe; über der einen oder über beiden Vierungen erheben sich Zeltdächer oder ebenfalls mächtige Türme. Die Türme sind mit Schallöchern versehen, die fensterartig gebildet sind und sich nach oben zu vermehren, so daß der Turm im Aufsteigen leichter wird. Außerdem sind sie mit Lisenen und Rundbogenfries geschmückt. Die Wirkung der romanischen Kirche ist im Äußeren wie im Inneren eine außerordentlich malerische, und der Bau enthält das dem antiken Tempel ganz fremde Element der Stimmung.

Das größte Verdienst des romanischen Zeitalters ist die Ausbildung des Gewölbebaues. Allerdings sind Gewölbedecken durchaus nicht ein notwendiges Glied in einer romanischen Basilika, und bis zuletzt blieben flach gedeckte Kirchen in Gebrauch. Aber die Ausbildung der Wölbung ist das am meisten in die Zukunft Weisende. Die Gewölbetechnik war niemals ganz verloren gegangen; sie wurde durch die vorbildlichen Reste antiker Bauten und durch die Berührung mit Byzanz wach erhalten: die Apsis war immer gewölbt, ebenso die Krypta, weil sie den Boden der Oberkirche zu tragen hatte. Als man zur Wölbung der eigentlichen Kirche schritt, nahm man zunächst die Seitenschiffe in Angriff, zuletzt erst wagte man sich an das Mittelschiff. Die Führung darin kann kein Land in Anspruch nehmen, denn ziemlich gleichzeitig tritt der Gewölbebau auf an den deutschen Domen zu Speier und Mainz, in Burgund an Cluny und in der Lombardei, wo San Michele von Pavia die erste Gewölbekirche in basilikaler Form ist. Die großen technischen Aufgaben werden überall selbständig gelöst. Wohl wurde in einzelnen Gegenden mit Vorliebe das Tonnengewölbe gebraucht, vorwiegend aber benutzte man das ebenfalls schon von den Römern ausgebildete Kreuzgewölbe. Am besten kann man sich dieses vergegenwärtigen, wenn man es sich aus zwei einander rechtwinklig durchschneidenden Tonnengewölben entstanden denkt. Es entstehen dadurch vier dreieckige Kappen, von denen hauptsächlich nur die unteren Endpunkte gestützt werden müssen, da sich die anderen Teile gegenseitig das Gleichgewicht halten. In den Ecken stehen die Pfeiler, und je vier sind durch Rundbögen und das darüber sich spannende Gewölbe zu einem Gewölbefeld, Travée, verbunden. Jedes Gewölbefeld ist selbständig, und doch stützen sich alle gegenseitig, über der Vierung erhebt sich meist eine Kuppel. Ein Fortschritt ist es, daß man später die Gewölbekappen nicht mehr in scharfen Nähten aneinander stoßen läßt, sondern die Diagonalen als kräftige Rippen konstruierte, zwischen denen die eigentliche Wölbung nur Füllwerk ist. Jedes Gewölbefeld muß annähernd quadratisch sein, um rundbogig überwölbt zu werden. In den schmäleren Seitenschiffen müssen immer zwei Gewölbefelder einem Gewölbefeld des Mittelschiffes entsprechen, die Seitenschiffe also halb so breit sein wie das Mittelschiff. Dadurch entsteht der Unterschied zwischen Haupt- und Nebenpfeilern. Diese Grundrißteilung in Quadrate bringt eine schöne Regelmäßigkeit in die Kirche und erstreckt sich schließlich nicht nur auf das Langhaus, sondern auch auf Querhaus und Chor. Um eine quadrate Vierung zu bekommen, muß nämlich das Querschiff ebenso breit sein wie das Langhaus oder das Mittelschiff. Die Kreuzarme erhalten die Größe je eines Quadrates, ebenso der Chorraum vor der Apsis. Das ist das sogenannte gebundene romanische System. Später lernte man auch über Rechtecken rundbogig wölben, so daß der Unterschied zwischen Haupt- und Nebenpfeilern wegfiel und man auch nicht mehr an die strengen Verhältniszahlen gebunden war, wodurch aber, wie wir später sehen werden, kein ästhetischer Gewinn erzielt wurde.

Die Ornamentik ist an Kapitellen, Gesimsen, Bögen, an den Schäften der Säulen, ja an den Basen und in Malerei auch an den Wänden und allen übrigen Teilen vertreten. Die Ornamente sind entweder dem Pflanzenreich entnommen, oder sie sind geometrisch oder figürlich. Immer sind sie streng stilisiert, auf die Wirkung kräftiger Linien, hellbelichteter Stellen und tiefer Schatten berechnet. Wie in den architektonischen Formen verbindet sich das Kräftige mit dem Zierlichen. Überaus reich ist die Auswahl geometrischer Ornamente: da sind der Mäander, verschlungene Bänder, Zickzacklinien, Schuppen, Schachbrettmuster, der gebrochene Stab, Diamantierung usw. Im Figürlichen kommen Tiere, Menschen und Fabelwesen von ungeheuerlicher Phantastik vor. Das Ornament sprudelt frisch hervor und ergießt sich über den ganzen Bau und seine einzelnen Glieder, immer den architektonischen Formen untergeordnet.

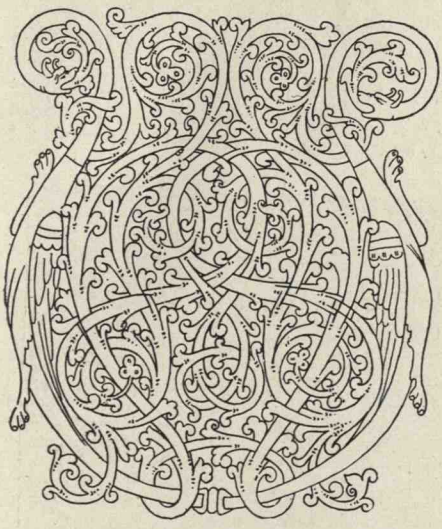


Abb. 404. Zierbuchstabe aus einer Handschrift des 12. Jahrhunderts. Stadtbibliothek zu Trier.

A. Deutschland.

Unter allen Ländern nimmt in dieser Epoche Deutschland politisch die erste Stelle ein. Daher hat der herrschende Baustil des Zeitalters so sehr das Gepräge deutschen Geistes bekommen, daß er als die nationale Kunstsprache der Germanen erscheint und in Deutschland seine reichste und reinste Ausbildung erfahren hat. Während der ersten Zeit bis zu Ende des 11. Jahrhunderts ist es das Verdienst der Kaiser und hohen Kirchenfürsten, der Baukunst große Aufgaben gestellt zu haben. Ottos I. Bruder Erzbischof Bruno von Köln wirkte am Niederrhein und in Lothringen, der Name Kaiser Heinrichs II. ist mit Regensburg und Bamberg verknüpft, Konrad II. war Bauherr von Limburg a. d. Hardt und Speier, Heinrich III. von Goslar, Heinrich IV. ließ den Dom von Speier neu beginnen, und demselben baulustigen Fürsten verdanken wir auch den Dom von Mainz in seiner hauptsächlichen Gestalt. Der hohe Klerus ist unter den Mäcenen durch die glänzenden Namen der Bernward von Hildesheim, Poppo von Stablo, Benno von Osnabrück, Adalbert von Bremen, Otto von Bamberg vertreten.

Sachsen scheint zeitlich vorangegangen zu sein. Die sächsischen Herrscher hatten das Reich zu gewaltiger Macht emporgehoben; zu ihrer Zeit hatte sich nach den Worten Thietmars von Merseburg die Urwaldwildnis ihrer Stammlande in eine blühende Paradieseshalle verwandelt. Hier hatte das Deutschtum sich im Kampf gegen die Wenden gestählt, das Christentum hatte hier erst kürzlich eine Stätte gefunden und war im Empfinden des Volkes noch frisch und jung, hier war jungfräulicher Kulturboden, die Last der Tradition bedrückte nicht das Neuschaffen; daher vollzog sich hier der Übergang von der altchristlichen Basilika in das Romanische am einfachsten und natürlichsten, daher traten die neuen Formen hier mit frischer Ursprünglichkeit auf. Allerdings kann man auch hier kaum vor dem 11. Jahrhundert von dem Aufkommen einer neuen Kunstform sprechen. Kaiser Heinrich I. ließ in Verbindung mit seiner Pfalz zu Quedlinburg zwei Kirchen erbauen, die Wipertikirche und die Petri- (jetzt Schloß-) kirche. In dem Kloster, das zur Wipertikirche gehörte, nahm die Kaiserin Mathilde, Gemahlin Heinrichs I., später ihren Witwensitz. In der Krypta der Schloßkirche befinden sich die Gräber des Herrscherpaares. Die spärlichen Reste, die wir von diesen Bauten des 10. Jahrhunderts besitzen — der bedeutendste darunter ist die Krypta der Sankt Wipertikirche — zeigen rohe und barbarische Nachahmung klassischer Architekturformen. Im Jahre 958 wurde die Stiftskirche zu Gernrode gegründet, aber das Mittelschiff dieser Kirche kann nicht, wie öfters angenommen wird, von diesem Bau stammen, sondern muß erst dem 11. Jahrhundert angehören. Es zeigt den Stützenwechsel von je einem Pfeiler und einer Säule, eine Anordnung, die im Harzgebiet beliebt wurde, aber auch sonst in Sachsen vorkam (Hecklingen). Die Emporen öffnen sich bei der Kirche von Gernrode in Arkaden, die von Säulchen mit Rundbögen gebildet werden und deren Reihe in der Mitte durch einen Pfeiler geteilt ist.

Es war Hildesheim, das zu Beginn des 11. Jahrhunderts zuerst mit einem großen epochemachenden Bau auftrat. Zwei bedeutende Kirchenfürsten haben die Anregung dazu gegeben oder den Bau vollendet: Bischof Bernward (993—1022) und Bischof Godehard (1022—1039). In den Jahren von 1001 bis 1033 wurden Kloster und Kirche zum heiligen Michael angelegt (Abb. 405). Der Grundplan und die hauptsächlichsten Mauern sind bei dem Neubau der Kirche nach dem Brande des Jahres 1162 unverändert

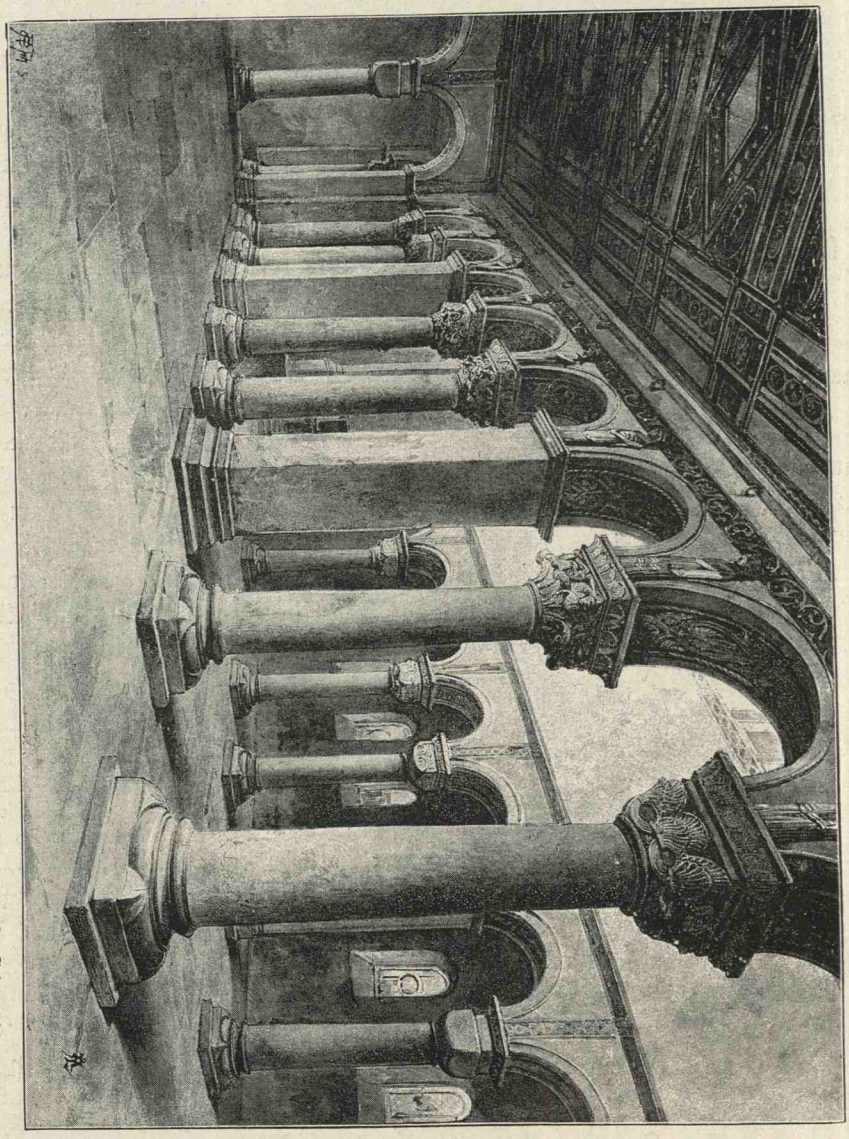


Abb. 405. Innenansicht der Michaeliskirche zu Hildesheim. Blick vom südlichen Seitenschiff aus. (Zu Seite 470.)

beibehalten worden. Im Langhause wechseln immer je zwei Säulen mit einem Pfeiler ab, wodurch ein daktylischer Rhythmus hineinkommt, der maßgebend wurde für Hildesheim und Umgegend, aber auch weiterhin im Sachsenlande Nachahmung fand (Stiftskirche zu Quedlinburg). Die doppelchörige Anlage mit zwei Querschiffen ist hier noch dieselbe wie auf dem Plan von St. Gallen. Zum erstenmal ist in dieser Kirche der Grundriß nach bestimmten Verhältniszahlen entworfen, indem das Mittelschiff in drei durch die Pfeiler bezeichnete Quadrate zerfällt und also die dreifache Länge seiner Breite aufweist, während die

Querschiffe ungefähr die Größe von drei Mittelschiffquadraten haben. Im Äußeren erheben sich über den beiden Vierungen viereckige Türme, und an den Schlußwänden der Seitenschiffe steigen unten polygone, oben runde Türme auf. Das ganze Äußere ist dürftig und schmucklos. — Neben dem Stützenwechsel bleibt aber auch die Pfeilerbasilika in Sachsen in Gebrauch (Dom zu Bremen, Liebfrauenkirche zu Halberstadt, Königslutter bei Braunschweig). Während des 11. Jahrhunderts sind diese Kirchen fast immer ohne jedes feinere architektonische Detail, ärmlich und kahl. Zuerst in der Liebfrauenkirche zu Magdeburg (11. Jahrhundert) werden die Pfeiler an den Kanten eingekerbt, und diesem Beispiel eines Strebens nach reicherem Schmuck folgen in verschiedener Weise im 12. Jahrhundert viele andere Kirchen, z. B. die Klosterkirchen auf den Petersbergen bei Erfurt und bei Halle. Am reichsten und schönsten sind die Details in der Kirche zu Bürgel bei Jena (Mitte des 12. Jahrhunders) entwickelt. In die Kerben der Pfeiler sind Säulchen eingesetzt und an den inneren Seiten unter den Scheidbögen sind den Pfeilern Säulchen vorgelegt, an den Bogenlaibungen setzt sich dieser Schmuck in vorgelegten Wulsten

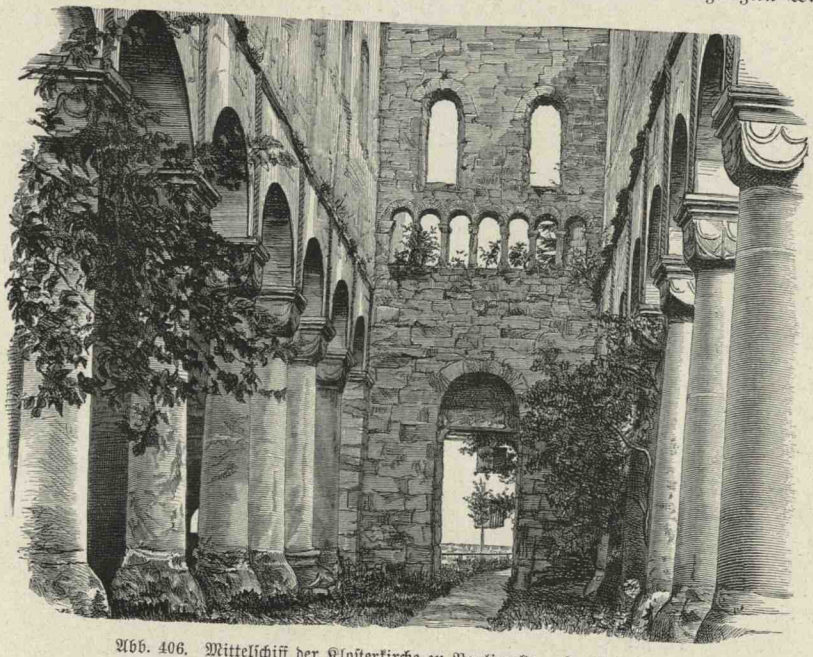


Abb. 406. Mittelschiff der Klosterkirche zu Paulinzelle. (Zu Seite 471.)

fort, zudem werden die Arkaden durch ein horizontales Gesims und durch von den Pfeilern aufsteigende Leisten quadratisch umrahmt. — Selten sind in Sachsen und den angrenzenden Bezirken die Säulenbasiliken. Das glänzendste Beispiel ist die 1105 gegründete Klosterkirche zu Paulinzelle bei Ilm in Thüringen (Abb. 406), der die Klosterkirche von Hamersleben im Norden des Harzes 1112 folgte. Pauline, die Witwe eines sächsischen Ritters, hatte das Kloster von Paulinzelle gestiftet; da es zur Kongregation von Hirsau gehörte, ist der Bau der Kirche von dorther beeinflußt und nimmt eine Sonderstellung in Norddeutschland ein. Die drei Schiffe setzen sich jenseits des Querschiffes fort und sind mit drei Apsiden geschlossen, zwei weitere Apsiden befinden sich an den Ostseiten der Querarme. Vor dem eigentlichen Gotteshause ist eine Vorkirche von drei Pfeilerarkaden, zwischen den Türmen der Fassade liegt die Vorhalle. Die Anordnung einer Vorkirche hat die Kirche zu Bürgel bei Jena von Paulinzelle übernommen. Eine mächtige, im Jahre 1038 begonnene Säulenbasilika hatte Hersfeld in Hessen aufzuweisen, sechzehn monolithe Säulen schmückten das Langhaus; 1671 wurde der Bau von den Franzosen in Brand gesteckt und liegt seitdem in Trümmern. — Eine Sonderstellung nimmt die Godehardskirche zu Hildesheim ein (1133 bis 1172 erbaut). Das Langhaus hat den Hildesheimer Stützenwechsel und ist doppelchörig, in der Westfassade tritt die Apsis in flachem Bogen zwischen zwei Türmen vor. Die Besonderheit der Kirche besteht

in einem Umgang um den Ostchor, der durch drei kleine, strahlenförmig vortretende Apsiden bereichert ist. Kleine Apsiden befinden sich auch an den Ostseiten der Querschiffarme. Es ist dieses also die erste, in Sachsen vereinzelte Andeutung eines Umgangs mit Kapellenkranz. Wahrscheinlich ist diese Anordnung auf den Einfluß französischer Kirchen der Auvergne zurückzuführen, die der Erbauer, Bischof Bernhard, dort vielleicht gesehen hat. — Die Wölbung wird in Sachsen erst in der Mitte des 12. Jahrhunders allgemeiner, fast hundert Jahre später als im Rheinland. Man beginnt damit in den Chorräumen und Nebenteilen. Noch später kommt es zur vollständigen Durchführung des gebundenen romanischen Systems. Das früheste und gleichzeitig bedeutendste Werk dieser Art ist der Dom zu Braunschweig, von Heinrich dem Löwen gestiftet, 1173 gegründet, 1227 geweiht, von sehr reinen romanischen Formen. Das leicht spitzbogige Gewölbe hat keine Quergurte und ist daher eigentlich ein Tonnengewölbe mit Stichkappen.

Die Kirchen **Westfalens** sind außerordentlich schlicht. Es sind fast ausschließlich Pfeilerbasiliken, deren Fassade mit Vorliebe mit einem mächtigen festungsartigen Turm ausgestattet wird, wofür charakteristische Beispiele die Dome zu Paderborn, Minden und Soest bilden. Das Innere ist fast immer und schon in früher Zeit gewölbt. Sehr oft wurden die drei Schiffe gleich hoch gemacht, so daß die Form der Hallenkirche entsteht.

Die glänzendste Entwickelung hat die romanische Baukunst in den **Rheinlanden** erfahren. Hier aber ist der Übergang aus der altchristlichen Bauweise nicht so einfach, wie auf dem unberührten Boden Sachsens, sondern die vielen im Lande erhaltenen antiken und karolingischen Bauten und Einflüsse aus den Nachbarländern wirkten auf die Ausbildung des Stiles ein, weshalb ein mehr sprunghaftes Vorgehen sich bemerkbar macht. Die gewaltige Säulenbasilika zu Limburg an der Hardt, die von Kaiser Konrad II. (1024—1039) errichtet wurde und heute nach dem Brande des Jahres 1504 als Ruine dasteht, ist eine der wenigen Säulenbasiliken im Rheinlande; in den meisten Fällen sind es Pfeilerbauten, schon bei den flach gedeckten Gebäuden des 11. Jahrhunderts; wahrscheinlich hatten auch die antiken Bauwerke hier in der abgelegenen Provinz meist Pfeiler und nicht Säulen enthalten. Die große Tat der rheinischen Architektur ist die vollendete Ausbildung des Gewölbebaues. Gerade dafür hatte man hier an den zahlreich erhaltenen Römerbauten die Beispiele vor Augen und konnte an ihnen das Konstruktive studieren. Hier steht die Palastkapelle Karls des Großen, in der alle drei Arten des römischen Gewölbes: das Tonnen-, Kreuz- und Kuppelgewölbe verwendet sind. Gleich die ersten Gewölbebauten waren von großen Verhältnissen, die Dome von Speier und Mainz sind die monumentalen Zeugen dafür. In Deutschland wird nicht das Tonnengewölbe, sondern stets das Kreuzgewölbe verwendet. Auf die Abteilung des Schiffes in Vierecke hatte schon der Stützenwechsel oder überhaupt der Pfeilerbau hingewiesen. Jetzt spannte man über den Vierecken das Kreuzgewölbe aus. An den drei größten rheinischen Domen dieses Zeitalters (Speier, Mainz und Worms) läßt sich die Ausgestaltung des Gewölbebaues am besten studieren.

Der Dom zu Speier ist der älteste (Abb. 407). Zuerst wurde er durch Kaiser Konrad II. etwa 1030 als flach gedeckte Basilika begonnen, und diese Bauperiode wurde durch Heinrich III. bis zum Jahre 1061 zum Abschluß gebracht. Dann wurde ein fast gänzlicher Neubau durch Kaiser Heinrich IV. etwa im Jahre 1080 begonnen und etwa 1100 zu Ende geführt. Dieser Bau ist im wesentlichen erhalten geblieben, wenn auch die Gewölbe im 12. Jahrhundert umgearbeitet sind. Die Mordbrenner Ludwigs XIV. plünderten die Kirche und versuchten sie in die Luft zu sprengen, aber glücklicherweise war die Mine zu schwach. Im 18. Jahrhundert wurde die Kirche wiederhergestellt, doch noch einmal mußte sie den Kannibalismus französischer Raubscharen über sich ergehen lassen, indem die Revolutionäre die Kaisergräber aufbrachen und die Reste der Leichen auf die Straße streuten. In den Jahren 1820 bis 1858 wurde die Kirche gänzlich wiederhergestellt. — Gleich in diesem Gotteshause ist die Aufgabe des Gewölbebaues und der Gliederung der Oberwände aufs feinste gelöst (Abb. 408a). Da beim Kreuzgewölbe die Hauptlast auf die vier Eckpunkte sich konzentriert, können die Wände schwächer sein, und nur die Pfeiler und die senkrecht darüber liegenden Teile müssen stärker gebildet werden. Deshalb steigen über den Pfeilern Pilaster bis zum Ansatz des Gewölbes empor, und die Wand tritt dazwischen mit Blendnischen zurück. Vor die Pfeiler sind Halbsäulchen gestellt, die, die Kämpfer durchschneidend, auch an den Pilastern emporsteigen und bei den Hauptpfeilern die sich quer über das Mittelschiff spannenden Gewölbegurte stützen, während an den Nebenpfeilern von ihnen nach den Halbsäulchen der Hauptpfeiler halbrunde Bögen gezogen sind, welche die Blendnischen der Oberwände umfassen.

Innerhalb der Blendnischen liegen die Fenster, und in dem Zwickelfeld darüber unmittelbar unter dem Gewölbeansatz ist ein drittes, kleineres Fenster angebracht, so daß eine sehr glückliche Gliederung der Wand entstanden ist und alle architektonischen Einzelheiten in eine schöne Gruppe zusammengefaßt sind. Schon hier ist mit voller Deutlichkeit das der Antike entgegengesetzte Prinzip der mittelalterlichen Baukunst ausgesprochen: das Streben nach dem Vertikalen zum Ausdruck der emporstrebenden Gedanken der christlichen Religion. Die feste Gliederung



Abb. 407. Dom zu Speier, östliche Ansicht. (Zu Seite 472.)

und Gruppierung wird dadurch verstärkt, daß immer einem Gewölbequadrat des Mittelschiffes je zwei Gewölbequadrate der Seitenschiffe entsprechen, also das gebundene System seine Anwendung gefunden hat. In der edlen Disposition und der Schönheit der Verhältnisse ist der Dom von Speier der schönste der drei großen mittelrheinischen Bauten.

Wesentlich ungelenker und altertümlicher erscheint der Dom zu Mainz, trotzdem die in Frage kommende Bauperiode der von Speier erst folgt. Lange Zeit hat man deswegen den Mainzer Dom für früher gehalten, bis neue Forschungen die Priorität des Speierer Baues ergaben und bewiesen haben, daß ersterer die nicht ganz verstandene Nachahmung des letzteren ist. Wie der Dom von Speier war auch der von Mainz zuerst als flach gedeckte Basilika errichtet worden (778 bis 1056), dann wurde nach einem Brande vom

Jahre 1081 ein Neubau im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Angriff genommen und zwar wieder durch Kaiser Heinrich IV. Durch den im Jahre 1137 verstorbenen Erzbischof Adalbert I. wurde das Werk vollendet. Aus dieser Bauperiode stammt der ganze Aufbau des Mittelschiffes mit Ausnahme der Gewölbe, die nicht die alten sind, sondern gegen 1200 erneuert wurden. Es sind nicht mehr grätige Gewölbe wie in Speier, sondern Rippengewölbe, und die Quergurte sind zum Spitzbogen leicht eingeknickt. Nach 1200 bis zum Jahre 1243 wurden das westliche Querhaus und der großartige Martinschor hinzugefügt. Das System der Wandgliederung (Abb. 408b) ist lange nicht mit der Klarheit und Schönheit durchgeführt wie in Speier. Dem Baumeister scheint es nicht aufgegangen zu sein, daß beim Kreuzgewölbe hauptsächlich die vier Endpunkte zu tragen haben, deshalb schließt er die Blendnischen schon unterhalb der Fenster und begibt sich so einer der schönsten architektonischen Wirkungen; auch sind nur die Hauptpfeiler mit Halbsäulchen versehen.

Am Dom zu Worms (Abb. 409) hat sich der Baumeister die Erfahrungen seiner Vorgänger von Speier und Mainz zu eigen gemacht, ohne freilich die Schönheit des Speierer Domes zu erreichen. Auch hier hatte zuerst eine flach gedeckte Basilika gestanden, die im 12. Jahrhundert zu dem heutigen Gewölbebau, der 1181 geweiht wurde, umgestaltet wurde.

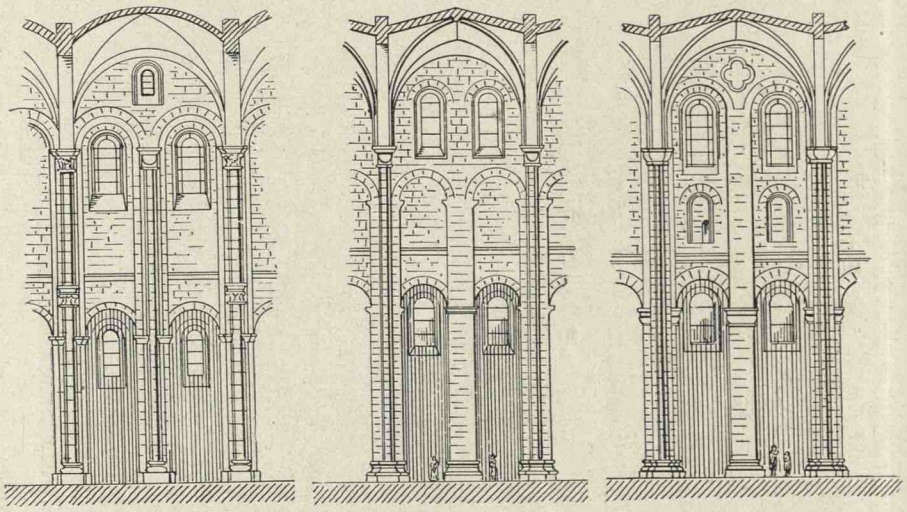


Abb. 408. System von den Domen zu a) Speier, b) Mainz, c) Worms.
(Zu Seite 472 bis 474.)

Die Hauptpfeiler sind durch größere Breite von den Nebenpfeilern unterschieden, die Blendnischen sind bis dicht unter das Gewölbe emporgeführt (Abb. 408c), so daß oben zwischen ihnen nur noch ein kleines Vierpaßfenster Platz findet und zwischen den Pfeilerarkaden und den Fenstern noch Blendnischen eingeschaltet werden konnten. Auf diese Weise sind alle toten Flächen vermieden, und die ganze Oberwand ist architektonisch belebt. Von diesem Bau ist die Stiftskirche zu Ellwangen abhängig.

Auch im Äußeren sind die Kirchen im Anschluß an den Gewölbebau bereichert worden. Die Apsis wird mit Blendarkaden meist auf Halbsäulchen versehen, die in der Regel in zwei Geschossen übereinander die Fenster der Krypta und des Chorschlusses umfassen. Die Lisenen der Hauptwände werden stärker und selbständiger gebildet als früher, weil sie den Seitenschub der Gewölbe aufzunehmen haben. Die Fenster werden meist reicher ausgestattet durch Halbsäulchen und Bogenwulste. Hauptsächlich aber wirkt das Äußere durch die herrlichen Türme: die breiten Vierungstürme oder Kuppeln und die schlanken Türme neben dem Chor und dem vorderen Querschiff oder an der Fassade. Besonders schön ist die Gruppenbildung an den Domen zu Speier und Worms. Die wirkungsvollen Zwerggalerien sind erst eine Zutat aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Wieviel man bei der Errichtung der großen mittelrheinischen Dome gelernt hatte, beweist die Abteikirche zu Laach, eines der herrlichsten Baudenkmäler des Rheinlandes.

Der abweichende Grundriß und Aufbau zeugt von großer Kühnheit. Wir sind über die Bauzeit genau unterrichtet. Die Kirche wurde 1093 gegründet und 1156 geweiht, der obere Teil der Türme und das Atrium vor der Westfront sind erst um die Wende zum 13. Jahrhundert entstanden. Fast unversehrt und unverändert ist dieses Kleinod auf unsere Zeit gekommen. Die Kirche ist eines der letzten Beispiele von doppelchöriger Anlage, die hier wohl der reicheren Wirkung zuliebe beibehalten ist. Im Langhause sind Haupt- und Nebenpfeiler nicht unterschieden, denn die Gewölbefelder sind Rechtecke, und ihre Zahl ist in den Seitenschiffen dieselbe wie im Mittelschiff. Durch Überhöhung oder Herabdrücken der Rundbögen ist es dem Architekten gelungen, die Rechtecke zu überwölben. Da bei dieser Anordnung die Gewölbefelder kleiner geworden sind, war es möglich, die Pfeiler viel schlanker zu bilden als

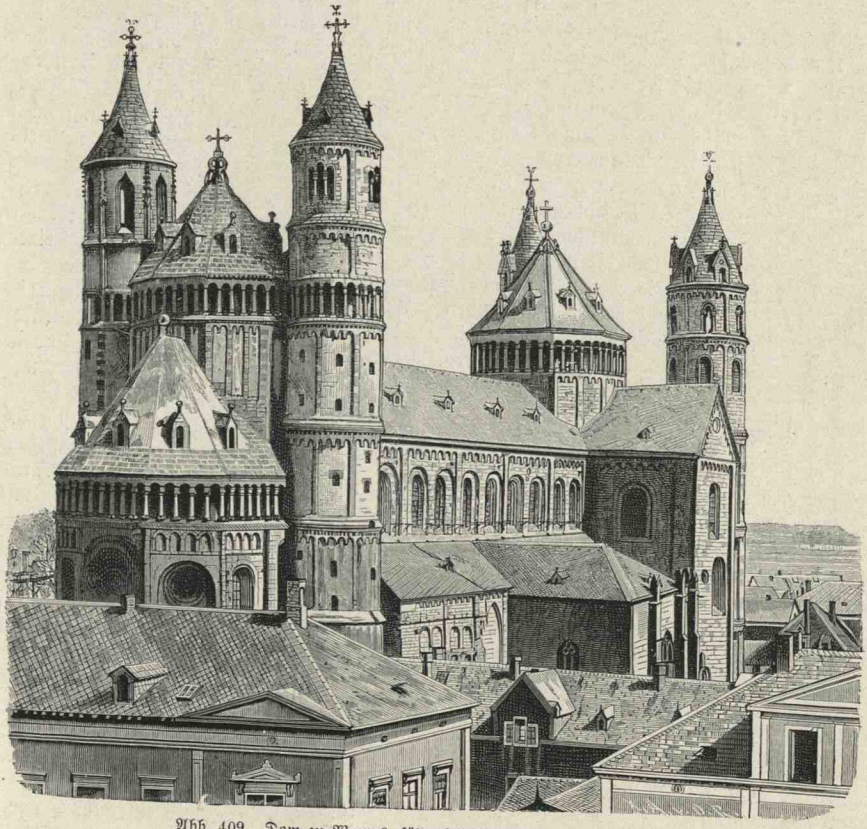


Abb. 409. Dom zu Worms, südwestliche Ansicht. (Zu Seite 474.)

an den mittelrheinischen Domen, wodurch der Eindruck eines freieren und leichteren Aufsteigens erzielt ist. Fünf Türme erheben sich im Äußeren der Kirche, und auch sonst ist dieses durch reiche Gliederung und schöne Details belebt. Von wundervoller Anmut ist das Atrium, ein verspäteter Nachklang der altchristlichen Sitte, mit seinen feinen und reichen spätromanischen Formen in den glücklichsten Verhältnissen. Die jetzt vermauerten Außenseiten waren einst in Arkaden geöffnet. Fernab von der großen Heerstraße gelegen, spiegelt sich das entzückende Bauwerk, von waldigen Höhen umgeben, in den dunklen Fluten eines vulkanischen Gebirgssees.

Eine Sonderstellung anderer Art nimmt der Dom zu Trier ein, indem er besonders stark unter dem Einfluß antiker Tradition steht. Ursprünglich war die Kirche in einer altrömischen Gerichtshalle eingerichtet worden, nach mehreren Zerstörungen durch die Franken und die Normannen fand Erzbischof Poppo den Bau im Jahre 1016 ganz verfallen vor. Er vergrößerte das Werk um das Doppelte, und bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts wurde daran gebaut. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde die Ostapsis hinzugefügt,

und Anfang des 13. wurden die heutigen spitzbogigen Gewölbe hergestellt. Das Baumaterial ist zum Teil antik, und auch in der Technik macht sich direkte antike Überlieferung bemerkbar. Die Westfassade mit ihren zwei runden, ursprünglich viereckigen Türmen klingt in ihrer Dekoration deutlich an die Porta nigra an.

Am Niederrhein haben die Kirchen ihren maßgebenden Mittelpunkt in Köln. Nicht wie die mittelrheinischen Dome haben sie die konstruktive und künstlerische Entwickelung der Travée sich zur Aufgabe gesetzt, das Langhaus ist vielmehr in Köln meist unbedeutend, fast verkümmert, sondern ihre Leistung ist die reiche Bildung von Chor und Querschiff.

Die Kirche S. Maria im Kapitol (1049 geweiht, aber wahrscheinlich noch nicht vollendet) ist dafür vorbildlich gewesen. Die Abschlüsse der Querschifflügel sind als Apsiden gebildet, und ein überwölbter Umgang zieht sich um alle drei Konchen herum. Die Halbkuppeln ruhen auf Säulen, zwischen denen man in den Umgang hineinblickt, wodurch sich eine wundervoll freiräumige Wirkung ergibt. Aber auch konstruktiv ist dieses Motiv von Bedeutung, indem die Konchen die Vierungskuppel strebebogenartig stützen und ihrerseits wieder durch den kreuzgewölbten Umgang gestützt werden. Auf diese Weise ist eine Verbindung von zentraler und basilikaler Anlage entstanden. Woher der Architekt die Anregung dazu genommen, ist streitig, vielleicht von zentralen Saalanlagen der Römer, von denen noch ein Beispiel in den sogenannten Bädern zu Trier erhalten ist, vielleicht auch daß der Erbauer oder sein Auftraggeber sich auf Reisen gesehener byzantinischer Kirchen erinnerte. Diese herrliche Anlage klingt namentlich in Groß Sankt Martin und in der Apostelkirche nach. Die Disposition und die unteren Teile von Groß Sankt Martin stammen von einer Bauperiode, die durch die Weihe von 1172 ihren Abschluß fand, die oberen Teile und der Hauptturm gehören erst dem 13. Jahrhundert an. Die Apostelkirche (Abb. 410) stammt in ihren Hauptteilen noch aus dem 12. Jahrhundert, während die Wölbung erst 1219 vollendet wurde. In beiden Kirchen fehlt der Chorumgang von S. Maria im Kapitol; dafür sind in Groß Sankt Martin in der Mauermasse der Wand halbrunde Nischen angebracht worden, und im oberen Geschoß wird die Kirche von einem Laufgang umzogen, welcher sich in hohen, schlanken Arkaden nach dem Hauptraum öffnet. Über der Vierungskuppel erhebt sich bei Groß Sankt Martin ein mächtiger quadrater Turm, den vier achtseitige Ecktürmchen umstehen, wodurch eine reiche, namentlich vom anderen Rheinufer gesehen, höchst eindrucksvolle Silhouette entsteht. Bei der Apostelkirche ist die Vierungskuppel durch ein achteckiges Zeltdach mit Laterne auch außen als solche markiert; in den Winkeln zwischen den Konchen steigen zwei schlanke, unten runde, oben achteckige Türme auf. Ein großer quadrater Westturm beherrscht das Ganze.

Zur kölnischen Architektur gehört auch die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf gegenüber von Bonn, die sich Erzbischof Arnold II. von Köln auf seinem dortigen Familiengut in den Jahren 1149 bis 1151 als Grabkirche errichtete. Das früheste Beispiel von Doppelkapellen, die im 12. und 13. Jahrhundert in den Palästen der Großen sehr häufig vorkommen, ist die Godehardkapelle am Mainzer Dom, wahrscheinlich 1135 bis 1138 erbaut. Vielleicht ist dieser Gedanke auf die Kapelle zu Aachen zurückzuführen, indem sich die Emporen zu einer besonderen Kirche zusammenzogen, die mit der unteren Kirche nur durch eine Öffnung im Fußboden in Verbindung steht. In den Schloßkapellen war dieser untere Raum beim Gottesdienst für die Dienerschaft bestimmt, auch vertrat er die Stelle einer Krypta und war die Grabstätte des Geschlechtes. Die Grabkapelle zu Schwarzrheindorf bildete ursprünglich ein griechisches Kreuz mit vorspringender halbrunder Apsis. Bald nach der Vollendung wurde das störende Langhaus vorgelegt. Vielleicht hat der Erzbischof die Anregung zu dieser zentralen Anlage aus Konstantinopel oder Italien mitgebracht, wo er mehreremal war. In Schwarzrheindorf kommt zuerst am Niederrhein das überaus reizvolle Motiv der Zwerggalerie im Äußeren vor, die sich von dort auf alle kölnischen und viele andere rheinische Kirchen verbreitet hat und in der Regel mit einem Plattenfries verbunden ist. Dieser Fries zeigt in hellen viereckigen Umrahmungen dunkle Platten, die in sehr feinsinniger Erfindung das Mittelglied bilden zwischen den tiefen Schatten der Zwerggalerien und der hellen Mauer der Kirche.

Das ganze Prinzip der niederrheinischen Architektur ist ein malerisches. Das Äußere ist vielfach gegliedert: das kurze, aber einheitliche Langhaus, die mächtigen halbrunden Apsisnischen des Querhauses und des Chores, die dazwischen eingelegten runden Türme, die flachen halbkegelförmigen Dächer der Apsiden, darüber die Giebel des Chorraumes und der Querhausflügel und über diese sich erhebend die Kuppelbedachung oder der mächtige Vierungsturm

dazu kommen noch der oder die Türme im Westen. Nichts Wundervolleres kann man sich denken, als den Wechsel zwischen den kompakten Mauermassen und den zierlichen Einzelheiten. Der ganze Bau ist mit Blendarkaden geschmückt, deren Rundbögen im unteren Geschoß auf Pilastern, im oberen auf Halbsäulchen ruhen, während darüber der Plattenfries und die



Abb. 410. Die Apostelkirche zu Köln. (Zu Seite 476.)

zierliche Zwerggalerie unmittelbar unter dem Dach hinlaufen. Von besonderer Schönheit sind auch die rhombischen Turmhauben, die durch das Emporsteigen von Giebeln über den Turmwänden entstehen.

Die wohl noch auf römischen Fundamenten ruhende Kirche Sankt Gereon zu Köln hat wegen dieses Umstandes und weil sie die Grabkirche für die Gebeine der thebaischen Legion war eine abweichende Form. Die ursprüngliche Kirche bildet ein im 13. Jahrhundert erneuertes, etwas längliches Zehneck mit tiefen Nischen. Erzbischof Hanno hatte zu Ausgang des 11. Jahrhunderts einen östlichen Chorbau, zwei runde Türme und eine Krypta hinzugefügt; im 12. Jahrhundert waren weitere Veränderungen eingetreten, indem die Chorpartie, wie sie heute steht, nach Osten hinausgeschoben und die runden Türme durch die viereckigen ersetzt wurden.

In Sachsen, im mittel- und niederrheinischen Gebiet haben wir die großen Schöpfungsbauten und die eigentliche Entwickelung des romanischen Stils kennen gelernt; ganz anders

ist das Bild, wenn wir uns nach **Süddeutschland** wenden. Dort werden keine neuen Stilelemente erfunden, und kein frischer Zug führt die Entwickelung aufwärts; wohl entstehen einzelne große und bedeutende Bauten, aber sie enthalten nichts Epochemachendes, und die allgemeine Entwickelung wird durch sie nicht gefördert. Dennoch sind die Baumeister in **Schwaben** und **Bayern** in der Verwertung der anderwärts geschaffenen Stilelemente durchaus selbständig, und die Gesamterscheinung ihrer Bauwerke ist durchaus eigenartig. Lange Zeit hält man am Alten, am Primitiven fest. Zahreiche Säulenbasiliken werden errichtet: der Dom zu Konstanz, das Münster zu Schaffhausen, die Aureliuskirche zu Hirsau, die Kirchen zu Alpirsbach, Schwarzbach, Brenz, Faurndau usw. Zuweilen werden die Säulenreihen willkürlich durch Pfeiler unterbrochen, rhythmischer Stützenwechsel kommt fast nie vor, die Flachdecken sind fast allein gebräuchlich, und erst zu Schluß der Periode wagt man sich an die Wölbung. Der konservative Geist geht so weit, daß der Turm zuweilen nach altchristlicher Sitte frei neben die Kirche gestellt wird. Die Erscheinung der Gebäude im ganzen ist höchst einfach, sehr oft kommen einschiffige Kirchen vor, das Querschiff fehlt fast immer, und die Abmessungen des Grundrisses sind willkürlich. Zu den ältesten Bauten in Bayern gehören Obermünster und St. Emmeram zu Regensburg (letztere Kirche zum größten Teil verzopft), die Krypta und die Pfeiler des Langhauses vom Dom zu Augsburg. Pfeilerbauten in Schwaben und Bayern sind die Stiftskirche zu Mittelzell auf der Insel Reichenau, die Kirche zu Denkendorf bei Eßlingen, die Stiftskirche zu Ellwangen, das Schiff der Klosterkirche zu Maulbronn (mit späterer Überwölbung), die Peterskirche in Straubing, St. Zeno bei Reichenhall. Die Pfarrkirche zu Reichenhall und die Kirche am Petersberg bei Dachau haben Stützenwechsel.

Im **Elsaß** kommen zu denselben Eigentümlichkeiten noch Einflüsse von anderen deutschen und den benachbarten französischen Provinzen dazu. In dem reichen Lande, wo schon früh Klöster gegründet wurden und wo viele wohlhabende Städte erblühten, war die Bautätigkeit namentlich im 12. Jahrhundert außerordentlich rege, und eine große Anzahl von Kirchen ist erhalten geblieben. Durch die gedrückten schweren Formen, durch den düsteren Eindruck treten sie in scharfen Gegensatz zu den heiteren und anmutigen niederrheinischen Bauten Im übrigen ist wegen der vielen verschiedenen Einflüsse die individuelle Erscheinung der einzelnen sehr verschiedenartig. Zum künstlerisch Bedeutendsten gehören die Reste von St. Leodegar zu Murbach (1216 geweiht), die Kirche von Mauresmünster bei Zabern mit ihrer ernsten, fast ausschließlich durch Lisenen und Rundbögen gegliederten Fassade, die reich geschmückte, an rheinische Bauten erinnernde Kirche zu Gebweiler, die fast unverändert erhaltene Kirche St. Fides zu Schlettstadt, die Peter-Paulskirche zu Rosheim (1049 geweiht, in den erhaltenen Formen aber wohl erst aus dem 12. Jahrhundert stammend) mit einer merkwürdigen, turmlosen, klassisch anmutenden Fassade, die an süditalienische Kirchen (Foggia, Troja) erinnert.

Dem ganzen südwestlichen Deutschland, Bayern, Schwaben und Elsaß, eigentümlich ist der phantastisch barocke Schmuck, mit dem nicht nur die Umrahmungen, Gesimse, Kapitelle und ähnliche Bauglieder bedeckt sind, sondern der oft auch auf die Wände hinübergreift. Abenteuerlich erdachte Tiergestalten, wunderliche Mischwesen aus tierischen und menschlichen Formen, seltsam gebogen und verschränkt, meist roh und plump in der Ausführung, oft wie tiefsinnige Symbole erscheinend, dann nur wie Ausgeburten einer ungezügelten barbarischen Phantasie, halb Spielereien, halb dunkle Rätsel, so treten uns diese merkwürdigen Gebilde entgegen. Sie sind sehr verschieden von der im ganzen romanischen Stil vorkommenden Belebung des Ornaments durch Tier- und Menschengestalten, diese abenteuerlichen Figuren treten vielmehr selbständig auf. Sie sind Zeugen echt germanischen Geistes; der Schauer vor dem Geheimnisvollen, Unergründlichen hat sie geschaffen, aber auch die Freude am Barocken, Verschnörkelten, am plumpen und täppischen Scherz. Es ist, als ob die wuchtige schöpferische Kraft an den natürlichen Formen nicht ihr Genüge fände, sondern darüber hinausgriffe. Es ist, als schaute man in düsterem Nebel Gestalten sich bewegen, die man nicht genau erkennen kann, und die infolge ihres spukhaften Wesens in der Phantasie des Beschauers schreckhafte Formen angenommen haben. Derartige Skulpturen finden sich an der Peter- und Paulskirche zu Hirsau, an den Kirchen zu Denkendorf, Ellwangen, Faurndau, Brenz, Alpirsbach, Göpping, Freising; das Hauptstück ist das Hauptportal der Schottenkirche St. Jakob zu Regensburg. Ausläufer hat diese Dekorationsweise bis in die österreichischen Länder hinein und nördlich bis in die Nähe von Gießen (Kirche von Großenlinden) entsendet. In derselben Kraft und Fülle tritt sie aber auch in Oberitalien auf.

Mit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gewann die **Clugnyacenser-Kongregation** baulich großen Einfluß auf Deutschland durch ihren Vorort Kloster Hirsau. Die Clugnyacenser haben keine wesentlich neuen Elemente herzugetragen, aber ihre Kirchen haben doch einen eigenen Bautypus. Sie besitzen nur einen Chor im Osten und keine Krypta, sie haben eine zweitürmige Fassade und eine Vorhalle, die sich zuweilen zu einer besonderen Vorkirche erweitert, wie wir es schon bei Paulinzelle kennen gelernt haben. Im Inneren befindet sich



Abb. 411. Innenansicht des Doms zu Ratzeburg. (Zu Seite 481.)

über der Vorhalle eine Empore. Die deutschen Kirchen dieses Ordens bevorzugen die Säulenbasilika vor dem Pfeilerbau, Gewölbe werden nur selten angewendet. Von den Kirchen zu Hirsau wurde die Aureliuskirche in den Jahren 1058 bis 1071 errichtet, und 1083 bis 1091 die größere Peter-Paulskirche erbaut, die eine Vorkirche enthielt und die 1692 fast gänzlich zerstört wurde. Da in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts auch die Glanzzeit des Hirsauer Klosters fällt, sind diese beiden Bauten maßgebend für viele Kirchen derselben Kongregation geworden.

Die **österreichischen Lande** sind abhängig vom süddeutschen Bautypus, ihre Kirchen sind ohne Querhaus und haben mit Vorliebe drei Apsiden im Osten. Dem oberitalienischen Beispiel verdanken sie die prächtigen Portalbauten mit ihrem reichen architektonischen und plastischen Schmuck, mit den Löwen, die die vordersten Säulen tragen. Eines der schönsten Portale befindet sich im Inneren der Vorhalle am Dom zu Gurk. Derselbe Bau zeichnet sich durch eine hundertsäulige Krypta aus.

Mit der bisher geschilderten Vielseitigkeit war die bildende Kraft des romanischen Stils nicht erschöpft. Noch ein großes Gebiet bleibt uns zu betrachten übrig, wo unter ganz anderen Verhältnissen der Stil wieder ganz neu erscheint. Es ist die **norddeutsche Tiefebene.** Hier waren die frühesten Bauten aus den Bruchstücken der erratischen Blöcke, also aus dem harten Urgestein hergestellt (Teile von St. Godehard in Brandenburg und vom Dom zu Havelberg) und mußten natürlich von ungefüger Form werden. Sobald aber dieses



Abb. 412. Das Kaiserhaus zu Goslar, östliche Langseite und Ulrichskapelle.
Die Strebemauern zu den Seiten des Mittelfensters sind eine spätere stützende Zutat.
(Zu Seite 482.)

schwere Material durch den Backstein ersetzt ward, nimmt der für den Haustein erfundene und ausgebildete Stil ganz neue Einzelformen an, die künstlerisch voll befriedigen, weil sie aus dem Material abgeleitet sind.

Die Würfelkapitelle sind nicht mehr nach unten abgerundet, sondern erhalten eine trapezartige Form mit Schildflächen, die auf die Spitze gestellte Dreiecke bilden. Der Rundbogenfries gewinnt an Reichtum, indem zwei Reihen von Rundbögen ineinander geschoben werden, so daß sie sich durchschneiden. Höchst geistreich ist die Verwendung einer Stromschicht von übereck gestellten Ziegeln, die den antiken Zahnschnitt vertritt. Da aber alle Gesimse, alle Profilierungen wegen der Kleinheit der einzelnen Bausteine nur wenig vortreten können, ordnen sich alle Details bescheiden den großen Massen unter, und das Hauptaugenmerk der Architekten wird auf das Konstruktive gelenkt. Dafür wird der Bau durch die stark betonten Stoß- und Lagerfugen der Ziegel dekorativ belebt. Dieser Charakter ist auf dem ganzen Gebiet des nordischen Backsteinbaues einheitlich; dadurch büßen die einzelnen Bauten den Reiz des Individuellen ein, aber sie gewinnen auf der anderen Seite an gesetzmäßiger Durchbildung. Man hat vermutet, daß die Formen des Backsteinbaues von Oberitalien übernommen wären; wahrscheinlicher ist es jedoch, daß sie auch in Norddeutschland erwachsen sind.

Das schönste Werk ist die Klosterkirche zu Jerichow bei Tangermünde. Der jetzige Bau ist wahrscheinlich um 1200 entstanden, eine kreuzförmige Säulenbasilika wie die meisten Prämonstratenserkirchen mit je einer Kapelle neben dem Altarhaus. Der Dom zu Ratzeburg (Abb. 411) wurde in seinen Hauptteilen von Bischof Isfried (1178—1204) errichtet, wobei der Erbauer sich beim Langhaus vom Braunschweiger Dom beeinflussen ließ. Andere bedeutende Bauten sind zu Arendsee und zu Diesdorf in der Altmark.

Auch Zentralbauten kommen in der norddeutschen Tiefebene vor. Die Michaelskirche zu Schleswig mit zwölf radiant gestellten vierseitigen Pfeilern, Emporen und höher aufsteigendem Mittelraum mit Oberfenstern ist noch vor Kenntnis des Backsteinbaues in



Abb. 413. Ruinen der Barbarossapfalz zu Gelnhausen. Doppeltes Tor, darüber Reste der Schloßkapelle, seitwärts Fenster des Saals. (Zu Seite 482.)

Tuffstein um 1100 errichtet. Die Zentralkirche zu Schlamersdorf ist aus Granit. Die bedeutendste Zentralkirche war die St. Marienkirche auf dem Harlungerberg bei Brandenburg.

Hinter der kirchlichen Baukunst blieb die **Profanarchitektur** weit zurück. Die Privathäuser waren lange Zeit ausschließlich Holzbauten, noch bis ins 13. Jahrhundert kommen in einzelnen Gegenden Steinhäuser selten vor. Die ältesten Reste steinerner Häuser befinden sich in Trier aus dem 11. Jahrhundert, es sind die sogenannten Propugnacula, die man früher irrtümlich für Teile römischer Befestigungen hielt. Auch die Klöster und fürstlichen Burgen wurden erst spät künstlerisch ausgestaltet. Bei den Klöstern wurde namentlich der Kreuzgang geschmückt. An den frühesten Bauten sind die Einschnitte nach dem inneren Hof noch fensterartig (Kloster auf dem Nonnberg zu Salzburg, wahrscheinlich Ende des 11. Jahrhunderts), seit dem 12. Jahrhundert aber werden die Wände bis auf eine niedrige Brüstung aus-

geschnitten und durch Säulenarkaden ersetzt, die mit Pfeilern wechseln (Kreuzgang der Stiftskirche zu Berchtesgaden 1109 bis 1122; Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall nur mit Säulenarkaden, Mitte des 12. Jahrhunderts; Kreuzgang des Großmünsters in Zürich, besonders schön, um 1200). Mit dem Ende des 12. Jahrhunderts wurden auch die größeren Räume im Inneren der Klöster architektonisch geschmückt (Säle in den Klöstern zu Bebenhausen und Maulbronn).

Die Burgen der Fürsten und des Adels erhoben sich erst von der Mitte des 12. Jahrhunderts zu monumentaler Gestalt. Die meisten Überreste befinden sich in der Nähe des Rheins, aber auch im übrigen Norddeutschland gibt es einige bedeutende Bauten und Ruinen, im Süden ist nur Schloß Tirol bei Meran besonders zu nennen. Aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammt die Burg zu Eger, die in den Besitz des Kaisers Friedrich Barbarossa kam als Mitgift seiner Gemahlin Adelheid. In Braunschweig sind Reste der Burg Heinrichs des Löwen, Dankwarderode (1150 bis 1170), erhalten. Der einzige Schmuck im Äußeren des Gebäudes bestand aus Bogenfenstern mit Säulchen im oberen Saalgeschoß. Wesentlich prächtiger ist die von Kaiser Heinrich III. gegründete und wohlerhaltene Pfalz zu Goslar (Abb. 412). Das ganze Obergeschoß nimmt ein mächtiger Saal ein, dieser öffnet sich nach dem Hof in Arkaden, welche von Pfeilern getragen werden und je zwei durch Rundbogen verbundene Säulchen zwischen sich haben. Von den Kaiserschlössern zu Wimpfen am Berge und zu Gelnhausen sind nur Ruinen erhalten, aber die von Gelnhausen (1170 vollendet) (Abb. 413) lassen noch deutlich die Anlage des Ganzen erkennen mit zwei Geschossen übereinander, deren Außenmauer durch Lisenen und Rundbogenfries gegliedert war, so daß die Fensterreihen durch Umrahmung unterbrochen und in Gruppen zusammengefaßt werden. Überaus reich waren in beiden Schlössern die Details, die Arkadenfenster zierlich und anmutig mit reich geschmückten Kapitellen auf den Säulchen; berühmt sind die Überreste des großen Kamins von Gelnhausen. Das herrlichste und besterhaltene Schloß aus romanischer Zeit ist die Wartburg bei Eisenach. Der jetzige Steinbau scheint vom Landgrafen Ludwig III. (1130—1150) errichtet und das Obergeschoß vom Landgrafen Hermann I. (um 1190) aufgesetzt zu sein. Hier sind drei Geschosse mit Rundbogenfenstern, deren Höhe nach oben zu abnimmt, übereinander. Die im wesentlichen im alten Zustande bewahrte Einteilung des Inneren bietet ein vortreffliches Bild eines fürstlichen Wohnsitzes jener Zeit.

Der sogenannte Übergangsstil.

Die neuen Elemente, welche die ganze mittelalterliche Architektur umgestalten sollten, waren französischen Ursprungs. Nachdem man zuerst in der Provence und dann in der Auvergne versucht hatte, den Seitenschub des Mittelschiffsgewölbes durch Halbtonnen oder Halbkuppeln auf die Außenmauern überzuleiten, erkannte man in Frankreich, daß sich beim Kreuzgewölbe der Druck in der Hauptsache auf vier Punkte konzentriere, und nun tat man den weiteren, für die ganze Architektur ausschlaggebenden Schritt, diesen Druck vermittelst Strebebögen auf Strebepfeiler zu übertragen. Ziemlich gleichzeitig fand auch der Spitzbogen, der schon immer einzeln angewendet war, weitere Verbreitung und wurde konstruktiv verwertet. Wohl war es schon beim Rundbogen möglich gewesen, oblonge Felder zu überwölben, indem man den engeren Rundbogen überhöhte und den weiteren niederdrückte, aber dieses Auskunftsmittel war unkünstlerisch. Erst nachdem die Architekten den fruchtbaren Gedanken gefaßt hatten, den Rundbogen in der Mitte einzuknicken, so daß er zum Spitzbogen wurde, war die Schwierigkeit gelöst, und man konnte jedes beliebige Feld mit Leichtigkeit überwölben, denn der Spitzbogen kann bei jeder Spannung zu jeder Höhe emporgeführt werden. Damit war das letzte entscheidende Wort zur völligen Umgestaltung der Architektur ausgesprochen.

Trotzdem die deutschen Baumeister den Spitzbogen sehr bald herübernahmen und ihn allgemein, auch in den Gewölben und Arkaden, verwerteten, übte er doch ein halbes Jahrhundert kaum einen Einfluß auf die Konstruktion, so fest wurzelte der romanische Stil als die national-germanische Bauweise im Empfinden des Volkes. Nur der Plan der Kirche wurde insofern umgestaltet, als das gebundene System nicht mehr so häufig zur Anwendung kam, sondern die Zahl der Gewölbefelder in allen Schiffen gleich gemacht wurde. Die Bezeichnung Übergangsstil für diese Epoche der deutschen Baukunst, welche die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ausfüllt, ist nicht richtig, denn die Bauten bilden keineswegs den Übergang zur Gotik, sondern bleiben durchaus romanisch und nehmen nur einige Einzelheiten von der französischen Gotik auf. Selbst wenn Strebepfeiler klarer als solche hervortreten und in den einzelnen Fällen, in denen Strebebögen zur Anwendung kommen, wirken sie auf den Gesamtcharakter der Bauten kaum ein. Dagegen beschränkt sich die Herübernahme von Einzelheiten der französischen Gotik nicht auf den Spitzbogen. Der romanische Stil war ja immer höchst bereitwillig gewesen, neue Dekorationselemente auszubilden und aufzunehmen, und für den Übergangsstil ist das Streben nach reicher Dekoration besonders bezeichnend; schon zu Ende des 12. Jahrhunderts tritt das korinthische Kapitell, das immer einzeln in Übung geblieben war, ganz in den Vordergrund und verdrängt in der Folge das Würfelkapitell vollständig, weil dieses für die elegante Erscheinung der neuen Bauwerke zu massiv war. Im Anfang des 13. Jahrhunderts tritt das französische Knospenkapitell und von etwa 1225 ab das gotische Blattkapitell dazu. Nach französischem Muster kommt die reichere Gestaltung mit Emporen über den Seitenschiffen in allgemeinere Aufnahme, die Wände werden durch Blendnischen und Triforiengalerien (schmale Laufgänge in der Mauerdicke, nach dem Inneren mit Säulenarkaden geöffnet) belebt, die Gewölbekappen stoßen nicht mehr in scharfen Graten aneinander, sondern lagern zwischen Rippen, die das Gerüst bilden, während die Gewölbefelder nur Füllung sind. Als Träger der Gewölberippen treten schlanke Säulchen vor die Flächen und in die Ecken der Pfeiler. Durch Ringe werden die hohen Säulchen für das Auge wohltuend geteilt, die Arkadenbögen werden mit Rundstäben reicher geschmückt, in die Fensterwandungen treten ebenfalls Säulchen.

Am frühesten machen sich diese Veränderungen im **Rheinland** bemerklich. Das lebhafte Volk der Rheinländer erkennt sofort die große dekorative Bedeutung der neuen Elemente, im Rheinland entfaltet sich die Dekorationslust am reichsten, und dort hat der sogenannte Übergangsstil seine glänzendsten Beispiele aufzuweisen. Bei dieser überwiegenden Freude am reichen Schmuck kommen selten einheitliche Werke zustande, die in sich harmonisch wirken wie die Pfarrkirche zu Offenbach am Glan. Oft fällt dieser Periode auch die Aufgabe zu, ältere Bauten zum Abschluß zu bringen, wie beim Münster zu Bonn, dessen westliche Teile, Chor und Krypta, noch dem 11. Jahrhundert angehören. Einer der schönsten rheinischen Bauten überhaupt ist die Pfarrkirche zu Andernach, die in der Hauptsache aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts stammt. Sie hat noch das gebundene System beibehalten, vier Türme steigen aus dem Bau empor; überaus glücklich ist die Dekoration des Äußeren; in ihr spiegelt sich die Anmut und der Reichtum der rheinischen Landschaft wider. Prächtig ist auch die Pfarrkirche zu Boppard geschmückt. Bis zu welcher barocken Fülle sich die Dekoration versteigen konnte,

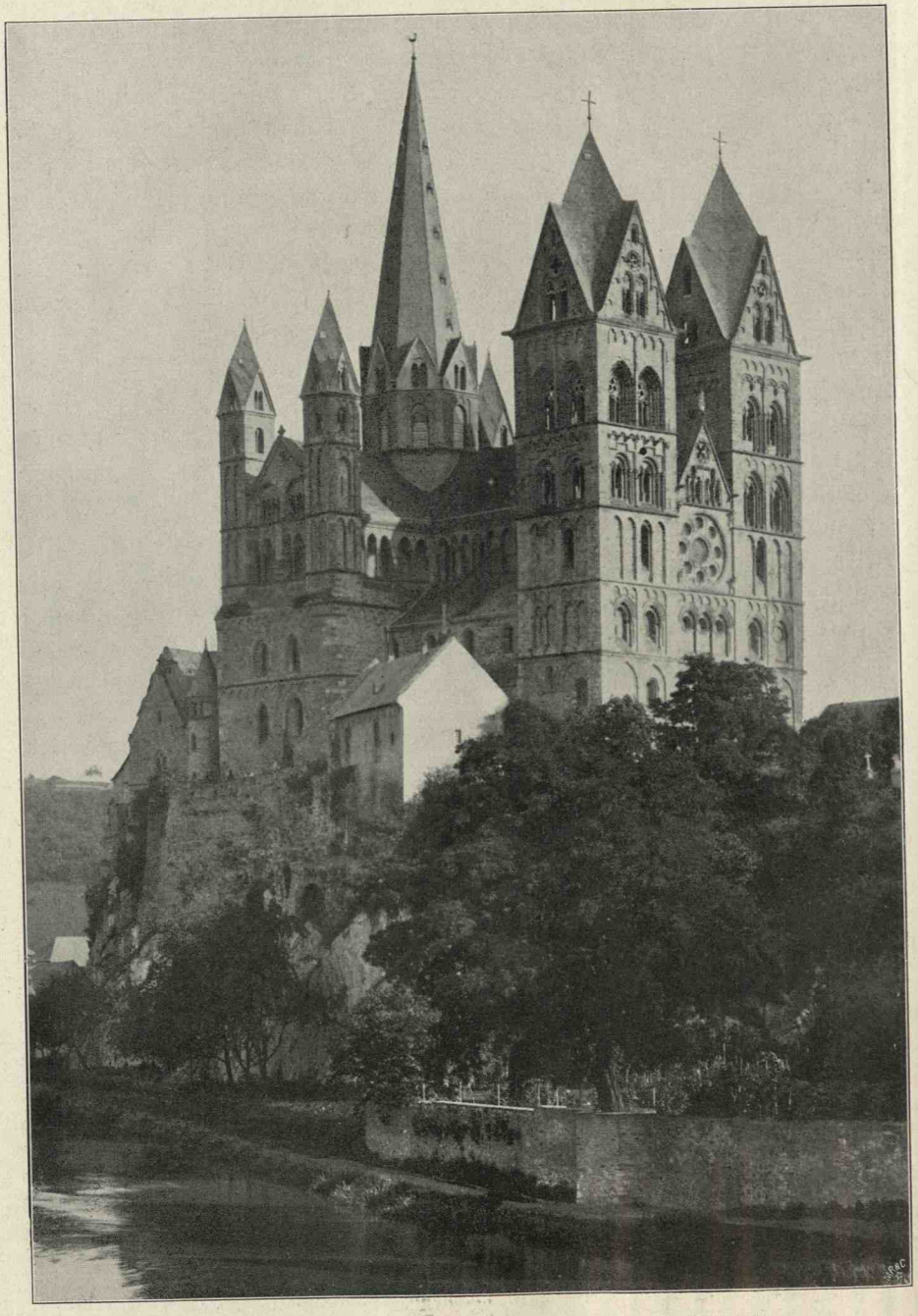


Abb. 414. Dom zu Limburg an der Lahn. Nordwestansicht. (Zu Seite 486.)



Abb. 415. Dom zu Limburg an der Lahn. Innenansicht. (Zu Seite 486.)

das zeigt die Quirinuskirche zu Neuß (1209 bis 1223) namentlich in der Fassade des querschiffartigen Vorbaues mit dem quadraten Turm. An der Kirche zu Sinzig und an Sankt Martin zu Münstermaifeld sind die Apsiden schon polygon gebildet, und die Polygonseiten werden nach oben durch Spitzgiebel abgeschlossen, in solcher Übereinstimmung an beiden Kirchen, daß man mit Wahrscheinlichkeit denselben Baumeister vermuten könnte.

Das großartigste rheinische Werk dieser Zeit ist der Dom zu Limburg a. d. Lahn (1213 bis 1242) (Abb. 414 u. 415). Hoch auf einem Felsen erhebt sich die Kirche über dem Fluß, sieben Türme von verschiedener Größe und Bedachung (zwei an der Fassade, einer über der Vierung, und je zwei an den Enden der Querschiffarme) und der enge Zusammenschluß bei nur zwei Jochen im Langhaus geben ihr eine höchst wirkungsvolle Silhouette. Die Pracht der äußeren Erscheinung wird gesteigert durch die reiche Belebung mit Blendnischen, Fenstern, kleinen Arkadengalerien, Lisenen und Rundbögen. Die Rundfenster der Fassade, die Blendarkaden darunter und der Giebel darüber sind französische Motive. Trotz dieser verschwenderischen Pracht wirkt der Bau nicht zierlich, sondern in großen Massen. Im Inneren werden im Langhaus, Querhaus und Chor die Wände fast ganz aufgelöst durch drei Reihen übereinander von unten nach oben zu leichter werdender Spitzbogenarkaden: zu unterst die Arkaden nach den Seitenschiffen und dem Chorumgang, darüber Emporen und zu oberst Triforiengalerien. Die Hauptpfeiler mit ihrem reichen Halbsäulchenschmuck steigen durch alle Stockwerke ununterbrochen empor und teilen die Arkadengalerien schön ab. Das Vorbild für diese Dekoration ist die Kathedrale von Noyon gewesen. Aber trotz dieser vielen französischen Elemente ist der Grundcharakter der Kirche rein romanisch. (Das Gegenbild dazu ist der Chor des Domes zu Magdeburg, begonnen 1208, der die französische Bauweise auch im Konstruktiven nachahmt und daher schon zur Gotik gehört.) — Der Charakter der rheinischen Bauten überträgt sich auch auf die Nachbargebiete, wie die schöne Pfarrkirche zu Gelnhausen beweist.

Mit welchem Reichtum der spätromanische Stil einen Zentralbau zu schmücken verstand, zeigt die Matthiaskapelle zu Kobern. Der Mittelraum ruht auf acht Säulenbündeln, die der malerischen Erscheinung zuliebe mit Schaftringen in verschiedener Höhe verziert sind. Das Gewölbe des Umganges steigt in Tonnen fächerförmig gegen den Mittelraum auf. Die Vorliebe für solche Zentralanlagen in spätromanischer Zeit ist auf die Kreuzzüge zurückzuführen, man schuf darin Erinnerungen an die heilige Grabkirche Konstantins und den mächtigen Felsendom auf der Stätte des Salomonischen Tempels zu Jerusalem.

Die Kirchen im **mittleren Deutschland** beharren in dieser Periode noch beim gebundenen System. Die Arkaden und Gewölbe sind spitzbogig, die äußere Mauer wird durch Strebepfeiler verstärkt, die Hauptpfeiler werden kreuzförmig gebildet und mit Halbsäulen und Diensten versehen, welche die Rippen des Gewölbes tragen, der Chor wird polygon geschlossen, die Türen und Fenster bleiben noch längere Zeit rundbogig. Der hervorragendste Bau, zugleich einer der schönsten Bauten des romanischen Stiles überhaupt, ist der Dom zu Bamberg (Abb. 416), majestätisch über der Stadt gelegen, ihr den besonders prächtig geschmückten Ostchor zukehrend. Die unter Kaiser Heinrich II. 1012 geweihte Kirche war 1081 abgebrannt. 1111 wurde ein Neubau geweiht, aber auch dieser ist nicht erhalten. Die heutige Kirche wurde um 1192 begonnen und 1237 geweiht. Die Doppelchörigkeit ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß man sich an den alten Grundplan anschloß. In den Formen lassen sich zwei verschiedene Bauperioden unterscheiden, die älteren Teile sind die nach der Stadt zu gelegenen. Das Innere ist einfach, schmucklos, etwas schwerfällig. Reicher ornamentaler, mit Figuren belebter Schmuck ergießt sich über das Gebäude, in besonderer Fülle häuft er sich an den beiden Portalen der Ostfront. Die Vierung ist nicht durch eine Kuppel ausgezeichnet, die Türme haben statt der rheinischen Hauben schlanke Spitzen, welche zierlich emporsteigen. Besonders ausgezeichnet ist das westliche Turmpaar, indem bei den drei oberen Geschossen in den abgestumpften Ecken durchbrochene Türmchen angebracht sind, ein Motiv, das französischen Vorbildern entlehnt ist und auch am Dom von Naumburg vorkommt. Überhaupt hat der Dom von Naumburg wie andere thüringische Bauten Einwirkungen von Bamberg erfahren, wenn diese Werke auch im ganzen selbständig sind. Auch in Naumburg ist die doppelchörige Anlage aus dem Beibehalten dieser Form von einem älteren Bau zu erklären. Der Mittelbau stammt aus einer Arbeitsperiode, die mit einer Weihe des Jahres 1242 ihren Abschluß fand. Wenig später wurde der frühgotische Westchor errichtet, der die berühmten Skulpturen (S. 531 ff.) enthält. Der Ostchor rührt erst von einer Erneuerung des 14. Jahrhunderts her. Im Stil mit diesen Bauten entfernt verwandt sind

Langhaus und Querhaus vom Münster zu Basel, die nach dem Brande vom Jahre 1185 errichtet sind. Hier ist, entsprechend den süddeutschen konservativen Neigungen, noch das Würfelkapitell im Gebrauch. Der Chor mit polygonem Schluß und Umgang nach französischer Weise ist schon von der Gotik stark beeinflußt.

In **Westfalen** sind die bedeutendsten Werke der Übergangszeit der Dom zu Osnabrück (um 1225 erbaut) mit massigen Hauptpfeilern und der Dom zu Münster (1225 bis 1261),

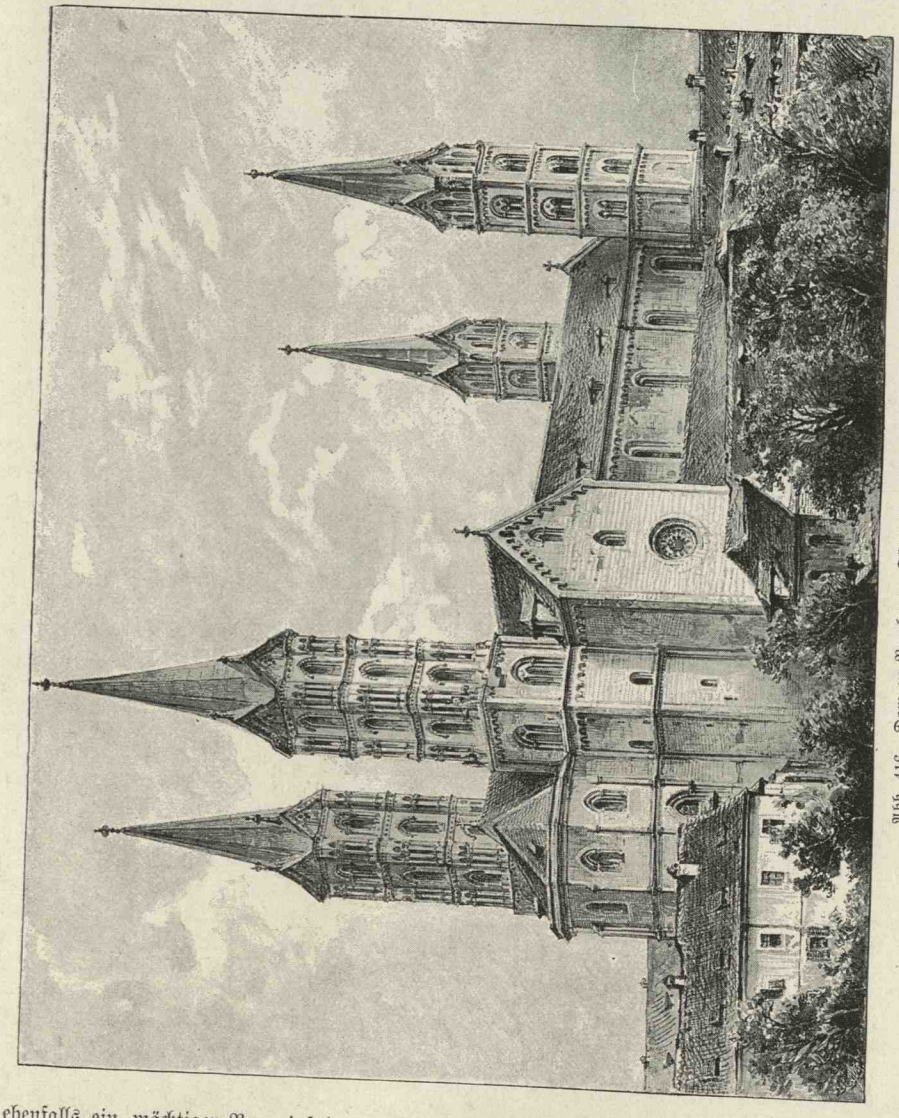


Abb. 416. Dom zu Bamberg. Südwestansicht. (Zu Seite 486.)

ebenfalls ein mächtiger Bau, infolge der weitgespannten Arkaden von äußerst weiträumiger Wirkung. An beiden Bauten ist das Obergeschoß des Mittelschiffes im Äußeren sehr schön belebt durch Fenster und Blendnischen, die mit Säulchen in den Wandungen ausgesetzt sind.

Im Material des Backsteins war eine so reiche Dekoration, wie sie der spätromanische Stil liebte, nicht möglich, daher behalten die Kirchen der **norddeutschen Tiefebene** ihren strengen und ernsten Charakter bei und beschränken sich auf einzelne Prachtstücke in Haustein, wie das reichgeschmückte spitzbogige Portal am nördlichen Kreuzarm des Domes zu Lübeck.

Französische Einwirkungen erstrecken sich bis mitten in das Reich. Am Dom zu Halberstadt sind sie in der Bildung der Westfront bemerkbar mit dem mächtigen Portal, der großen Rose und dem Spitzgiebel zwischen den Türmen. Eine besonders herrliche Frucht dieser Einflüsse ist die von ihrer ehemaligen Vergoldung sogenannte goldene Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen (Abb. 417). Die tiefen Schrägen sind mit Säulchen ausgesetzt, deren Schäfte reich ornamentiert sind, und die Laibung ist mit entsprechenden Bogenwulsten geschmückt. Zwischen den Säulchen stehen in Nischen Statuetten, und in den Hohlkehlen der Laibungen darüber folgen einander auf Konsolen sitzende kleine Figürchen. Auch das Tympanon ist plastisch verziert. Alles Ornament und aller figürliche Schmuck ist von vollendeter Schönheit und köstlicher Feinheit (vgl. S. 530).

Gegen den Glanz des romanischen Stiles auf der Höhe seiner Ausbildung und gegen die verschwenderische Pracht der spätromanischen Bauten machte sich eine Reaktion bemerkbar, die von dem **Zisterzienserorden** ausging. Sie war nur eine Folge von dem ganzen Auftreten des Ordens überhaupt. In den Kämpfen zwischen Kaiser und Papst war der Orden von Clugny, die kräftigste Hilfe des Papsttums, zu einer Macht herangewachsen, die ganz unabhängig von weltlichen und geistlichen Herren geworden war und in allen kirchenpolitischen Fragen den Ausschlag gab. Gegen diese Verweltlichung des Mönchtums lehnte sich zu Ende des 11. Jahrhunderts der Abt von St. Michel Tonnère, Robert, aus der Familie der burgundischen Herzöge, auf, und nachdem er vergeblich versucht hatte, in einem neugegründeten Kloster die Brüder zu strengerem mönchischem Leben zurückzuführen, entfloh er in das einsame Bergtal Citeaux und lebte dort in Gebet und harter körperlicher Arbeit. Seine Entsagung, seine werktätige Liebe, sein ausschließlich auf das Jenseitige gerichteter Blick zogen die Aufmerksamkeit auf ihn, und es folgten ihm einige Genossen; aber erst als im Jahre 1113 der junge Bernhard von Chatillon mit seinem unermüdlichen Tatendrang und seiner flammenden Begeisterung in die Gesellschaft trat, war es entschieden, daß die Bewegung einen Welterfolg haben sollte. Bernhard wurde der Abt des Tochterklosters Clairvaux und hob dieses zur maßgebenden Stellung empor. Durch seine zündende Beredsamkeit hat er große politische Wendungen hervorgerufen, aber ein dauerndes Verhältnis zur Politik hat er für seinen Orden nicht erstrebt. Die Organisation der Genossenschaft war nicht monarchisch wie die von Clugny, sondern die höchste Entscheidung lag bei dem Generalkapitel sämtlicher Äbte. Überhaupt spricht sich ein Gegensatz zu Clugny in allen Satzungen aus. Jede Verbindung mit der Laienwelt wurde vermieden und diese der Weltgeistlichkeit überlassen, auf welche alle Rücksicht genommen wurde. Alle pfarramtlichen Handlungen waren außer in Notfällen verboten, ebenso war der Unterricht der Laienjugend untersagt. Das Leben spielte sich ganz innerhalb des Ordens ab in äußerster Strenge nach den Regeln Benedikts. Neben dem Gottesdienst war harte Arbeit die einzige Losung. Hauptsächlich widmeten sich die Zisterzienser dem Landbau. Sie sind Kultivatoren ersten Ranges geworden und haben in den östlichen Provinzen germanisierend gewirkt. Auf diese Weise verpflichteten sie sich gleichermaßen die Landesherren und das Volk, das voller Liebe an ihnen hing. Aus dem ganzen Charakter des Ordens ist es erklärlich, daß er kein Verhältnis zu Kunst und Wissenschaft hatte, vielmehr sich feindlich dagegen stellte. Poesie und Malerei waren gänzlich verboten, die Bücher durften keine Miniaturen enthalten. Bisher hatte es als ein Gott wohlgefälliges Werk gegolten, die Kirchen reich zu schmücken, und viele fromme Stiftungen waren in Gestalt von Kunstwerken gemacht worden. Die Zisterzienser aber verlangten, daß das Haus des Herrn so einfach wie möglich sei, entsprechend der Armut des Ordens und seiner unbedingten Hingabe an das Überirdische. Bernhard von Clairvaux ist darin mit den schärfsten Forderungen hervorgetreten. Ist ein Bild darum heiliger, weil es aus kostbarem Material verfertigt oder künstlerisch wertvoll ist? fragte er. Das Geld, das bisher für die Ausstattung der Kirchen verwendet wurde, sollte jetzt den Armen und Bedürftigen zufließen. Anders wie der Clugnyazenserorden, der wohl eine besondere Kirchenform bevorzugte, aber nicht tiefer in die Entwickelung der Baukunst eingriff, haben die Zisterzienser einen Kirchentypus geschaffen, der weit von den übrigen romanischen Kirchen absteht und das Verlangen nach Einfachheit energisch durchgeführt hat.

Der Hauptschmuck der romanischen Kirchen im Äußeren, die Mehrzahl der Türme, fiel weg; nur ein Dachreiter über der Vierung war erlaubt. Auch die Vorhalle und die darüber befindliche Empore wurden weggelassen. Der Chor wird mit Vorliebe geradlinig geschlossen, und neben dem Chor an der Hinterwand des Querschiffes werden noch weitere kleine Kapellen angelegt, um dem Bedürfnis nach Einzelandacht zu genügen; auch werden

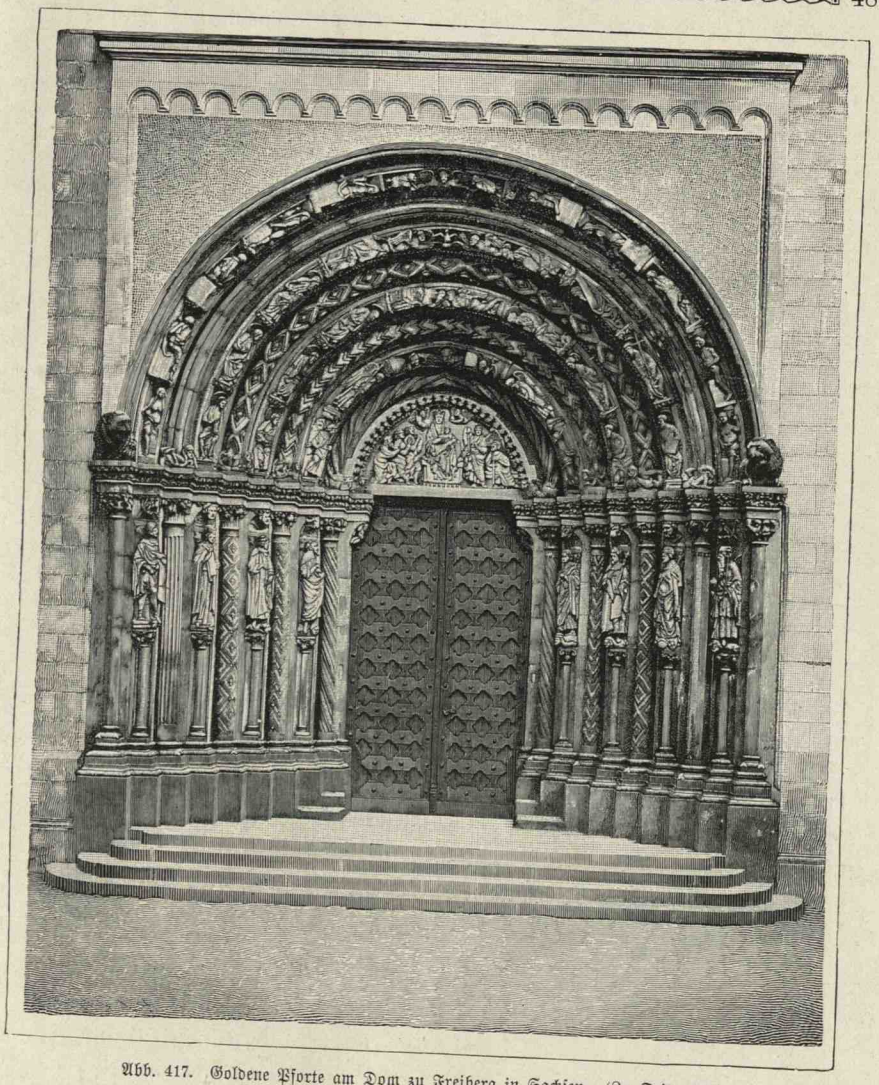


Abb. 417. Goldene Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen. (Zu Seite 488.)

die Seitenschiffe neben dem Chor fortgeführt, oder es zieht sich ein ganzer Umgang um den Chor, oder endlich um diesen Umgang legen sich noch auf allen drei Seiten Kapellen (Ebrach in Franken und Riddagshausen bei Braunschweig; für Riddagshausen war vielleicht die jetzt zerstörte Kirche zu Citeaux vorbildlich). Chor, Umgang und Kapellen sind mit Pultdächern versehen und stufen sich im Äußeren treppenartig ab, was einen sehr nüchternen Eindruck macht. Mit einigen frühen Ausnahmen sind es immer Gewölbebauten. Eine Eigentümlichkeit, die sich nur bei Zisterzienserkirchen und -klöstern findet, ist, daß die Halbsäulchen und Dienste nicht vom Fußboden emporsteigen, sondern ein Stück oberhalb auf Konsolen entspringen. Das Portal der Fassade liegt zuweilen nicht im Mittelschiff, sondern in einem oder, bei zwei Portalen, in beiden Seitenschiffen, um anzudeuten, daß die Laien in diesen Mönchskirchen nur geduldet waren. Das Ornament wird möglichst beschränkt, das Figürliche fällt weg. Da in diesen schmucklosen Kirchen das Hauptaugenmerk auf das Konstruktive gerichtet wurde, haben sie der Gotik in Deutschland vorgearbeitet und ihr den Boden bereitet. — Bei den Klosterbauten hielt man an der Strenge und Einfachheit nicht lange fest. Es gibt vielmehr außerordentlich prächtige Anlagen, von denen das schönste und reichste Beispiel das gut er-

haltene Kloster zu Maulbronn ist. Das Laienrefektorium, das Refektorium der Brüder, die Vorhalle der Kirche und der Südflügel des Kreuzganges stammen aus dieser Zeit und sind von wahrhaft klassischer Vollendung, edel in den Verhältnissen und harmonisch im Zusammenklang des Ganzen mit dem Detail. Von ähnlicher Schönheit sind die österreichischen Abteien von Heiligenkreuz, Lilienfeld und Zwetl. Unter den norddeutschen Backsteinbauten der Zisterzienser ragen Dobrilugk und Lehnin hervor. In der Lehniner Kirche ist der wahrscheinlich bald nach 1180 begonnene Chor noch ganz romanisch, der größte Teil des 1262 vollendeten Langhauses zeigt den Übergangsstil in schönen Verhältnissen.

Ganz einzeln, und zwar nicht nur unter den Ordensbauten der Zisterzienser, steht die Kirche zu Heisterbach am Siebengebirge da. Sie bezeugt von allen Übergangsbauten in Deutschland den Einfluß der französischen neuen Konstruktionsweise am stärksten, und doch ist der Architekt dabei in ganz eigener Weise verfahren. Die Kirche wurde im Jahre 1810 von den Franzosen auf Abbruch verkauft, und nur noch die Apsis ist gerettet. Der Bau hatte zwei Querschiffe, von denen das eine wenig ausgebildet war. Die Apsis ruht im unteren Geschoß auf schlanken gekuppelten Säulen, ein niedriger Umgang legt sich herum, und auf dessen Wölbung, die durch eine darüberliegende, schräg ansteigende Mauermasse verstärkt ist, ruht die Oberwand der Apsis; besondere höhere Strebemauern helfen sie stützen. Der Umgang seinerseits wieder wird durch eine mächtige, ebenfalls schräg aufsteigende Grundmauer gesichert, in der tiefe Nischen einen Kapellenkranz abgeben. So unbeholfen dieses Strebesystem ist, so hat die glänzende dekorative Fähigkeit und das feine Gefühl für Verhältnisse, die dem spätromanischen Stil eigen sind, das gänzlich zu verdecken gewußt, wenigstens für die Innenerscheinung, und einen Bau geschaffen, der als Ruine inmitten grüner Waldeinsamkeit von unvergleichlich schöner und anmutiger Wirkung ist.

In vielen der zuletzt geschilderten Bauten hat der neue französische Stil, die sogenannte Gotik, schon sehr vernehmlich angepocht, aber immer noch ist die Grunderscheinung dadurch nicht verändert worden. Bis zuletzt hat der romanische Stil seine frische, sprudelnde Schöpferkraft behalten. Wie er keine eigentliche Entwickelung aus primitiven Anfängen hatte, sondern nur einen herrlichen Reichtum verschiedener Erscheinungsformen, so hat er auch kein eigentliches Ende gehabt. Er hat sich nicht auf natürliche Weise ausgelebt, sondern ist zugrunde gegangen unter dem Ansturm der neuen Bauweise, die so sehr viel rationeller war. Die Phantasie und Herzenswärme, die künstlerische Fülle des germanischen Stils ist der verstandesklaren und praktischen französischen Baukunst erlegen.

B. Frankreich.



Abb. 418. Aus einer Lebensbeschreibung Heinrichs II. Bibliothek zu Bamberg.

Anders als in Deutschland, wo trotz der individuellen Sondererscheinung der romanischen Bauten in den verschiedenen Provinzen eine allen gemeinsame Richtung nicht zu verkennen ist und die Einflüsse herüber und hinüber spielen, gehen in Frankreich die einzelnen Teile des Landes ganz getrennte Wege, die sich nur hin und wieder flüchtig berühren. Ganz im Gegensatz zu später bildete Deutschland damals viel mehr eine einheitliche Masse als Frankreich, das in der Folge ausersehen war, unter allen Nationen Europas am meisten nach Zentralisierung zu streben. In jenen frühen mittelalterlichen Zeiten, als die französische Nation erst entstand, waren in der Völkermischung der einzelnen Provinzen starke Gegensätze. Im Süden, in der altrömischen Provinz, konnten die vereinzelten deutschen Elemente gegen die einheimische Bevölkerung und die römische Kultur nicht aufkommen. Dagegen hatte

das Volk im nördlichen Frankreich eine starke Beimischung germanischen Blutes, und die römische Kultur hatte in diesen Gebietsteilen nicht so feste Wurzel gefaßt. Namentlich die östlichen Gegenden waren stark germanisiert worden,

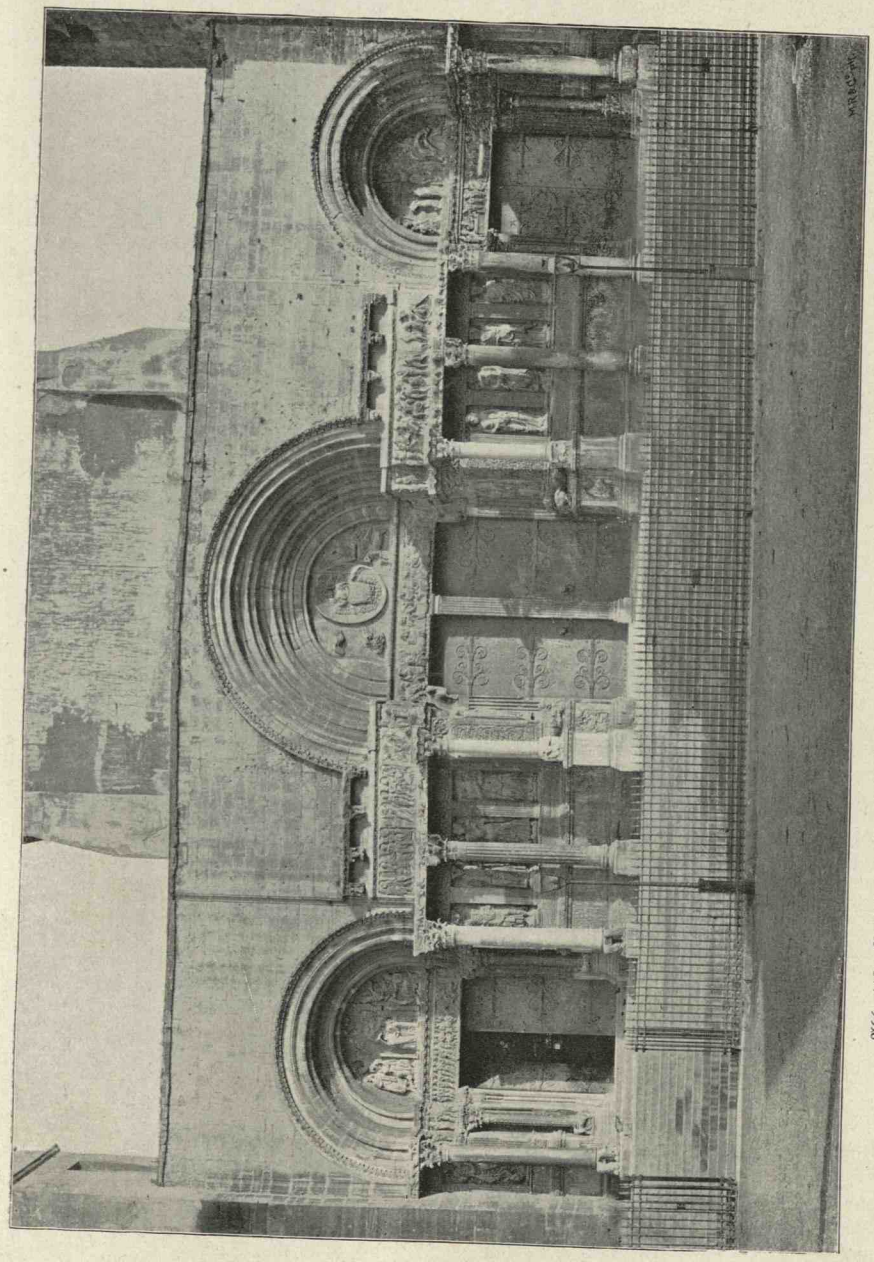


Abb. 419. Portale von St. Gilles in der Provence. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 492.)

während sich im Westen das Keltentum ziemlich rein erhalten hatte, und als sich später die Normannen auf der nach ihnen benannten Halbinsel niederließen, da wurde dort wieder eine Pflanzstätte germanischen Geistes geschaffen.

In der **Provence** bestanden als Reste der hohen antiken Kultur zahlreiche, zum Teil bis heute erhaltene römische Bauten. Dort war die Baukunst kaum aus der Übung gekommen, und in direkter Anknüpfung an die Antike setzte sie sich fort. Wie man es an erhaltenen Bauten des Altertums sah (besonders schön am Tempel zu Nimes), blieben die meisten Kirchen einschiffig und wurden mit einem Tonnengewölbe bedeckt. In vielen Fällen wird das Tonnengewölbe durch Transversalgurte gegliedert, und diese ruhen auf einfachen oder doppelten Wandpilastern oder auf einfachen oder gekoppelten Säulen, die zwischen sich Blendnischen



Abb. 420. Klosterhof von St. Trophime zu Arles. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 494.)

haben. Schon in frühester Zeit kommen auch spitzbogige Tonnengewölbe vor. Im Äußeren befinden sich strebepfeilerartige Verstärkungen der Wand. Die Apsiden sind außen mit korinthischen Pilastern, innen mit Blendarkaden, die von korinthischen Säulchen getragen werden, geschmückt, das Detail behält sehr lange die klassischen Formen bei. Voller antiker Erinnerungen sind auch die reichen Portalbildungen, die meist den einzigen Schmuck der Fassade ausmachen und sich bis zu solchen Prachtdekorationen steigern wie die Portale von St. Trophime zu Arles und St. Gilles aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 419). Hier herrscht mit Ausnahme der rundbogigen Umfassung der Türen noch ganz das antik Geradlinige in horizontaler wie vertikaler Richtung, St. Trophime hat sogar den Giebel von antiken Tempeln, die freistehenden Säulen erinnern an antike Tempelvorhallen. Die architektonischen Einzelheiten sind korinthische Säulen, kanellierte Pilaster und Pfeiler, plastisch verzierte

Architrave, auch das Ornament und der figürliche Schmuck bewahren die antiken Formen, so gut sie es vermögen.

Bei größeren Bauten hielt man nicht an der Einschiffigkeit fest, sondern griff auf die basilikale Anlage zurück, aber nur sehr langsam kommt man zu edlerer Gestaltung des Grundrisses, namentlich versteht man es nicht, das Querschiff zu voller Klarheit zu entwickeln und Querschiff, Chor und zwei Kapellen neben dem Chor organisch zu komponieren, die Seitenschiffe sind immer zu eng. Die letzteren werden entweder wie das Mittelschiff mit Tonnengewölben gedeckt (St. Guillem du Désert), wobei zuweilen die drei Schiffe unter demselben Dach zusammengefaßt werden wie bei einer Hallenkirche (älteste Teile von St. Honorat auf der Insel Lérins), oder die Seitenschiffe werden mit halben Tonnen gedeckt (jüngere Teile von St. Honorat), womit eine außerordentlich wichtige Neuerung geschaffen ist, indem nämlich die halben Tonnen den Seitenschub des Mittelschiffgewölbes aufnehmen und als kontinuierliche Strebebögen wirken. Nicht so klar ist das Motiv ausgesprochen in

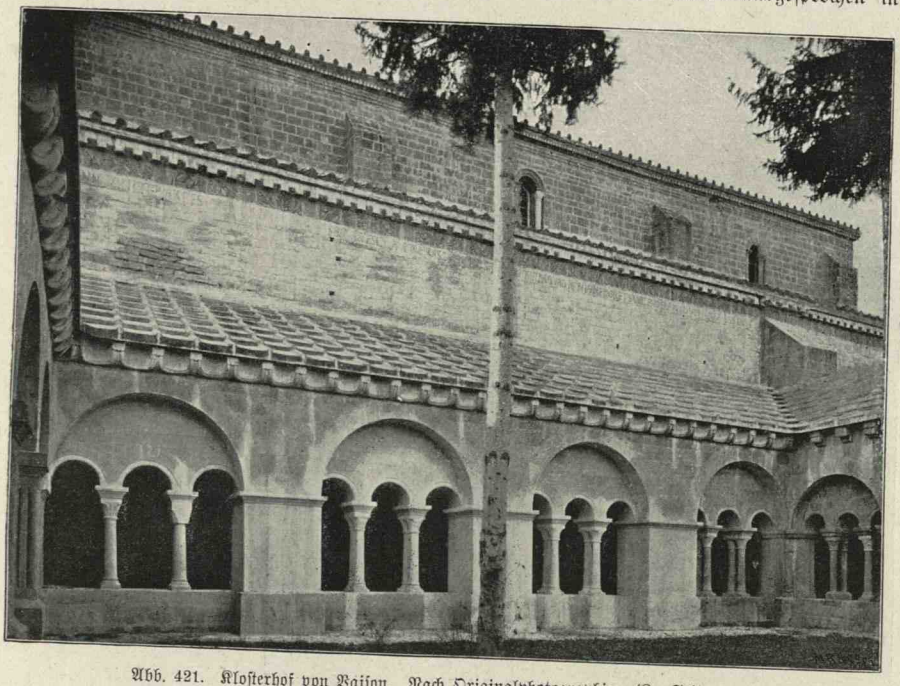


Abb. 421. Klosterhof von Vaison. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 494.)

anderen Kirchen, wie in der Klosterkirche zu Vaison, wo die Seitenschiffe mit Zweidrittel-tonnen gedeckt sind, deren längerer Schenkel als Strebe dient. In diesen Bauten, also gleich vom Beginn des romanischen Stils an, liegt schon die Entwickelung zur Gotik vorgedeutet. Sie haben in den benachbarten Landschaften Schule gemacht bis in die Westschweiz hinein (Johanneskirche zu Grandson). Nach demselben Prinzip waren auch die Kuppeln gestützt bei Bauten, die eine solche über der Vierung haben, und bei Zentralanlagen mit Kuppel-bildungen (Kreuzkapelle zu Montmajour bei Arles), indem gegen die Mittelkuppel mehrere Halbkuppeln von Apsiden gelegt werden. So sehr sind die konstruktiven Gedanken diesen Baukünstlern die Hauptsache, daß sie die künstlerische Gesamterscheinung und die Dekoration der Kirchen vernachlässigen. Die Ungeschicklichkeit der Grundrißbildung, die Massigkeit der Mauern, die spärliche Gliederung, zuweilen völlige Kahlheit der Tonnen und Wände, die spärliche Beleuchtung durch wenige kleine Fenster geben den Bauten etwas Schwerfälliges, Ungelenkes, Düsteres, Keller- und Gefängnisartiges. Im Äußeren fehlt auch der Reiz mehrerer Türme, da man sich auf einen Turm beschränkt, der sich an verschiedenen Stellen des Baues erheben kann.

Prächtiger als die Kirchen sind oft die Klöster gebaut, namentlich ist eine große Zahl reizvoller Klosterhöfe erhalten. Die Kreuzgänge sind mit Pfeilerarkaden (St. Michel zu

Fricolet) oder mit Säulenarkaden versehen (St. Sauveur in Aix), oder es wechseln Pfeiler mit Säulen ab, wie bei St. Trophime zu Arles (Abb. 420) und bei Kloster Vaison (Abb. 421).

Eine zweite Gruppe bilden die Bauten der **Auvergne** mit ihrer Hauptkirche Notre-Dame du Port zu Clermont-Ferrand aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, die maßgebend ist für die ganze Provinz und deren Einfluß sich auch darüber hinaus erstreckt (Abb. 422). Nach dem Muster der Provence sind das Mittelschiff mit einem fortlaufenden Tonnengewölbe, die Seitenschiffe mit Halbtonnen gedeckt, aber der Bau geht schon dadurch über die provençalischen Vorbilder hinaus, daß die Seitenschiffe zweigeschossig sind, die Halbtonnen sich über den Emporen befinden und das untere Stockwerk mit Kreuzgewölben versehen ist. Einen noch weiteren Schritt aber zeigt die Bildung von Chor und Querhaus. Die Vierung ist mit einer Kuppel gedeckt, und diese wird seitlich von Halbtonnen gestützt, die höher liegen als das Gewölbe der eigentlichen Querschiffarme. Die Hauptapsis ist auf Säulen gestellt, die Seitenschiffe sind als Umgang herumgezogen, und dieser ist mit vier kleinen Apsiden versehen, welche radiant gestellt auf den Hauptchor weisen. Das Auge steigt von den Apsiden und dem Umgang zur Hauptapsis empor und erreicht den Gipfel des Gebäudes in der Vierungskuppel, über der sich außen ein Turm erhebt. Aber auch aus den Armen des Querschiffes steigt das Auge an den stützenden Halbtonnen zur Vierungskuppel empor. Dieser ganze Aufbau ist nicht ein müßiges Spiel, sondern hat konstruktive Bedeutung, indem die niedrigeren Teile die höher liegenden stützen. Das ist ein weiterer Schritt zur Ausbildung des gotischen Systems. Die äußere Dekoration erinnert stark an klassische Muster mit ihren korinthischen Säulchen und Halbsäulen, dem teils geradlinigen Gebälk und den stark ausgebildeten schönen Gesimsen.



Abb. 422. Inneres von Notre-Dame du Port zu Clermont Ferrand. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 494.)

Ein weiteres Glied zur Ausbildung des Konstruktiven trägt die Abteikirche zu Vézelay in **Burgund** herzu, die Anfang des 12. Jahrhunderts entstanden ist (Abb. 423). An Stelle der Tonnengewölbe sind Kreuzgewölbe getreten, und bei diesen sind die Diagonalgurte selbständig gebildet und zur konstruktiven Grundlage der zwischen ihnen liegenden Gewölbekappen gemacht. Sonst hat Burgund kein so fest ausgeprägtes Bausystem wie die

Provence und die Auvergne, sondern ist Einflüssen von allen Seiten her zugänglich gewesen. Die beiden gewaltigsten Bauten, die von dem lombardischen Abt Wilhelm in Dijon errichtete Kirche St. Benigne und die Abteikirche zu Clugny (1089 begonnen), existieren nicht mehr. Letztere wurde während der Revolution zerstört; das Langhaus war fünfschiffig und

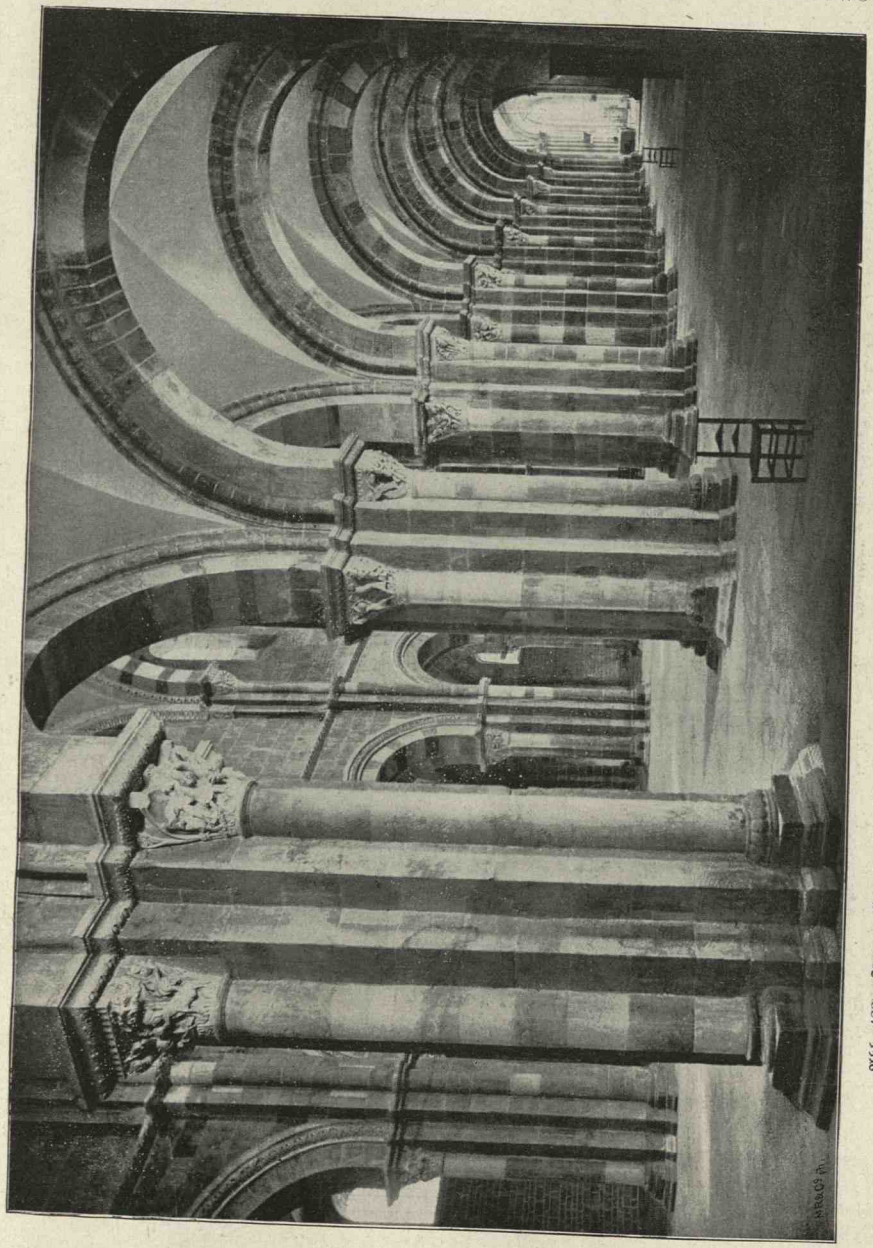


Abb. 423. Innenansicht der Abteikirche zu Vézelay, Burgund. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 494.)

wurde vor dem Chor von zwei Querschiffen durchschnitten; apsidenartige Kapellen befanden sich an den Querschiffen und am Chorumgang; im Äußeren stiegen sieben Türme empor. Vor die eigentliche Kirche legte sich eine dreischiffige Vorkirche, wie wir sie schon bei deutschen Kirchen desselben Ordens kennen gelernt haben. Andere wichtige Bauten in Burgund sind der Dom zu Autun und St. Philibert zu Tournus.

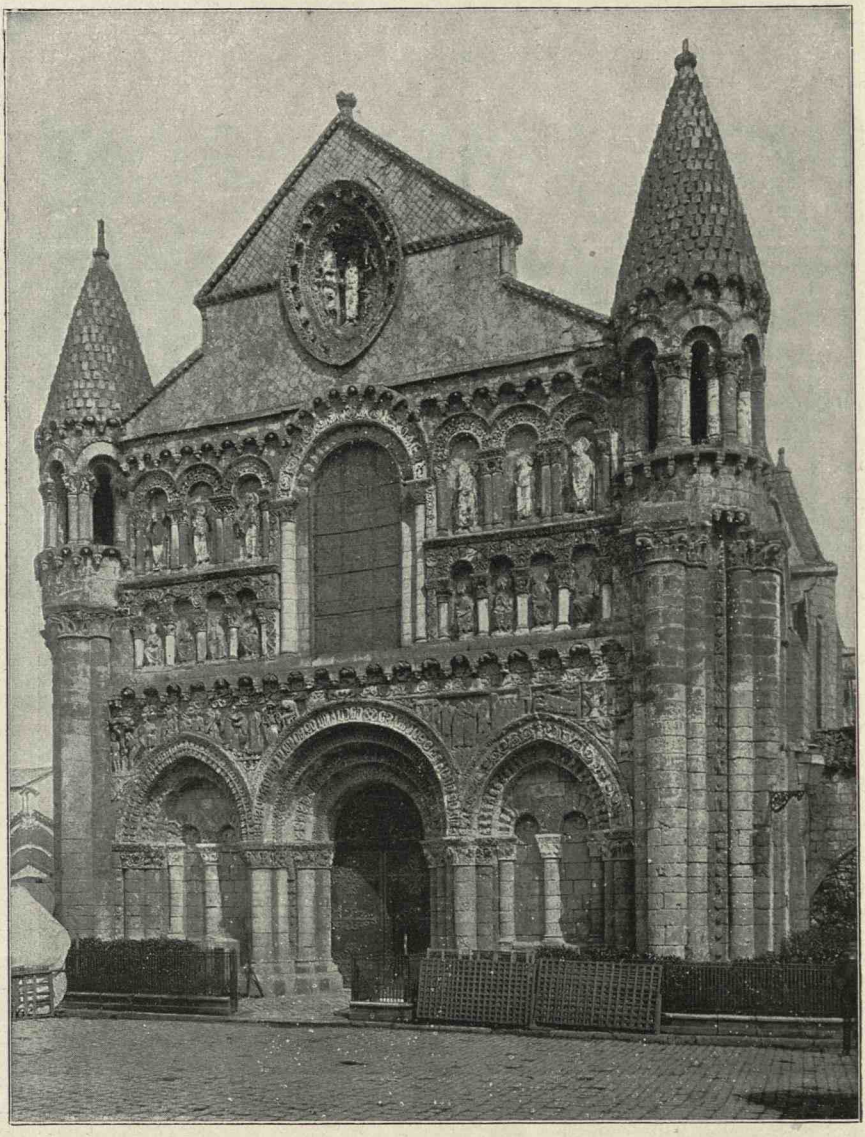


Abb. 424. Notre-Dame la Grande zu Poitiers. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 497.)

Eine hohe, eigenartige Entwickelung hat die romanische Baukunst in der **Normandie** gefunden. Das Land war von germanischen Stämmen besiedelt worden, und es bestätigte sich hier wieder das besondere Talent der Germanen für die romanische Baukunst. Allerdings dauerte es lange, ehe sich eine künstlerisch bedeutende und selbständige Architektur ausbildete. Die frühesten Bauten sind sehr einfach und lehnen sich tastend bald an diese, bald an jene fremden Vorbilder an. In den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts war es der eben schon genannte lombardische Abt Wilhelm, der aus Dijon berufen ward und unter dessen Leitung eine große Zahl von Kirchen und Klöstern errichtet wurde. Schon in den Kirchen, die noch flach gedeckt sind, bildete sich der Stützenwechsel heraus (Abteikirche von Jumièges), und mit Vorliebe wurden Emporen angebracht (Jumièges und Saint-Michel). Der eigentliche Ruhm der normannischen Architektur knüpft sich an die Hauptstadt Caen, wo schon in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts sich die Kunst der Wölbung in ganz eigenartiger Weise

herausbildete. Die beiden Kirchen St. Trinité (Abbaye aux dames) (Abb. 426) und St. Etienne (Abbaye aux hommes) wurden von Herzog Wilhelm im Jahre der Eroberung Englands 1066 gegründet. Trotzdem an St. Trinité die Pfeiler alle gleich gestellt sind, werden immer zwei und zwei Arkaden durch das Gewölbe zusammengefaßt. Dieses aber wird sechsteilig dadurch, daß von den Zwischenpfeilern eine Halbsäule emporsteigt und darüber ein Gurtbogen sich über das Schiff spannt, welcher durch den Schnittpunkt der Diagonalrippen geht. Auch an St. Etienne (wohl nur in einer Erneuerung des 12. Jahrhunderts erhalten) sind immer zwei Arkaden durch ein solches sechsteiliges Gewölbejoch zusammengefaßt, was hier jedoch schon im unteren Geschoß durch die Verschiedenartigkeit der Pfeiler vorgedeutet wird. Das Gewölbe beginnt unmittelbar über den Emporen, und deren Wölbung ist zur Stützung des Mittelschiffgewölbes benutzt. In St. Trinité ist die Wand reich dekoriert, wozu überhaupt Neigung in der Normandie vorhanden war, in St. Etienne sind die Arkaden der Emporen fast ebenso hoch und in der Öffnung breiter als die Arkaden des unteren Geschosses, wodurch der Bau etwas ungemein Leichtes erhält, aber bei den weiten Rundbogen und kräftigen Pfeilern doch ruhig wirkt. Durch die Art der Gewölbekonstruktion und die fast völlige Auflösung der Wand war wieder ein Schritt zur Gotik getan.

Nichts ist charakteristischer für die damaligen baulichen Verhältnisse in Frankreich mit den stark ausgeprägten Verschiedenheiten der einzelnen Provinzen und der maßgebenden Bedeutung, die die hervorragendsten Gebäude für ganze Gegenden gewannen, als zwei **Sondergruppen** von eigentümlichem Charakter, die jedesmal einen bestimmenden Hauptbau aufzuweisen haben. Die eine Gruppe hat ihren Ausgangspunkt in Périgueux. Dort ist die Abteikirche St. Front eine unmittelbare Nachahmung von San Marco in Venedig, aber ohne den üppigen Schmuck von Säulen, Mosaiken und plastischen Einfügungen, der die eigentliche Schönheit der Lagunenkirche ausmacht. Die anderen Anlagen mit mehreren Kuppeln, die von St. Front beeinflußt sind, ordnen diese nur in einer Linie über dem einschiffigen Langhause, nicht in Kreuzform an. — Die zweite Sondergruppe, deren Hauptbeispiel die Kirche Notre-Dame la Grande in Poitiers ist, legt den Hauptnachdruck auf die Fassade, die sie als ein Prachtstück behandelt (Abb. 424). Die Fassade wirkt wie ein gewaltiger Altarvorsatz, der aus getriebenem Goldblech in Stein übersetzt und mit Ornament und figürlichem Schmuck überladen ist. Alle Formen sind phantastisch wild und auf den Kontrast zwischen Licht und Schatten berechnet. Während diese Fassade wenigstens noch durch regelmäßige architektonische Linien beherrscht wird, ist das Malerische bei der Fassade der Kirche von Angoulême ins Verwirrende gesteigert.

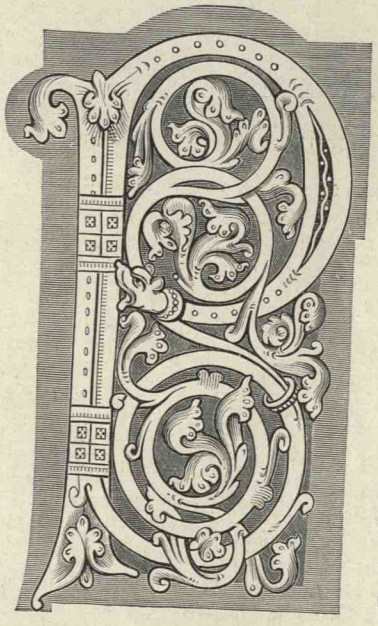


Abb. 425. Aus einer westfälischen Evangelienhandschrift. Landesbibliothek zu Kassel.

C. Italien.

Provinzielle Verschiedenheiten sind in Italien in noch viel höherem Maße vorhanden als in Frankreich, ja die einzelnen Teile des Landes, Oberitalien, Toskana und Rom, Süditalien, Sizilien, haben nur sehr geringe Berührungspunkte miteinander. Italien, beim Untergang der Antike das berühmteste und reichste Land der Welt, erweckte im Mittelalter die Begierde aller Völker; Deutsche, Byzantiner, Sarazenen und Normannen suchten es an sich zu reißen, beherrschten es teilweise und zeitweilig, ließen sich nieder und trugen dazu bei, den neuen Zuständen ihren Stempel aufzudrücken. Jedes Volk hatte für längere Zeit bestimmte Gebietsteile inne, aber ihre Einflüsse, wenigstens die der Deutschen

und Byzantiner, durchkreuzten auch das ganze Land; die einheitliche Grundlage der antiken und altchristlichen Kultur wurde an manchen Stellen ganz verwischt, an anderen hatte sie bestimmende oder mitbestimmende Einwirkung. So kam die beispiellose und bewunderungswürdige Vielgestaltigkeit zustande, die der romanische Stil in Italien aufzuweisen hat.

Oberitalien war am stärksten von germanischen Elementen durchsetzt, und hier nähert sich die Erscheinungsform des Stiles am meisten dem nordischen. Es herrscht der Gewölbebau, und zwar scheint es, daß er in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts ausgebildet ist, gleichzeitig mit seinem Auftreten in Deutschland und Frankreich. Die oberitalischen Kirchen erreichen die deutschen weder in der Klarheit des Grundrisses, noch in der feinen

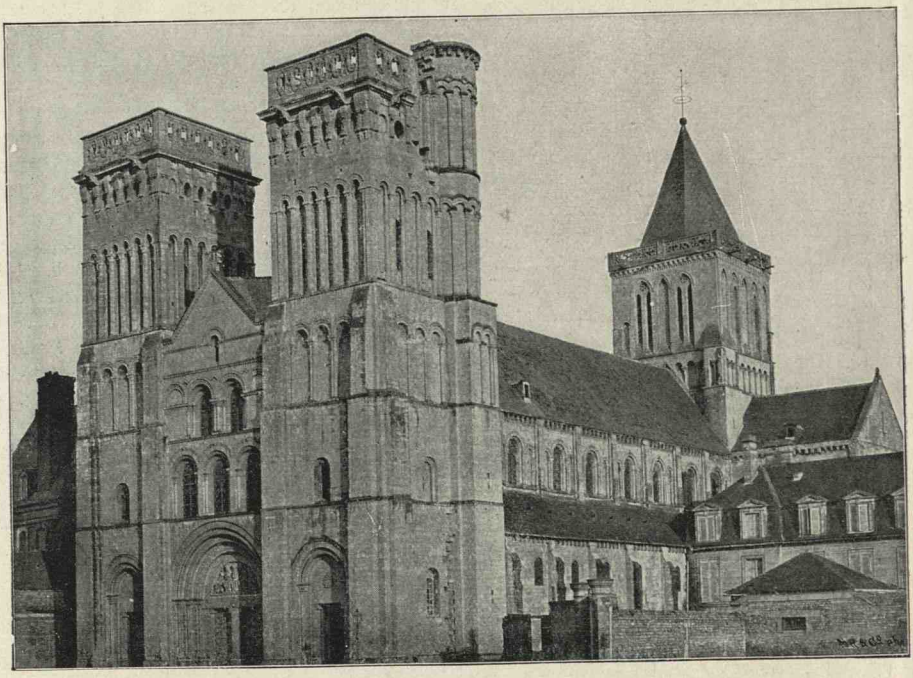


Abb. 426. St. Trinité, Abbaye aux Dames zu Caen. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 497.)

Gliederung der Pfeiler, noch im Organischen des Aufbaues und des Gewölbes. Auf eines der wesentlichsten und schönsten Elemente der nordischen Werke verzichten sie ganz, auf die Verbindung des Turmbaues mit der Kirche und auf die Vielzahl der Türme, sie stellen vielmehr den Turm nach altchristlicher Weise neben die Basilika. Fast alle Kirchen entbehren des Querschiffes, dagegen sind, wo über dem Chorquadrat vor der Apsis eine Kuppel angebracht ist, die nebenliegenden Teile der Seitenschiffe im Zusammenhang damit querschiffartig behandelt. Der Fußboden von Chor und Querschiff, unter dem die vielsäulige und hohe Krypta liegt, ist meist bedeutend über das Langhaus erhöht, majestätisch wirkende Treppen führen hinan, oder der Niedergang zur Krypta ist in prächtigen Säulenstellungen geöffnet. Fast ausschließlich das Kreuzgewölbe wird verwendet, und die meisten Kirchen zeigen das gebundene System mit doppelt soviel Gewölbequadraten in den Seitenschiffen wie im Mittelschiff. Daneben aber blieb die flach gedeckte Basilika in Gebrauch, und noch zu Anfang des 12. Jahrhunderts wurde für Bauten von großen Verhältnissen diese Form gewählt, wie das Beispiel von San Zeno zu Verona zeigt, eine Kirche, deren Vollendung in diese Zeit fällt. Die Säulenreihen werden durch einige Pfeiler unterbrochen, und bei zwei Pfeilerpaaren sind große Bogen quer über das Mittelschiff gespannt zur Sicherung des Baues gegen die Last des Daches. (Dasselbe an S. Miniato

zu Florenz und Sta. Prassede in Rom.) In der Schönheit der Verhältnisse, im Schmuck und in der Sauberkeit des Details ist S. Zeno einer der gelungensten Bauten Oberitaliens. Einen ungünstigen Einfluß hat auf die Fassade das Fehlen fest damit verbundener Türme geübt, denn die Kunst war hier in Italien noch nicht reif genug, eine so große Wandfläche einheitlich zu dekorieren. Einzelne Prachtstücke mußten aushelfen, so vor allem die schönen Portalvorbauten, die einstöckig sind oder zweistöckig mit einem Baldachin im oberen Geschoß und deren vordere Säulen auf Löwen ruhen, eine Abbreviatur des altchristlichen Atriums (Dome in Ferrara [Abb. 467], Modena, Piacenza, Borgo San Donnino, Verona, San Zeno zu Verona, vgl. unter Plastik). Häufig wurde im Mittelfeld des Giebels ein



Abb. 427. Innenansicht von Sant' Ambrogio zu Mailand. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 499.)

großes Rundfenster angebracht, durch welches Licht in das Mittelschiff fällt, das symbolisch das Glücksrad bedeutet und ein Bild des menschlichen Schicksals darbietet. Am Radfenster von San Zeno zu Verona ist ein Mann dargestellt, welcher an der einen Seite aufsteigt, oben thront, an der anderen abstürzt und unten tot liegt. Häufig sind die Fassaden mit Lisenen und Rundbogenfries dekoriert; so bringen die Lisenen an der Fassade von San Zeno zu Verona sehr schön das Aufstrebende zum Ausdruck. An anderen Kirchen aber wird die Höhenerstreckung unterbrochen durch Betonung der Horizontalen vermittelst eines oder zweier Laufgänge mit Zwerggalerien. Auch folgen Zwerggalerien zuweilen aufsteigend den Dachschrägen. Die anderen Außenwände der Kirchen in Oberitalien und vielfach auch im übrigen Italien sind ebenfalls mit Lisenen, Rundbogen und Zwerggalerien, die dicht unter dem Dach hinlaufen, verziert. Ob die beiden zuletzt genannten Dekorationselemente hier oder am Rhein zuerst oder beiderwärts selbständig erfunden worden sind, hat noch nicht festgestellt werden können. — Die aus dem ersten Jahrtausend stammende Vorliebe für Rundbauten lebte in Oberitalien in der fortgesetzten Anlage besonderer Taufkirchen bis in die spätromanische Zeit nach (Asti, Cremona, Parma).

Der älteste erhaltene Gewölbebau Oberitaliens scheint Sant' Ambrogio zu Mailand zu sein (Abb. 427). Die Apsis stammt noch von dem Bau des 9. Jahrhunderts und enthält

das alte Mosaik. Das Langhaus aber scheint der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts anzugehören. Unsicher und zweifelnd ist der Meister an die Überwölbung der Kirche gegangen: er hat sie zu einer Art Hallenkirche mit zweigeschossigen Seitenschiffen gestaltet, damit die fast ebenso hohen Seitenschiffe das Gewölbe des Mittelschiffes stützen. Die Emporen haben dieselben Arkadenöffnungen wie das untere Stockwerk, nur daß sie niedriger sind. Das letzte Gewölbequadrat vor der Apsis ist mit einer achteckigen Kuppel geschmückt. Eigentümlich ist die dem Langhaus gleichzeitige große zweigeschossige Vorhalle. Davor legt sich ein Atrium von wundervollen Verhältnissen in den hohen Pfeilerarkaden; es ist an Stelle eines vom Erzbischof Anspert (868—881) errichteten bei dem Neubau des 11. Jahrhunderts getreten.

Diese Kirche aber hat das Problem der gewölbten Basilika mit Emporen noch nicht gelöst. Dazu kommt es erst an S. Michele in Pavia (Anfang des 12. Jahrhunderts). Hier ist durch kräftige Überhöhung des Mittelschiffes die basilikale Form wieder erreicht und die gedrückte Erscheinung von Sant' Ambrogio vermieden. Sonst sind die Arkaden der beiden Geschosse jener Kirche nahe verwandt. Bei der Wölbung ist, wahrscheinlich abweichend von der ursprünglichen Absicht, die Unterscheidung von Haupt- und Nebenpfeilern aufgegeben und je ein Gewölbefeld immer zwischen zwei benachbarte Pfeiler gespannt. Dasselbe ist am Dom von Parma der Fall, wohl dem vollendetsten romanischen Bau Oberitaliens, der im wesentlichen ebenfalls dem 12. Jahrhundert angehört. Hier sind die Verhältnisse nicht mehr ernst, streng und altertümlich wie an S. Michele, sondern die Kirche steigt schlank und leicht empor in vollendeter Harmonie. An ihr hat man es aufgegeben, die beiden Geschosse mit gleich weit gespannten Arkadenöffnungen zu versehen, sondern die Emporen schauen zwischen je zwei Pfeilern mit vier kleinen, von Säulchen getragenen Arkaden in das Mittelschiff herab. Der Dom von Modena (1099 begonnen, die Wölbung erst aus dem 13. Jahrhundert) hat Stützenwechsel von Pfeilern und Säulen. Hier ist wieder eine andere Dekoration der Oberwand erzielt dadurch, daß die Emporen sehr niedrig sind und sich wie in breiten Fenstern öffnen, die durch je zwei Säulchen mit Rundbogen geteilt und von einem flachen Blendbogen überspannt sind. Entfernter verwandt mit diesen Bauten sind die Dome von Piacenza und Cremona. Eine basilikale Anlage mit Stützenwechsel, aber ohne Emporen ist die Kirche Santi Pietro e Paolo in Bologna. Sant' Eustorgio zu Mailand, durch Umbauten sehr verändert, ist eine Hallenkirche, die ungefähr gleichzeitig mit Sant' Ambrogio errichtet sein muß. Wie in Hallenkirchen ist in S. Pietro in Ciel d'oro zu Pavia (1132 geweiht) die Zahl der Gewölbejoche in Mittel- und Seitenschiffen gleich, und diese sind im Mittelschiff querliegende Rechtecke. So entfaltet sich der romanische Stil Oberitaliens in reichster Vielgestaltigkeit, jeder Bau ist individuell verschieden und jeder charaktervoll, kräftig und ernst.

Von Oberitalien lenken wir unsere Blicke unmittelbar zu der zweiten Stelle des Landes, wo der romanische Stil eine wesentlich nordische Beimischung erhalten hat. Sie liegt fernab im Süden, in der Landschaft **Apulien**. Die romanischen Bauten dieser Gegend sind lange nicht genug bekannt und nach ihrer Schönheit und Bedeutung geschätzt. Es gewährt einen hohen Genuß, diese Kirchen zu betrachten und in ihnen nordische Stilformen wiederzufinden, verbunden mit südländischer Weiträumigkeit und Heiterkeit, auf der Grundform der altchristlichen Basilika. Unteritalien hat lange unter der Herrschaft der byzantinischen Kaiser gestanden, und noch um die Wende vom ersten zum zweiten Jahrtausend war es besonders fest mit dem oströmischen Reich verknüpft. Nicht lange darauf aber eroberten es die Normannen, und Robert Guiscard wurde 1057 Herzog von Apulien und Calabrien. Die byzantinische Baukunst hat die unteritalischen Länder nicht dauernd zu beeinflussen vermocht, nur wenige Kirchen auf dem gesamten Gebiet zeigen ganz byzantinischen Stil oder haben Elemente davon in reicherem Maße aufgenommen (La Cattolica zu Stilo in Calabrien, ein Quadrat mit fünf Kuppeln, S. Sabino zu Canosa, ein lateinisches Kreuz mit fünf Kuppeln, Molfetta mit drei Kuppeln über dem Mittelschiff, von denen die mittelste die höchste ist). Erst unter der Normannenherrschaft, als das Land mächtig erblühte, entstanden zahlreiche Bauten, ebenso wie sich dieses Volk etwas später in Sizilien als besonders baulustig erwies. Die Normannen ließen die Grundform der Basilika, die dem Abendländer näher liegt, wieder aufleben; sie sind es, welche nordische Elemente herzutragen, und diese haben manche Verwandtschaft mit den Kirchen der Normandie, des Landes, von dem die Eroberer ausgegangen waren. Dicht aneinander gereiht liegen in Apulien die Städte am Küstensaum oder weiter landeinwärts in der fruchtbaren Ebene zwischen dem Meer und den Ausläufern des Apennin, und alle sind mit prächtigen Bauten geschmückt.

Die Form der altchristlichen Basilika am treuesten bewahrt haben die drei großen Kirchen: der Dom (1034 begonnen) und San Niccolò zu Bari (1087 begonnen), der Dom zu Trani (1143 geweiht), alle drei durch Stuckverkleisterung des vorigen Jahrhunderts oder neuere Einbauten in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Die Form ist die abendländische Basilika, das beweist das Querschiff, welches wenig oder gar nicht über die Breite des Langhauses hinaustritt; die Apsis schließt sich unmittelbar daran; San Niccolò zu Bari und Trani haben nach byzantinischer Gewohnheit kleine Nebenapsiden, den Seitenschiffen entsprechend. Am Dom von Troja dagegen (1093 bis 1119) ragen die Arme des Querschiffes weit vor, und der Chor ist kompliziert gebildet. Die meisten Kirchen haben im Langhaus die Säulen beibehalten (Troja, Dom zu Bari), wobei den Säulen zuweilen je eine zweite zur Seite gestellt ist, um ihre Tragfähigkeit zu steigern (Trani), oder die Säulenreihen werden von einzelnen Pfeilern unterbrochen (San Niccolò zu Bari, Altamura), oder die Kirchen sind reine Pfeilerbasiliken (Ruvo). Fast alle größeren Kirchen sind nach byzantinischer und nordischer Weise mit Emporen versehen, deren Arkadenöffnungen mit Säulchen und Rundbogen die Oberwand schön beleben. Im Mittelschiff halten die Bauten an der ungewölbten Basilika fest, nur die Seitenschiffe sind fast immer mit Kreuzgewölben gedeckt. Zur besonderen Schönheit dieser Kirchen gehört wie in Oberitalien die Krypta, die noch viel reicher als dort gestaltet ist, aber tief unten liegt, so daß der Fußboden darüber nur wenig erhöht ist. Wir wandern in diesen Krypten in einem ganzen Wald von Säulen, an denen das Licht sich tausendfach bricht und die uns in Märchenstimmung versetzen (Otranto, San Niccolò zu Bari); beim Dom zu Trani zieht sich die Krypta mit ihren vielen Säulen nicht nur unter dem Querschiff, sondern unter der ganzen Oberkirche hin, bei Santa Maria zu Foggia bildet sie eine besondere Unterkirche.

In reichem Schmuck prangt auch das Äußere. Um das untere Stockwerk ziehen sich Blendarkaden auf Pilastern (Dom zu Bari, Trani, Troja); oft liegen innerhalb der Rundbogen übereck gestellte Quadrate, die sich nach innen abstufen, oder ebensolche Kreise oder Polygone (Troja), eine Anordnung, die wohl von Pisa entlehnt ist. Auch die Zwerggalerie oberitalischer und toskanischer Bauten fehlt nicht: am Dom zu Bari läuft sie unter dem Dachgesims hin, Lisenen und Bogenfries kommen dazu. Die Fenster sind durch Säulchen geteilt und den nordischen und oberitalischen verwandt. Spezifisch apulisch ist es, daß die Apsis außen ganz mit einer Fassadenwand verkleidet wird, während deren feste Verbindung mit zwei Türmen auf nordische Anregung zurückzuführen ist (Molfetta, Dom und San Niccolò zu Bari), oder es steht ein Turm dicht neben der Fassade (Trani). Die Türme sind quadrat und mit Fenstern geschmückt, deren Zahl sich nach oben vermehrt und den Aufbau erleichtert; sie haben Verwandtschaft mit den romanischen Campanili zu Rom, die so charakteristisch für die ewige Stadt sind. Die turmlosen Fassaden erwecken oft die Erinnerung an norditalische Bauten. Auf einheitliche Dekoration wird daran von vornherein verzichtet; es kommen große Flächen zustande dadurch, daß die Nebenschiffe breit und ihre Dachschrägen nur wenig niedriger als das Dach des Mittelschiffes sind; der Gegensatz zu der reichen Ornamentik des Portals, der Fenster und der Rose hebt das Massige noch mehr heraus; die Männlichkeit und Kraft des erobernden Volkes zeigt sich deutlich in diesem Geschmack (San Niccolò zu Bari, Bitonto, Bitetto, Ruvo, Trani). Wie schon angedeutet, haben die meisten Kirchen nach oberitalischer Art ein schönes Radfenster im Mittelgiebel; bei manchen waren Vorhallen beabsichtigt, die sich in der ganzen oder fast ganzen Breite der Fassade erstrecken sollten (Trani, Ruvo, Bitonto).

Von der Erscheinung dieser Kirchen weichen gänzlich ab die Dome von Troja und Foggia, indem sie den Horizontalismus viel stärker betonen durch ein überaus reiches, kräftiges Gesims, das in der Höhe des Dachansatzes der Seitenschiffe ringsherum läuft; namentlich der Dom von Troja hat dadurch und durch den fast einheitlichen Giebel aller drei Schiffe ein ganz antikes Aussehen, wie auch an diesem Gebäude, im Gegensatz zu den anderen apulischen, zahlreiche antike Einzelheiten (Zahnschnitt, Eierstab, Astragal, Konsolen usw.) von feinster Ausführung vorkommen.

Man sieht, es ist in Apulien nicht zur Herausbildung eines einheitlichen Bautypus gekommen; die verschiedensten Elemente, italisch-frühchristliche, nordische, oberitalische, einige wenige byzantinische, antike (aber fast gar keine sizilisch-maurischen) haben sich hier zusammengefunden, und ihre Zusammensetzung ist ziemlich willkürlich. Da sie sich aber nirgends widersprechen, vielmehr mit großem dekorativem Geschick geordnet sind, so daß sie sich in ihrer Wirkung gegenseitig heben, verleiht die wechselvolle Vielgestaltigkeit diesen Bauten einen hohen Reiz und

wenn, wie in Trani, eine solche Kirche mit ihrem goldgelben Stein, dessen Korn in der Sonne funkelt, dicht neben der blauen Meeresfläche sich erhebt, dann ist der Eindruck außerordentlich.

Gegen diesen Reichtum in Apulien erscheint die **Westküste des unteritalischen Normannenreiches** arm. Die drei Dome von Salerno, Amalfi und Ravello sind oder waren vor ihrer Umgestaltung Basiliken mit Querschiff und drei Apsiden. Sizilisch-maurische Elemente,

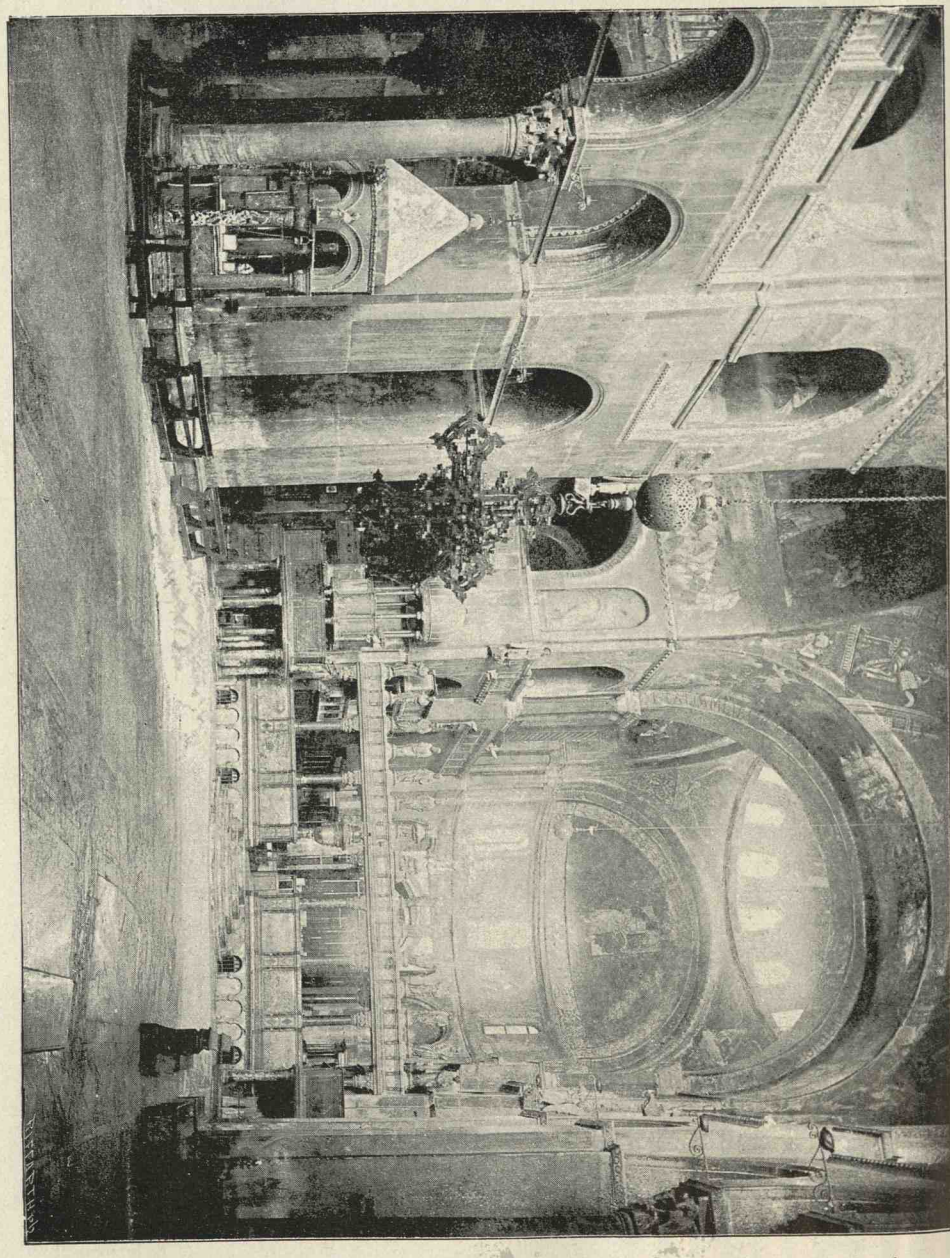


Abb. 428. Innenansicht der Markuskirche in Venedig. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 503.)

wie sie auch in den Bauten zu Palermo verwertet wurden, sind herübergedrungen und zeigen sich in den überhöhten Rundbogen des Vorhofes am Dom zu Salerno, in der zweischiffigen Vorhalle des Domes von Amalfi mit ihren phantastischen Spitzbogenfenstern, an den Blendarkaden mit sich durchschneidenden Bogen, die in buntem Stein eingelegt sind, an der Kirche von Caserta vecchia.

Doch kehren wir noch einmal nach Oberitalien zurück und wenden uns zu der merkwürdigen Stadt, die sich aus den Fluten der Adria erhebt. Wie die Lagunenstadt **Venedig**, so ist auch ihr kostbarstes architektonisches Kleinod, die Markuskirche (Abb. 428), ohne Parallele in der Weltgeschichte. Als wäre ein berückender Traum zur Wirklichkeit geworden, so ist die Stadt aus dem Meere emporgestiegen, und wie ein Märchenbild liegt



Abb. 429. Innenansicht des Domes von Monreale bei Palermo. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 505.)

auch das Nationalheiligtum von San Marco vor uns. Viele Jahrhunderte haben daran gebaut und alle ihre Liebe darauf verwendet; alle Kostbarkeiten, welche die Handelsbeziehungen zu dem ehemals prächtigen Orient den Venetianern zu Gebote stellten, sind daran zusammengestellt und darin aufgehäuft. Wie sich in der Mitte des einst so mächtigen Byzanz die Hagia Sophia erhob, strahlend in der Pracht ihres bunten Marmors, so wollte das meerbeherrschende



Abb. 430. Kapitelle aus dem Klosterhof von Monreale (Mithrasopfer.) Nach Originalphotographie. (Zu Seite 506.)

Venedig den schmuckreichsten Bau für die Gebeine des heiligen Markus haben. Die Kirche ist eine Zeugin kaufmännischen Geschmackes, aber es waren Kaufleute von königlichem Reichtum und adliger Gesinnung. — In der jetzigen Gestalt stammt die Kirche aus dem 11. Jahrhundert, ursprünglich hatte sie basilikale Form gehabt. Deren schlichte Einfachheit aber genügte nicht, und man beschloß, die üppige byzantinische Form eines griechischen Kreuzes mit fünf Kuppeln, einer über der Vierung und vier über den Kreuzarmen, anzunehmen. Die gewaltigen Pfeiler in den Ecken der Vierung wurden unten und in den Emporen durchbrochen und in vier Teile zerlegt; so bekamen alle vier Arme eine Art von Seitenschiffen, die durch Säulenreihen von den Hauptschiffen geschieden sind. Die Größenwirkung der Kirche beruht auf den weitgespannten einfachen Bogen, den Kuppeln und der halben Verdeckung der Seitenschiffe durch die Säulenreihen, wodurch der Blick sie größer ahnt, als sie sind. Die architektonisch-plastischen Details fehlen fast vollständig, und der ganze Nachdruck ist auf die Bekleidung der unteren Teile mit kostbarem buntfarbigem Marmor, auf die reiche Ausstattung mit verschieden gefärbten Säulen und vergoldeten Kapitellen, auf den Schmuck der oberen Teile und der Kuppeln mit dem Gold und Farbenglanz der Mosaiken gelegt. Dazu kommen die wundervollen Licht- und Schattenwirkungen des vielgegliederten Raumes bei gedämpfter, alle Gegensätze mildernder Beleuchtung, das Zusammenwirken von runden und geraden Linien, die reiche Ausstattung mit Kanzeln, Ziborium, goldener Altartafel, Chorgestühl, Lettner, einem kleinen tabernakelartigen Bau im linken Seitenschiff, Bronzetüren, Bronzeleuchtern, Reliefs innen und außen an den Wänden usf.; außen über dem Mittelportal der Vorhalle stehen sogar die berühmten vier antiken Pferde von vergoldeter Bronze. Das alles wirkt zusammen, um ein wundervoll prächtiges, farbenglänzendes Bild zu geben, ein Zeugnis derselben hohen malerischen Begabung, die sich in der venetianischen Malerei des 16. Jahrhunderts offenbart und die im Einklang steht mit den köstlichen Farbenwirkungen der feuchten Luft über den Lagunen, wenn die goldene Sonne des Mittags oder die rotglühende des Abends sie bescheint.

[Die Dome der Nachbarinseln Torcello und Murano sind Säulenbasiliken; letzterer hat in der äußeren Dekoration der Rückwand (um 1100) mit den Arkaden von gekoppelten Säulchen ein dem nordischen Gefühl des Stiles im übrigen Oberitalien verwandtes Element aufzuweisen. Santa Fosca auf Torcello ist ein Zentralbau und bildet ein griechisches Kreuz mit verlängertem Chorschenkel und äußerem Säulenumgang an den vorderen Seiten.]

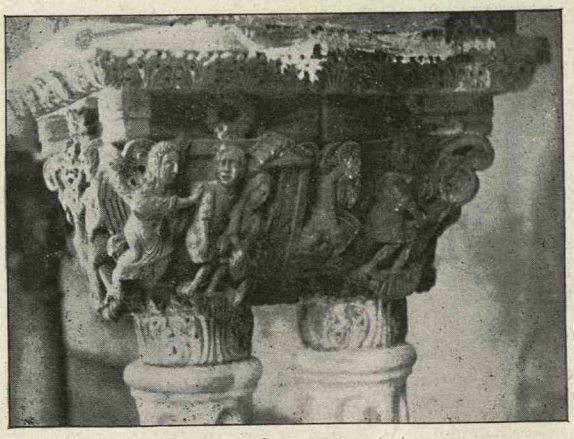


Abb. 431. Kapitelle aus dem Klosterhof von Monreale. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 505.)

Von der Inselstadt wenden wir unseren Blick zum Inselstaat im Süden des Landes. Noch viel mehr wie die vereinzelte Lage Venedigs eine eigenartige Kultur hat entstehen lassen, hat die abgetrennte Lage **Siziliens** vor der äußersten Südspitze Italiens auf die Schicksale des Landes und die Gestaltung seiner Kultur ein-

gewirkt. Umspült von den Fluten des Mittelländischen Meeres, das drei Erdteile miteinander verbindet, kehrt das Inseldreieck seine Seiten nach Europa, nach dem Orient und nach Afrika, und drei verschiedene Kulturen haben sich dort getroffen. Im Altertum war die Insel griechisches Land, dann wurde sie römische Provinz und latinisiert, aber das römische Element hatte niemals ganz feste Wurzel fassen können, und als Sizilien im 6. Jahrhundert an das byzantinische Reich kam, da gewann das Griechische wieder die Oberhand und wurde auch durch die Araber nach der Eroberung des 9. Jahrhunderts nicht verdrängt, indem diese hauptsächlich das offene Land besiedelten. Mit drei Religionsformen und drei Sprachen, der griechischen, lateinischen und arabischen, fiel die Insel in den Jahren 1071 bis 1091 in die Hände der unteritalischen Normannen. Wohl hatten diese schon ein halbes Jahrhundert in Unteritalien gesessen und, wie wir gesehen, auf die Baukunst Apuliens einen bestimmenden Einfluß geübt; aber der überlegenen Kultur Siziliens gegenüber wäre ihnen das nicht gelungen, auch wenn sie es gewollt hätten. Sie verzichteten darauf, denn sie hatten sich unterdessen zu akklimatisieren begonnen, und wie ihre Herrscher das Zeremoniell des byzantinischen Hofes annahmen, so gestalteten sie ihre Kirchen nach byzantinischer Weise aus und verwendeten von ihrer heimischen Kunst nur Einzelheiten. Das nordisch-normannische ist das vierte Element, welches zur sizilischen Kunst herzutritt. Meisterhaft war die Verwaltung der normannischen Fürsten, und mit großem Geschick verstanden sie sich im Lauf einiger Jahrzehnte in die vorhandenen Kulturzustände einzuleben, so daß die Könige Roger II. und die beiden Wilhelm (1130—1189) eine Kunstblüte hervorzurufen vermochten, deren Werke einen unvergleichlichen Zauber ausüben, der mit der berauschenden Natur des Landes in harmonischem Einklang steht. Die mittelalterliche Kunstblüte Siziliens ist unter ganz besonderen Verhältnissen entstanden, wie sie nicht zum zweitenmal wiederkehren, daher ist sie nur eine köstliche Episode geblieben.

Die vier Elemente, aus denen die Bevölkerung besteht, kehren in der Architektur wieder. Lateinisch ist der Grundplan der bedeutendsten Kirchen, es sind Basiliken mit Säulen, korinthischen Kapitellen und antiker Ornamentation. Byzantinisch ist es, daß alle architektonisch-plastischen Details verschmäht sind und die ganze Wirkung auf den alle oberen Teile überziehenden Mosaikschmuck von byzantinischen Künstlern oder Künstlern byzantinischer Schule gestellt ist; an das Byzantinische klingt auch die Bekleidung der unteren Wände mit kostbaren Marmorplatten und farbenbunten und schön gezeichneten geometrischen Marmormosaiken an. Arabisch sind der rein dekorativ verwendete überhöhte Spitzbogen, die außen nackten Kuppeln über der horizontal geschlossenen Mauer, die Sitte der langen Inschriften an den Wänden, die Stalaktiten in den Hohlkehlen und Gewölbezwickeln oder an der ganzen Decke. Nordisch ist die feste Verbindung der Türme mit der Fassade und deren künstlerische Gestaltung. Nordischem Gefühl verwandt ist es, daß wie in Oberitalien die neben dem Kuppelquadrat liegenden Teile der Seitenschiffe querschiffartig ausgebildet sind; wie dort ist dieser querschiffartige Raum durch Erhöhung (wenn auch nur vermittelst einiger Stufen bei Wegfall der Krypta) zum Chor gezogen. Diese Mischung hat natürlich keine organischen Kunstwerke zum Resultat gehabt, aber der phantasievollen und künstlerisch feinen und reichen Wirkung dieser Bauten wird sich niemand entziehen können. So sind die hauptsächlichsten Kirchen gebildet: die Cappella Palatina zu Palermo, der Dom von Monreale und etwas abweichend der Dom von Cefalù. — Die Cappella Palatina (1129 bis 1140) ist nur ein Innenbau, da sie dem königlichen Palast fest eingefügt ist. Der Haupteingang ist im rechten Seitenschiff, während innen an der Fassadenwand der herrlich musivisch verzierte königliche Thron steht mit dem großen Christusbild in Mosaik darüber. Diese Kapelle ist die einzige der drei genannten Kirchen, an der die Kuppel über der Vierung wirklich ausgeführt ist. Nur langsam gewöhnt sich das Auge an das dämmerige Licht des Raumes und nimmt den ganzen Reichtum der inneren Ausstattung wahr, zu deren Hauptstücken auch eine musivisch verzierte Kanzel und ein marmorner Osterleuchter gehören. Die weitgestellten Säulen geben der Kirche etwas ungemein Leichtes. — Im Gegensatz zu dem geheimnisvollen Dunkel dieses Baues öffnet sich der Dom von Monreale (von Wilhelm II. um 1170 gestiftet) dem Eintretenden heiter prächtig (Abb. 429). Der Haupteindruck ist ähnlich wie bei einer altchristlichen Basilika, nur daß hier die Chorteile, wie schon angedeutet, komplizierter gebildet sind und gegenüber der schlichten Einfachheit der Basilika alles in reichstem Schmuck prangt. In den Abmessungen der einzelnen Räume spricht sich eine wohltuende Harmonie aus, man hat in diesem Bau das Gefühl heiteren Glückes. Die Capella Palatina ist ein Raum, geeignet zur Einzelandacht und zwar für einen König und seinen Hof; das dämmerige Licht und die kleinen Verhältnisse weisen den Beter auf sich selbst zurück. Im Dom von Monreale ist der

Gottesdienst ein buntes Fest. Aus der üppigen, reich spendenden Natur ringsum kamen zur Zeit der segensvollen Normannenherrschaft die glücklichen Menschen zusammengeströmt und drängten sich um die betenden Mönche, sie trugen die lachende Sonne und den Orangenduft mit sich herein. So ist auch der Kreuzgang zur Seite der Kirche nicht dunkel und mönchisch einsam, zu ernster Betrachtung auffordernd, sondern in bunter Pracht sind die Säulenschäfte musivisch eingelegt, und die figürlichen Verzierungen der Kapitelle sind ein reiches Bilderbuch mit religiösen, biblischen und profanen Geschichten, dabei wird auch die Antike mit dem Dornauszieher und dem Mithrasopfer repetiert (Abb. 430 u. 431). Die Fassade der Kirche hat eine Säulenhalle zwischen zwei mächtigen Türmen und ein überaus reich geschmücktes Portal. Die drei Apsiden sind verziert mit einander durchschneidenden spitzbogigen Blendarkaden und farbigem Steinmosaik.

Andere Kirchen Palermos haben ganz orientalische Erscheinungsformen mit ihren nackten Kuppeln über dem horizontalen Dach und ihren Spitzbögen: S. Giovanni degli Eremiti (1132 bis 1148), La Martorana (S. M. dell' Ammiraglio) und S. Cataldo.

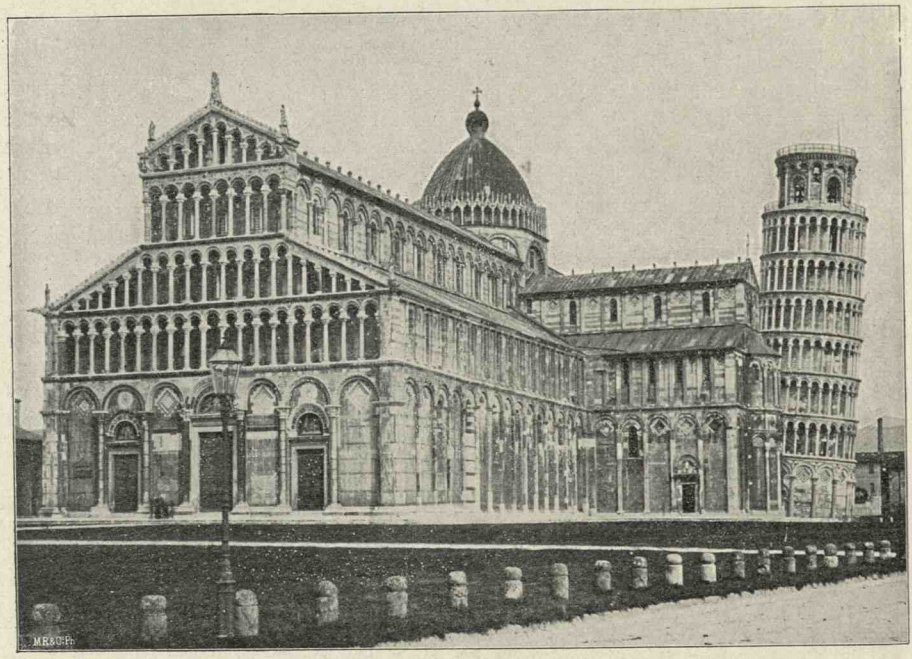


Abb. 432. Dom zu Pisa. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 506.)

Wenn wir **Toskana** betreten, das berufen war, allmählich die führende Rolle in Italien zu übernehmen, so haben wir wieder ein ganz anderes Kulturbild als die bisher betrachteten vor Augen. Die nordischen Einflüsse, welche wir so stark in Oberitalien finden, haben sich an dem Grenzwall der Apenninen gebrochen, es weht uns aus den in romanischer Zeit errichteten Bauten Toskanas der Geist der Antike entgegen. Wunderbar erscheint es, denn dieses Land hat fast gar keine Reste von antiken Bauten aufzuweisen, und im Altertum hatte es bis in späte Zeit die Sonderart des Etruskischen bewahrt. Es ist aber außerordentlich bezeichnend für die Stärke, mit welcher die antike Tradition und der antike Geist nachlebten, daß in einer Landschaft, die den Einwirkungen von Rom her, wo das Antik-Altchristliche nie ganz aufgehört hatte, offen lag, das Kunstempfinden des heidnischen und christlichen Altertums bei Wiederbelebung der Kunst sofort wieder auftauchte. Die speziell antiken Formen treten hier mit einer Reinheit in Erscheinung, wie es in der Renaissance nur selten geschieht; sie zeugen von unmittelbarem Nachleben des Gefühles dafür, während die Renaissance den antiken Formen selbständig gegenübertrat und sie in ihr Empfinden umschmolz. — Das erste mächtige Werk, der Dom von Pisa (begonnen 1063 von Busketus und Reinaldus), läßt die Form der Basilika wieder auferstehen (Abb. 432). Das fünfschiffige Langhaus wird ein

beträchtliches Stück vor der Apsis von einem dreischiffigen Querhaus durchschnitten. In der Empore schreiten die Seitenschiffe ununterbrochen über die Querarme fort und überbrücken sie, vielleicht in der (erreichten) Absicht, dem Beschauer die Kreuzgestalt, weil abweichend von der Basilika, nicht so zum Bewußtsein kommen zu lassen. Über der Vierung erhebt sich eine oblonge Kuppel. Die Kirche ist mit prächtigen antiken Säulen ausgestattet, die Innenwände sind mit weißem und schwarzem Marmor belegt, die Seitenschiffe haben Kreuzgewölbe, das Mittelschiff hat eine gerade Decke. Die Schiffe sind schmäler und höher als an den altchristlichen Bauten, die luftigen Emporen verstärken den Eindruck des Schlanken und Leichten. Schon in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts hat hier begonnen, was die Baukunst der Renaissance sich als höchstes Ziel setzte: die Ausstattung der altchristlichen Basilika mit den feinsten Abmessungen und Einzelheiten. Der Dom von Pisa steht darin nicht vereinzelt da, ihm treten in den Kirchen von San Miniato al Monte und Santi Apostoli zu Florenz Bauten zur Seite, die an Schönheit der Verhältnisse und feiner Gliederung noch höher stehen und der Renaissancezeit Ehre machen würden. Das Äußere des Domes von Pisa ist aufs reichste belebt: drei Reihen von Halbsäulchen oder Pilastern



Abb. 433. Baptisterium zu Florenz. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 508.)

ziehen sich um das ganze Gebäude herum, teils mit Rundbogen, teils mit geradlinigem Gebälk; an der Fassade und an der Apsis sind in den oberen Geschossen die Blendarkaden durch Gänge mit freistehenden Säulchen ersetzt, und bei der Fassade sind, dem Raume der Dachschrägen entsprechend, noch zwei Stockwerke hinzugefügt. In allen Einzelheiten finden sich antike Motive, oft mit feinstem Verständnis. Diese herrliche Dekoration hat vielfachen Nachhall zu Pisa selbst und in der ganzen Umgegend, besonders in Lucca, gefunden. Nach 1174 ist der schiefe Turm erbaut von Wilhelm von Innsbruck und Bonannus. Wie beim antiken Peripteros die Säulenhalle die Cella umgibt, so umschwebt nach Burckhardts Ausdruck hier eine ideale Hülle von Arkaden in mehreren Stockwerken übereinander die feste Masse des Turmes. Die Neigung ist schon nach dem Bau der unteren Stockwerke eingetreten und in den oberen Geschossen teilweise wieder ausgeglichen.

Wie die Maßverhältnisse, so erfuhren auch die Dekoration und die antiken Einzelheiten ihre edelste Ausgestaltung in Florenz. Die Sonderart der Inkrustation des Äußeren mit hellem und dunklem Marmor in geometrischen Mustern kommt zuerst am Dom von Empoli (1093) vor, am reichsten aber wird sie in Florenz entwickelt, wie die Fassade von San Miniato,

das Baptisterium und die Badia bei Fiesole beweisen. An der Fassade von San Miniato findet sich noch viel Willkürliches, aber doch offenbart sich ein überaus edles Gefühl für Verhältnisse und das Zusammenwirken der dekorativen Einzelheiten. Bis zu welcher für alle Zeiten mustergültigen Höhe sich das Dekorationsvermögen, und zwar nicht nur bei farbiger Inkrustation, sondern auch in wirklich architektonischen Gliedern, damals zu erheben

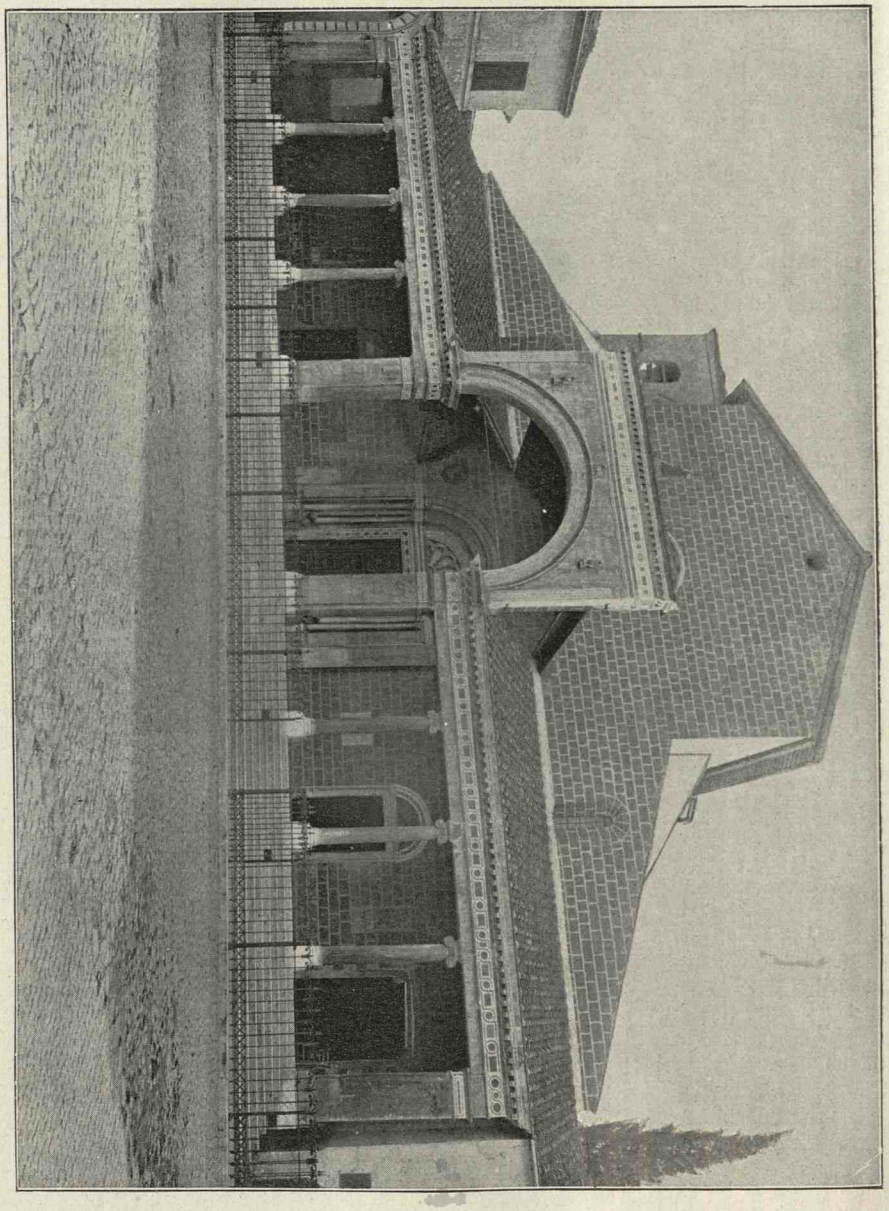


Abb. 434. Vorhalle des Domes zu Civita Castellana. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 509.)

vermochte, zeigt das Baptisterium zu Florenz (Abb. 433), ebenfalls um 1100 erbaut. Es ist achteckig mit einer gewaltigen Kuppel. Die Verkleidung der Innenwände, beeinflußt durch das Pantheon in Rom, ist zweigeschossig mit Pilastern, Säulen und geradem Gebälk, darüber eine Attika. Das zweite Geschoß bildet eine schmale Empore mit rundbogigen Säulenarkaden zwischen den Pilastern. Die äußere Dekoration spiegelt die innere wieder, zu unterst halbe vierkantige, darüber halbe achtkantige Pfeiler und zu oberst in der Attika kanellierte Pilaster.

In den Flächen eine Inkrustation, die feinsten Takt offenbart. Die Einzelglieder in antiken Formen sind teilweise von unübertrefflicher Schönheit. — Im südlichen Toskana sind einige Bauten von dieser „antikischen Art" fast unberührt geblieben, namentlich die beiden Kirchen zu Toscanella, sie sind Setzlinge norditalischer Kunst; so zeigt sich hier noch im

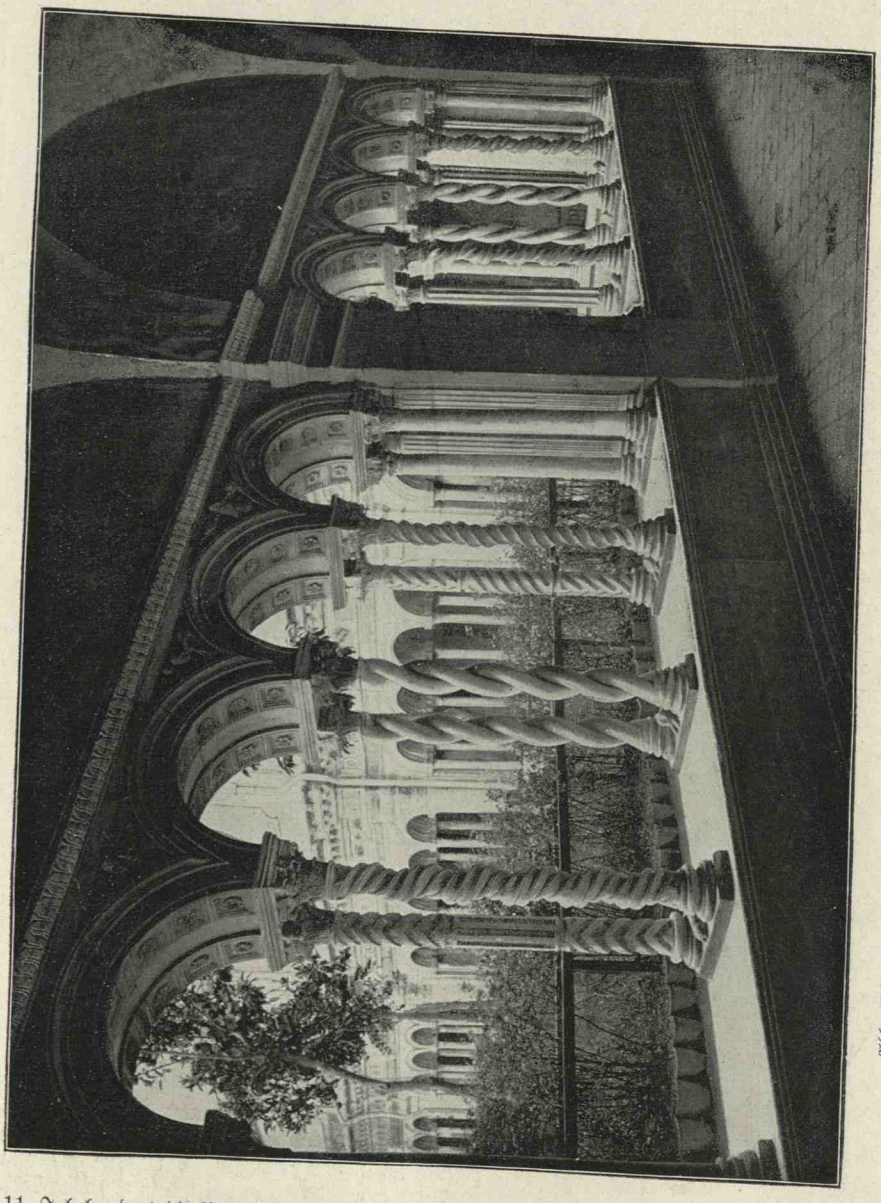


Abb. 435. Kreuzgang von San Paolo fuori le Mura bei Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 510.)

11. Jahrhundert die Nachwirkung davon, daß diese Gegend einst eine Vorburg der Langobardenherrschaft gegen Rom war.

Unmittelbar liegen an dieser Stelle Italiens die Gegensätze nebeneinander. Nur wenig näher an **Rom**, in dem Städtchen Civitá Castellana, erhebt sich ein Bau aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, die Vorhalle des Domes, von den römischen Cosmaten Jakobus und Johannes geschaffen (Abb. 434); dieses Werk zeigt das antike Gefühl in noch höherem Grade ausgebildet als die toskanischen Bauten. Denn während wir bei jenen das Verständnis der

Antike hauptsächlich nur in Einzelheiten und im Dekorativen bewundern, zeichnet sich diese Vorhalle aus durch die edelste Empfindung für architektonische Verhältnisse, durch ihre lebendige Gesamtwirkung, ihre Leichtigkeit und Grazie und durch die Schönheit der Einzelheiten, z. B. die Profilierung des Gebälkes. In den Baumeistern ist die Antike zu neuem Leben aufgegangen. Diesem Monumentalwerk treten mehr zierliche Arbeiten zur Seite in einer Anzahl von Klosterhöfen, die dieselbe römische Künstlerfamilie, die nach dem öfters wiederkehrenden Namen Cosmas die Cosmaten genannt wird, oder deren Kunstverwandte in und bei Rom geschaffen haben und die zu den reizvollsten Kunstwerken Italiens gehören. An ihnen haben die Künstler gezeigt, wie sie auch der Antike ferner liegenden Aufgaben gerecht wurden. Am einfachsten, aber schon immer reich und anmutig sind die Klosterhöfe von Santa Scholastica zu Subiaco (die südliche Seite zuerst errichtet von Jakobus, die anderen von Cosmas und seinen Söhnen Lukas und Jakobus, vollendet um 1235) und zu Sassovivo bei Foligno (von Petrus de Maria 1229). Wie die Blüte zur Knospe verhalten sich zu diesen Werken die prächtigen Klosterhöfe von S. Giovanni in Laterano und von S. Paolo fuori le Mura zu Rom (Abb. 435), die einander sehr ähnlich sind (beide von Vassaletto, ersterer schon von seinem Vater begonnen, aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts). Aufs reichste sind hier, namentlich in S. Giovanni in Laterano, alle Einzelglieder plastisch und musivisch verziert, die Säulchen gedreht und mosaiziert. Die Arkadengänge schließen einen kleinen Garten ein, in dem sich Palmen wiegen, Orangen, Veilchen und Rosen duften, darüber ergießt sich die Flut des südlichen Sonnenlichtes; in den tiefen Gängen ist im Sommer kühler wohltätiger Schatten, während es auf der Sonnenseite im Winter warm ist. In diesen Klosterhöfen hat der romanische Stil in anderer Art dieselbe Vollendung erreicht wie an den rheinischen Kirchen; es ist dieselbe Vereinigung von Kraft, Zierlichkeit und Harmonie, dasselbe Gleichgewicht aller Verhältnisse, das an die Antike anklingt und doch ganz neu ist. Wohl sind diese Kreuzgänge wesentlich dekorative Bauten, aber das Gesamtempfinden, das sich darin ausspricht, geht über das Dekorative weit hinaus. An Werken wie der Vorhalle von Civitá Castellana, wie dem Inneren von San Miniato und Santi Apostoli zu Florenz können wir erkennen, welch monumentales Gefühl dieser Epoche in Mittelitalien eigen war, — wenn es sich nicht um allzu große Dimensionen handelte, denn im Dom von Pisa, so herrlich er ist, hat doch das monumentale Gefühl dem Wachstum der räumlichen Ausdehnung nicht ganz zu folgen vermocht.



Abb. 436. Spätromanischer Zierbuchstabe aus einer Handschrift des Archivs zu Köln.

D. Skandinavien. England. Spanien.

Gegenüber den bisher betrachteten drei Hauptländern des romanischen Stiles erscheinen die anderen als Nebenländer, die ihre mehr oder weniger große Abhängigkeit von jenen nicht verleugnen können und mit einer Ausnahme nichts wesentlich Neues geschaffen haben.

In **Dänemark** verraten die erhaltenen steinernen Bauten, daß hier die deutsche Kunst eine Pflanzstätte hatte; nicht nur der norddeutsche Backsteinbau, sondern auch Sachsen und das Rheinland haben bis hierher gewirkt. Ganz selbständig dagegen ist **Norwegen** mit seinen hölzernen Stabkirchen, in denen wie beim Backsteinbau eine neue ästhetisch befriedigende Kunstform geschaffen ist, weil sie aus dem Material erwuchs und mit diesem in Einklang steht. Noch jetzt ist eine ziemliche Anzahl solcher Kirchen erhalten, die hervorragendsten sind zu Tind, Urnes, Borgund, Hitterdal, die Kirche aus Gol im Hallingdal, die jetzt in Oskarshall bei Christiania steht (Abb. 437), und die Kirche aus Wang, die nach dem Riesengebirge übertragen ist. Der fast quadratische Hauptraum dieser Bauten ruht auf Säulen, ein niedrigeres Seitenschiff zieht sich ringsherum, dem Eingang gegenüber ist die Chorkapelle angebracht, die meist mit einer Apsis geschlossen ist. In vielen Fällen läuft außen um den ganzen Bau ein noch niedrigerer Umgang, der in der oberen Hälfte mit Säulchengalerien außen geöffnet



Abb. 437. Stabkirche aus Gol im Hallingdal. Oskarshall bei Christiania. Nach Originalphotographie.
(Zu Seite 510.)

ist; an drei Seiten treten Portalbauten vor. Das Äußere mit den Pultdächern des Umganges und des Seitenschiffes, mit den steilen Satteldächern des Chores und des Hauptschiffes, auf dem ein ebenfalls mehrstöckiger Dachreiter sitzt, mit den doppelten Giebeln über den Portalen wirkt ungemein malerisch. Bei der schlichten Gestaltung des Inneren, das wegen Mangels an Fenstern fast dunkel ist, mußten die Schnitzkunst, die durch Jahrhunderte die alten Bandmuster und gewundenen Tierformen wiederholte, und die Bemalung nachhelfen. Die Decke ist entweder horizontal oder hat ein Kielgewölbe, das an ein umgekehrtes Boot gemahnt.

In **England** sind von der angelsächsischen Kunst nur geringe Reste auf uns gekommen, da auch hier anfangs Holzbauten üblich waren. Die Gewöhnung an Holz war auf den Steinbau nicht ohne Einfluß, denn das aus Bruch und Geröll bestehende Mauerwerk ist von Hausteinstücken durchzogen, die deutlich an die Holzbalken des Fachwerkes erinnern; auch kommen an Säulen Formen vor, die nur von der Drehbank entlehnt sein können. Nach

der Eroberung durch die Normannen 1066 zog die Baukunst der Sieger in England ein, und man nennt die romanische Architektur dort, soweit sie nicht angelsächsisch ist, den normannischen Stil. Dennoch hat die Bauweise der Normandie mannigfache Veränderungen erfahren, wobei die Baumeister wohl auch auf die einheimischen Formen Rücksicht nahmen. Die Kirchen sind überaus langgestreckt und werden fast in der Mitte von dem Querschiff durchschnitten, das gewöhnlich an der Ostseite durch ein Seitenschiff bereichert ist. Die Apsis schließt in der Regel geradlinig. Die Mauern sind außerordentlich massig, die Stützen des Mittelschiffes dicke Säulen oder gegliederte Pfeiler, die Kapitelle haben entweder Würfelform oder es sind Faltkapitelle, die wie aneinander gereihte Tüten aussehen, oder sie bestehen aus einer Anzahl kleiner Würfelkapitelle, was wohl von Pfeilerbündeln entlehnt ist. Die Arkaden und die Gliederung der Oberwände haben vielfach große Ähnlichkeit mit den Kirchen der Normandie. Trotzdem die Wandverstärkungen bis oben emporgeführt sind, wurde von der Wölbung abgesehen, und man benügt sich mit flachen Decken oder läßt den Dachstuhl offen. Die Säulenschäfte sind häufig mit linearem Ornament verziert, die Scheidbögen

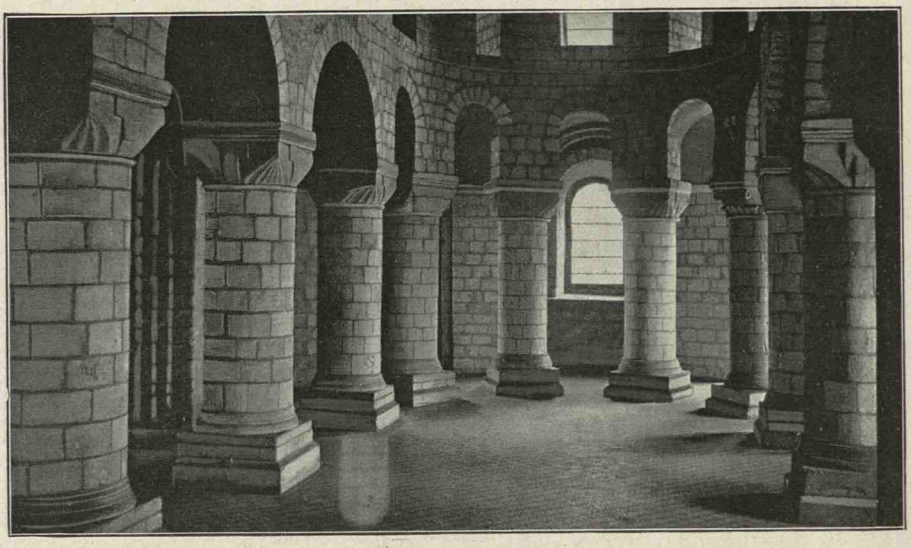


Abb. 438. S. Johns-Kapelle im Tower zu London. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 512.)

mit Zickzackornament, Schachbrettmuster, gebrochenem Stab, Rauten, Schuppen geschmückt. Das Äußere läßt sehr oft mehr eine Festung als eine Kirche vermuten. Trotz der Emporen ist die Höhe nur gering, namentlich im Erdgeschoß, und damit sind die Portale niedrig; die Wände werden hauptsächlich horizontal gegliedert und schließen oben mit einem Zinnenkranz, das Ganze gipfelt in einem einzigen wuchtigen Turm, der wagerecht endigt und ebenfalls zinnenbekrönt ist. — Die ältesten Bauten sind die einfachsten; zu ihnen gehört die S. Johns-Kapelle im Tower zu London (Abb. 438), der man es anmerkt, daß ihr Erbauer Kriegsbaumeister Wilhelms des Eroberers war. Von größter Wucht sind die gedrungenen kurzen Säulen, der Chorumgang hat keine Kapellen, die ihn gliedern, die Wände und das Tonnengewölbe sind glatt. Wenige Jahre nach der Eroberung wurde die Hauptkirche des Landes zu Canterbury begonnen, nach dem Muster von S. Etienne zu Caen (einige Teile erhalten), auch die Kathedralen von S. Albans, Steyning und Gloucester gehören noch in das 11. Jahrhundert. In voller Ausbildung zeigt sich der englisch-normannische Stil in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an den Kathedralen von Durham, Rochester, Ely, Chichester, Peterborough (Abb. 439) und Waltham. Rundbauten wie S. Sepulchre zu Cambridge finden sich sehr selten, da man in der Lösung schwierigerer Konstruktionsprobleme keine Übung hatte.

Wie die Normandie auf England, so hat Südfrankreich auf **Spanien** eingewirkt, wenn auch nicht in solchem Maße, denn lange Zeit bleibt es bei Beeinflussungen im einzelnen, und die Architektur Spaniens geht ihre eigenen Wege. Die ganze südliche Hälfte war in den

Händen der Araber, und in der nördlichen bahnte sich die Kunstübung nur langsam an. Die frühesten Werke sind überaus einfach und ärmlich. Zu den hauptsächlichsten Resten des ersten Jahrtausends gehört S. Maria de Naranco, ein Gebäude, das eher ein Palast als eine Kirche war und mit seiner großen tonnengewölbten Innenhalle mit Nebengemächern an den beiden Schmalseiten der Anordnung deutscher Paläste entspricht. Manche Kirchen nahmen die hufeisenförmigen Scheidbögen von den Arabern herüber. An allen früheren Bauten tritt der Chor nicht mit einer Apsis aus dem Grundriß heraus, sondern an der Hinterwand lagen

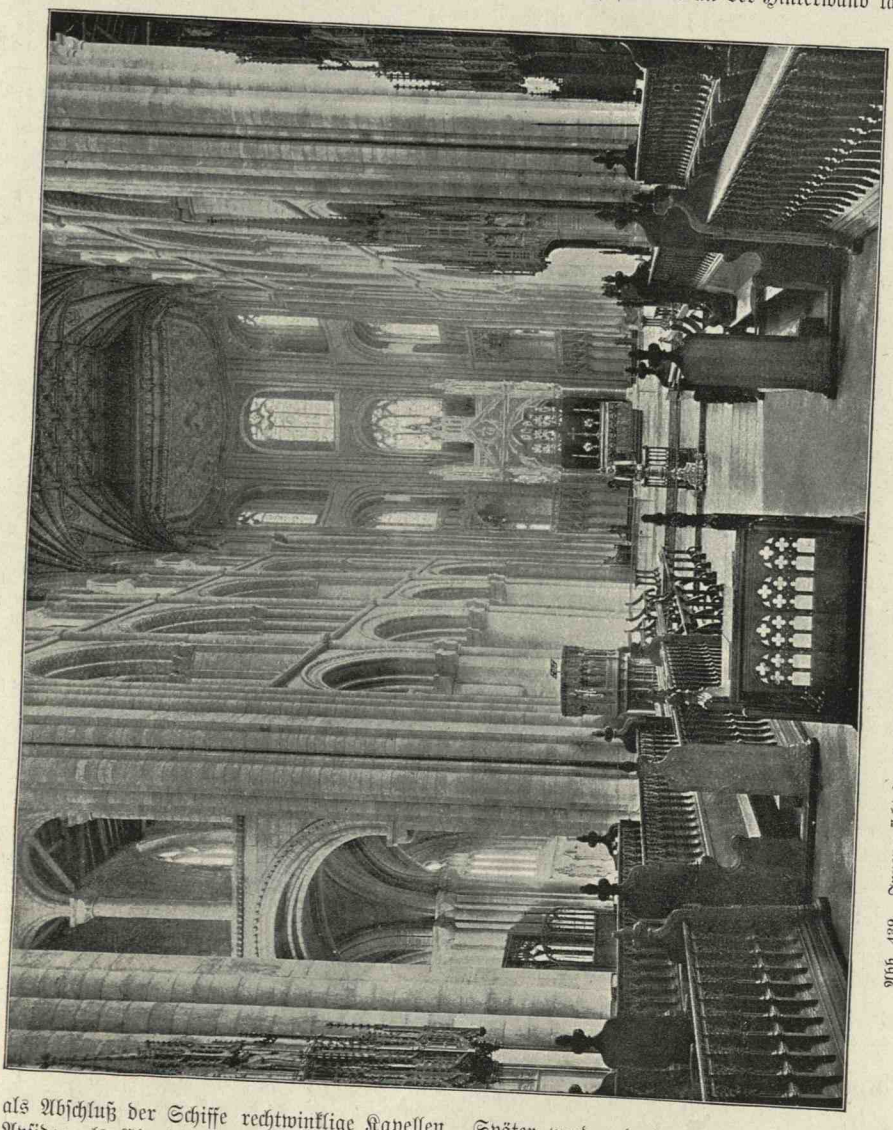


Abb. 439. Innenansicht der Kathedrale zu Peterborough. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 512.)

als Abschluß der Schiffe rechtwinklige Kapellen. Später werden drei nebeneinander liegende Apsiden als Chorschluß die Regel. Gleichzeitig mit dieser Chorbildung tritt der südfranzösische Einfluß, der sich bereits früher in der Vorliebe für das Tonnengewölbe gezeigt hatte, entschiedener hervor, was sich schon in der Dekoration der Apsiden mit Blendarkaden im Inneren und Halbsäulen und Konsolengesims im Äußeren ausspricht. S. Millan zu Segovia (Anfang des 12. Jahrhunderts) hat Stützenwechsel und Vierungskuppel; außen an den Langseiten ziehen sich Säulengänge hin, die wie ein Flügel eines Kreuzganges erscheinen und sich auch an anderen spanischen Kirchen finden. Von verwandtem Grundplan ist S. Isidoro

zu Leon. Während diese Bauten im einzelnen französische Elemente enthalten, ist die Hauptkirche des Landes, die berühmte Wallfahrtskirche S. Jago de Compostella, an der fast das ganze 12. Jahrhundert baute, die Nachahmung eines bestimmten Vorbildes jenseits der Pyrenäen, der Kirche S. Sernin zu Toulouse. Um die große Zahl der Pilger aufzunehmen, ist nicht nur das Langhaus, sondern auch das Querhaus dreischiffig und von einer bisher in Spanien ungewohnten Ausdehnung. Der Chor hat Umgang und Kapellenkranz. Die Mittelschiffe sind mit Tonnen, die Seitenschiffe im unteren Geschoß mit Kreuzgewölben, im oberen mit Halbtonnen gedeckt, die Seitenschiffe des Querhauses einstöckig. Auch die Portale haben Verwandtschaft mit provençalischen Mustern. Die schlanke und leichte Erscheinung der Kirche mit den vielgegliederten Pfeilern erinnert an gotische Bauten. Diese architektonisch und kulturell bedeutende Kirche hat natürlich spätere Werke beeinflußt, wie die Kathedrale von Lugo beweist. An ihr tritt schon der Spitzbogen auf. Auch die Kathedralen von Salamanca, Tarragona, Lerida haben dieses neue Motiv verwendet, sind aber noch bei der Bildung mit drei parallelen Apsiden geblieben.

3. Bildnerei und Malerei.



Abb. 440. Zierbuchstabe aus einer spätromanischen Handschrift der königl. Bibliothek zu Aschaffenburg.

A. Kunsthandwerk.

Außer der Architektur hat nur noch eine Kunstart vollendete Leistungen aufzuweisen, die sich über die ganze romanische Epoche erstrecken, das Kunsthandwerk. Erst zu Ende des Zeitalters tritt plötzlich eine Monumentalkunst, die Plastik, mit überraschenden Schöpfungen hervor, die zu den bedeutendsten Kunstwerken aller Zeiten gehören. Jahrhundertelang aber hatte das Kunstgewerbe so sehr die führende Rolle, daß auch die anderen Künste in seinen Formen schufen. Die meisten und herrlichsten Leistungen darin finden wir in Deutschland, und in den folgenden Ausführungen wird daher hauptsächlich Deutschland berücksichtigt werden. Unter den Kunsthandwerkern der bedeutendste war der Goldschmied. Die Germanen hatten von ihrem ersten Eintritt in die Kultur an eine besondere Vorliebe für die Goldschmiedekunst gezeigt — die Sage hat das im Nibelungenhort verewigt —, auch unter Karl dem Großen blühte dieser Zweig ganz besonders, leider ist uns nichts aus der Zeit dieses Kaisers erhalten. Einen nicht weniger großen Reichtum an Goldarbeiten schuf die Zeit der sächsischen Kaiser. Wie in der Baukunst waren die Mäzene auch hier außer den Kaisern hohe Kirchenfürsten, und unter diesen ragt besonders Bernward von Hildesheim hervor. Bernward war zuerst Erzieher Ottos III. gewesen, dann nach dem Tode der Kaiserin Reichskanzler und seit 993 Bischof von Hildesheim. Täglich besuchte er die Werkstätten, wo alle Zweige des Kunsthandwerks mit gleichem Eifer betrieben wurden, er hatte selber praktische Erfahrungen und soll namentlich Goldschmiedearbeiten verfertigt haben. Zwei Leuchter, drei Kreuze, ein Kelch und zwei Patenen sind noch aus seiner Zeit erhalten. Das bedeutendste Stück darunter ist ein großes goldenes Kreuz; der Kelch ist nur in späterer Umarbeitung auf uns gekommen.

Eine große Anzahl von verschiedenen Metallgeräten wurde in der romanischen Zeit für den Kirchengebrauch angefertigt: Reliquienbehälter, Kreuze, Kannen, Schüsseln, Kelche, Patenen (Schüsselchen für die geweihte Hostie), Taufbecken, Weihwasserkessel, Weihrauchgefäße, Ölfläschchen, Hirtenstäbe, Altarvorsätze, Tragaltäre, Leuchter, Kandelaber, Kronleuchter. Alle diese Gegenstände wurden entweder aus Gold oder aus Bronze oder Messing gearbeitet. — Goldsachen wurden in getriebener Arbeit hergestellt oder damit verziert (goldener Altarvorsatz, den Kaiser Heinrich II. dem Dom zu Basel geschenkt hat, jetzt im Musée Cluny zu Paris, mit den Figuren Christi, der drei Erzengel und des heiligen Benedikt unter zierlichen Arkaden); Ornamente wurden in Filigran aufgesetzt; Figuren oder Ornamente wurden graviert und die vertieften Linien mit schwarzem Schmelz gefüllt (Niello); die Hauptverzierung aber war das Email. In der Emailtechnik waren besonders ausgezeichnet die Byzantiner, und zwar gebrauchten sie den Zellenschmelz. Auf Goldplatten wurden die Umrisse der Zeichnung in dünnen Goldstreifen (Lamellen) aufgelötet und die so entstandenen Kästchen mit bunten Schmelzfarben, die man im Feuer erhärtete, gefüllt. Der viel erörterte byzantinische Einfluß auf das Abendland beschränkt sich in der Goldschmiedekunst darauf, daß die Deutschen diese Technik von den Griechen, die mit der Kaiserin Theophano, der Gemahlin Ottos II., nach Deutschland kamen, und von italischen Künstlern, die sie ihrerseits von den Griechen übernommen, lernten und eine Zeitlang übten. (Ein herrliches Werk byzantinischer Künstler aus der Zeit Ottos II. ist die Einbanddecke zu einem Evangelienbuch, die Abt Romuald von St. Emmeram zu Regensburg hat anfertigen lassen, jetzt in München. Sie ist ohne Emailarbeit, sondern mit Reliefs in getriebenem Gold und höchst kunstvoll gefaßten Edelsteinen verziert.) Aber schon zu Ende des 11. Jahrhunderts befreien sich die Goldschmiede wieder von den byzantinischen Vorbildern, sie wenden den Zellenschmelz nur noch selten an und kehren schließlich ganz zu dem abendländischen Grubenschmelz zurück, der schon zur römischen Kaiserzeit in den Rheinlanden viel geübt worden war. Bei Grubenschmelz bildet die Grundlage eine Kupfer- oder Bronzeplatte; in dieser werden Vertiefungen für die Schmelzfarben mit dem Grabstichel ausgegraben und die stehengebliebenen Metallteile vergoldet. Die Blüte dieser Technik fällt in das 12. und in den Anfang des 13. Jahrhunderts; neben den Rheinlanden, wo Köln und Trier die Hauptorte waren, zeichnet sich besonders Limoges in diesem Kunstzweige aus. Das Meisterwerk aller mittelalterlichen Emailmalerei ist der große Altarvorsatz des Meisters Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg bei Wien, 1181. — Fast alle Techniken, die der Goldschmied beherrschen mußte, finden sich an den großen Reliquienschreinen vereinigt. Sie ahmen die Gestalt einer ein- oder dreischiffigen Basilika nach, die Seitenwände haben Bogennischen, in denen Statuetten stehen, die in vergoldetem Silber getrieben sind, die Dächer sind mit Darstellungen in Relief oder in Email verziert. Die Kanten der Dächer haben Aufsätze von reicher durchbrochener Arbeit, die Säulchen, die Bögen, die Gesimse, die Wände sind mit Grubenschmelz, Filigran und gravierter Zeichnung verziert, eine Menge von Juwelen und antiken geschnittenen Steinen ist über das Ganze verschwenderisch ausgestreut. Zum Glanz des Goldes, zum Funkeln der Edelsteine und des Kristalles kommt die Farbenpracht der Schmelzarbeit, die zierliche Zeichnung aller Ornamente, um ein Ganzes von unvergleichlich reicher Schönheit auszumachen. Wie der Grieche des Altertums die Bilder der höchsten Götter aus Gold und Elfenbein fertigte, wobei das Gold ebenfalls durch Ornamente und Email belebt zu denken ist, so glaubte der Christ, durch ein kostbares Gehäuse die Verehrung für die Reste seiner Heiligen besonders zu bezeugen, und gab dabei den Goldschmieden Gelegenheit, Werke von feinstem Geschmack und bewunderungswürdiger Technik zu schaffen. Die bedeutendsten erhaltenen Reliquienschreine sind zu Hildesheim, Aachen, Deutz, Siegburg, Xanten, Kaiserswerth, Marburg (Abb. 441). Die einzige Technik, welche an diesen Werken nicht vorkommt, ist das Niello, doch findet sich dieses schon an Schmuck aus alemannischen Gräbern und wurde auch in der romanischen Epoche künstlerisch verwendet, wie der Kelch und die Patene im Stift Wilten bei Innsbruck beweisen.

Unter den Geräten aus Kupfer, Bronze oder Messing sind in erster Linie die mannigfachen Leuchter zu nennen. Von der Decke mancher Kirchen hingen gewaltige Kronleuchter herab, welche das himmlische Jerusalem darstellen als einen mit Türmen besetzten Mauerring mit kleinen Statuetten in den Nischen der Türme (Dom zu Aachen und Hildesheim, Kirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall). Zur Aufnahme der Osterkerze waren große Standleuchter bestimmt, vielfach wurden auch siebenarmige Leuchter aufgestellt (Essen 11. Jahrhundert, Dom zu Prag um 1100, Dom zu Braunschweig Ende des 12. Jahrhunderts, Rheims

aus der Kirche S. Remy, Dom zu Mailand schon frühgotisch 1300), kleinere Leuchter schmückten die Altäre. Die Füße der Leuchter sind meistens phantastisch verziert mit Drachen oder anderen Tieren, deren Körper sich durcheinander schlingen oder die miteinander oder mit Menschen kämpfen, wodurch symbolisch ausgedrückt werden sollte, daß das Licht die Finsternis,

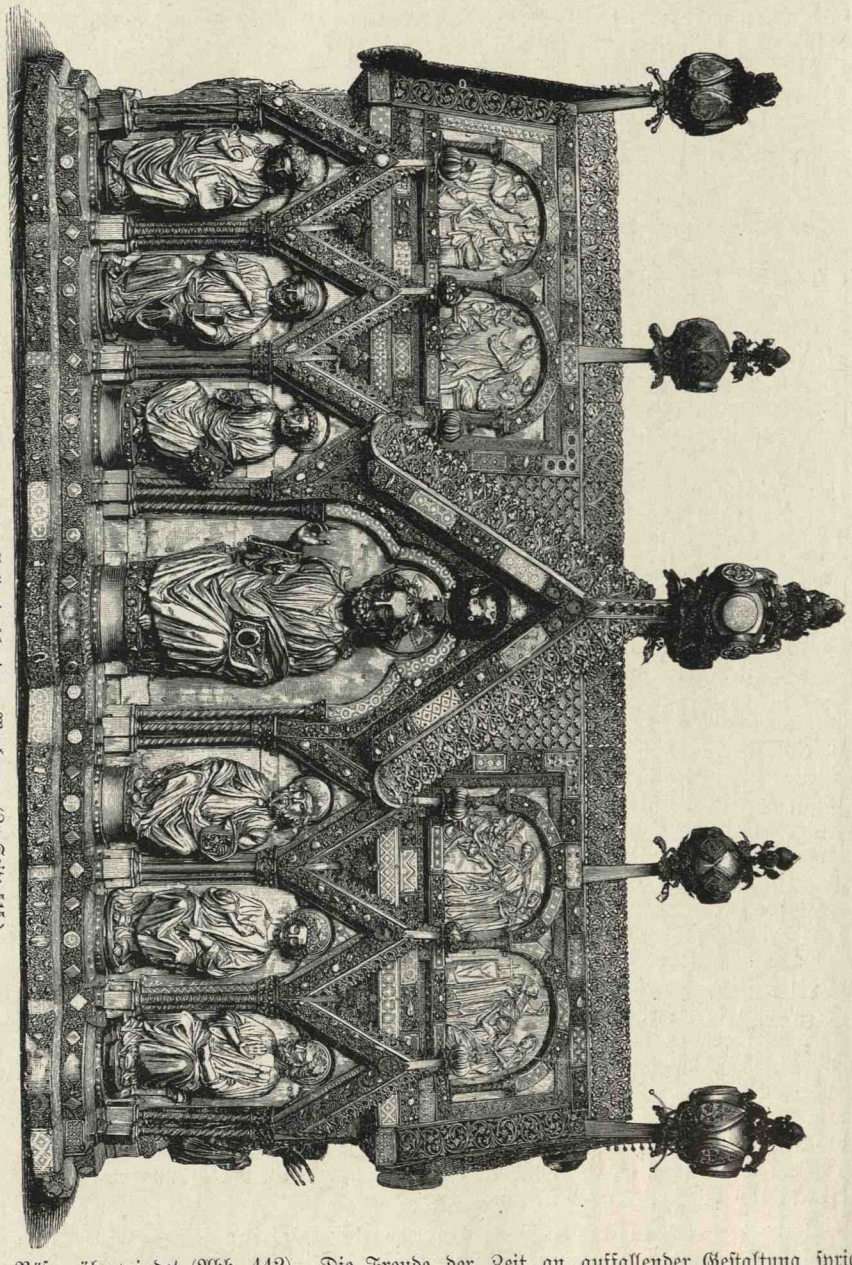


Abb. 441. Spätromanischer Reliquienschrein zu Marburg. (Zu Seite 515.)

das Böse, überwindet (Abb. 442). Die Freude der Zeit an auffallender Gestaltung spricht sich in den Aquamanilen (Handwassergefäßen) aus, welche oft die Form von Tieren annehmen oder als Reiter zu Pferde, oder als Simson, der den Löwen würgt, oder unter der Form eines menschlichen Kopfes gebildet wurden. Zu den künstlerisch am reichsten geschmückten Geräten gehören auch die Weihrauchfässer, die in Edelmetallen oder in Bronze und Messing gearbeitet wurden.

Hochvollendet wie die Metallarbeiten waren die Webereien und Stickereien. Gewebte Stoffe und Teppiche wurden vielfach aus dem byzantinischen Reich eingeführt, die Stickerei aber wurde im Lande selbst geübt, namentlich in England von den angelsächsischen Damen. Zu den frühesten Stickereien gehört der ungarische Krönungsmantel, der ursprünglich als ein Priestergewand (Kasel) von der Königin Gisela, der Gemahlin König Stephans des Heiligen, einer sächsischen Prinzessin, Schwester Kaiser Heinrichs II., im Jahre 1031 gefertigt wurde (Abb. 443). Auf dem dunkelvioletten Grunde des Seidenstoffes ist eine Anzahl von Heiligenfiguren, die in einem gedanklichen Zusammenhang stehen, gestickt. Das Werk einer anderen Fürstin ist der berühmte Teppich, der in der Kirche zu Bayeux in der Normandie aufbewahrt wird. Es ist ein 60 m langer, 54 cm hoher Leinwandstreifen, dessen Stickerei, von der Hand der Königin Mathilde, der Gemahlin Wilhelms des Eroberers, gefertigt, die Geschichte des letzten Harald und die Eroberung Englands durch die Normannen darstellt.



Abb. 442. Bronzeleuchter aus der Kirche zu Haltern. (Zu Seite 516.)

Der romanischen Epoche gehört auch die Erfindung der Glasmalerei an. Fenster aus kleinen bunten Glasstücken waren schon früher in Gebrauch, aber erst gegen das Jahr 1000 erfahren wir von gemalten Fenstern. Ziemlich gleichzeitig scheinen sie in Deutschland und Frankreich aufgetreten zu sein; das Kloster von Tegernsee und S. Remy zu Rheims

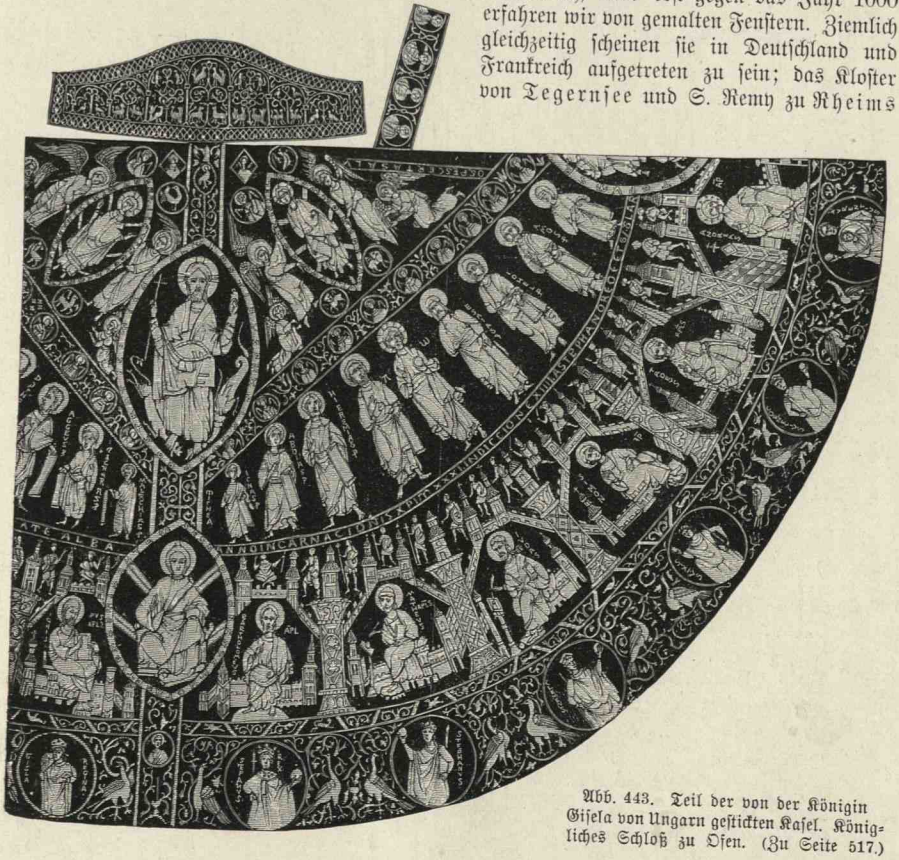


Abb. 443. Teil der von der Königin Gisela von Ungarn gestickten Kasel. Königliches Schloß zu Ofen. (Zu Seite 517.)

sind die ersten Stätten dafür. Die frühesten erhaltenen Beispiele, einige Fenster im Dom zu Augsburg aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, zeigen, daß die Technik mit Bleifassung der einzelnen Stücke, welche das Mosaik bilden, mit Zeichnung und Modellierung in Schwarzlot schon ganz ausgebildet war. Aus spätromanischer Zeit haben sich in Deutschland mannigfache Reste erhalten: Straßburg, Heiligenkreuz in Österreich, S. Kunibert in Köln. Die wichtigsten Glasfenster in Frankreich sind die im Chor von S. Denis aus der Zeit des Abtes Suger, 1144, und an der Fassade der Kathedrale von Chartres um 1145.

B. Deutsche Malerei und Plastik.



Abb. 444. Aus einer Handschrift der Stadtbibliothek zu Trier.

Die Wiederaufrichtung einer Kaisermacht, die an Karl den Großen erinnerte, hatte unter den Ottonen auch einen plötzlichen Aufschwung von Malerei und Bildnerei zur Folge, und wie bei jenem ersten germanischen Kaiserreich war es auch hier eine Hofkunst, die entstand. Die Größe jener Zeit weht uns aus den **Miniaturen** der Codices entgegen, die fast die einzigen erhaltenen Denkmäler der Malerei sind. Schon inhaltlich, wenn wir das Widmungsbild des Evangeliariums in München (Cimel. 58) betrachten (Abb. 445 und 446). Da nahen sich dem thronenden Kaiser Otto III. in demütiger Stellung vier Frauengestalten, Roma, Germania, Gallia, Sclavinia, zur Huldigung.

Aber auch aus den künstlerischen Formen der Miniaturen dieses und anderer Bücher (Codex aureus zu Paris lat. 8851, Evangeliarium aus Echternach in Gotha, Evangelistarium des Erzbischofs Egbert zu Trier) empfinden wir die Größe der Zeit. Die Kunst ist eine Wiederaufnahme der karolingischen, sie lehnt sich an Antikes und Altchristliches an: Christus ist jugendlich und bartlos, die Auswahl der zu illustrierenden Szenen ist ungefähr die gleiche wie in den karolingischen Manuskripten, aber das Stilgefühl ist höher entwickelt und die Technik ist besser. Das dankt die Kunst wohl der Erhebung an byzantinischen Vorbildern, von denen sie aber in den Formen nichts herübernimmt. Die Zeichnung ist sorgfältig und möglichst korrekt, die Proportionen sind annähernd richtig, die Bewegungen sind immer großartig gedacht, so daß manche Bilder geradezu einen monumentalen Zug haben, die Farbenharmonie ist heiter und schön. Die Faltengebung ist konventionell, aber immer darum bemüht, die Bewegungen um so eindringlicher hervortreten zu lassen. Die Gestalten sind von tiefem religiösem Ernst durchdrungen und drücken feierliche und selbstbewußte Würde aus. Es liegt über ihnen dieselbe innere Ruhe, die auch die romanische Baukunst so vorteilhaft auszeichnet. Die Umrahmungen der Kanonestafeln geben die schönsten architektonischen Motive wieder, in den Initialen finden sich karolingische und antike Erinnerungen. Die allegorischen oder symbolischen und apokalyptischen Bilder sind mehr zurück, die rein erzählenden mehr in den Vordergrund getreten, darin merkt man das Zurückweichen der altchristlichen Zeit. Nur ein Evangeliarium aus Niedermünster in Regensburg, jetzt in München, macht eine Ausnahme durch den rein allegorischen Inhalt und den Teppichstil seiner Bilder. Schon eine leise Bewegung abwärts zeigen die Prachtbücher, die Kaiser Heinrich II. dem Bamberger Dom schenkte, das schönste darunter ist das Missale in München (Cimel. 60, lat. 4456). So eng war diese Kunst mit dem kaiserlichen Hof verbunden, daß sie mit dem Aussterben der Ottonen und dem Sinken der Kaisermacht unterging. — Noch deutlicher als die Miniaturen zeigt das einzige erhaltene Monumentalwerk des 10. Jahrhunderts, die acht Bilder an den Oberwänden der kleinen Kirche St. Georg zu Oberzell auf der Insel Reichenau im Unter(Boden)see, das Nachleben altchristlicher Tradition. Schon die Auswahl beweist es, denn es sind die Wundertaten des Heilands dargestellt. Christus tritt immer feierlich mit dem Gefolge von einigen Jüngern auf, er ist jugendlich bartlos. Gegenüber dem Schlendrian gleichzeitiger italischer Wandgemälde

blüht hier eine naive Freude an der Erzählung und eine lebendige Auffassung, wie wir sie auch in der karolingischen Kunst als bezeichnend für die frische Ursprünglichkeit der Germanen gefunden haben. — Durch gesunde Natürlichkeit zeichnen sich ebenfalls die zahlreichen Elfenbeinschnitzereien aus der Zeit der Ottonen aus; sie sind meist sächsischen Ursprunges und enthalten öfters die Bildnisse der Kaiser und ihrer Familie (Sammlung Trivulzi in Mailand, Einbanddecke des Echternacher Kodex zu Gotha). Mit dem Ende des 11. Jahrhunderts erlischt diese Kunstart bis zu ihrem Wiederaufleben in der gotischen Epoche in ganz Deutschland, nur am Rhein bleibt sie noch einige Jahrzehnte länger in handwerksmäßiger Übung.

Wie wir den Namen Bernwards von Hildesheim aufs engste verknüpft gefunden haben mit der Blüte des Kunstgewerbes in Sachsen, wie dieser hochgebildete Kirchenfürst die Miniaturmalerei begünstigte, so gehen auf ihn auch **Anfänge der monumentalen Plastik** zurück. Über ein Jahrhundert lang war das ausschließliche Material dafür Bronze.

Ein wahrhaft kindliches Ungeschick verraten die 1055 vollendeten Bronzetüren am Dom zu Hildesheim mit ihren acht Reliefs, welche die Schöpfungsgeschichte und die Geschichte Christi darstellen (Abb. 447). Der Verfertiger hat von dem Reliefstil keine Ahnung, denn während die Beine flach aufliegen, springen die Oberkörper und Köpfe frei vor, weil der Künstler glaubte, auf diese Weise ausdrucksvoller zu sein. Das Streben nach Deutlichkeit, das wir von der karolingischen und sächsischen Hofkunst her kennen, tritt hier in naivster Weise als einzige künstlerische Absicht auf; die frische Ursprünglichkeit darin berührt aber angenehm und zeigt, daß wir die verheißungsvollen Anfänge einer neuen Kunst vor Augen haben. Verschiedene Vergleichspunkte mit diesen Türen hat ein Teil der Reliefs von den Bronzetüren an S. Zeno in Verona, und da diese nach der Tradition von Herzögen von Kleve gestiftet sein sollen, werden wir nicht fehl gehen, wenn wir diese Teile für deutsche Arbeit erklären, obgleich es nicht möglich ist, eine bestimmte Landschaft dafür zu nennen. Nicht alle Felder sind nämlich, wie bisher angenommen, von derselben Hand, sondern drei verschiedene Hände lassen sich erkennen. Mit den Hildesheimer Türen verwandt sind alle Felder des Flügels zur Linken mit Ausnahme des Einzuges in Jerusalem (Szenen des Neuen und einige des Alten Testamentes darstellend), die vier untersten Felder des rechten Flügels und die kleinen Figuren der Vorfahren Christi am Rande des linken Flügels (Abb. 448). Noch unvollkommener wie in Hildesheim ist hier die plastische Gestaltung, die Figuren sind meist so plump und ungeschickt, daß das Bestreben des Künstlers nach Deutlichkeit fehlschlägt (vergl. Seite 540). Verraten die Bronzetüren von Hildesheim einen kecken Wagemut, der sich unbekümmert um alle Vorbilder an seine Aufgabe macht, so erinnert schon die äußere Erscheinung der 1022 aufgestellten Christussäule daran, daß Bischof Bernward in Italien gewesen war und der dortigen Kunst in diesem Werk nachzueifern suchte. Die Form der Säule mit dem sich vom Fuß bis zum (verlorenen) Kapitell emporwindenden Reliefband ist von der Trajanssäule entlehnt, während die ursprüngliche Verwendung als monumentaler Träger der Osterkerze durch die plastisch verzierten marmornen Osterleuchter, wie sie sich in römischen und vielen unteritalischen Kirchen finden, angeregt ist. Wie nachteilig Vorbilder einwirken, wenn das technische Vermögen, sie zu erreichen, nicht vorhanden ist, beweist dieses Werk, denn in den plumpen, steifen und dichtgedrängten Figuren finden wir keine Spur von dem natürlichen Leben, das die Reliefs der Bronzetüren bei allem Ungeschick so anziehend macht. Unbefangen natürlich, ohne Rücksicht auf die Tradition sind auch die beiden Leuchter gebildet, welche, von Bernward stammend, sich in der Maria Magdalenakirche zu Hildesheim befinden; sie sind aus einer eigentümlichen Silbermischung beide in derselben Form gegossen. Auf den üblichen Drachen des Fußgestelles kauern drei frei gearbeitete nackte Männchen und schauen zu zwei Genossen empor, die in dem Rankenwerk des Schaftes hinaufklettern.

Ganz abweichend von den Hildesheimer Arbeiten ist die Bronzetür am Dom zu Augsburg, die wahrscheinlich aus den Resten zweier Türen zusammengesetzt ist. Nicht wie in Hildesheim waren die ganzen Flügel aus einem Stück gegossen, sondern wie in Verona sind einzelne Platten und Leisten auf einer Holzunterlage aufgenietet. Jedes Feld enthält nur einige oder wenige Figuren, Szenen und Gestalten des Alten Testa-



Abb. 445. Die Nationen des Reiches dem Deutschen Kaiser huldigend. (Zu Seite 518.)

mentes, Parabeln, Löwen, Kentauren usw., deren gedankliche Bezüge untereinander wir nicht mehr erraten können. Altchristliche oder byzantinische Muster haben hier vorgelegen und sind mit Verständnis nachgeahmt worden, wie der glückliche Reliefstiel, die Richtigkeit und Anmut der Bewegung und die zierliche Arbeit zeigen. Ob das Werk, wie gewöhnlich angegeben wird, in der Tat der Mitte des 11. Jahrhunderts angehört, ist schwer zu entscheiden. Es kann uns hinüberführen zu den schönen bronzenen Grabplatten, die wir mit Sicherheit dem Ende des 11. Jahrhunderts zuweisen können. Augenscheinlich hatte das Beispiel der byzantinischen Kunst gelehrt, welche Wichtigkeit die Form habe, und allmählich gelang es den nordischen Künstlern, ihr Auge und ihre Hand an Vorbildern, die aus dem Osten importiert wurden, zu schulen, die bessere Form und Technik mit dem angeborenen Blick für die natürliche Erscheinung, für das Lebendige und Charakteristische zu verbinden und den Werken monumentale Würde zu verleihen. Sachsen behält dabei die Führung. So entstanden die Grabplatte mit dem Bildnis Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg, die Grabfiguren des Erzbischofs Giseler und des Erzbischofs Friedrich I. († 1152), beide im Dom zu Magdeburg, die Grabplatten in der Stiftskirche zu Quedlinburg. Das Heraldische, welches dieser Kunst zu eigen ist, kommt richtigen Ortes zur Geltung in dem Bronzelöwen, den



Abb. 446. Die Nationen des Reiches dem Deutschen Kaiser huldigend. (Zu Seite 518.)

Heinrich der Löwe im Jahre 1166 vor seiner Burg Dankwarderode zu Braunschweig aufstellen ließ. So weit reichte der Ruhm der sächsischen Gießhütten, daß in der Mitte und zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts Bronzetüren von Nowgorod und von Gnesen aus bestellt wurden. Dieselbe tüchtige Schulung wie an den Grabplatten macht auch das große Relief der Kreuzabnahme vom Jahre 1115 an den Externsteinen bei Horn im Lippeschen, aus dem lebenden Fels gehauen, so bemerkenswert (Abb. 449). Das Kreuz wächst aus dem Baume der Erkenntnis empor, von dem Adam und Eva, durch einen Drachen umwunden, hoffend aufschauen; zu oberst erscheint der segnende Heiland mit der Kreuzesfahne; so haben wir Sündenfall, Erlösung und Triumph des Erlösers hier vereinigt. Dazu kommt die Tiefe des seelischen Ausdruckes: man beachte die innige Gebärde, mit der die Madonna das Haupt des Sohnes mit ihrem (jetzt abgebrochenen) Kopf stützt. — Eigentlich nur Sachsen hat während des 11. und 12. Jahrhunderts in der Skulptur Bedeutung. Am Rhein konnte um 1100 ein so ungeschicktes und rohes Werk entstehen, wie die geschnitzte Holztür an S. Maria im Kapitol zu Köln. Und doch befindet sich in naher Nachbarschaft ein Meisterwerk wie das Bronzetaufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich von einem Meister aus Dinant (um 1112). Einige andere niederländische Werke haben diese schöne Arbeit vorbereitet.

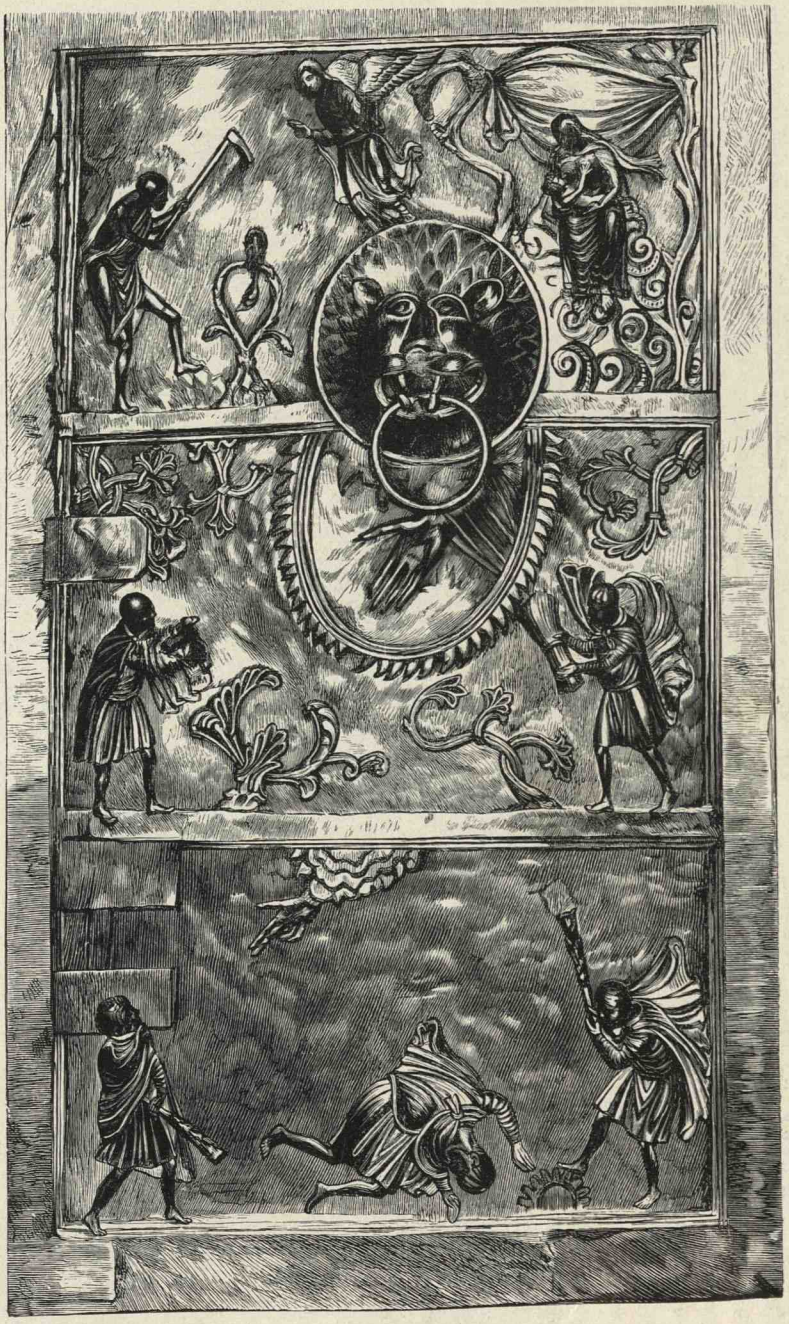


Abb. 447. Teil der Bronzetüren am Dom zu Hildesheim. (Zu Seite 519.)

Das Becken ruht auf zwölf Stieren, welche die Apostel bedeuten, das ringsum laufende Relief enthält fünf Darstellungen aus der Bibel, die auf die Taufe Bezug haben; jede Szene bildet eine abgerundete Komposition von lebendigem, treffendem Ausdruck in schönen klassischen Formen, in anmutigen und maßvollen Bewegungen.

In dem **zweiten Teil des romaniſchen Zeitalters** von der Mitte des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts traten auf allen Gebieten des Lebens geſetztere Zuſtände ein. Die Zeit der großen Gärung, in welcher ſich die mittelalterlichen Verhältniſſe erſt herausbildeten, war vorüber. Der Kampf zwiſchen Kaiſer und Papſt um die alleinige Herrſchaft war beendet, und beide Mächte lebten nebeneinander, auch in den außerdeutſchen Ländern herrſchten ſtarke weltliche Herren. In langer Erfahrung war feſtgeſetzt worden, was Recht und Ordnung ſein ſollte, und alle Verhältniſſe des Lebens waren danach geregelt. Die Kreuzzüge hatten den Blick der Menſchen erweitert und tauſend ſchlummernde Kräfte erweckt, die ſich jetzt in freier Tätigkeit übten und bei der Jugendfriſche und Begeiſterungsfähigkeit des Volkes Herrliches ſchaffen konnten. Tiefes Gefühl und kühne Leidenſchaftlichkeit ſind keiner Epoche in höherem Maße eigen geweſen; ſie äußerten ſich in geiſtlichem wie in weltlichem Sinne, ebenſoſehr in der großartigen Entſchloſſenheit ſinnlicher Liebe bei Heloïſe und Abälard, wie in der glühenden geiſtigen Liebe, mit der Franz von Aſſiſi Gott, Natur und Menſchen umſchlang. In dieſem glänzenden Zeitalter der Hohenſtaufen hat auch das Rittertum ſeine höchſte Ausbildung erfahren und die rohe Kraft durch zierliche Sitte geadelt. Alles dieſes und der hohe Idealismus der ganzen Epoche mußte auf vollendete Leiſtungen in allen Zweigen der Kunſt hinweiſen, und in der Tat haben dieſe ſich überraſchend aus den beſcheidenen und unbeholfenen Anfängen, mit denen die früheren Jahrhunderte der romaniſchen Zeit ſich abgemüht hatten, entwickelt. Am früheſten trat die Poeſie hervor: die berühmteſten Troubadours der Provence gehören dem Ende des 12. Jahrhunderts an, wenig ſpäter dichteten in Deutſchland die drei großen Meiſter Wolfram von Eſchenbach, Walter von der Vogelweide und Gottfried von Straßburg und riefen eine Literaturperiode hervor, deren künſt-



Abb. 448. Reliefs von den Bronzetüren an S. Zeno zu Verona (vergl. Abb. 466.) Nach Originalphotographie. (Zu Seite 519.)

lerische Bedeutung bis zu den Zeiten Goethes und Schillers nicht wieder erreicht wurde. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erwuchsen in Deutschland die Malerei und besonders die Plastik plötzlich zu ungeahnter Vollendung und hatten während der wenigen Jahrzehnte eine kurze, aber herrliche Blüte. Wie in den Zeiten der Griechen verband sich damals frischer natürlicher Sinn mit edlem Stilgefühl.

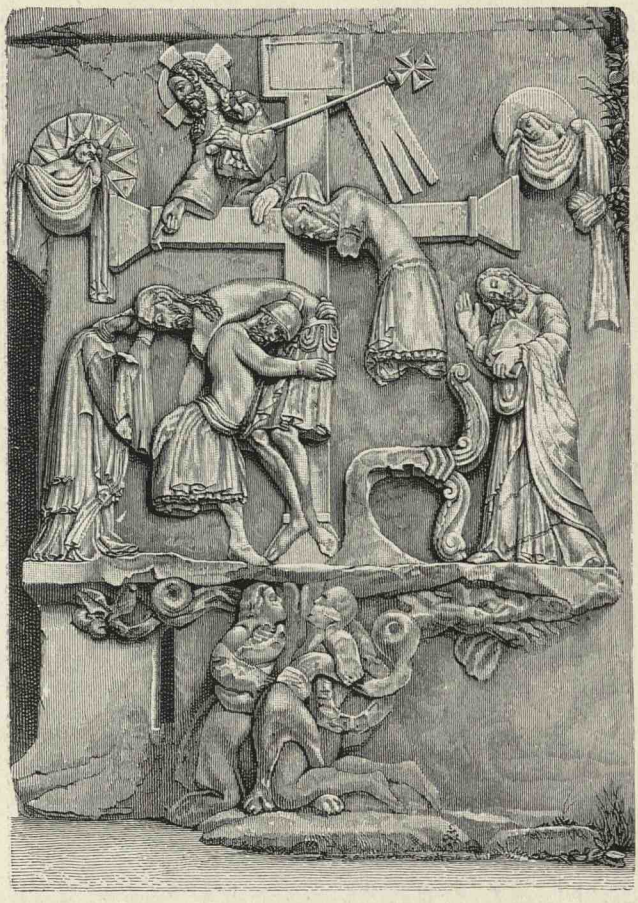


Abb. 449. Relief an den Externsteinen vom Jahre 1115. (Zu Seite 521.)

Auf die sächsische Hofkunst war in der **Miniaturmalerei** ein Jahrhundert gänzlichen Niederganges gefolgt; die bisherigen Formen wurden geistlos und dürftig wiederholt. Mit der Mitte des 12. Jahrhunderts aber begann eine neue Erhebung.

Schon zwischen 1159 und 1175 verrät selbst eine Dilettantenarbeit, wie die Illustrationen zu dem Hortus deliciarum (Lustgarten) der Herrad von Landsperg, einem Kompendium alles Wissenswerten auf religiösem wie profanem Gebiet (leider beim Brand der Straßburger Bibliothek während der Belagerung im Jahre 1870 zugrunde gegangen), daß die Kunst zu frischer Auffassung des Lebens zurückgekehrt war und auch alltägliche Dinge mit Geschick festzuhalten wußte. Welche Fortschritte damals bei Werken aus Künstlerhand in Freiheit der Zeichnung, Natürlichkeit und harmonischer Schönheit gemacht wurden, erkennen wir in einem Evangeliarium aus Bruchsal in Karlsruhe und in einem von dem Mönch Heriman für Heinrich den Löwen geschriebenen Evangeliarium im Besitz des Herzogs von Cumberland. Vom Anfang des 13. Jahrhunderts ab suchte die Malerei der großen Entwickelung, die die Plastik genommen hatte, zu folgen, soweit es ihr bei der für sie noch erheblichen Schwierigkeit, ein Bild auf die Fläche zu bannen, möglich war. Die Zeichnung bekommt einen fließenden, lebensvollen Zug, die steife Feierlichkeit und Strenge wird durch Anmut und Milde ersetzt, in dem Wechsel zwischen scharfbrüchigen Falten und glatten Flächen läßt sich ein bewußtes künstlerisches Prinzip erkennen, die Farbenharmonie ist meisterhaft; der Ausdruck der seelischen Empfindungen gelingt schlagend (Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen zu Stuttgart, Evangeliarium aus Mainz zu Aschaffenburg, Abb. 450). In den Initialen, die bisher immer noch an dem Flechtwerk und einzelnen Tier- und spärlichen Blattmotiven

festgehalten hatten, wird jetzt das Blattornament aufs reichste entwickelt, menschliche Figuren und phantastische Fabelwesen treten dazu. Mit bewunderungswürdigem Geschick und sicherstem Stilgefühl sind darin groß wirkende Kompositionen geschaffen. — Neben diesen kostbaren in Gouache gemalten, reichvergoldeten Miniaturen bleiben auch mehr zeichnende Arbeiten mit teilweis flüchtiger Kolorierung von improvisierendem Charakter in reichlicher Übung. (Illustrationen zu Werners von Tegernsee Liet von der Maget und Heinrichs von Veldeke Eneit in Berlin, Arbeiten des Mönches Konrad von Scheiern.)



Abb. 450. Himmelfahrt Christi aus einem Evangeliarium aus Mainz. Aschaffenburg. (Zu Seite 524.)

Neben den Miniaturen sind uns aus diesem letzten Jahrhundert der romanischen Epoche auch Reste von **Monumentalmalerei** erhalten. Die Wände aller romanischen Kirchen waren auf die Aufnahme von Gemälden berechnet und größtenteils auch damit geschmückt. Das Übriggebliebene ist nur ein kleiner Teil dessen, was einst bestand. Wir erkennen einen mit feinstem Takt ausgebildeten Teppichstil. Die Zeichnung ist in schwarzen, meist dicken Umrissen auf den gewöhnlich blauen Grund hingesetzt und fast ohne Schattierung in einfachen Farben koloriert, einige Einzelheiten sind mit Gold aufgetragen. Die Bilder haben keine Tiefe und die Figuren keine plastische Rundung, sondern wirken nur durch die rein dekorative Harmonie der Linien und Farben. Öfters werden die einzelnen Bildfelder von gemalten Blendarkaden umschlossen, die die Fortsetzung der wirklichen Architektur bilden. So treten die Malereien in bescheidener Unterordnung unter die Architektur auf, wie es das treffende Stil-

gefühl der Zeit als richtig herausfand; die strenge Stilisierung, weit davon entfernt, das Inhaltliche zu schädigen, befördert die feierliche Wirkung der Gestalten und Szenen.

Die Priester schrieben dem Maler die Gegenstände für seine Bilder vor, sie setzten den ganzen malerischen Schmuck in gedankliche Beziehungen untereinander. In den Konchen der Unterkirche zu Schwarzrheindorf (1151) sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Kreuzigung, Christi Verklärung und der thronende Heiland mit den Aposteln und Evangelisten dargestellt und die Kreuzgewölbe in richtigem Gefühl visionären Bildern gewidmet: da sind die Visionen des Ezechiel und seine Prophezeiungen vom himmlischen Jerusalem gemalt. Die wenig späteren Deckenbilder im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler bei Köln füllen vierundzwanzig Felder von sechs Kreuzgewölben. Im Anschluß an das elfte Kapitel des Hebräerbriefes sind Szenen aus der Bibel und der Legende ausgewählt, welche die Kraft des Glaubens bezeugen. Am vollständigsten ist der malerische Schmuck im Querhaus und Chor des Domes zu Braunschweig erhalten (Anfang des 13. Jahrhunderts), leider durch moderne Übermalung stark beeinträchtigt. Es finden sich hier noch dieselben Gedanken, die einst den bildnerischen Schmuck des Chorraumes von San Vitale zu Ravenna bestimmten: die Wände des Chorquadrats tragen alttestamentliche Vorbilder vom Opfertod Christi. Echt mittelalterlich aber ist der verstandesmäßig nüchterne Gedanke, in der Wölbung den Stammbaum Christi zu malen. Ein apokalyptisches Element klingt an im Gewölbe des südlichen Querarmes mit den Gestalten Christi und der Maria im Kreise von Engeln und kronentragenden Ältesten. Im übrigen ist eine Fülle von Szenen aus den Evangelien und der Legende auf den Wänden ausgebreitet. An der äußersten Grenze der romanischen Epoche steht der Schmuck des Nonnenchores im Dom zu Gurk in Kärnten; die thronende Madonna, die als zärtliche Mutter ihr Kind liebkost, inmitten von acht Tugenden, hoheitvollen Frauengestalten mit Kronen auf den Häuptern. Die St. Michaelskirche zu Hildesheim kann sich rühmen, die einzige erhaltene Holzdecke mit künstlerisch bedeutendem Bilderschmuck zu besitzen. Die Einteilung in Felder, die in verschiedener Größe und Form den Sündenfall, den schlafenden Jesse, die Vorfahren Christi und andere Figuren und Brustbilder enthalten, die Gliederung und Belebung durch Ornament, die reiche und kräftige Farbe sind von unübertrefflichem Geschmack (Abb. 451).

Noch weit überflügelt wurde die Malerei durch die **Plastik**. Aber nur eine kurze Blüte von wenigen Jahrzehnten war ihr vergönnt, und auch da ist es nur eine beschränkte Anzahl von Werken, die voll befriedigen, während viele andere das gesteckte Ziel nicht erreichen. Die Plastik hatte vorher zu tief gestanden, Auge und Hand erfaßten und beherrschten die Form zu wenig, als daß eine gleichmäßige Höhe der gesamten Kunstübung erzielt werden konnte. Dicht nebeneinander stehen sehr unvollkommene und die vollendetsten Leistungen; nur wenige bevorzugte Stätten sind es und einige geniale Naturen, in denen sich die Kunst zu ihrer ganzen Größe entfaltet. Diese Blüte fällt zeitlich ungefähr mit dem sogenannten Übergangsstil in der Baukunst zusammen, aber nur sehr selten sind wir imstande, den Zeitpunkt der einzelnen Werke genau festzusetzen. Wohl ist die Plastik zum Schmuck der Architektur bestimmt, aber ihre Werke sind dabei doch selbständig empfunden, und in ihrer Verwendung spricht sich edler Geschmack aus. Die durchgängige Bemalung, welche an vielen Skulpturen noch erhalten ist, war auf den Zusammenklang mit der Ausmalung der ganzen Kirchen gestimmt. Das Material ist nicht mehr Bronze, sondern Sandstein oder Stuck, der aber nicht gegossen, sondern mit dem Messer geschnitten wurde, oder Holz. Eines der wenigen Bronzewerke ist das Taufbecken im Dom zu Hildesheim, wahrscheinlich aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Das Werk wird von vier knieenden Männern getragen, welche die Paradiesesflüsse darstellen,

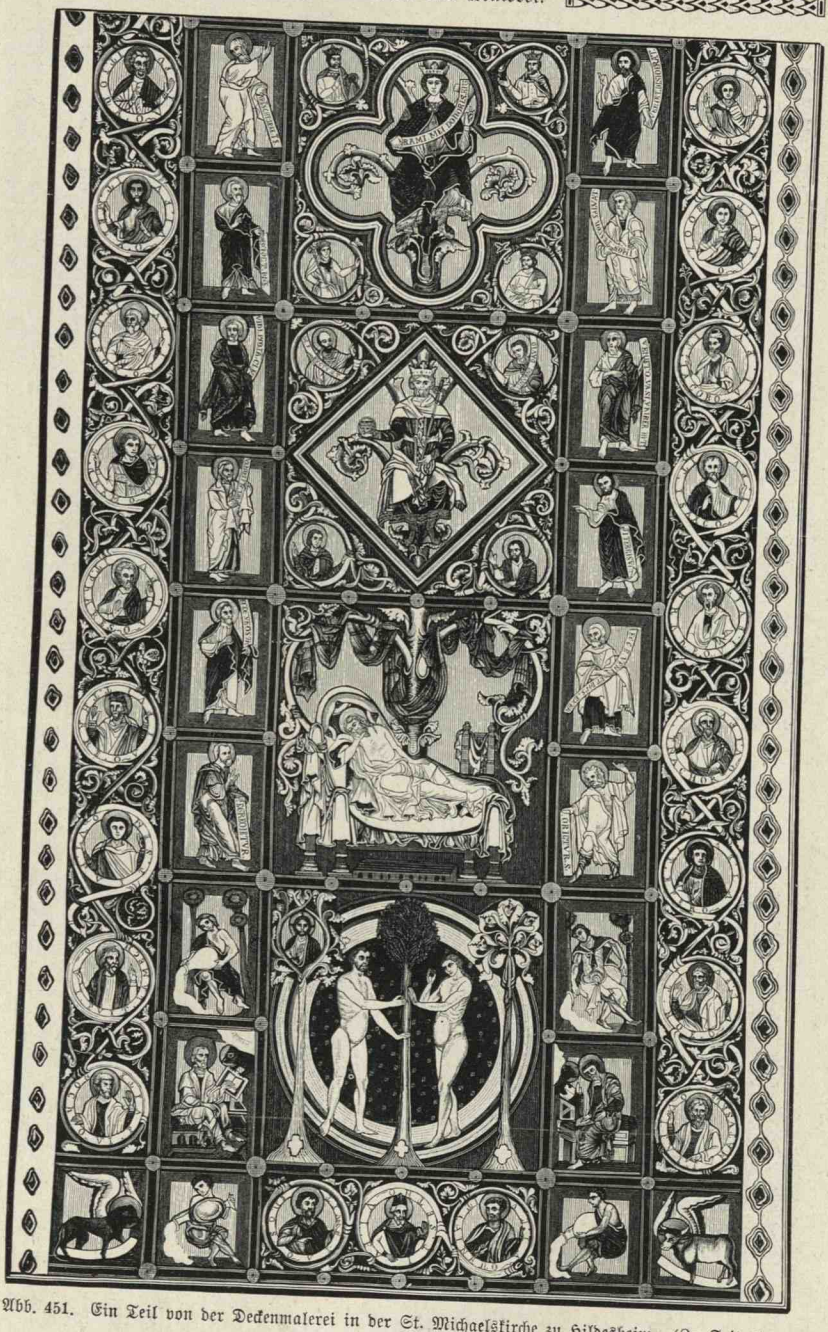


Abb. 451. Ein Teil von der Deckenmalerei in der St. Michaelskirche zu Hildesheim. (Zu Seite 526.)

die Verteilung der Relieffiguren unter Arkaden mit Kleeblattbögen ist von feinstem dekorativem Geschmack, die Arbeit ist zierlich, und die Formen sind anmutig. Sachsen ist in dieser Zeit ebensosehr die Hauptlandschaft wie früher; von ähnlicher Bedeutung ist nur Bamberg. Westfalen, die Rheinlande, Schlesien und Mähren, wo die Skulptur ebenfalls geübt wurde, bleiben weit dahinter zurück.



Abb. 452. Madonna von der Chorschranke der Michaelskirche zu Hildesheim. (Zu Seite 528.)

Die vollständige plastische Ausstattung der Kirchen ist in keinem Fall erhalten, aber wir können doch erkennen, daß man dabei nach einem festen Plan vorging. Der Chorraum wurde mit Vorliebe nach den Seiten durch hohe Schranken abgeschlossen. An ihnen finden große Einzelgestalten Platz in Hochrelief, der damals fast ausschließlich angewendeten Art. Die in Stuck gearbeiteten Schranken der Michaelskirche zu Hildesheim (Abb. 452) mit den Gestalten

der Madonna und der Apostel, wahrscheinlich vom Jahre 1186, sind noch von etwas befangener Form; nur die kleinen Engel in den Zwickeln des oberen Abschlusses an der inneren Seite haben ganz flüssige Bewegungen und füllen mit ihren ausgebreiteten Flügeln vorzüglich den gegebenen Raum. Auch die etwa gleichzeitigen sitzenden Figuren Christi, der Madonna und der zwölf Apostel, die die Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt schmücken, sind namentlich in der Gewandung noch nicht ganz frei und in manchen Köpfen mehr typisch als individuell, aber doch großartig und voll königlicher Würde.

Über dem Hochaltar oder über dem Lettner, einer hohen Schranke, die den Chorraum vom Langhaus scheidet, war die Stätte für eine kolossale Kreuzigungsgruppe. Das vollständigste Werk dieser Art ist im Dom zu Halberstadt aus dem Ende des 12. Jahrhunderts erhalten. Der Leib Christi hängt am Kreuz, an den Enden der Kreuzarme sind klagende Engel, zu Füßen des Heilands ist Adam dargestellt; als Freifiguren stehen Maria, Johannes und zwei Cherubim daneben. Der Querbalken, auf dem diese Gestalten befestigt sind, ist mit kleinen Galerien verziert, in denen die Halbfiguren von Aposteln und Propheten und die Marien am Grabe angebracht sind. Alle diese Werke streben nach naturwahrer Charakteristik, und schon liegt auf den besten von ihnen ein Hauch harmonischer Schönheit. Aber diese niedersächsischen Gegenden sollten die Kunst doch nicht zu voller Reife bringen; der Schwerpunkt verschob sich nach dem Südosten des Landes, und die Skulpturen von Wechselburg und Freiberg waren die ersten, die sich zu einer fast vollständigen künstlerischen Reife durchrangen. An der berühmten Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg, für die ein minder vollkommener Vorläufer die Gruppe aus Freiberg im Museum des Altertumsvereins zu Dresden ist, befinden sich, außer den klagenden Engeln an den wagerechten Kreuzesarmen, über dem Haupt Christi die Halbfigur Gottvaters und zu Füßen des Heilands



Abb. 453. Maria von der Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg. (Zu Seite 530.)

ein bärtiger Mann, der das niederträufelnde Blut in einem Kelch auffängt (Adam? Nikodemus?), Maria (Abb. 453) und Johannes stehen auf den zusammengekauerten Figuren des Judentums und Heidentums. Noch hat der Künstler seiner Kraft nicht ganz vertraut, noch geht er schüchtern ans Werk, noch sind die Bewegungen gehalten und befangen, die Gewandmotive etwas einförmig, aber in tiefster Seele hat der Meister seine Gestalten empfunden, daher wirkt die gebundene Haltung und Bewegung feierlich, als ließen die Gottesmutter und der Jünger ihren Schmerz an dem heiligen Ort nicht voll zum Ausbruch kommen; um so mehr glauben wir seine innere Wucht zu fühlen und werden davon ergriffen. — Die alttestamentlichen Vorbilder und Gegenbilder zu dem in der Gruppe dargestellten Opfertod des Herrn bringen in Wechselburg zwei Seiten der Kanzel: im Opfer Isaaks, in den Halbfiguren Kains und Abels mit ihren Opfergaben, in der Erhöhung der Schlange, deren Anblick die Israeliten heilt; auf der dritten Seite thront der segnende Christus zwischen den Evangelistensymbolen. — Eine der hervorragendsten Stellen für plastischen Schmuck waren die Portale. Schon früher haben wir in Freiberg die goldene Pforte kennen gelernt (Abb. 417). Die Reihe der zugrunde liegenden Gedanken beginnt in den Gestalten aus dem Alten Bunde, die zwischen den Säulen der Seitenwandung stehen, im Bogenfelde huldigen die drei Könige dem Christuskind als dem Herrn der Welt, in dem Halbkreise darüber tut sich der Himmel auf mit den drei Gottesgestalten, Engeln, Propheten und Aposteln. Im äußersten Umkreis erstehen auf den Ruf des Engels die Gerechten aus den Gräbern. Die milde Schönheit, welche schon an den Wechselburger Skulpturen den tiefen seelischen Gehalt so angenehm umkleidet, ist hier mehr zum Hauptzweck geworden und ziemlich äußerlich geblieben, nicht organisch entwickelt aus dem Verständnis für die Form. Die Proportionen der Figuren sind recht mangelhaft, die Bewegung lahm und ängstlich, aber die Gesichter von

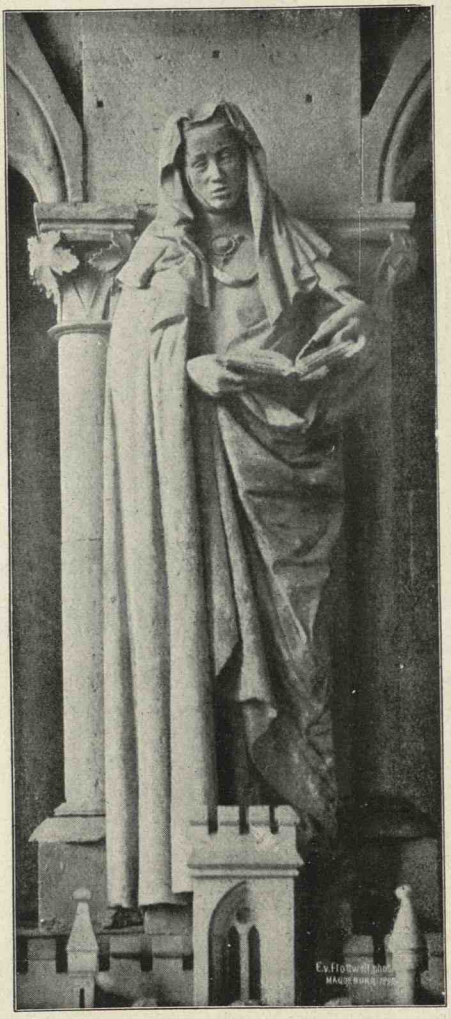


Abb. 454. Standbild einer Fürstin im Domchor zu Naumburg. (Zu Seite 531.)

wundervollem Ebenmaß und die antike Gewandung voll der reichsten und schönsten Motive. Besonders gelungen ist die harmonische Unterordnung der Skulpturen unter die Architektur. — Zum plastischen Schmuck der Kirche gehörten ferner die Grabdenkmäler, die in größerer Zahl erhalten sind; wohl das schönste darunter ist das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig.

Noch eine neue Art von Werken finden wir im Dom zu Naumburg. Es sind die zwölf Statuen von Stiftern und Stifterinnen an den Wänden des Chors, und in ihnen treten wir den vollendetsten Werken gegenüber, welche die mittelalterliche Plastik überhaupt geschaffen hat und die auch von der späteren deutschen Plastik nicht wieder übertroffen worden sind (Abb. 454 bis 456). In stetiger Weiterentwickelung der Skulpturen von Wechselburg und Freiberg sind sie wohl erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden. Alles, was in jenen so vielverheißend knospet, ist hier zur herrlichsten Blüte entfaltet. Das Großartige in Inhalt und Form ist zur edelsten Monumentalität gesteigert; mit der statuarischen Ruhe und Größe verbindet sich naturalistische Auffassung und Durchbildung, eine höchst seltene Vereinigung, die nur möglich war bei einem so unfehlbar sicheren Geschmack, wie er hier waltete. Scheinbar weit liegt die Zeit zurück, in der die Kunstformen das, was sie sein sollten, nur bedeuteten; hier sind sie es voll und ganz, in diesem Stein ist blühendes, pulsierendes Leben. Bestimmte Persönlichkeiten



Abb. 455. Standbild eines Ritters im Domchor zu Naumburg.
(Zu Seite 531.)

sind mit den Statuen gemeint, aber diese waren hundert Jahre und darüber tot und kein Bildnis von ihnen überliefert. Doch die jetzt lebenden vornehmen Geschlechter waren die Nachkommen jener, und so nahm der Künstler sie sich zum Vorbild und erhob sie zu Typen; auf diese Weise ist die schöne Mitte zwischen Bildnis und Idealgestalt zustande gekommen. Das einfach Große, der Wechsel und die Entsprechung der Bewegung, die immer neuen und eigenartigen und doch stets natürlichen Faltenmotive, die Charakterisierung der Stoffe sind unübertrefflich. Die Untergewänder wirken mitbestimmend auf die Faltenlage der Oberkleidung; aus den Stoffmassen treten Gesichter und Hände wundervoll fleischig hervor; die feine und ausdrucksvolle Bildung der Hände, das Leben in den ganzen Gestalten, die Kraft des seelischen Ausdrucks, die stille Hoheit und milde Schönheit sind ohnegleichen. Die dramatische Begabung des germanischen Volkes tritt hier voll hervor und hat jeden Ritter und jede Dame zu einem Charakter gemacht; sie zeigt sich in den entschlossenen, ausdrucksvollen Stellungen, in den großen Kontrasten der Bewegung und der Gewandung, in dem kühnen Wechsel von Licht und Schatten. Die köstliche Ruhe, welche über diesen Gestalten liegt, teilt sich auch dem Beschauer mit und gibt ihm Kunde von einem vollbefriedigten Zeitalter. — Noch deutlicher tritt das Dramatische hervor an den vier aus dieser Epoche stammenden Reliefs am Lettner. Es sind Darstellungen aus der Passionsgeschichte: Christus vor Pilatus, die Auszahlung des Blutgeldes an Judas, das Abendmahl (Abb. 457), die Gefangennahme (Abb. 458). Aus den Kreisen des hohen Adels, mit dem der Künstler uns in den Stiftern bekannt gemacht hat, führt er uns hier in die Kreise des Volkes, der Bauern. Die Typen sind vulgär, die Szenen mit derb zugreifendem Naturalismus erfaßt, und doch durch welchen Geschmack und welchen Schönheitssinn sind sie geadelt, mit welcher Meisterschaft sind diese Gruppen abgerundet! Die treffendste Analogie dazu sind Volksszenen aus Shakespeare; zwei Höhepunkte germanischer Kunst berühren sich hier. Jeder



Abb. 456. Standbild eines Stifterpaares im Domchor zu Naumburg. (Zu Seite 531.)

Vorgang ist seinem innersten Wesen nach erfaßt und auf die natürlichste Weise wiedergegeben, aber immer im Rahmen über die einfache und zufällige Wirklichkeit erhobener hoher Kunst. — Weniger vorteilhaft wirkt der Naturalismus in der Kreuzigungsgruppe, welche ebenfalls mit dem Lettner verbunden ist. Bei diesem Gegenstande verlangt man mehr das Erhabene zum Ausdruck gebracht zu sehen.



Abb. 457. Das Abendmahl. Relief am Lettner des Domes zu Naumburg. (Zu Seite 532.)

So sehr hatte auch in dieser letzten Periode des romanischen Zeitalters Sachsen die Führung, daß der einzige Ort, an dem damals die Skulptur eine gleiche Höhe erreichte, nicht allzufern von den sächsischen Gebieten liegt und nicht ohne nachhaltigen Einfluß von dort geblieben ist: Bamberg. Daß aber wenigstens die Anfänge der dortigen Kunst selbständig waren,

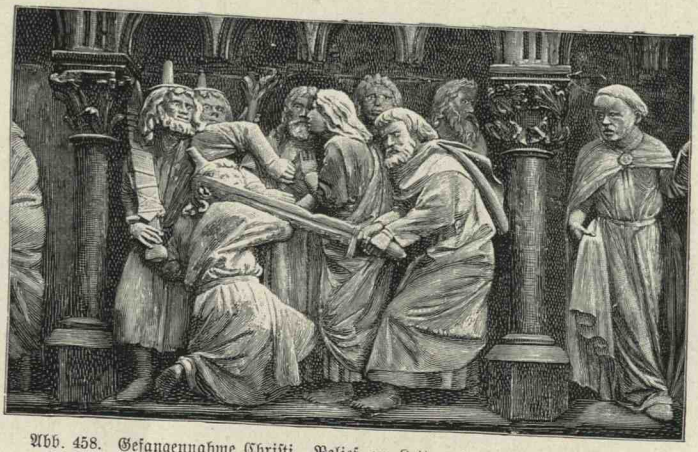


Abb. 458. Gefangennahme Christi. Relief am Lettner des Domes zu Naumburg. (Zu Seite 532.)

zeigen die ältesten Skulpturen, namentlich die Hochreliefs an den Schranken des östlichen Domchores und unter diesen hauptsächlich die zwölf Paare von einander zugekehrten Propheten (Abb. 459). Die Form dieser Gestalten ist aus der Weiterentwickelung der Kunst des 12. Jahrhunderts entstanden und verleugnet nicht das Vorbild schlechter byzantinischer Arbeiten, über die hinaus der Künstler wenigstens für das Äußere der Erscheinung und mit Ausnahme der Köpfe noch nicht den Schritt zur Natur gewagt hat. Die ganze Auffassung dagegen und die Bildung der Köpfe ist von einem Naturalismus, von einer Wucht der Charakteristik, von einer derben Lebendigkeit, daß diese Gestalten nur



Abb. 459. Propheten an den Schranken des Domes zu Bamberg. (Zu Seite 533.)

in den Propheten Donatellos am Campanile des Domes zu Florenz ihresgleichen finden. Bei beiden Werken ist diese Auffassung nur erträglich und hat nur deshalb bedeutende Kunstwerke hervorgebracht, weil sie getragen wird von einer großen Künstlerpersönlichkeit. Auch antike Porträtköpfe sind auf den Bamberger Künstler nicht ohne Einfluß gewesen. Von diesen Arbeiten ganz verschieden sind andere jüngere Skulpturen, die den Dom außen und innen schmücken, vor allem die sechs lebensgroßen Statuen im Fürstenportal des Georgenchores: Petrus, Adam und Eva, Stephan, Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde. Jedenfalls unter dem Einfluß der Naumburger Schule ist hier die stürmische Bewegung zu edler und vornehmer Ruhe abgeklärt, die Köpfe sind ebenmäßig und schön geworden, sie halten das Mittel zwischen individueller Natürlichkeit und idealer Auffassung (Abb. 460), die Gestalten sind wohlproportioniert und voll majestätischer Würde; das Gewand fällt in großen Massen herab und ist doch auch im einzelnen wundervoll natürlich. Den nackten Figuren Adams und Evas merkt man das Ungewohnte der Aufgabe an, dafür aber wirkt die schüchterne Zartheit, mit welcher die Körper wiedergegeben sind. Diesen Statuen verwandt sind die beiden großen Figuren des Judentums und Christentums außen am Nordportal. Wohl derselbe Künstler hat die Reiterstatue Kaiser Konrads III. geschaffen. Der Kaiser selbst hat die Vorzüge der anderen Skulpturen, aber der Gaul und die monumentale Zusammen-



Abb. 460. Kopf des Standbildes Kaiser Heinrichs II. am Dom zu Bamberg. (Zu Seite 534.)

arbeitung von Reiter und Pferd sind doch nur mäßig gelungen, immerhin besser als bei dem gleichzeitigen Reiterstandbild Ottos I. im Dom zu Magdeburg. Etwas weiter fortgeschrittenen Stil haben die drei Figuren der Verkündigung und einer Sibylle ebenfalls im Georgschor. — Abweichend von den meisten Arbeiten jener Zeit sind die Darstellungen an dem Grabmal Papst Clemens' II. in flachem Relief gehalten, im übrigen zeichnen auch sie sich durch maßvolle Schönheit aus.

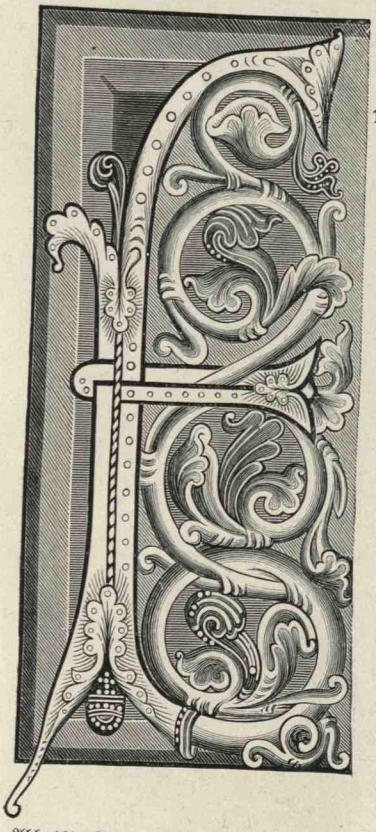


Abb. 461. Aus einer aus dem Kloster Hardehausen stammenden Handschrift. Landesbibliothek zu Kassel.

C. Französische Plastik.

Frankreich hat während der früheren Jahrhunderte des Mittelalters in der Malerei nur sehr minderwertige Leistungen aufzuweisen. Von Wandgemälden ist fast gar nichts erhalten, und in den wenigen Codices mit Miniaturen offenbaren sich Roheit und Starrheit. Dagegen wird in der Plastik die schöne Entwickelung der gotischen Epoche durch sehr beachtenswerte Monumente vorgedeutet und eingeleitet schon vor der Mitte des 12. Jahrhunderts, d. h. dem Zeitpunkt, da in Frankreich die romanische Epoche auch in der Skulptur ihren Abschluß findet.

Wie die zahlreichen römischen Reste der **Provence** auf die Gestaltung der Baukunst in jener Landschaft von Einfluß waren, so wiesen sie auch und zwar in noch viel höherem Grade der Skulptur ihre Wege. Die Vorbilder waren die Reliefs der Triumphbogen, der heidnischen und altchristlichen Sarkophage, ferner Grabstelen und Statuen. Als das reiche Kulturleben des beginnenden 12. Jahrhunderts nach plastischem Schmuck verlangte, griff man auf jene Zeugen einer früheren Kunstblüte zurück und, wie es bei einer nachahmenden Kunst immer ist, standen die besten Leistungen gleich zu Anfang, als die Begeisterung für die große Vergangenheit noch am frischesten war. Die ältesten erhaltenen Arbeiten sind die Apostelfiguren im nördlichen Arm des Kreuzganges von St. Trophime zu Arles. In ihnen atmet sogar noch ein letzter Rest antiker Freiheit und Größe: die Gewänder sind den Vorbildern nicht ohne Verständnis nachgeahmt, und die Köpfe haben noch die edle Form und den ruhig heiteren Ausdruck der Antike. Auch mit Figuren geschmückte Kapitelle erfreuen durch schöne Erfindung und lebendige Auffassung. Schon etwas tiefer stehen die Skulpturen des östlichen Kreuzgangarmes, und beträchtlich weiter hinab geht es in der reichen plastischen Verzierung des Portals derselben Kirche (Abb. 462). Die Komposition des Ganzen ist geschmackvoll: zwischen den Evangelistensymbolen thront der Heiland im Tympanon, Halbfiguren von Engeln in dem Gurtbogen darüber, auf dem Türsturz sitzen die Apostel, und dieses Reliefband wird nach den Seiten fortgesetzt, darunter ein kleiner Fries mit Evangelienszenen und den lebensgroßen Figuren von Aposteln und Heiligen in Hochrelief zwischen Pilastern, davor freistehende Säulen. Die Empfindung in der allgemeinen Haltung der Figuren ist noch monumental. Trotzdem ist im einzelnen das

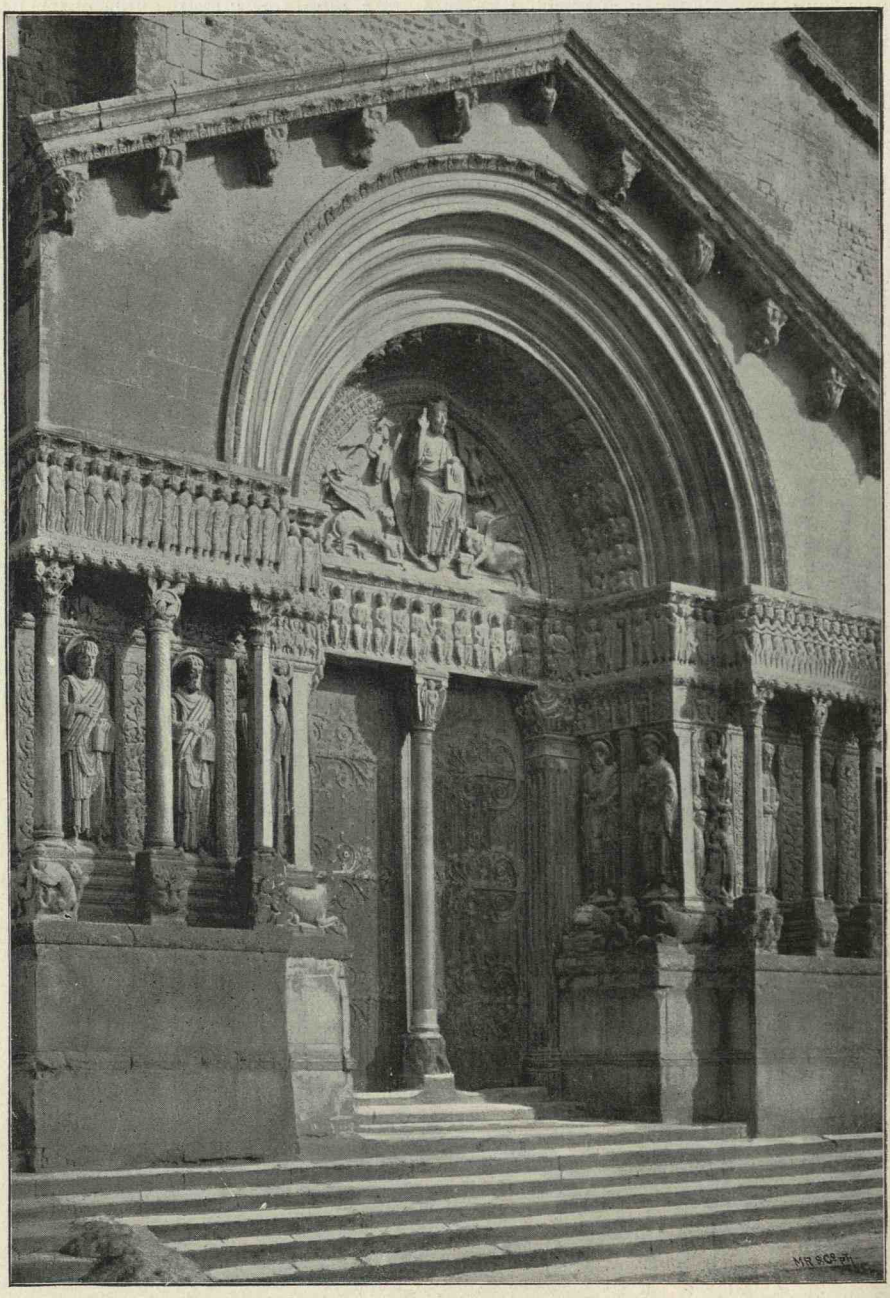


Abb. 462. Portal von St. Trophime zu Arles. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 535.)

unmittelbare Lebensgefühl schon viel geringer geworden, die Stellungen sind unbeholfen die Faltenangabe der Gewänder ist schematisch, die Köpfe wirken starr und grämlich. Den Zeitpunkt für dieses Portal können wir nicht mit Sicherheit bestimmen, auch wissen wir nicht, ob der noch reichere Portalbau von St. Gilles (Abb. 419) früher oder später ist; das Figürliche daran ist freier und malerischer, die schwierigere architektonische Aufgabe weniger glücklich gelöst.

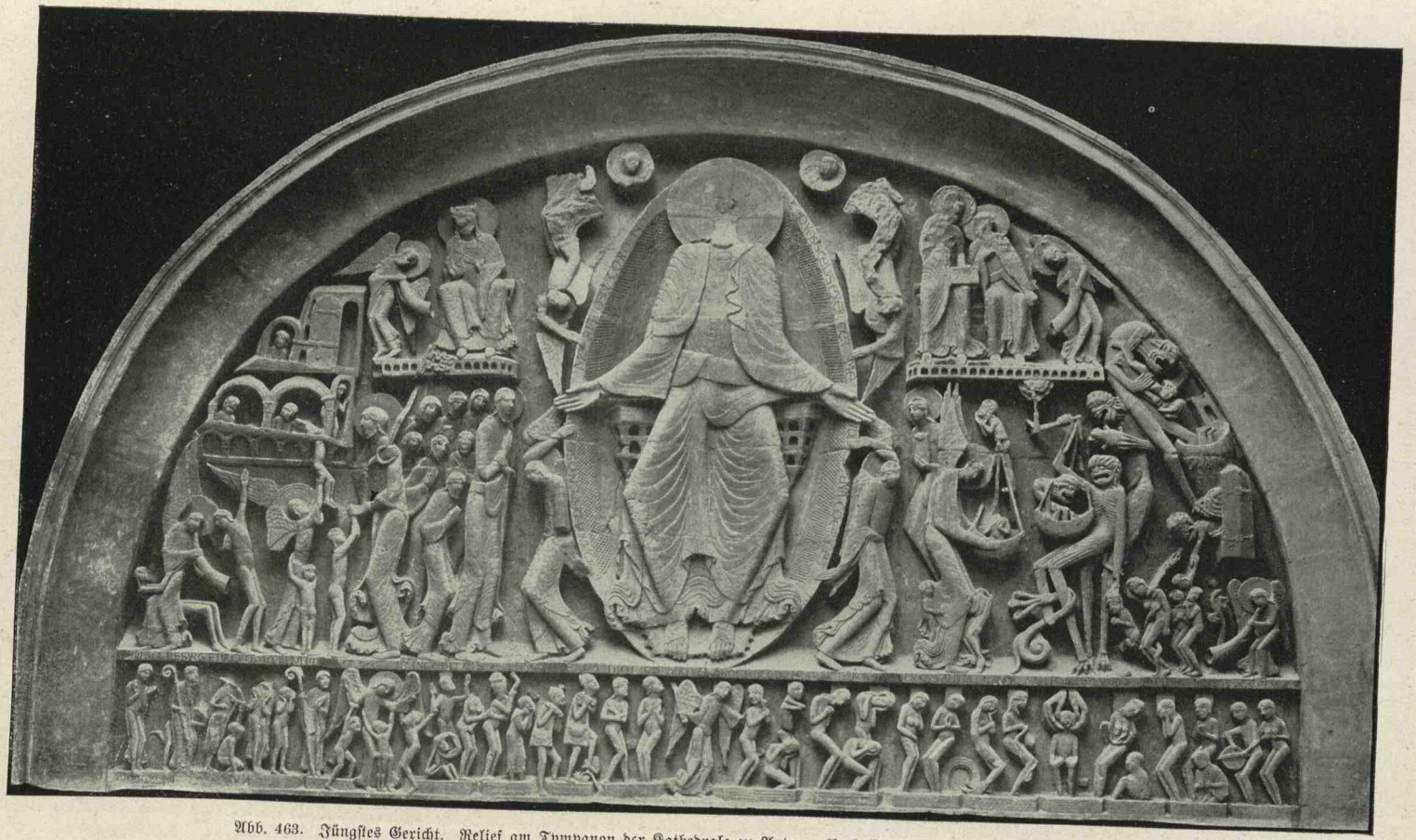


Abb. 463. Jüngstes Gericht. Relief am Tympanon der Kathedrale zu Autun. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 539.)

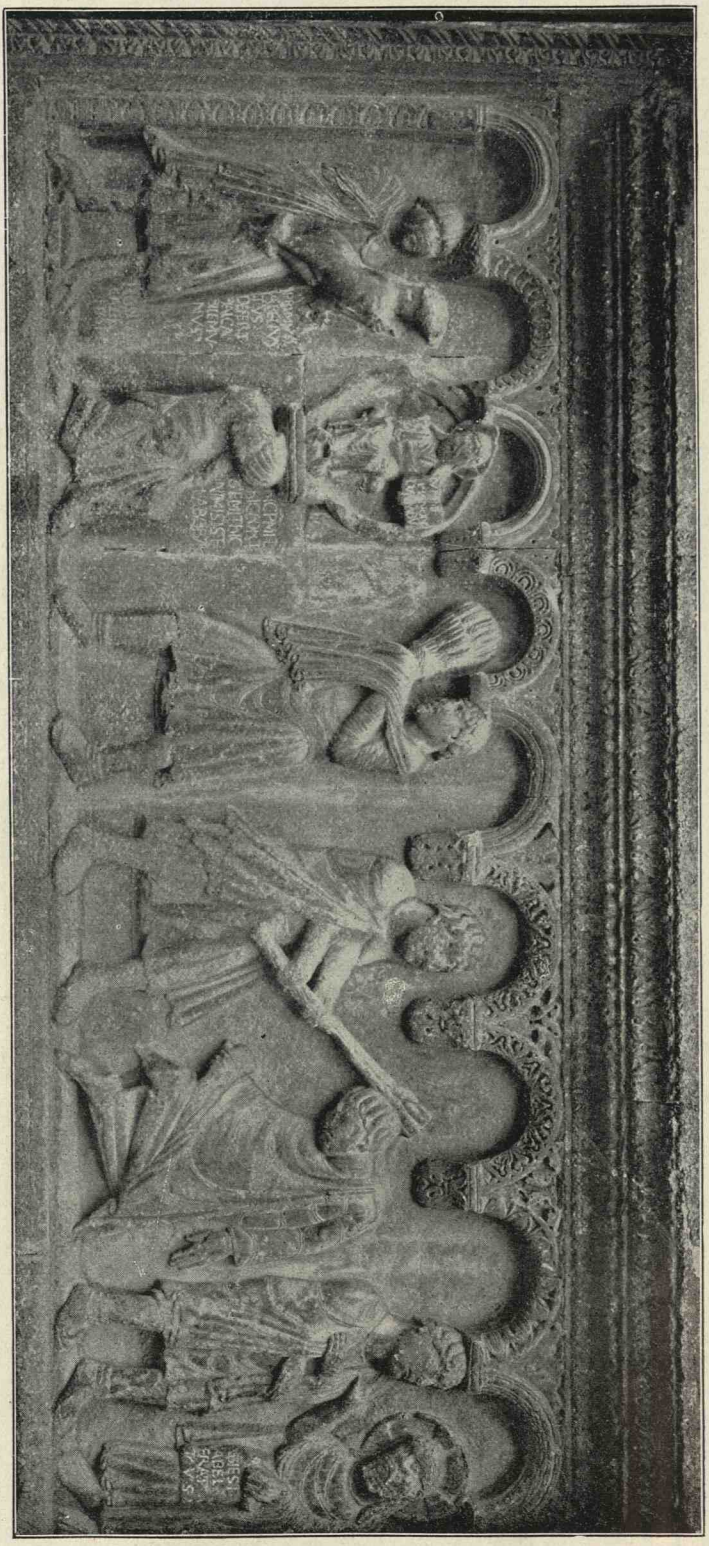


Abb. 464. Opfer Kains und Abels, Kains Brudermord, Gott Kain zur Rechenschaft ziehend. Relief des Bildhauers Wilhelm am Dom zu Modena. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 540.)

In **Languedoc** waren die Hauptstätten plastischer Tätigkeit Toulouse (St. Sernin und andere Kirchen, Museum) und Moissac (Kreuzgang 1100). Zwei Stufen lassen sich unterscheiden. Auf der älteren ist das Relief flach, die Gewandung scheint am Körper zu kleben, die Falten sind mit schmalen Doppellinien eingezeichnet, die Gesichter leblos mit glotzenden Augen. Jedenfalls haben hier schlechte byzantinische Elfenbeinarbeiten als Vorbilder gedient. Später lösen sich die Figuren in höherem Relief vom Grunde los, in die Gewänder kommt eine unruhige, flatternde Bewegung, die Gestalten nehmen verzwickte oder heftig bewegte Stellungen ein, bis in den Arbeiten des Gilabert von der Kathedrale St. Etienne, jetzt im Museum zu Toulouse, die beginnende gotische Kunst der Kathedrale von Chartres Einfluß gewinnt.

Die dritte Landschaft von Bedeutung ist **Burgund** mit

dem Portalschmuck von Vézelay und Autun, ebenfalls aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 463). Schier unglaublich sind hier die Figuren in die Länge gereckt, die zeichnerische Faltenangabe stimmt mit Toulouse überein, die Faltenstriche sind äußerst zahlreich und eng zusammengeschoben, dazu kommt dasselbe Streben nach heftiger Bewegung und lebendigem Ausdruck, das wir als national-einheimische Äußerung eines naiven Volkes zur Erreichung von Deutlichkeit ansehen müssen und worin die burgundischen Künstler bei weitem glücklicher waren als ihre südfranzösischen Genossen. Wenn man es über sich gewinnt, die ungeheuerlichen Zeichenfehler des Jüngsten Gerichts im Tympanon der Kathedrale von Autun zu übersehen, dann wird man von dieser Schilderung sogar ergriffen werden; ungemein individuell und lebendig ist der Ausdruck in jeder Gestalt, namentlich in den am wenigsten verzeichneten aus den Gräbern Auferstehenden im unteren Streifen.

Nicht von Burgund aus sollte die Skulptur der beginnenden Gotik, wenigstens formal, ihren Ausgangspunkt nehmen, um zu ihrer ersten Glanzleistung, dem Prachtportal von Chartres, zu gelangen, sondern von der Plastik der Provence. Wohl ist das innere Leben der burgundischen Skulpturen nicht ohne erzieherischen Einfluß gewesen, es findet sich vielmehr in Verbindung mit der äußeren Ruhe in Chartres wieder, auch sind die in die Länge gezerrten Figuren von Vézelay und Autun neben den architektonischen Anforderungen wohl mitbestimmend gewesen für die überschlanken Verhältnisse, aber in der Hauptsache wurde die Formgebung der frühgotischen Plastik aus der Provence abgeleitet. Schon am ersten großen Beispiel, dem Portal von Chartres, tritt das Prinzip der Gotik, die Plastik der architektonischen Wirkung ganz unterzuordnen und in allen Einzelheiten der Erscheinung nach ihr zu bestimmen, voll hervor und macht dem Gesetz der freien selbständigen Bewegung für die Plastik und somit der romanischen Epoche in Frankreich ein Ende.



Abb. 465. Aus dem Meßbuch Heinrichs II. in München.

D. Plastik, Malerei und Mosaiken in Italien.

Italien hat in der Bildnerei und Malerei dieselbe Vielgestaltigkeit aufzuweisen wie in der Baukunst, da auch auf diese Künste die verschiedene Völkermischung und die voneinander abweichenden Kulturbedingungen in den einzelnen Provinzen von Einfluß waren.

In **Oberitalien***) ist das germanische Element für die ganze Richtung, welche die Kunst einschlägt, bestimmend. Wie stark das Deutschtum dort vertreten war, beweist eine Urkunde von Brescia aus dem Jahre 1037, in der unter hundertundeinundsechzig Priestern nur fünfundzwanzig italienische Namen haben. Deutsche Phantasie und deutscher Geschmack sprechen sich aus in den Hochreliefs, die in regellosen Reihen an der Fassade von San Michele zu Pavia eingemauert sind, ebenso in dem plastischen Schmuck der Portale und der Kapitelle im Innern der Kirche; es findet sich darin dieselbe phantastische Tierwelt, welche die Kirchen des südwestlichen Deutschlands ornamental belebt. Hier in Italien kommt noch eine große Anzahl von biblischen, symbolischen und von Szenen des gewöhnlichen Lebens dazu. Ornamentale Skulpturen ähnlichen Inhalts haben fast alle romanischen

*) Ausführungen und Beweise zu dem Folgenden in meinem 1897 erschienenen Buch über Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Stuttgart, J. G. Cotta.

Kirchen Oberitaliens, und bis tief nach Mittelitalien hinein hat sich diese Verzierungsweise fortgepflanzt (Dom von Pisa, Kirchen zu Lucca). — Vor allem aber verrät sich der starke Zusatz germanischen Blutes darin, daß die Kunst vom Inhaltlichen ausgeht und dieses in erste Linie stellt. Auf den deutschen Gebieten haben wir bei aller Anlehnung an überkommene Formen schon von der karolingischen Zeit an stets selbständige und lebendige Auffassung als schönes Zeichen der frischen Kraft des germanischen Volkes gefunden. Das Aufblühen der Kunst in den lombardischen Städten hängt damit zusammen, daß dort in den Kämpfen gegen die deutschen Kaiser während der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein freies und kraftvolles Bürgertum sich herausbildete.



Abb. 466. Erschaffung Evas, Sündenfall, Opfer Kains und Abels, Brudermord. Reliefs an den Bronzetüren von San Zeno zu Verona. Flügel zur Rechten. Nach Originalphotographie. (Vergl. Abb. 448.) (Zu Seite 540.)

An der Fassade des Domes zu Modena sind zu beiden Seiten des Mittelportales und über den beiden Seitenportalen Reliefs eingelassen, welche die Geschichte der ersten Menschen und die Sintflut zum Gegenstand haben und von einem Bildhauer Wilhelm beim Dombau von 1099 gearbeitet sind (Abb. 464). Die Kunst strebt darin vor allem nach deutlichem Ausdruck, und der gelingt vorzüglich. Mit drastischer Übertreibung ist das Zusammensinken von Abel unter dem Keulenschlag Kains geschildert, überaus sprechend ist die Gebärde, mit der Kain vor Gott seine Unschuld beteuert. Es sind bäurische, derbe Gestalten mit dicken Köpfen und plumpen Körpern, unmittelbar aus dem Leben gegriffen, wenn auch in der Form das Vorbild byzantinischer Elfenbeinwerke nicht zu verkennen ist. Wie sorgfältig der Meister sich mit dem Studium der Form beschäftigte, geht daraus hervor, daß er zwei Reliefs der Fassade nach der Antike kopierte: es sind Genien mit umgestürzten Fackeln. Von der hauptsächlichen Betonung des Inhaltlichen zeugen auch die vielen anderen Skulpturen, die außen und innen über alle Glieder der ganzen Kirche in reicher Fülle ausgestreut sind. Nicht anders ist es, bei sehr viel engerem formalem Anschluß an Vorbilder und zwar an altchristliche oder frühbyzantinische Elfenbeinwerke, in den Reliefs an dem achteckigen Immersionstaufbecken (zum Eintauchen der Täuflinge bestimmt) im Baptisterium zu Verona (um 1130). Am freiesten bewegen sich innerhalb der angelernten Form die beiden Künstler vom rechten Flügel der Bronzetüren von San Zeno zu Verona, von denen der eine die fünfzehn alttestamentlichen Szenen (Abb. 466) und die Einzelfiguren am Rande schuf, der andere die vier Szenen aus dem Leben des heiligen Zeno und die Einzelfigur des Bildhauers bei der Arbeit. Namentlich der erstere versteht mit großer Lebendigkeit zu erzählen und hat auch vermocht, den Gewändern natürlichen Fall zu geben. Diese Reliefs können nicht viel vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein und werden von denen des linken Flügels jedenfalls durch einen langen Zeitraum getrennt.



Abb. 467. Unterer Teil des Portalbaues am Dom zu Ferrara von Meister Nikolaus. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 499 u. 542.)

Schneller, als man denken sollte, erreichte diese Kunst einen Höhepunkt in den Portalen des Meisters Nikolaus. Die an antiken, altchristlichen und byzantinischen Werken erlernte Form ist dem Künstler ganz zu eigen geworden, und frei, wenn auch nicht fehlerlos, weiß er damit zu schalten und zu gestalten;

er verrät dabei ein Gefühl für Schönheit und Harmonie, das er der Antike abgelauscht hat.

Wahrscheinlich ist sein schönstes Werk, der untere Teil des Portalbaues am Dom zu Ferrara (Abb. 467), vom Jahre 1135, unter den erhaltenen auch sein früheſtes. Schon bei der Betrachtung des Ganzen fallen die schönen, ruhigen und edlen architektonischen Verhältnisse auf, und damit im Einklang steht das Maßvolle des plastischen, ornamentalen und figürlichen Schmuckes. Die Figuren müssen sich dem architektonisch gegebenen Raum streng ein- und unterordnen: die tragenden Männer auf den Löwen (ursprünglich Greifen) sind aus viereckigen Klötzen gehauen, ganz genau müssen die Figuren in den Pilastern der Schräge den ausgesparten Raum ausfüllen. Den höchsten künstlerischen Anforderungen entspricht es, wie sich die kleinen Mischwesen aus verschiedenen Tier- und Menschenformen in die kassettenartigen Vertiefungen in den Pilastern hineinschmiegen. Diese Fabelwesen selber mit ihrer ganz organischen Bildung sind ein sprechendes Zeugnis von der Gestaltungskraft des Meisters. Ebenso vortrefflich füllt der kämpfende Georg das Tympanon. Die kleinen Arkaden am Architrav, welche Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi enthalten, verleihen diesem Bauglied für die Vorstellung elastische Federkraft. Trotz dieser vortrefflichen Form ist das Schönste doch noch das Inhaltliche. In der natürlichen, menschlich freien und tiefen Auffassung der Vorgänge am Architrav beweist Nikolaus, daß er desselben Geistes ist wie Wilhelm von Modena. Wie weit aber ist er ihm überlegen in der Schulung der Form! Es ist eine Kongruenz zwischen dem Inhalt und dem äußeren Ausdruck zustande gekommen, wie sie während dieses Zeitalters in Italien nicht wieder erreicht wurde. — Eine starke Beteiligung von Gehilfen läßt die Portale an San Zeno und am Dom zu Verona und die beiden Nebenportale von Piacenza hinter dieses Meisterwerk etwas zurücktreten. Die beiden ersteren sind inschriftlich als Arbeiten des Meisters Nikolaus bezeichnet. Die meist recht ungeschickten Reliefs zu beiden Seiten des Portales von San Zeno entstammen teils der Werkstatt des Nikolaus, teils sind sie von einem Wilhelm gearbeitet, der mit Meister Wilhelm von Modena sicher nicht identisch ist.

Diesem ersten Gipfel oberitalischer Plastik sollte sich ein halbes Jahrhundert später ein zweiter anreihen. Inzwischen waren die oberitalischen Städte in ihrer Macht weiter erstarkt, der lombardische und der Veroneser Städtebund schlugen Kaiser Friedrich Barbarossa in der blutigen Schlacht von Legnano 1176, und das freie Bürgertum trat als dritte öffentliche Macht neben die kirchliche Hierarchie und den kaiserlichen Lehensstaat. Die Kunst des freien Bürgertums konnte ihren letzten großen Schritt tun, und das geschah zu Parma in dem Meister Benedetto Antelami. Dieser Plastiker hat bisher bei weitem nicht die gebührende Stellung in der Kunstgeschichte erhalten. Sein Ruhm ist gänzlich durch Niccolò Pisano verdunkelt worden, weil an diesen sich die weitere Entwickelung knüpft, während er eine Reihe beschließt und keine Nachfolge gefunden hat. Benedetto gehört zu den bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten, an denen Italien so reich ist, er ist die früheſte unter ihnen und eine der anziehendsten. In der Form freilich tut die Kunst gegen Nikolaus von Ferrara einen Rückschritt, seine Figuren behalten fast immer etwas Steifes, Gebundenes, aber an Tiefe und Reichtum der Ideen, an Innerlichkeit und lebendiger Kraft der Beseelung übertreffen seine Skulpturen alles, was die romanische Epoche in Italien geschaffen hat.

Benedetto benutzt dieselben Vorbilder wie seine Vorgänger; sein Geschick im Kopieren beweisen einige antike Gestalten am Südportal des Baptisteriums zu Parma, sein Verständnis des antiken Ornamentes sein eigenes schön und vornehm gezeichnetes Ranken- und Blattwerk. Als neues Element tritt eine nicht unbedeutende Anlehnung an die französische Plastik namentlich der Provence dazu. Das Lebenswerk des Meisters beginnt mit der Arca unter dem Hochaltar des Domes zu Parma (wahrscheinlich 1162) und der jetzt aus-

einander genommenen Kanzel derselben Kirche (1178). Ist bei der großen Kreuzigung von der Kanzel das seelische Leben durch die Starrheit der äußeren Form, die der Künstler bei diesen großen Verhältnissen nicht zu brechen verstand, gebunden, so entfaltet es sich zu voller Freiheit in den kleinen Figürchen der Kapitelle im Museum zu Parma. Die schönsten darunter sind Adam und Eva nach dem Sündenfall unter dem Baum der Erkenntnis. Sie

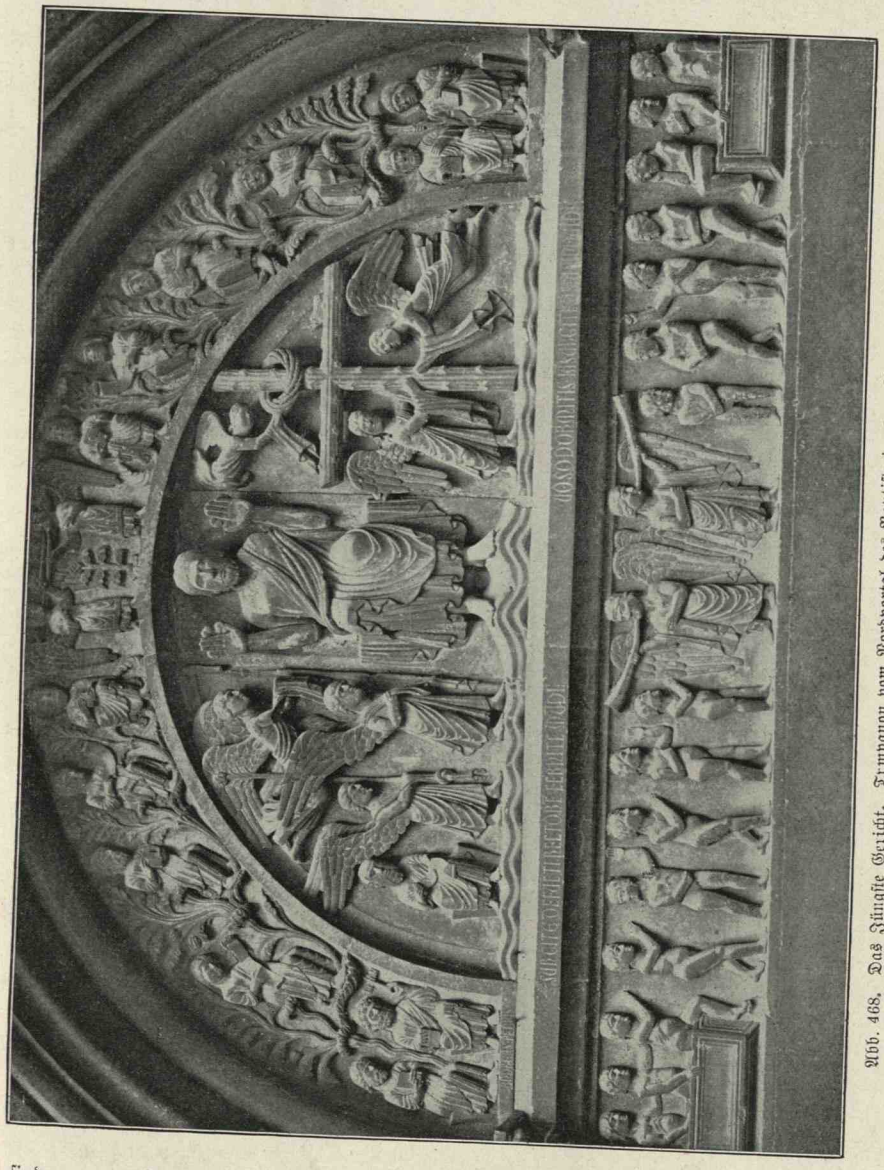


Abb. 468. Das Jüngste Gericht. Tympanon vom Nordportal des Baptisteriums zu Parma von Benedetto Antelami. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 544.)

sind ganz nackt und kauern sich zusammen, um ihre Blöße nicht sehen zu lassen, der ganze Jammer, die Reue und die Scham über die Sünde spiegeln sich in ihren Gesichtern. Bei diesen kleinen Verhältnissen ist auch die Form vorzüglich gelungen, sogar das Nackte mit erfreulicher Sicherheit wiedergegeben. Alle Figürchen sind in sich einheitlich und stehen unter der Herrschaft eines einzigen Motives. Mit wahrhaft dramatischer Kraft sind sie belebt, die Charaktere vorzüglich gesondert. Das sind die schönen Früchte der Bemühungen des Wilhelm von Modena; was er gestammelt hat, versteht Benedetto zu sagen. Von ähnlicher formaler

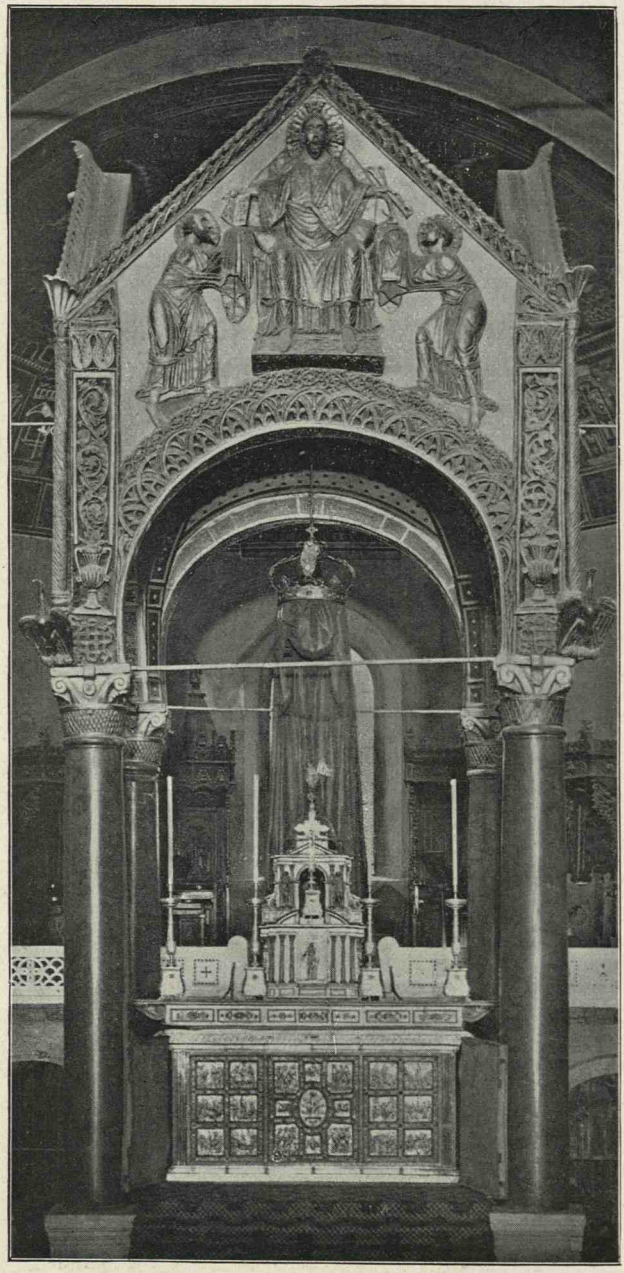


Abb. 469. Ziborium über dem Hochaltar von Sant' Ambrogio zu Mailand. Erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 545.)

Vollendung ist der Bischofsstuhl des Domes zu Parma, dagegen müssen wir bei einem Monumentalwerk wie der plastischen Ausschmückung des von Benedetto auch erbauten Baptisteriums zu Parma, der Hauptleistung seines Lebens, auf die flüssige und natürliche Form verzichten und die Steifheit der Figuren vergessen, um den hohen gedanklichen und seelischen Gehalt, der sich namentlich in der plastischen Ausstattung der drei Portale (1196 begonnen) offenbart, zu genießen. Begnügen wir uns damit, das eine zu betrachten, dessen Tympanon Abb. 468 zeigt. Welche Fülle von Gedanken tritt uns da entgegen! Im Rundbogenfeld der thronende Erlöser, seine Wundmale zeigend, ringsherum die Engel mit den Leidenswerkzeugen; die Beisitzer des Jüngsten Gerichtes, die zwölf Apostel, in dem äußeren Streifen. Im Architrav die Auferstehenden. An den Außenseiten der Türpfosten links in sechs übereinander befindlichen Abteilungen die Werke der Barmherzigkeit, rechts in einer Weinranke die Parabel von den Arbeitern im Weinberg, wobei nach Augustinus, der die Stunden des Tages auf die Lebensalter der Menschen deutet, Arbeiter vom Knaben bis zum Greis auftreten. Der schöne Gedankeninhalt des ganzen plastischen Schmuckes ist also: wer sich, wenn auch erst in letzter Stunde, bekehrt und sich gegen seine Mitmenschen hilfreich erweist, wird beim Jüngsten Gericht die Krone des ewigen Lebens erhalten. Welcher Kontrast zwischen der schmerzlichen Betonung des Leidens, das die Sünde der Menschheit über Christus gebracht, im Tympanon und in den Szenen des Pfostens, die die Menschen schildern, wie sie sein sollten, von Liebe und Nachsicht erfüllt. Wie lebendig sind die Empfindungen der Auferstehenden ausgedrückt mit ihrem Frohlocken, der Hoffnung und Zuversicht oder dem trostlosen Schmerz und der bangen Furcht. Keine stürmische Bewegung fährt durch diese Szene, und doch ist sie tief

ergreifend. Bei den Werken der Barmherzigkeit ist der Geber ganz milde Innigkeit, der Empfangende hilfsbedürftige Schwäche. — Wohl das letzte unter den erhaltenen Werken des Künstlers ist der Fassadenschmuck des Domes von Borgo San Donnino, wo ihm oder seiner Werkstatt der größte Teil der zahlreichen Skulpturen angehört.

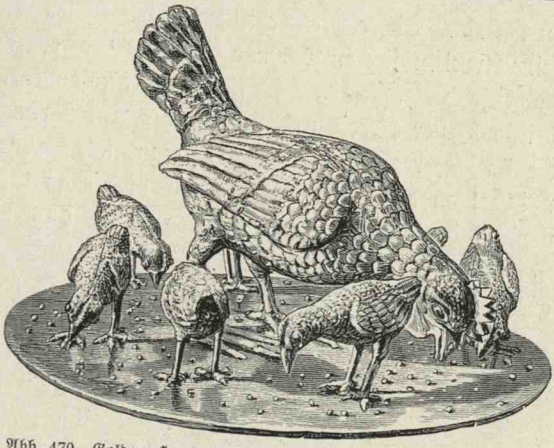


Abb. 470. Goldene Henne mit sieben Küchlein. Arbeit aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Domschatz zu Monza. (Zu Seite 545.)

Benedetto Antelami ist ohne Nachfolge geblieben. Die oberitalischen Werke der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts knüpfen nur sehr äußerlich an ihn und an Nikolaus von Ferrara an. Es kommt zu einem nüchternen, leeren, völlig seelenlosen, steifen und starren Klassizismus, mit dem sich ein vulgäres Element, eine Verbildung des echt Volkstümlichen in der Kunst Wilhelms und Benedettos, verbindet: Reliefs am Ziborium von Sant' Ambrogio zu Mailand, das nicht, wie bisher angenommen, das alte des 9. Jahrhunderts ist, sondern erst aus der ersten Hälfte des 13. stammt (Abb. 469), Reliefs einer auseinander genommenen Kanzel im Dom zu Modena, zwei fälschlich der Zeit Theudelindes zugeteilte Werke: das Tympanon am Dom zu Monza und die goldene Henne mit den sieben Küchlein (Abb. 470) in derselben Kirche. An der goldenen Henne wirkt die Formgebung dieser Zeit erfreulich als Stil, ebenso wie in geringerem Grade bei dem verwandten Johannesadler an der Kanzel des Guido Bigarelli aus Como in San Bartolomeo



Abb. 471. Erzengel Michael an der Fassade des Oratoriums San Giuseppe zu Pistoja von Guido da Como. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 546.)

zu Pistoja. Dieser Meister ist zur oberitalischen Plastik zu rechnen, trotzdem alle seine Arbeiten sich in Toskana befinden. Die erwähnte Kanzel ist sein Hauptwerk und besonders charakteristisch für die seelenlose Starrheit und klassizistische Tendenz bei saubersster Arbeit und pedantischer Ausführung. In anderen Fällen bringt die klassisch regelmäßige Form monumentale Größe hervor, wie in dem Erzengel Michael an der Fassade des Oratoriums San Giuseppe zu Pistoja (Abb. 471) von Guido und in der Reitergruppe des heiligen Martin mit dem Bettler an der Fassade von San Martino zu Lucca von einem anderen oberitalisch-toskanischen Bildhauer. In seinem wahren Element war Guido als geschmackvoller und zierlicher Marmorarbeiter bei der ornamentalen Dekoration des großen Immersionsbeckens im Baptisterium zu Pisa vom Jahre 1246 (Abb. 472).

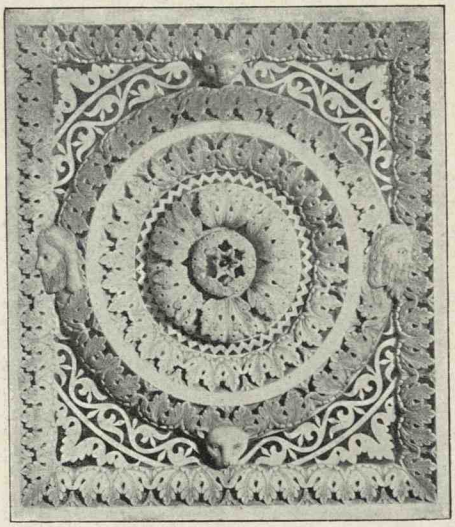


Abb. 472. Dekorationsfeld vom Immersionstaufbecken im Baptisterium zu Pisa von Guido da Como. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 546.)

Nichts ist lehrreicher, als mit der Entwickelung der oberitalischen Plastik den Gang der Skulptur in **Toskana** zu vergleichen. Während die Künstler Oberitaliens in der Weise eines nordischen Volkes vom Inhalt ausgehen, nehmen die toskanischen Bildhauer ihren Ausgangspunkt von der Form, und es dauert ein ganzes Jahrhundert, ehe sie zu selbständigem Inhalt fortschreiten. Darin spricht sich der südländische Charakter des Volkes aus; es ist ein ähnlicher Prozeß wie bei der altgriechischen Kunst, wo die Künstler auch zunächst nach Ausbildung der Form strebten, nur mit dem einschneidenden Unterschiede, daß sie die Form aus dem Stoff entwickelten, während die toskanischen Bildhauer den ungeheuerlichen Fehler begehen, Vorlagen aus verschiedenen Stoffen sklavisch in einem anderen Stoff, in Stein, nachzuahmen. Das ist der Grund, weshalb sie trotz eifriger Übung ein halbes Jahrhundert lang nicht weiterkamen, schließlich die Bemühungen ganz aufgaben und einem oberitalischen Künstler, Guido da Como und seinen Genossen, für das nächste halbe Jahrhundert das Feld überließen.

Von den frühesten, den überaus ungeschickten Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts seien nur einige erwähnt: die Architrav- und Kapitellskulpturen von Gruamons, Enricus und anderen ahmen schlechte byzantinische Metallarbeiten nach; getriebenes Goldblech ist die Vorlage gewesen für die Reliefs an der Kanzel in San Lionardo bei Florenz, auch für Arbeiten an und in der Pieve von Arezzo; das Immersionsbecken in San Frediano zu Lucca ist eine gedankenlose Vergrößerung einer altchristlichen Elfenbeinbüchse.

Eine eigentümliche Erscheinung ist der Erzgießer Bonannus, der die Bronzetüren am Dom zu Pisa (1180) und am Dom zu Monreale (1186) gefertigt hat und sich aus-

drücklich Civis Pisanus, Bürger von Pisa, nennt. Er erhebt sich weit über die Leistungen der übrigen Toskaner, hat eine frische, lebendige, volkstümliche Erzählung wie die Oberitaliener — man beachte auf den abgebildeten Feldern von der Tür zu Monreale (Abb. 473) das stille Behagen, mit dem Noah den Wein schlürft, und die Zärtlichkeit, mit der Adam seiner Gattin zuschaut, wie sie dem Kinde zu trinken gibt, während er hausväterlich unterdessen selber das andere Kind hält —, dazu im Gegensatz stehen der enge Anschluß an byzantinische Vorbilder in manchen Szenen, die byzantinische Architektur, die südlichen Gewächse des Hintergrundes: Palmen und Orangen. Möglich, daß Bonannus von Geburt ein Oberitaliener war und von süditalischen Künstlern wie dem Meister der wundervollen Erztüren am Dom zu Benevent (vergl. S. 551) gelernt hat.



Abb. 473. Noah Wein trinkend, Adam und Eva mit ihren Kindern. Teil der Bronzetüren an der Fassade des Domes zu Monreale bei Palermo von Bonannus. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 547.)

Der Hauptort, an den sich die weitere Entwickelung knüpft, ist die damals reiche Handelsstadt Pisa. Die Pisaner hatten auf ihren Fahrten plastische Schätze von weither zusammengebracht. Wir haben schon am Dom in allen Ziergliedern eine antikisierende Richtung von besonderer Stärke kennen gelernt; deren Fortbestehen beweisen die Skulpturen an den Portalen des Baptisteriums, wo altchristliche Elfenbeinwerke mit großem Geschick kopiert sind. So war der Klassizismus in Pisa nichts Neues, als Niccolò Pisano auftrat und mit großer Kühnheit auf antikrömische Vorbilder zurückgriff und einzelne Figuren daraus für seine 1260 vollendete Kanzel im Baptisterium (Abb. 474) kopierte. Kanzeln waren, seitdem durch die neugegründeten Franziskaner- und Dominikanerorden auf die Predigt so großes Gewicht gelegt wurde, eine Hauptaufgabe der Plastik geworden, und mehrere Beispiele sind uns schon aus dem 12. Jahrhundert erhalten (Volterra, Groppoli).

Niccolò behielt die Anordnung mit Löwen unter einem Teil der Säulen von den früheren Kanzeln bei; die Auswahl und Verteilung des plastischen Schmuckes ist äußerst sinnreich, ihr ist als leitender Gedanke das 11. Kapitel des Jesaias zugrunde gelegt. In

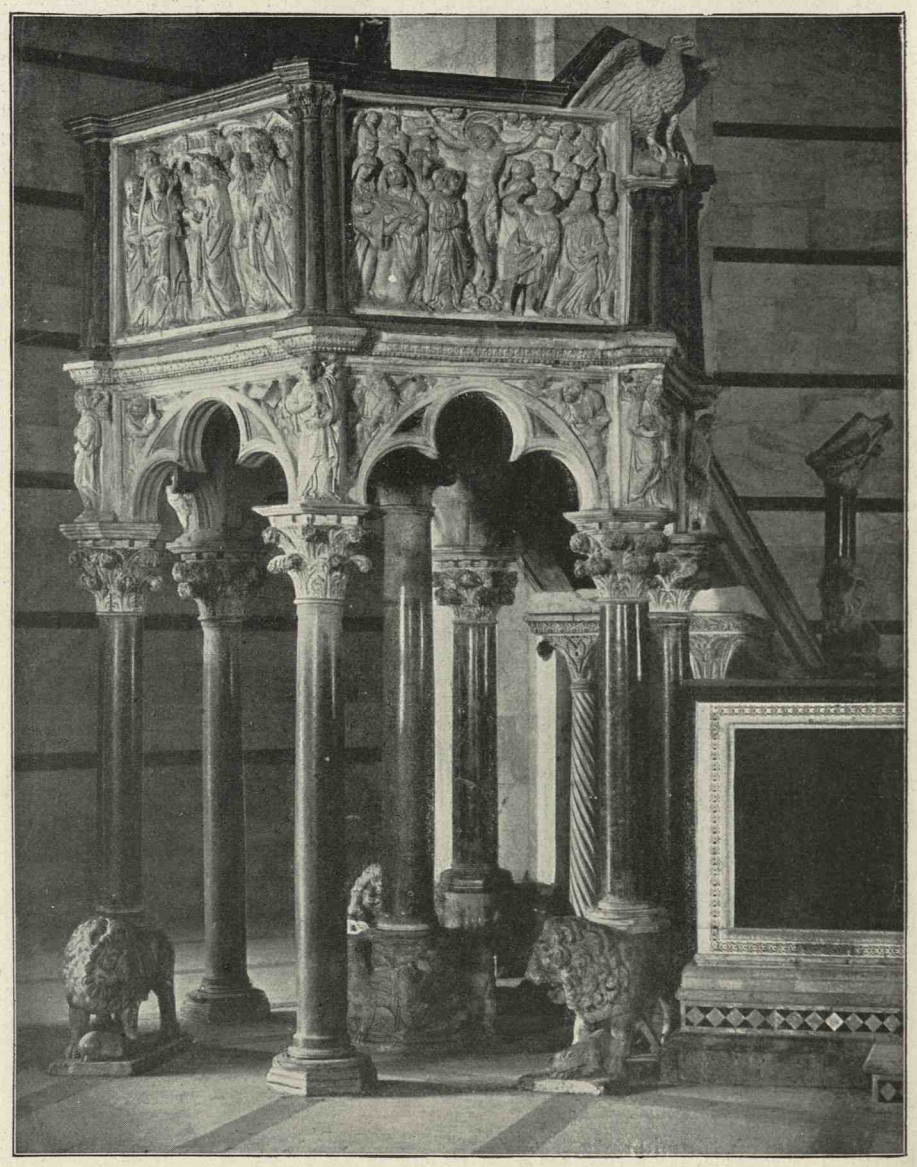


Abb. 474. Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa, vollendet 1260.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 547.)

den fünf Reliefs der Brüstung wird das Leben Christi von der Geburt bis zur Kreuzigung und bis zu seiner Herrlichkeit als Weltenrichter erzählt (Abb. 475). In den Zwickeln der Rundbogen zwischen den Säulen weisen Propheten auf das Erlösungswerk hin, und die Gestalten der Tugenden über den Säulen versinnbildlichen den Wandel der Erlösten. Die Löwen sind das Böse, das seine Macht verloren hat, denn zwischen ihren Pranken schlummern friedlich unschuldige und schwache Tiere. In dem Aufbau des Ganzen offenbart sich das feinste architektonische Gefühl, alle Einzelheiten sind von klassischer Schönheit. Die Schönheit ist es auch, die nach tausend Jahren hier zum erstenmal wieder das oberste Gesetz in den Figuren wird. Um ihrer Schönheit willen entlehnt der Meister Gestalten aus antiken Werken, von denen noch heute ein Teil in Pisa erhalten ist. Aus dem bärtigen Bacchus einer Marmor-

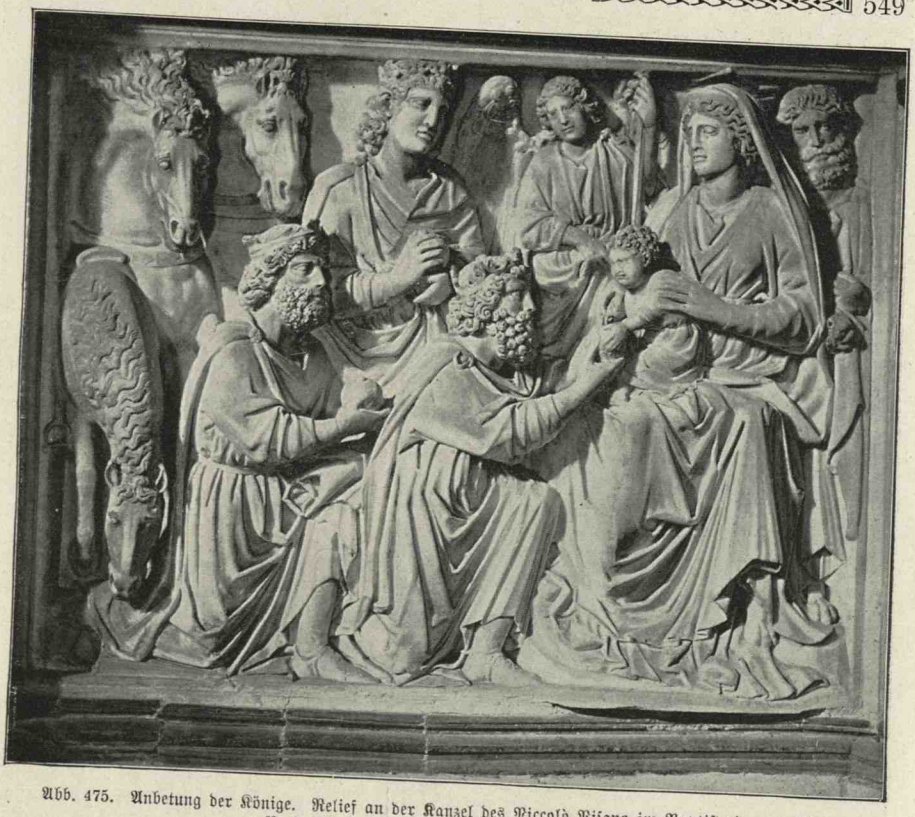


Abb. 475. Anbetung der Könige. Relief an der Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 548.)

vase macht er seinen Hohenpriester bei der Darstellung im Tempel, die Phädra und die Amme eines Sarkophages werden in seinem Relief zu Maria und Hanna. Nicht wie die anderen Künstler des romanischen Zeitalters hat er die Formensprache der Antike unverstanden nachgestammelt, sondern ihre Schönheit und Größe ist ihm aufgegangen; bis zu welcher Meisterschaft ihm die Nachbildung gelang, zeigt die nackte männliche Figur (Abb. 476), der Herakles, der in kühner Gedankenübertragung die christliche Tugend der Stärke versinnbildlicht. Als echter Etrusker erweist der Künstler sich in den gedrungenen Verhältnissen seiner Gestalten und in der Überfüllung des Reliefs. Für die saubere und feine Durcharbeitung ist die Tätigkeit des Guido da Como und seiner Genossen als Vorbild nicht ohne Nutzen gewesen. Wohl bleibt bei diesem Erstlingswerk das Seelische hinter der Form zurück, dafür tritt das Erhabene ein, zu dessen Ausdruck bisher kein Künstler fähig gewesen war und das bei Niccolò aus seinem Verständnis der Antike folgt. Schon bei seinem zweiten Werk, als ihm die Form geläufiger geworden ist, bricht auch seine große Seele durch: die Kreuzabnahme über der linken Seitentür an der Fassade von San Martino zu Lucca ist eine Szene voll erschütternder Tragik.

Niccolò ist in diesen frühesten Werken noch ganz ein Sprößling des romanischen Zeitalters. Er bringt die höchste Erfüllung dessen, was dieses ersehnt: die Verbindung von bedeutendem Inhalt mit edler, von der Antike entlehnter Form. Aber die Tage der romanischen Epoche waren gezählt. Mitten in seinem Schaffen bricht die Gotik über Niccolò herein; ihm geht die formale Vollendung noch über alles, da rüttelt sein Sohn Giovanni mit seiner gewaltigen Seele an den Grundfesten der von Niccolò eben geschaffenen Kunsthöhe; seitdem

hat der Vater nicht mehr gewagt, ein Werk ohne die mächtige Hilfe des Sohnes und ohne die Beteiligung anderer Genossen zu schaffen. Nur in seinem Schüler Fra Guglielmo, mit dem er die Arca des heiligen Dominikus in Bologna gemeinsam gearbeitet, lebt seine Kunstart noch weiter. Und doch ist für das Folgende seine Tätigkeit nicht verloren, ohne ihn wäre sein großer Sohn undenkbar, und auch sein Streben nach Schönheit lebt nach in einigen Figuren Giovannis und in dem Schaffen des Arnolfo di Cambio, nur in einem höheren, vergeistigten Sinne.

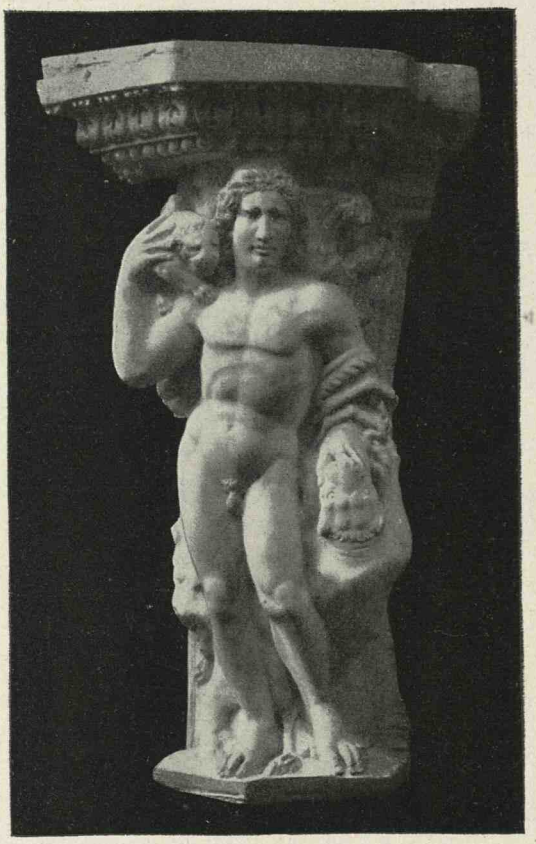


Abb. 476. Herakles, die christliche Tugend der Stärke versinnbildlichend, von der Kanzel des Niccolò Pisano. Pisa. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 549.)

In Oberitalien und Toskana waren die Städte und das Bürgertum die Kunstförderer, in **Süditalien** die weltlichen Fürsten und Großen, sowie die geistlichen Würdenträger. Schon allein deshalb gewann die byzantinische Kunst dort solche Bedeutung als die am meisten ausgeprägte höfische und hierarchische Kunst, die es je gegeben hat. Dazu kam die viel stärkere antike Tradition, und dieser entsprach die byzantinische Kunst, welche die Antike als Mumie konservierte. Die Fürsten und Großen griffen über die einheimische Roheit der Kunst hinweg nach Byzanz und bestellten dort die Ausführung von Werken. Allmählich aber bildeten sich die einheimischen Meister an den aus dem Osten eingeführten Arbeiten technisch und künstlerisch, und es entstand eine Kunstübung nach byzantinischem Muster. Sehr deutlich ist dieser Vorgang an den Bronzeportalen zu verfolgen, mit denen die unteritalischen Kirchen geschmückt wurden.

Die Erztüren zu Amalfi (vor 1066), Monte Cassino (1066), San Paolo fuori le Mura zu Rom (1070), San Michele auf dem Monte Gargano (1076), Salerno (1084), Atrani (1087) sind in Konstantinopel gearbeitet. Sie sind mit Umrißzeichnungen in Silber, die in den Bronzegrund eingelegt wurden, geschmückt. Zu Anfang des 12. Jahrhunderts ist diese Technik in Unteritalien heimisch geworden, wie die Türen am Grabmal des Boemund († 1111) zu Canosa, teilweise mit arabischer Ornamentik, ferner die Haupttür des Domes zu Troja (1119) und die südliche Seitentür derselben Kirche (1127) beweisen. An der Haupttür des Domes zu Troja treten auch die ersten plastischen Elemente auf, in den Drachen als Halter für die Türklopfer (Abb. 477), deren stilvolle

Schönheit auf Rechnung des byzantinischen Vorbildes zu setzen ist, während die Löwenköpfe mit den Ringen (Abb. 478) das Erwachen eines einheimischen kraftvollen Stiles bezeugen. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts ist das Relief als Türschmuck in allgemeiner Herrschaft. Barisanus von Trani nennt sich als Künstler auf den drei Türen am Dom zu Ravello (1179), an der Seitentür des Domes zu Monreale (Abb. 479) und an der Tür der Kathedrale von Trani, deren Felder (zum größten Teil Einzelgestalten enthaltend), Leisten und Knöpfe an den verschiedenen Türen meist in denselben Formen gegossen sind. Die besten frühbyzantinischen Muster haben vorgelegen; von ihnen hat der Meister den richtigen Reliefstiel gelernt, so daß er sogar die schwierige Aufgabe, von vorn gesehene sitzende Figuren zu projizieren, richtig löste, was Andrea Pisano anderthalb Jahrhunderte später noch mißlang. Alle Figuren sind von großartiger Bewegung und großem Wurf der Gewandung; durch leise Wendungen des Kopfes und Körpers werden sie individualisiert und lebendig gemacht. Weit übertroffen wird diese Leistung aber noch durch die Türen am Dom zu Benevent, die sich unmittelbar neben die vollendetsten Bronzeportale stellen können, welche Italien zur Renaissancezeit hervorgebracht hat. Das Relief ist stark erhoben, die Köpfe sind meistens ganz frei. Hier hat eine wundervolle Neuzeugung der byzantinischen Kunst aus ihrer besten Zeit, als sie noch ganz erfüllt war von altchristlichem Geiste, stattgefunden. Vollständig hat der Meister des 12. Jahrhunderts sie in sich aufgenommen und als sein Eigenes wieder aus sich heraus geschaffen. Die Formen und die Bewegung sind sehr natürlich, die seelischen Zustände, die Handlung sind schlagend zum Ausdruck gebracht. Als Judas das Sündengeld zurückbringt, schüttet er es abgewendet aus dem Beutel auf den Tisch, an dem zwei Pharisäer sitzen; in Reue und Schmerz hat er einen Mantelzipfel gefaßt und beißt hinein. Bei der Verspottung steht der Heiland da, ohne sich zu regen, jede Schmerzensäußerung niederkämpfend, voller Demut und Ergebung, aber auch voller innerer göttlicher Hoheit, eine der herrlichsten Passionsgestalten, die je erdacht sind. Bei aller Natürlichkeit nirgends ein kleinlicher Zug, nirgends fällt die Szene aus dem Weihevollen heraus. Hier ist noch dieselbe Frische und seelische Wärme der Erzählung wie an den altchristlichen Säulen vom Ziborium zu San Marco in Venedig. Sie sind hier wieder erstanden, weil ein natürlich empfindendes Volk in diesen Gegenden eine starke Beimischung zum Blut der Ureinwohner gegeben: Benevent war jahrhundertelang ein langobardisches Herzogtum. Und doch unterscheidet sich diese Erzählungskunst scharf von der oberitalischen, denn es war antike Luft, die der Künstler hier atmete, sie hat ihm zu diesem Verständnis der altchristlich-frühbyzantinischen Kunst verholfen.

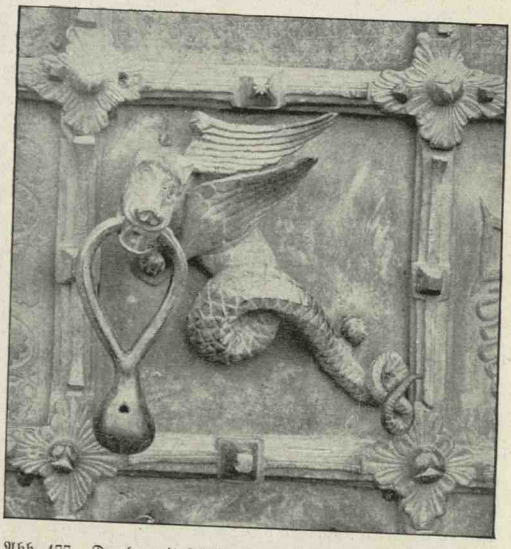


Abb. 477. Drache mit Türklopfer an der Haupttür des Domes zu Troja in Unteritalien Nach Originalphotographie. (Zu Seite 550.)



Abb. 478. Löwenkopf mit Ring an der Haupttür des Domes zu Troja in Unteritalien. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 551.)

Wie in Deutschland Bernward von Hildesheim hat auch in Italien ein Kirchenfürst den Ruhm erlangt, Erneuerer der Kunst zu sein. Desiderius

von Monte Cassino, der Abt des maßgebenden Benediktinerklosters, berief von 1066 an zum Neubau der Kirche und des Klosters byzantinische Künstler, die namentlich die Mosaikbilder und das Marmormusiv des Fußbodens ausführten; alles Tragbare ließ er in Konstantinopel fertigen. Auch ließ er von den byzantinischen Künstlern die jungen Leute im Kloster in allen Kunsttechniken unterrichten.

Für den Verlust fast aller Werke von Monte Cassino ist nur eine schwache Entschädigung die erhaltene Ausmalung der Kirche Sant' Angelo in Formis bei Capua (1075). Diese Malereien sind neben den Mosaiken von Palermo und Venedig von Wichtigkeit, um uns die gedankliche Anordnung des Bilderschmuckes einer ganzen Kirche nach byzantinischem Muster zu vergegenwärtigen. Die Maler sind jene Schüler, welche Desiderius hatte heranbilden lassen; der Erfolg ist aber sehr unglücklich gewesen, von der byzantinischen Kunst ist nur das Äußerliche und auch dieses sehr nachlässig angenommen, überall blickt die einheimische Barbarei durch. Dagegen sind die schönen Malereien über dem Hauptportal der Vorhalle, die meist fälschlich mit denen des Inneren zusammengeworfen werden, von der Hand eines wirklichen Byzantiners. Reste byzantinisierender Malereien finden sich in ganz Unteritalien. Es ist sehr bezeichnend, daß die nördlichste Grenze der unteritalischen Sonderart die verfallenen Kirchen von Ninfa sind, der verlassenen mittelalterlichen Stadt, die in den pontinischen Sümpfen versinkt. Hier am Hang der Volskerberge ist auch die nördlichste Grenze für wildwachsende Kakteen, bis hierher reicht Süditalien.



Abb. 479. Relieffeld an der Seitentür des Domes von Monreale bei Palermo von Barisanus von Trani. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 551.)

Die ausgedehntesten Denkmäler byzantinischer und byzantinisierender Kunst sind in **Sizilien** entstanden. Wir haben schon erfahren, daß die Normannenkönige ihre Bauten hauptsächlich auf den Schmuck mit Mosaiken berechneten. Noch heute können wir uns dem gewaltigen Eindruck hingeben, den diese Mosaiken als Ganzes machen. So blendend ist die Pracht für unser an möglichst farblose Architektur gewöhntes modernes Auge, daß wir erst bei näherem Zusehen erkennen, wie tief der künstlerische Wert der meisten dieser Arbeiten schon steht. Wenn wir aber dann auf den gedanklichen Inhalt eingehen und

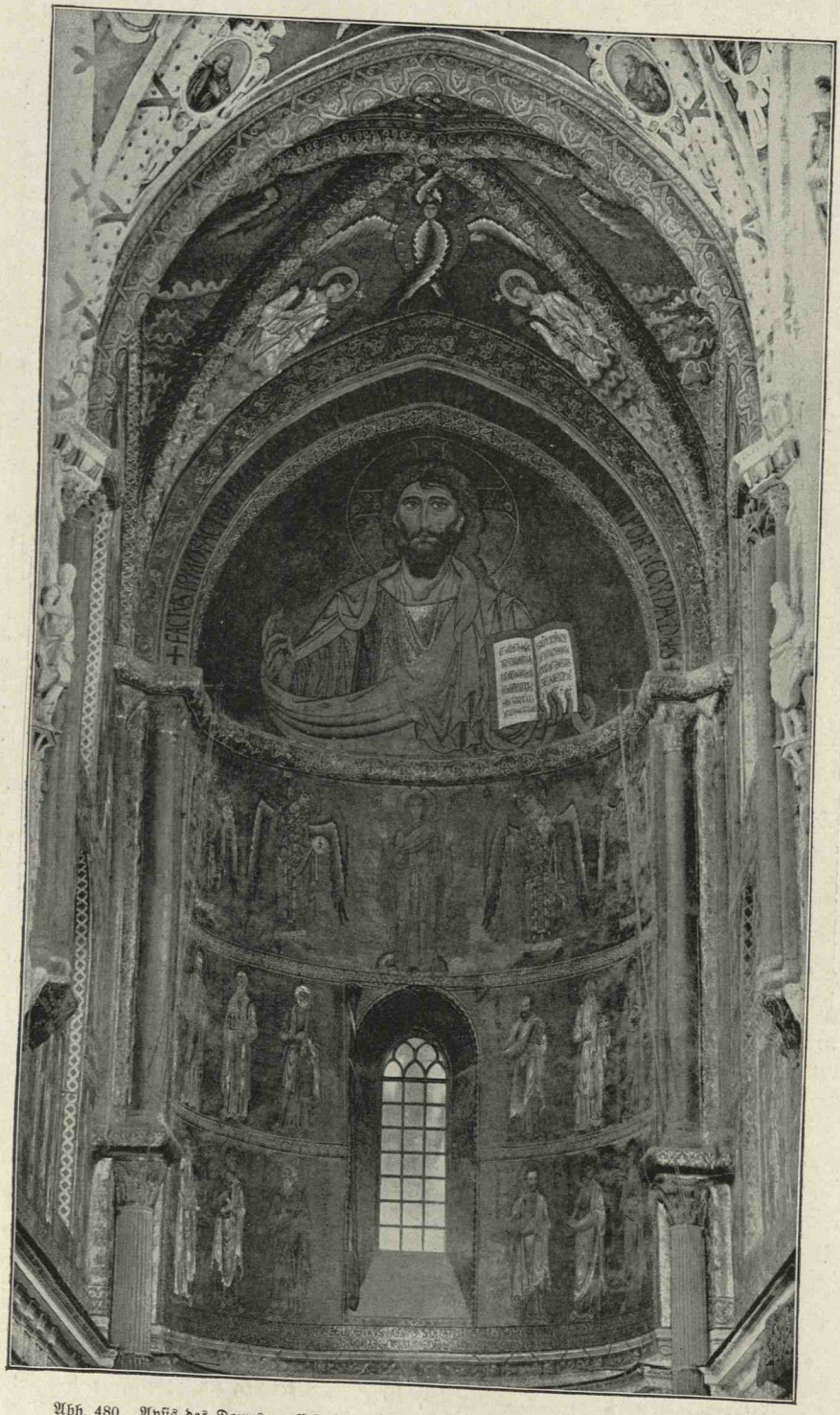


Abb. 480. Apsis des Domes zu Cefalù in Sizilien mit dem Mosaikschmuck vom Jahre 1148.
Nach Originalphotographie. (Zu Seite 554.)

uns dabei wieder das Ganze in seinem Zusammenhang vergegenwärtigen, dann erwartet uns ein zweiter hoher Genuß.

Weitaus die schönsten von allen sind die Mosaiken im Chorraum des Domes zu Cefalù vom Jahre 1148 (Abb. 480). Hier sind wirkliche Byzantiner tätig gewesen. In ausdrucksvoller Majestät leuchtet dem Eintretenden aus der Apsiswölbung das Brustbild des Heilandes entgegen. Dadurch, daß das rechte Auge etwas mehr nach einwärts sieht als das andere, hat der Künstler die unwiderstehliche Intensität des Blickes erzielt. In der Zone darunter ist die Gottesmutter anbetend dargestellt zwischen vier Erzengeln voll tiefernster Andacht, in dem Gewölbe darüber sind Seraphim und Cherubim mit lyrischer Empfindung gemalt. Sehr fein hat der Künstler diese heiligsten Gestalten in der Auffassung von den Aposteln und Evangelisten in den beiden unteren Streifen der Apsis geschieden, indem er der typischen Schönheit jener in ihnen idealisiert-individuelle Gestalten gegenüberstellte, und ebenso fein hat er diesen wieder die Heiligen an den Seitenwänden vor der Apsis untergeordnet, indem er ihnen individuell-porträtartigen Charakter verliehen hat. Diese Kunst war noch eines fein nüancierten Ausdruckes fähig, und ihre Darstellung wird getragen durch einen edlen Stil, der noch nicht zum Schema geworden ist.

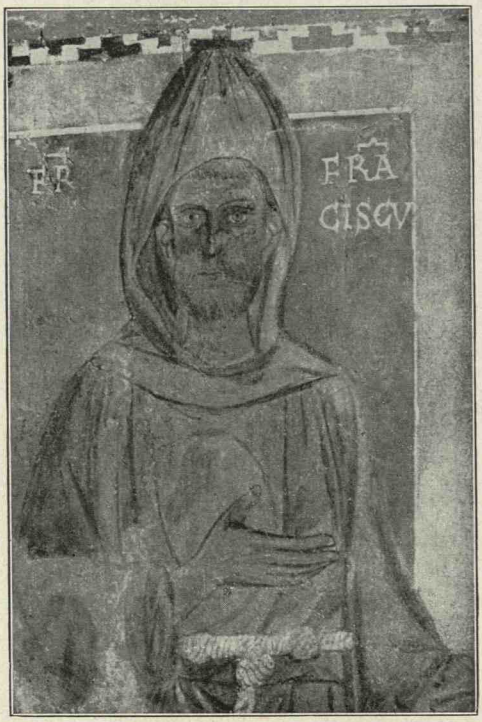


Abb. 481. Bildnis des Franz von Assisi im Sacro Speco zu Subiaco bei Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 555.)

Die Mosaiken Palermos nehmen von der Martorana zur Capella Palatina und zum Dom von Monreale an Kunstwert in Auffassung, Zeichnung und Farbenschönheit beständig ab. Sie sind zum Teil das Werk einheimischer Meister, die byzantinisch geschult waren. In der Capella Palatina und in Monreale ist noch die gesamte Mosaikausstattung erhalten (freilich teilweise stark erneuert). Der großartige gedankliche Inhalt tritt uns vollständig entgegen. Die Oberwände des Mittelschiffes in der Capella Palatina sind den vorbereitenden Darstellungen des Alten, das Sanctuarium (Querhaus und Apsis) dem Neuen Testament gewidmet. Unter den Darstellungen aus dem Leben Christi bereitet die Verkündigung am Tribunenbogen den Eintretenden auf die Menschwerdung des Herrn vor. Der Chorschmuck ist gedanklich dem von Cefalù verwandt. Theologische Gedanken haben den Schmuck der Kuppel bestimmt, die sich über alles erhebt: zu unterst Propheten und, aus dem Alten in den Neuen Bund überleitend, Salomo, Zacharias, der Täufer, Evangelisten. In der Kuppelwölbung das Brustbild des Erlösers, umstanden von acht Erzengeln in reicher byzantinischer Gewandung mit Heroldsstäben und Weltkugeln in den Händen. In den Seitenschiffen des Langhauses die Geschichte Petri und Pauli und über dem königlichen Thron an der Fassadenwand noch einmal das Bild des Erlösers. Wie feine gedankliche Bezüge diese Kunst noch bewahrte, erkennen wir zum Beispiel aus der Wahl und Anbringung zweier Szenen in der langen Bilderfolge von Monreale. Die Seitenschiffe enthalten dort die Wunder Christi, und da ist dem Sanctuarium zunächst in jedem Seitenschiff je eine der beiden Szenen angebracht, in denen jemand nicht für sich selbst, sondern für einen anderen bittet: der Hauptmann von Kapernaum für seinen kranken Knecht und das kananäische Weib für ihre besessene Tochter. Da beide Heiden sind, muß die Kraft des Glaubens in ihnen um so größer sein, daß sie dem Herrn vertrauen, und ihre edle und liebevolle

Gesinnung ist um so mehr anzuerkennen; daher haben diese Szenen diese bevorzugten Stellen in der Kirche bekommen. In der Capella Palatina sind die Mosaiken des Sanctuariums weit besser als die des Langhauses, die schon durch vulgäre Züge natürlicher zu erscheinen suchen und die Farbenschönheit und den majestätischen Ausdruck jener lange nicht erreichen. Am besten sind sowohl in der Palatina als in Monreale die höchsten göttlichen Personen und die Engel, auf ihnen ruht selbst in den schlechten Mosaiken von Monreale, wo die erzählende Kunst schon zu gänzlicher Unfähigkeit herabgesunken ist, noch ein letzter Abglanz von der unzerstörbaren Heiterkeit und Harmonie der Antike und andererseits von der tief innerlichen Hoffnungsseligkeit und Himmelsfreudigkeit der altchristlichen Zeit.

Dem frischen und auf das Gegenständliche gerichteten Sinn eines Volkes von Eroberern, das die Normannen waren, entsprechend sind es in Sizilien die Tatsachen der Heilsgeschichte selbst, die den Hauptplatz in den Kirchen einnehmen; in San Marco in **Venedig** aber ist an erste Stelle das Gedankliche, Abstrakte getreten.

In den drei Kuppeln über Chor, Vierung und Langhaus ist die dreifache Wirksamkeit der Gottheit geschildert als Gottvater mit Gestalten des Alten Bundes, als Christus mit den Aposteln und sechzehn christlichen Tugenden, als Heiliger Geist, der sich auf die Apostel ergießt, mit zweiunddreißig Vertretern aller Völker der Erde (12. Jahrhundert). Die besten mittelalterlichen Teile von dem ganzen übrigen Mosaikschmuck, an dem viele Jahrhunderte gearbeitet haben, sind in der Kapelle Zeno. Die Mosaiken der Vorhalle aus dem 13. Jahrhundert erzählen die Geschichten des Alten Testaments mit greisenhafter Geschwätzigkeit und trivialer Natürlichkeit. Trotz der mangelhaften Kunstform machen die Mosaiken der Kirche als malerisches Ganzes einen unvergeßlich prächtigen Eindruck.



Abb. 482. Ziborium zu Ferentino bei Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 558.)

Kein Werk der Malerei in Italien aus dem Ende der romanischen Epoche ist frei von Einflüssen der byzantinischen Kunst, aber diese treten in den verschiedenen Landschaften in verschiedener Weise auf. In **Oberitalien** haben sie bei den Malereien der Kuppel des Baptisteriums zu Parma den Künstler nicht ganz behindert, frisches, unmittelbares Leben, wie wir es auch in der oberitalischen Plastik gefunden haben, in die Vorgänge aus der Geschichte des Täufers zu bringen. Dieses Werk kann, da Franz von Assisi darin mit einem Nimbus vorkommt, erst nach 1228, dem Jahr von dessen Heiligsprechung, entstanden sein. Ein wahrscheinlich nach der Natur gemaltes Bildnis des Franz befindet sich, leider ganz übermalt, im Sacro Speco zu Subiaco (Abb. 481). Eine wahre Karikatur der byzantinischen Kunst sind die damaligen Malereien in **Toskana,** neben einem Zyklus in S. Pietro a Grado bei Pisa Tafelbilder mit äußerst rohen plumpen

Figuren mit grämlichen düsteren Gesichtern. Das Abschreckendste sind eine Anzahl großer Kruzifixe, in welchen nach dem Naturalismus der spätbyzantinischen Kunst der Tod Christi in unangenehmster Weise dargestellt ist (Giunta

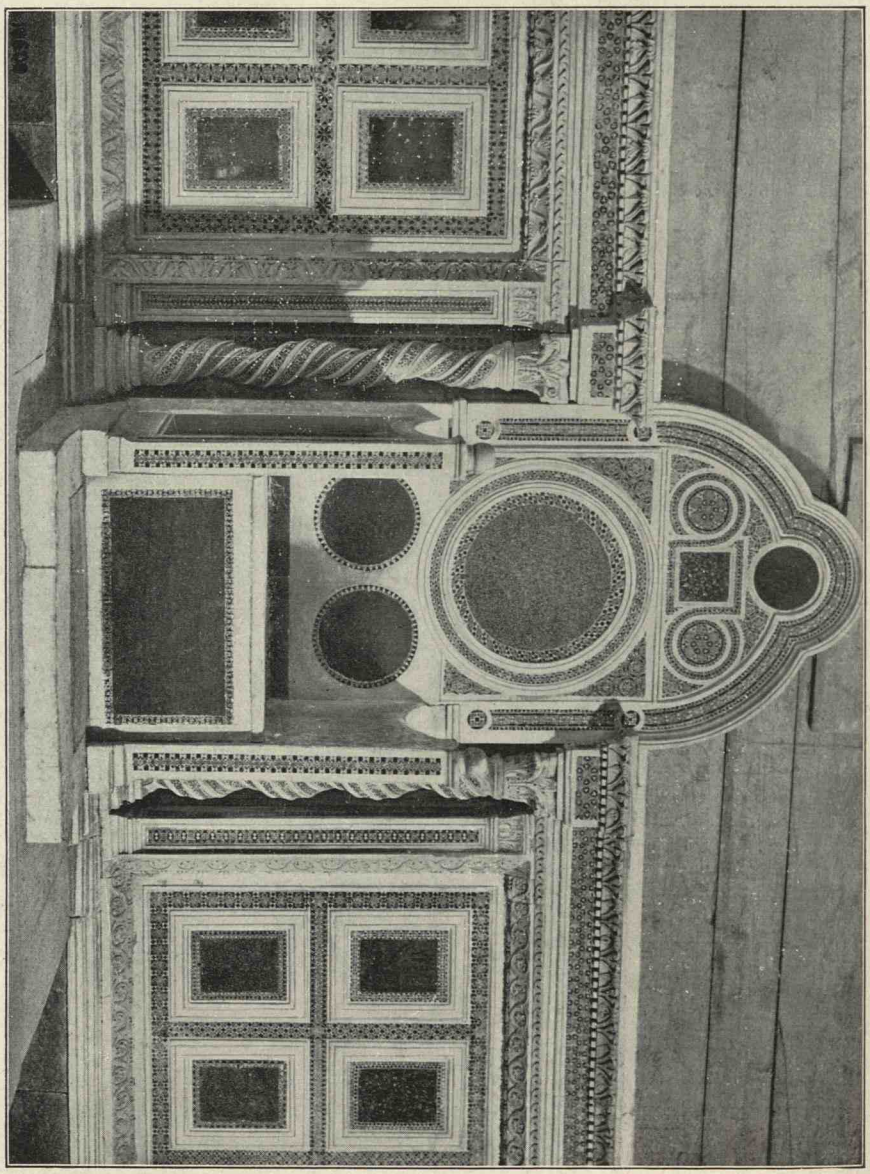


Abb. 483. Schranke und Bischofsstuhl in San Lorenzo fuori le Mura in Rom. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 558.)

Pisano, Margaritone und Arezzo). Als es 1225 galt, die Tribuna des Baptisteriums zu Florenz mit Mosaiken zu schmücken, da wurde ein Mönch Johannes dazu berufen, dessen Kunst deutlich nach Rom weist.

In **Rom** war bald nach der Wende zum zweiten Jahrtausend frisches Leben in die Kunstübung gekommen, und man griff nicht ohne Geschick auf die altchristliche Kunst zurück, die hier ihre Hauptstätte gehabt hatte (Wand-

gemälde aus dem Leben der Heiligen Aleſſius, Siſinius und Clemens in der Unterkirche von San Clemente). Nur die allerheiligſten Perſonen ſtellte man in byzantiniſcher Weiſe dar. Erſt im 12. Jahrhundert machte ſich die byzantiniſche Strömung, welche ganz Italien durchzog, auch in Rom ſtärker geltend, wenn ſie auch nicht vermochte, die altchriſtliche Tradition zu verwiſchen, vielmehr bleibt dieſe die Grundlage (Kapelle San Silveſtro bei Quattro Coronati, San Lorenzo fuori le Mura, Cappella del Martirologio zu San Paolo fuori le Mura). In den Moſaiken lernte man im Lauf des 12. Jahrhunderts die Farbenpracht byzantiniſcher Muſter vortrefflich nachahmen unter ſtarker Betonung des dekorativen Beiwerks. Doch tauchte auch das altchriſtlich Symboliſche wieder auf in dem Rankenwerk, das die Apſis von San Clemente (Anfang des 12. Jahrhunderts) füllt und das den Weinſtock bedeutet; der Auffaſſung der neuen Zeit entſprechend iſt in der Mitte der Gekreuzigte dargeſtellt. In der Apſis von Santa Maria in Traſtevere (zwiſchen 1130 und 1143) ſind trotz der byzantiniſchen Pracht der Gewänder und der Ornamentik die Geſichtstypen ganz lateiniſch. Während dieſe beiden Arbeiten durch ihre Sauberkeit und Sorgfalt, durch den glänzenden Reichtum ihrer Farbe ſich auszeichnen, offenbart der Verfertiger des Moſaiks von Santa Francesca romana (wahrſcheinlich 1160) gänzliche Unfähigkeit. — Ihre rechte Bedeutung erhalten dieſe Werke in Rom und in Toskana erſt im Zuſammenhang mit der Entwickelung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die zur folgenden Periode gezogen werden ſoll, obgleich eine gegenſätzliche Wendung, wie ſie im Norden beim Übergang von der romaniſchen zur gotiſchen Kunſt eintritt, nicht ſtattgefunden hat. Vielmehr ſteht die Weiterbildung der Kunſt bis zu ihrem erhabenen Gipfelpunkt in Giotto im engſten Zuſammenhang mit dem ganzen bisherigen Gange von der altchriſtlichen Zeit an.



Abb. 484. Petrusſtatue. St. Peter zu Rom. Erſte Hälfte des 13. Jahrhunderts. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 558.)

Deſiderius von Monte Caſſino hatte unter den byzantiniſchen Werkleuten auch **Marmorarii** kommen laſſen, die verſtanden, das Opus ſectile der Antike

anzufertigen, das aus einem Mosaik kleiner Marmorstückchen besteht. In Sizilien, an der Westküste Unteritaliens, in Rom und in Ausläufern bis nach Toskana hinauf finden wir diese Technik im 12. und 13. Jahrhundert verbreitet; sie wird nicht nur zur Verzierung der Fußböden, sondern auch an Chorschranken, an den unteren Teilen der Wände, an Bischofsstühlen, Ambonen, Kanzeln, Osterleuchtern, Ziborien (Abb. 482) usw. benutzt, und ihre Werke machen einen Hauptschmuck der Kirchen aus. Vielleicht ist diese Technik wenigstens in den Fußböden schon vor Desiderius in Italien in unmittelbarer Anknüpfung an die Antike heimisch gewesen. Daß sie in Byzanz schon früh geübt wurde, beweisen Wandverkleidungen in der Hagia Sophia.

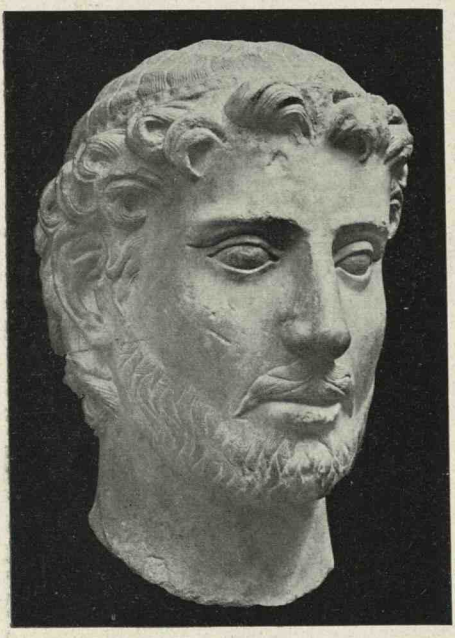


Abb. 485. Männliches Bildnis aus Rom. Museum zu Berlin. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 559.)

In Sizilien (Palermo) und Unteritalien (Salerno, La Cava, Ravello, Skala, Sessa, Gaëta, Fondi, Terracina) sind farbige Glasstückchen mit verwertet, um eine glänzendere Farbenskala zu erzielen, auch sind hier die Muster besonders reich in der Zeichnung. Dagegen beschränken sich die Musivarbeiten Roms (Santa Balbina, San Cesareo, Santa Maria in Araceli, San Saba, San Lorenzo fuori le Mura [Abb. 483], Fragmente aus der abgebrochenen Kirche Sant' Apollinare vor Porta Salaria, im Besitz des Malers Villegas, und die späteren aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vor allem an Grabmälern) und der Umgegend (Civitá Castellana, Alba Fucense, Anagni, Alatri, Ferentino, Corneto, Orvieto), welche hauptsächlich von der Familie der Cosmaten gefertigt wurden und daher Cosmatenarbeiten genannt werden, meist auf Marmorstückchen in wenigen Farben, hauptsächlich rot, weiß, schwarz, und nehmen für größere Flächen Serpentin (grün) und Porphyr (violett); nur für das Gold wird immer Glas angewendet. Auch ist die Zeichnung einfacher, oft von wahrhaft klassischer Schönheit und vereint sich mit der gehaltenen feinen Farbenwirkung und den vollendet gearbeiteten architektonischen Ziergliedern zu entzückenden Dekorationsstücken. Das antike Element, welches diese Arbeiten bewahren, ist neben den byzantinischen in der Mosaikkunst von größter Wichtigkeit für die weitere Entwickelung der Kunst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. — Die unteritalischen Kanzeln weisen meistens außer der Musivverzierung auch etwas plastischen Schmuck auf, ebenso wie die Osterleuchter (Capella Palatina, Capua, Sessa, Terracina, San Paolo vor Rom) plastisch verziert sind.

Aber auch rein plastische Werke aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts scheinen uns in Rom erhalten zu sein. Die berühmte Petrusstatue in der Peterskirche (Abb. 484), die lange als ein Werk altchristlicher Plastik angesprochen und dann um 1300 angesetzt wurde, gehört wahrscheinlich der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an und ist mit den gleichzeitigen klassizistischen Werken in Oberitalien und mit den Arbeiten des Guido Bigarelli verwandt. Die Formen der Antike sind daran in eklektischer Weise und in lebloser Erstarrung wiederholt, während der Kopf naturalistisch bildnis-

artig wirkt wie an den Reliefiguren des Ziboriums von Sant' Ambrogio zu Mailand. Wie an den meisten oberitalischen Werken der Zeit ist die Arbeit bis zum Kleinlichen sorgfältig; man beachte die zierliche Ausführung der Locken in Haupthaar und Bart. Das antike Vorbild für Haltung und Gewand ist eine Marmorstatue in den vatikanischen Grotten. Ob man bei der Petrusstatue einen Einfluß der oberitalischen Plastik, die ja durch Guido Bigarelli und seine Genossen schon bis Toskana vorgedrungen war, annehmen muß, ist zweifelhaft. Ein im Tiber gefundener marmorner männlicher Bildniskopf im Museum zu Berlin (Abb. 485) zeigt ähnliche klassizistische Elemente und peinliche Arbeit. Auch im westlichen Unteritalien herrschte damals, wie wir gleich sehen werden, eine klassische Richtung. Jedenfalls aber hat die Petrusstatue viel mehr Verwandtschaft mit den oberitalischen Arbeiten jener Zeit als mit den unteritalischen. Wie Guido Bigarelli in dekorativen Arbeiten feines und lebendiges Gefühl offenbarte, in seinen plastischen Werken aber unerträglich steif ist, so stehen sich auch in Rom die schönen, frei empfundenen Arbeiten der Marmorarii und die steife Petrusstatue gegenüber.

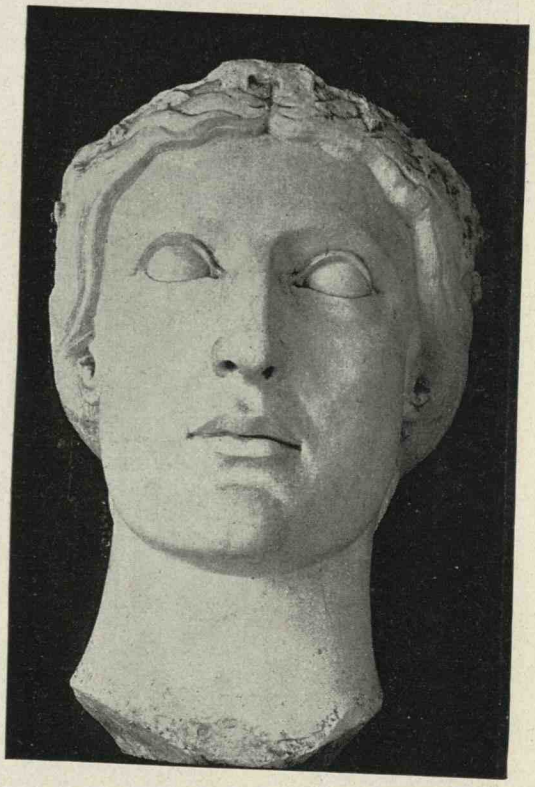


Abb. 486. Weiblicher Kolossalkopf im Museum zu Kapua. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 559.)

Neben der antiken Strömung in Pisa und Rom scheint in Unteritalien der geniale Hohenstaufe **Kaiser Friedrich II.** auf Neubelebung der antiken Kunst hingewirkt zu haben, wovon Beispiele hauptsächlich in Kampanien erhalten sind. Das edelste Denkmal sind die sogenannten Augustalen, Goldmünzen mit dem Kopf des Kaisers und einem Adler, die in Messina und Brindisi geprägt wurden. Dagegen ist in den beiden Büsten, welche die Bildnisse des Oberrichters Taddeo da Sessa und des Kanzlers Pietro delle Vigne sein sollen, (im Museum zu Kapua) nur ein verwaschener Idealismus herausgekommen. Besser sind ein weiblicher Kolossalkopf ebenda, der für die Personifikation von Kapua angesehen wird (Abb. 486), und die weibliche Büste über dem Aufgang zur Kanzel in Ravello; neben der Anlehnung an antike Typen offenbart sich bei beiden auch etwas Naturbeobachtung, namentlich in der sehr lebendigen Bildung des Mundes. Wie nasse Algen sind Haar und Bart des Pietro delle Vigne

gebildet, und das haben auch andere Werke der unteritalischen Plastik, die stark antikisieren, vor allem die Reliefs an den Kanzeln zu Sessa und zu Altamura.

Die Kanzel in Altamura ist mit ihrer starken Benutzung antiker Vorbilder eine Ausnahme in **Apulien.** Wie die Architektur dieser Landschaft ist auch

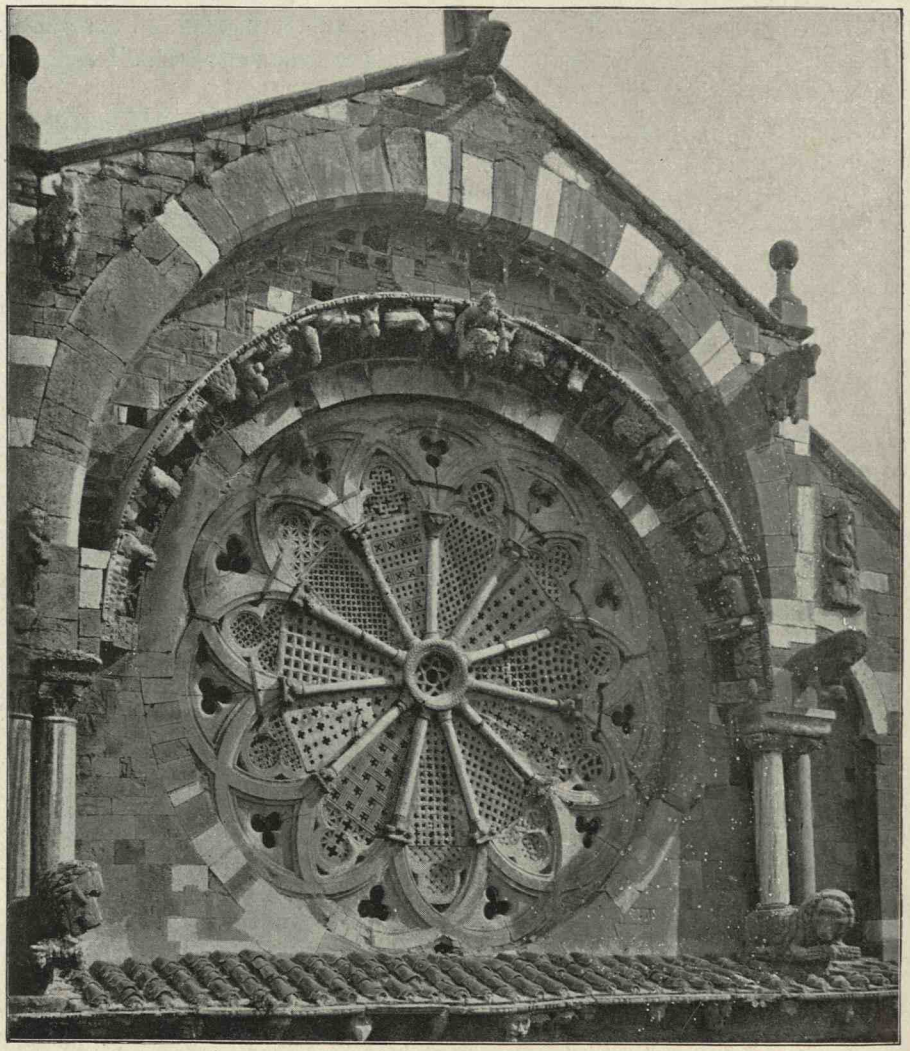


Abb. 487. Rose von der Kathedrale zu Troja in Unteritalien. Nach Originalphotographie. (Zu Seite 561.)

der dekorative Schmuck der dortigen Kirchen bis jetzt nicht genügend gewürdigt, und doch gehört er zum Schönsten, was die romanische Epoche geschaffen hat. Bis hierher erstrecken sich die Arbeiten der Marmorarii nicht, sondern die Verzierungen an den Bauten, Kanzeln, Ziborien, Bischofsstühlen usw. sind plastisch, aber nur selten tritt Figürliches auf; das Ornamentale mit Berechnung auf malerische Wirkung ist durchaus herrschend.

Das Rankenwerk hat mit dem antiken Akanthus nichts mehr zu tun, die Blätter sind abgefallen und fast nur die Stengel übrig geblieben. In deren Zeichnung ist ein wundervoller, fester und kräftiger, doch auch zugleich zierlicher und schmuckreicher Stil erreicht, und ein nordisches Gefühl darin ist nicht zu verkennen (Architrav von der Kathedrale von Benevent, Abb. 399). Wie Filigran liegt das Rankenwerk auf dem gleichmäßigen Reliefgrund auf, oft so eng zusammengedrängt, daß tiefe Schatten dazwischen entstehen, was die malerische Wirkung ungemein befördert. Das Schönste in dieser Art ist ein Fenster an der Apsisfassade des Domes zu Bari. Auch die wenigen architektonischen Einzelglieder der Antike, die herübergenommen werden, wie Eierstab und Astragal, müssen sich eine Umgestaltung gefallen lassen, so daß sie kaum mehr wiederzuerkennen sind. Unerschöpflich war die Kunst in der Verwertung und Erfindung neuer Dekorationsformen: Kerbschnitt, Flechtornament, die an die Arbeiten nach langobardischem Geschmack erinnern, antike Kassettierung u. a. spielen neben dem Stengelornament eine Rolle; die Formen anderer Stoffe werden in Stein nachgeahmt, namentlich Bronzearbeiten (Löwenköpfe und Buckel mit Verzierungen wie aus aufgelegtem Draht am Portal von San Niccolò zu Bari), alles, um den Reichtum an Formen zu steigern; die Rose von der Kathedrale zu Troja (Abb. 487) enthält Gitterwerk und Geflochtenes; sie ist ein Beispiel dafür, welch herrliche Prachtstücke diese Dekorationskunst zu schaffen imstande war und welche reichen malerischen Wirkungen sie erzielte. Das starke Stilgefühl erprobt seine Kraft gern an Mischwesen aus Menschen- und Tierformen, die man durchaus organisch zu bilden versteht; eine tektonische Meisterleistung sind die Kämpfer in einer Galerie über dem rechten Seitenschiff des Domes zu Bitonto, die durch je zwei oder vier mit dem Rücken gegeneinander sitzende Tiere, Löwen, Sphinxe, Greife usw., gebildet werden. Am Dom von Trani sind wie an dem von Modena alle Konsolen figürlich verziert, aber mit viel mehr tektonischem Gefühl. Wie stark der Hang zum Ornamentalen war, zeigt die häufige lineare Verzierung von Tierkörpern: man wollte nirgends naturalistisch sein, sondern alles mußte sich der Stilisierung unterwerfen. Allem Inhaltlichen, der Erzählung und Menschenschilderung, geht diese Plastik möglichst aus dem Wege. Wo menschliche Figuren vorkommen, treten sie als Träger einer Last auf (Bischofsstuhl von San Niccolò zu Bari), oder sie müssen sich, auch wenn Vorgänge dargestellt sind, einem gegebenen Raum oft mit Gewalt einordnen und zu einem Bestandteil des Ornaments werden, wie die alttestamentlichen Szenen an einem Pfosten des Portales vom Dom zu Trani. Die wenigen Beispiele selbständiger figürlicher Plastik, wie das Giebelfeld am Hauptportal und die Reliefs der jüngeren Kanzel (1229) im Inneren des Domes von Bitonto, offenbaren darin gänzliche Unfähigkeit. Angesichts dieses Charakters der apulischen Plastik wird es nochmals ganz klar, daß Niccolò Pisano nicht aus diesen Gegenden stammen kann, wie man früher annahm, denn er stellt die Menschenschilderung und die Erzählung in erste Linie und steht damit in geradem Gegensatz zu dieser südlichen Landschaft. An das höhere Kunstprinzip Niccolòs knüpft sich die weitere Entwickelung.

Schlußwort.

Tausend Jahre hatte, wenn wir von der Vorstufe der mykenischen Epoche absehen, das griechisch-römische Altertum gedauert, und abermals tausend Jahre war ein unmittelbarer Nachhall davon in der Kunst zu spüren. So verschieden die Kunstleistungen von der altchristlichen Zeit bis zu Ende der romanischen Epoche unter sich sein mögen, so gering zum Teil ihre künstlerische Bedeutung ist, immer haben wir während des ganzen Zeitraumes das Gefühl, daß die Antike als große Erinnerung dahinter steht, von der man nicht wagt, den Blick ganz abzuwenden. Wie der Schatten eines gewaltigen Ahnherrn erscheint sie dem Nachlebenden, vergebens ringt dieser, durch die Zeitumstände behindert, ihm als seinem Vorbilde nahe zu kommen, und ist glücklich, wenn er ihm wenigstens eine kleine Äußerlichkeit ablauschen kann, die er für seine beste Errungenschaft hält. Wenn wir hier zum Schluß die nachwirkende Macht der Antike noch einmal im Zusammenhang verfolgen, soll damit nicht gesagt sein, daß sie das wesentlichste Element in dem tausendjährigen Reich der Kunst nach dem Auftreten Christi war — dazu steht das Inhaltliche viel zu sehr in erster Reihe —, aber doch hat sie einen Faktor abgegeben, welcher überall bestimmend oder bedingend eingriff.

Schon in den politischen Verhältnissen klingt das Altertum nach: bis zum Ende der romanischen Epoche bestand das römisch-deutsche Kaisertum, das an das antike Cäsarenreich angeknüpft hatte, und auch die Idee von der Einheit der Christenheit unter päpstlicher Oberhoheit ist in ihrer Entstehung nicht unbeeinflußt gewesen von der Einheit des römischen Weltreiches.

Die altchristliche Kunst ist, wie wir gesehen haben, noch als antike Schöpfung zu betrachten, die byzantinische Kunst ist in unmittelbarem Übergang aus der antik-altchristlichen entstanden, die karolingische nimmt sie bewußt wieder auf; die romanische Kunst stellt sich der Vergangenheit zwar selbständiger gegenüber, aber doch ist ein geistiger Parallelismus zur Antike nicht zu verkennen, nur muß man immer die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit berücksichtigen und nicht fragen: was hat die Kunst erreicht? sondern: was hat sie gewollt?

Wie in der Antike ist das Höchste, was man erstrebt, das Erhabene, aber selbst die geringste Leistung wird durch den Wunsch, sich über die einfache Wirklichkeit zu erheben, geadelt, soweit auch das tatsächlich Erreichte dahinter zurückbleibt. Das Natürliche allein wird nicht für Kunst gehalten; selbst da, wo der Künstler von dem Inhaltlichen ausgeht und energisch auf lebendigen Ausdruck abzielt, sucht er sich in der Form fast immer an Vorbilder anzulehnen. Wären die Künstler nur andauernd auch in der Form naiv verfahren, wie sie es wenigstens auf germanischer Erde im Inhalt so oft taten, sie hätten dann eine ganz andere Kunstblüte hervorbringen können! Aber selbst der Germane steht viel zu sehr unter dem Bann des großen Schattens der Antike. Die Last der Tradition, das erdrückende Gewicht der Autorität hindert auch ihn, sich ganz frei zu bewegen. Und doch hat die Kunst auch wieder das Beste, was sie in rein künstlerischem Sinne besaß, aus der Antike abgezogen: das starke Gefühl

für Stil. Waren auch das Können und die Erkenntnis künstlerischen Wesens oft so gering, daß von eigentlichem Stilisieren nicht die Rede ist, so können wir doch fast immer ein dunkles Bewußtsein davon hindurchfühlen. In anderen Fällen übersehen wir bei der Sicherheit des Stilgefühls sehr oft die mangelhafte Kunstform, z. B. bei den Mosaiken, nehmen das Unnatürliche gutwillig als Übernatürliches hin und werden ästhetisch befriedigt. Die Einsicht, welche für die nordische Wand- und Deckenmalerei einen Teppichstil bestimmte, ist wahrhaft antik. Nur mit der Antike kann die vielgestaltige Schöpferkraft des Stilgefühls in der romanischen Epoche verglichen werden. Die schönsten Kunstwerke sind, wenn man von den vereinzelten Meisterleistungen der deutschen Plastik absieht, diejenigen, in denen das Formale der Natur der Sache nach im Vordergrund steht oder nur allein auftreten kann. Davon zeugen die vollendete Schönheit der Architektur, der erstaunliche Reichtum an Einzelgliedern, die unübertreffliche Sicherheit der plastischen und malerischen Ornamentik, die sich niemals verleiten ließ, naturalistische Elemente aufzunehmen, die harmonische Pracht der Goldschmiedearbeiten, des Emails, des Marmormosaiks, die erfinderische Kraft in der organischen Gestaltung phantastischer Lebewesen, die sich unmittelbar neben ähnliche antike Bildungen stellen können, die heraldische Erfassung wirklicher Geschöpfe und anderes. Dieselben Künstler, welche die herrlichsten dekorativen Werke hervorbringen, sind im Figürlichen oft äußerst ungeschickt; in ersteren aber scheint ihre bildende Kraft mit der Sprödigkeit des Materials noch zu wachsen. Als einmal in dem gesamten Zeitraum nach der altchristlichen Epoche eine figürliche Kunst vollendete Leistungen aufzuweisen hat, die deutsche Plastik zu Ende der romanischen Periode, da werden wir wieder an die Antike gemahnt. Nicht ist darin die antike Form nachgeahmt worden, vielmehr hat die Kunst diese Entwicklung zur Größe nur nehmen können, weil sie dem Altertum ganz frei gegenüber stand, aber ihre Werke sind, wie wir gesehen haben, der Antike parallel.

Trotzdem alle Künste zusammen arbeiteten, sind Bildnerei und Malerei der Architektur gegenüber doch auch wieder selbständig wie in der Antike. Wie im Altertum ruht die Kunst im Irdischen, so weit sie sich auch gedanklich darüber erhebt: eine romanische Kirche steht ebenso fest und sicher auf der wohlgegründeten Erde wie ein antiker Tempel. Die Kunst sucht nicht, wie später die Gotik, alles in Geist zu verflüchtigen, sondern läßt auch dem Stoff sein Recht zuteil werden.

Außer im Inhaltlichen bestand während des Zeitraumes, den das vorliegende Buch behandelt, keine grundsätzliche Verschiedenheit der Kunst, soweit auch die Form der christlichen Kunst der antiken unterlegen sein mag. Vielmehr erhob sich gerade zum Schluß die antike Strömung noch einmal besonders stark, um dann, wenigstens nördlich der Alpen, in der Gotik einem ganz entgegengesetzten Prinzip, welches zum erstenmal die antike Tradition unterbrach, den Platz zu räumen.

Alphabetisches Register.

Die Zahlen verweisen auf die Seiten der Textstellen, die Sterne (*) auf die der Abbildungen.

A.

Aachen, Dom, Kronleuchter 515.
— — Reliquienschrein 515.
— Pfalzkapelle 446*. 448.
— — Gitter, 449. 456*.
Abakus 98. 99*. 103.
Abendmahl, Relief in Naumburg 532. 533*.
Abu Simbel, Felsentempel 38.
— — Fassade 35*.
Abusir, Pyramiden 12*.
— Relief des Königs Neweserrē 17*.
— Totentempel des Sahurē, Palmenkapitelle 22*.
Abydos, Tempel Ramses' II. 36.
Achills Überführung nach seinem Tode auf die Insel der Seligen 244.
Aëtion 284.
Agasias 316. 350.
Agatharchos 234.
Ageladas 130.
Agias zu Delphi 275.
Ägina, Aphaiatempel 102.
— — Giebelgruppen 126.
— — Ostgiebel 125*. 128.
— — Westgiebel 124*. 125*. 128.
Agineten 126 ff.
— Mittelgruppe 124*.
Aglaophon 158.
Agorakritos 210. 212.
Agrippina, ältere 356, 358*.
Aischines 271.
Aix, Figur vom Weihgeschenk des Königs Attalos 310.
— St. Saveur, Kreuzgang 494.
Akanthusornament 326*.
Akragas, Concordientempel 101.
— Heraklestempel 101.
— Tempel der Juno Lacinia 102.
— Zeustempel 102.
Akrolith 193.
Akropolis von Assos 109.
— zu Athen 111. 122. 133. 184.
— — Einschaltbild zw. 180/181.
— — Propyläen 186*. 187.
— von Selinus 112.
Akroteria 101.
Akroterien-Nike 155.
Alatri, Musivarbeiten 558.
Alba Fucense, Musivarbeiten 558.
Albano, sog. Grab der Horatier und Curiatier 327.
Aldobrandinische Hochzeit 283*. 284.
Alexander der Große, Bronzestatuette 287.
— des Lysippos 277.
Alexanders Zusammentreffen mit Dareios in der Schlacht bei Issos von Philoxenos 273.
Alexandersarkophag von Sidon 259.
Alexanderschlacht aus Pompeji. Einschaltbild zw. S. 280 u. 281.
Alexandria, Kunst von 305.
Alexandros von Antiocheia 317.
Alhambra 436 f.
— Löwenhof 436*
Alkamenes 154. 210.
Alkuin-Bibel 457.
Alpirsbach, Kirche 478.
Altamura, Kirche 501.
— — Kanzelreliefs 560.
Altar des Königs Ratchis 440.
Altarbau des Zeus Retter zu Pergamon 104. 312. 318*.
Altarvorsatz, goldener, aus dem Dom zu Basel 515.
— in Klosterneuburg bei Wien 515.
Alte, trunkene 305.
Altsumerischer Würdenträger 46*.
Amalfi, Dom 502.
— — Erztüren 550.
Amazone, Bronzeherme 179.
— getötete 310. 310*.
— Mattei 179.
— des Phidias 208.
— die schönschenkelige 213.
— verwundete 178, 179*.
Amenophis IV. in einem Gemache des Palastes sitzend 41*.
Ammontempel zu Karnak 27. 32. 34.
— Koilanaglyphen 5*.
Amphiprostylos 94. 95*.
Amphitheater, flavisches (Kolosseum) 338. 339*.
— zu Verona 343. 344*.
Amphora 115. 117*.
— mit Darstellung des Anchises und Aneas, Einschaltbild zw. S. 160/161.
— aus Ruvo 167. 167*.
Amrit, Grabmal 69*. 70.
Amyklai, Aphrodite 224.
Anagni, Musivarbeiten 558.
Anakreon aus Villa Borghese 219.
Anbetung der Weisen 390. 390*. 429*.
Ancona, römischer Triumphbogen 344.
Andernach, Pfarrkirche 483.
Andokides 162.
Angoulême, Kirche 497.
Antelami, Benedetto 542.
Anten 100.
Antenor 134.
Antententempel 93. 94. 95*.
Anthemios von Tralles 412.
Antigonos 312.
Antinoos vom Belvedere 264.
— Mondragone 357. 360*.
Antiocheia, Stadtgöttin 287.
Antiochos 292. 350.
Antiphilos 281. 284 ff.
Aosta, römischer Triumphbogen 343.
Apelles 273.
Aphaiatempel auf Ägina 102.
— — Giebelgruppen 126.
— — Ostgiebel 125*. 128.
— — Westgiebel 124*. 125*. 128.
Aphrodite 251. 301. 302*.
— des Alkamenes 210.
— von Amyklai 224.
— Anadyomene von Apelles 273.
— von Arles 243*. 251.
— von Capua 267. 267*.
— von Fréjus 210. 211*.
— Kallipygos 303.
— kapitolinische 301. 302*.
— kauernde 303.
— von Knidos 244*. 251.
— — Kopf 245*. 251.
— koische 251.
— mediceische 301, 302*.
— von Melos 317. 317*.
— von Ostia 251.
— Pandemos 242.
— sandalenlösende 303.
— in Syrakus 303.
— Urania 208.
Aphroditekopf, Leaconfield 258. 258*.
Aphroditestatue des älteren Praxiteles 137.
Aphroditetorso des Neapler Museums 267. 268*.
Apoll vom Belvedere 262. 263*.
— zu Delphi 191.
— von Ephesos 170.
— Kasseler 140.
Apollino 255.
Apollodoros, Baumeister 337.
— Maler 234.
Apollon, seiner Schwester Artemis entgegenfahrend. Malerei auf einem aus Melos stammenden Tongefäß 90*.

Apollon, jugendlicher Kopf 190*. 192.
— Kitharoedos 242.
— Musagetes 242.
— Patroos 262
— aus Piombino 130.
— pythischer, im Tempel zu Samos 110.
— Sauroktonos 252*. 254.
— Smintheus 244.
Apollonios 319.
— Sohn des Archias 350.
— Nestors Sohn 291. 349.
— aus Tralles 319. 350.
Apollonkopf in Basel 264.
Apollonstatuen vom Mantuaner Typus 139.
Apollontempel zu Delphi 96. 101. 124.
— zu Korinth 101.
— bei Phigalia 225. 229*.
— G in Selinus 101.
— zu Syrakus 101.
— zu Thermos 101.
Apostelkirche zu Köln 476. 477*.
Apotheose des Homer 318.
Apoxyomenos 275. 277*.
Apsis des Domes zu Cefalù 553*.
Apsismosaik von S. S. Cosma und Damiano 414. 415*.
— aus San Vitale zu Ravenna 418. 419*.
Aquamanilen 516.
Archelaos von Priene 318 350.
Archermos aus Chios 108.
Architekturstil 283. 348.
Architrav von der Kathedrale von Benevent 458*. 561.
Arco de' Leoni zu Verona 344.
Arendsee, Kirche 481.
Ares Borghese 225.
— Ludovisi 239* 243.
Arezzo, Pieve, Skulpturen 546.
Argos, Skulpturen vom Heratempel 225.
— thronende Hera von Polyklet 180.
Ariadne 293.
— schlafende 293*. 295.
Aristandros 241.
Aristeas 298. 350.
Aristeides 272.
Aristion, Grabstele 123*. 124.
Aristokles 123*.
Aristonidas 320.
Arkesilaos 350.
Arkesilasschale 118. 118*.
Arles, St. Trophime 492.
— — Kapitelle mit Figuren 535.
— — Klosterhof 492*.
— — Kreuzgang, Apostelfiguren 535.
— — plastische Verzierung des Portals 535. 536*.
Arnolfo di Cambio 550.
Arslan-kaia (Löwenfels) bei Düver 67.
Arslan-tasch (Löwenstein) bei Hairan-veli 67. 67*.
Artemis im Braccio nuovo 268.
— Brauronia 252.
— von Gabii 246*. 251.
— auf der Jagd 140. 142*.
— Lucifera 268.
— München 220. 225*.
— von Versailles 264.
Artemistempel zu Pompeji 101.
As, römisches 371*. 372.
Aschaffenburg, Evangeliarium aus Mainz 524. 525*.
Aschenurnen 328.
Aschschurbanipals Kampf mit dem elamitischen König Tiumman 52*.
Äschylos 271.
Ashburnham-Pentateuch 445.
Asklepios 220.
Asklepioskopf 266*. 267.
Asklepiostempel zu Epidauros 262.
Äsop 278. 279*.
Aspasios 206.
Assisi, römischer Tempel 343.
Assos, Tempel 101.
— — Relieffries 109.
Assurbânipal mit seiner königlichen Gemahlin beim Gelage 57*.
Assurnasirpal, Statue 56*.
— Relief mit einer Inschrift 56*.
Assyrischer Mannlöwe 53*. 55 f.
Asti, Taufkirche 499.
Astragal 103.
Athamas des Aristonidas 320.
Athanodoros 320.
Athen 110.
— Akropolis 184.
— — Ansicht, Einschaltbild zw. S. 180/181.
— — Plan 183*.
— — dreileibiger Typhon vom alten Hekatompedon 113*.
— — Giebelgruppen 124.
— Aphroditetorso 251.
— Aristionstele 123*. 124.
— Athena, Sitzbild, archaisch 122.
— Athena von Phidias, Standbild, ehernes, 191.
— Becher, goldener, aus einem Kuppelgrab 77.
— Erechtheion 104. 185*. 186.
— — Fries 219.
— — Karyatiden 216. 219*.
— — System des attischionischen Stils 102*.
— Grabstatue von der Insel Andros 264.
Athen, Hegeso, Grabrelief 227*.
— Hekatompedon 184.
— Jüngling von Polyklet d. J. 224.
— Jünglingsgestalt von Orchomenes 111*.
— Kerameikos 262.
— Kirche des heiligen Nikodemus 431.
— Kopf, behelmter, von den Giebelgruppen des Tempels zu Tegea 236*. 241.
— Kopf, weiblicher, von der Akropolis 237*. 242.
— Lyseasstele 126.
— Lysikratesdenkmal 105.
— — Fries 262*. 265.
— Malerei auf einem spätägäischen Gefäß 84. 85*.
— Musenreliefs von Mantinea 247*. 252.
— Niketempel 104. 187. 187*.
— — Balustrade 218.
— — Fries 218. 220*.
— Odeion 188.
— Omphalosapoll 137. 138*.
— Parthenon 102. 184.
— — Durchschnitt 97*.
— — Fries 202 ff.
— — Giebel und Friese, Einschaltbild S. 200/201.
— — Giebelfelder 200 ff.
— — Metopen 198.
— — Nordwestecke des Gebälks. Einschaltbild zw S. 96/97.
— Propyläen 102. 104. 186*. 187.
— Relieffragmente, archaistische 325.
— Statue, weibliche, archaische 121*.
— — Weihgeschenk der Nikandre von Naxos 108*.
— Stoa Poikile, Malereien 164.
— Tetradrachme 370*. 371.
— Theater des Dionysos 188.
— Theseion 102.
— — Metopen 215.
— Tongefäße, rotfigurige 118.
— Triptolemos, Aussendung Relief 139.
— Turm der Winde 105. 281.
— Zeustempel 105.
Athena 191*. 192.
— Geburt 197*.
— Sitzbild 122.
— Albani 213.
— Areia 193.
— und Herakles 170.
— Lemnia 191*. 192.
— mit dem Löwenhelm 220.
— und Marsyas 170. 171*.
— Parthenos, Goldelfenbeinbild von Phidias 206.
— Parthenos des Phidias, Kopie 207. 208*.

Athena des Phidias 191.
— von Velletri 213. 215*.
Athenanikétempel, Fries 218. 220*.
— Nike 218. 221*.
Athenatempel zu Priene, System des ionischen Stils 100*.
— zu Syrakus 102.
Athenetorso in Dresden 325.
Athenis 108.
Athlet, der westmacottsche 178.
Athos (Berg), Klöster und Kirchen 432.
— — Malerbuch 432.
Atrani, Erztüren 550.
Attalos I. von Pergamon 308.
Attika 115.
Attische Gefäßindustrie 118.
Augsburg, Dom, Bronzetür 519.
— — gemalte Fenster 518.
— — Krypta und Pfeiler des Langhauses 478.
Augustalen 559.
Augustus 355 f. 357*.
— jugendlicher 356.
— Palast 340.
Aulus Metilius als Redner, Bronzestatue 329.
Autun, Kathedrale 495.
— — Relief am Tympanon 537*. 539.

B.

Babylon, Burg, Relief 58*.
— Ninibtempel 49*.
— Tempel 51.
Bacchantin des Skopas 243.
Balbus 356.
Bamberg, Dom 486. 487*.
— — Figuren am Nordportal 534.
— — Georgschor, 3 Figuren 535.
— — Grabmal Papst Klemens' II. 535.
— — Hochreliefs an den Chorschranken 533.
— — Reiterstatue Kaiser Konrads III. 534.
— — Statuen am Fürstenportal 534.
Baptisterium der Arianer 407. 415.
— des Lateran 407. 414.
— der Orthodoxen 407. 413.
— San Giovanni in Fonte, Inneres, Einschaltbild zw. S. 400/401.
Barbarendarstellungen 351 f.
Bari, Dom 501.
— — Fenster der Apsis 561.
— S. Niccolò 501.
— — Bischofsstuhl 561.
— — Bronzearbeiten 561.
Barisanus von Trani 551.
Basel, Apollonkopf 264.
— Münster 487.
Basilika 282. 397 ff.
— altchristliche, in Turmanin 403. 404*.
— Ämilia 336.
— Julia 336.
— in Pästum 101.
— Ulpia 337.
Bauer seine Kuh zu Markt treibend 304*.
Bauwerk, Wandgemälde in Knosos 76*.
Bayeux, Kirche, gestickter Teppich 517.
Bebenhausen, Klostersaal 482.
Becher und Halsschmuck aus dem Goldfunde zu Petrossa, Einschaltbild zw. S. 456/457.
Begegnung zwischen Joachim und Anna an der goldenen Pforte 430*.
Benedetto, Antelami 542.
Benevent, Kathedrale 561.
— — Architrav von der Haupttür 458*. 561.
— — Erztüren 547. 551.
— römischer Triumphbogen 344.
— Triumphbogen des Trajan 363.
Berchtesgaden, Stiftskirche, Kreuzgang 482.
Berlin, Königl. Bibliothek.
— — Illustration zu Heinrichs von Veldeke Eneit 525.
— — Illustration zu Werners von Tegernsee Liet von der Maget 525.
— Ethnographisches Museum, Schliemannscher Goldfund 74.
— Sammlung von Kaufmann, Aphroditekopf 245*. 251.
— Museum, Amazone, verwundete, nach Polyklet 178. 179*.
— — Amenophis IV. 41*.
— — Amphora mit Darstellung des Anchises und Äneas, Einschaltbild zw. S. 160/161.
— — Apollino 255.
— — Attalos I., Porträtkopf 308.
— — Bildniskopf, männlicher, aus Rom 558*. 559.
— — Cäsarbüste sog. 359.
— — Chertihôtep, Statuette 20*.
— — Doryphoros, Pourtalessscher Torso 174.
— — Elfenbeinbüchse 392.
— — Elfenbeinschnitzereien 433 f.
Berlin, Museum, Gruppe des Totenpriesters Tenti und seiner Frau 3*.
— — Heroenrelief von Chrysapha bei Sparta 114*.
— — Hildesheimer Silberfund 369.
— — Kalksteingruppen 18.
— — Knabe, betender 287*. 288.
— — König und sein Streitroß 55*.
— — Kopf, weiblicher 312.
— — Kopf, weiblicher, Schule des Phidias 210.
— — Mädchen mit Fächer, Tanagrafigur Einschaltbild zw. S. 240/241.
— — Mänade, tanzende 299. 299*.
— — Marsyastorso 311.
— — Odysseus, Freiermord des, Vasengemälde 165*. 167.
— — Satyr, einschenkender 248.
— — Schale, von Duris gemalte 164. 164*.
— — Statue des Oberbaumeisters Senmut und der Prinzessin Nanofru 4*.
— — Tontafel, bemalte 90. 92*.
— — Zeusaltar zu Pergamon, Friese 312 f. 313*.
— Sammlung Simon, Porträtkopf der Königin Teje 40*.
Bernensis 463
Bernward von Hildesheim 514.
Bernwardleuchter 519.
Bêt-el-Wâli, Felsentempel 38.
Bethlehem, Marienkirche 432.
Bibân-el-Mulûk 36.
Bibel Karls des Kahlen 452 f. 455.
Bigarelli, Guido 545.
Bildnis eines jungen Mannes von einer Mumie 285*. 286.
— männliches, aus Rom 558*. 559.
Bischofsstuhl des Maximian 394
Bit-Chilani, Relief aus Chorsabad 48*.
Bitetto, Kirche 501.
Bitonto, Dom 501.
— — Hauptportal und Kanzel 561.
— — Kämpfer mit Tierfiguren 561.
Blei-Idol, weibliches, aus Troja 74. 74*.
Boëdas 290.
Boëthos von Kalchedon 305.
Boghasköi 65.

Bologna, Arca des heil. Dominikus 550.
— Kopf der Athena 191*. 192.
— S. S. Pietro e Paolo 500.
Bonannus 507. 546.
Bonn, Münster 483.
Boppard, Pfarrkirche 483.
Borgo, S. Domino, Dom 499.
— — Fassadenschmuck 545.
Borgund, Stabkirche 510 f.
Brandenburg, St. Godehard 480.
— Harlungerberg, St. Marienkirche 481.
Braunschweig, Burg Dankwarderode 482.
— — Bronzelöwe 520 f.
— Dom 472.
— — Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin 531.
— — Leuchter 515.
— — Wandmalereien 526.
Brauweiler, Kapitelsaal, Deckenbilder 526.
Bremen, Dom 471.
Brenz, Kirche 478.
Brescia, Museum, Bronze-Viktoria 267.
— — Elfenbeinreliefs eines Reliquienkastens 393. 393*.
— römischer Tempel 343.
Brocklesby-Park, Sammlung Yarborough, Niobekopf 237*. 246.
Bronzedreifuß 372*. 374.
Bronzekandelaber aus Pompeji 373*. 374.
Bronzeleuchter aus der Kirche zu Haltern 517*.
Bronzeofen, antiker 375. 375*.
Bronzetüren von S. Zeno zu Verona 519. 523*. 540. 540*.
Brunnenhaus in Rom 327.
Bryaxis 261.
Brygos 162.
— rotfigurige Malerei auf einer Trinkschale 163*.
Buccherovasen 330.
Bukarest, Goldfund zu Petrossa, Einschaltbild zw. S. 456/457
— — Schmuckstück aus dem Goldfunde zu Petrossa 444. 444*.
Bukettsäule 23*. 24.
Bupalos 108.
Burg zu Babylon, Relief 58*.
— auf dem kapitolinischen Hügel 334.
— von Tiryns 80.
— — Galerie in der Burgmauer 81*.
— — Plan der Oberburg 80*.
Bürgel bei Jena, Kirche 471.
Busketus 506.
Butades von Sikyon 111.
Byblos (Gebal) 70.

C.

Caccumella bei Vulci 327.
Caen, St. Etienne 497. 512.
— St. Trinité, Abbaye aux Dames 497. 498*.
Cambridge, Evangeliarium 445.
— St. Sepulchre 512.
Camillus 354. 355*.
Canones missä 454.
Canosa, S. Sabino 500.
— Grabmal des Boemund, Erztüren 550.
Canterbury, Kathedrale 512.
Capella San Zeno 438.
Capua, Museum, Taddeo da Sessa, Bildnisbüste 559.
— — Pietro delle Vigne, Bildnisbüste 559.
— — Kolossalkopf, weiblicher 559. 559*.
— S. Angelo in Formis, Osterleuchter 558.
— — Wandmalereien 552.
Carcer 337.
Cäre 118.
— etruskische gemalte Tonplatten 330.
Carreys Zeichnungen nach dem Giebel des Parthenon, Einschaltbild S. 200/201.
Cäsartempel 336
Caserta vecchia, Kirche 502.
Castel d'Asso Norchia 327.
Cefalù, Dom 505. 553*.
— — Mosaiken 554.
Cella 96.
Centula in der Normandie 450.
Cervetri, Regulini Galassi-Grab 327.
Chalkis 116.
Chammurabi 46*.
Chares 287. 318.
— Statue 109*.
Chartres, Kathedrale, gemalte Fenster 518.
Chefren, neun Statuen 17.
Cheopspyramide 13. 14. 14*.
Cherti-hôtep, Statuette 20*.
Chiasmus 134.
Chichester, Kathedrale 512.
Chilani 65.
Chimära von Arezzo 329.
Chios 107. 122.
Chiusi, etruskische Grabmalereien 330.
Chons-Tempel zu Karnak 28*. 32.
Chorsabad, Bit-Chilani, Relief 48*.
— Palast Sargons 51. 51*. 54.
— — Hauptportal 54*.
Christiania, Oskarshall, Stabkirche 510. 511*.
Christus in der Glorie erscheint der Gemeinde der Seligen 450*. 454.
— thronender 432. 432*.
Christussäule 519.
Chryse, Apollon Smintheus des Skopas 244.
Chrysostomos 430.
Chufu (Cheops-)pyramide 13.
Circus Agonalis 342.
— Flaminius 342.
— maximus 340. 341*.
— des Nero 342.
Ciste, ficoronische 329.
Cividale, S. Giovanni, Taufbrunnen des Bischofs Calisto 440.
— S. Martino, Altar des Königs Ratchis 440
Civitä, Castellana, Dom, Musivarbeiten 558.
— — Vorhalle 508*. 509.
Clermont-Ferrand, Notre Dame du Port 494.
— — Inneres 494*.
Clugny, Abteikirche 495.
Codex aureus 457.
— Rossanensis 421.
Compostella, S. Jago de 514.
Concordiatempel 336
Concordientempel zu Akragas 101.
Constantinbogen 363.
Corbie 456.
Cordova, Moschee 435 f.
Cori, Tempel 332.
Corneto, Felsengrab 327.
— etruskische Grabmalereien 330.
— Musivarbeiten 558.
Cosmas 510
Cosmaten 558.
Cremona, Dom 500.
— Taufkirche 499.
Cumberland, im Besitze des Herzogs von, Evangeliarium Heinrichs des Löwen 524.
Curia, Gebäude 336.

D.

Dachau, Kirche am Petersberg 478.
Daidaliden 106.
Daidalos 106.
Daktylen 106.
Dana in Syrien, Fries 405*.
Danaide 299.
Dazierkopf, kolossaler, vom Trajansforum 362. 366*.
Deckenmalerei aus dem Zömeterium von Sa. Lucina 384*.
Delos 282.

Delphi 109.
— Agias 275.
— Apollontempel 101.
— Erzgruppe atheniſcher Helden von Phidias 191.
— Lesche der Knidier, Gemälde Polygnots 166.
— Schatzhaus der Sikyoner, Metopen 111.
— Wagenlenker 138. 139*.
Demeter von Knidos 249*. 252.
Demetertempel in Päſtum 101.
Demetrios 241.
Demoſthenes 271. 275*.
Dendera, Geburtshaus beim Hathortempel 40.
— Tempel 39.
Denkendorf bei Eßlingen, Kirche 478.
Denkmäler, die erſten erhaltenen 11.
Dêr-el-bahri, Felſentempel 33*. 37.
Deſiderius von Monte Caſſino 551 f.
Deutz, Reliquienſchrein 515.
Diadem einer Prinzeſſin, aus Gold und Edelſteinen 38*. 41.
Diadumenos 177. 177*.
— Farneſe 208. 210*.
— Kopf 178*.
Diagonalkapitell 283.
Dichterſtatue, ſitzende, in Villa Borgheſe 291.
Didrachmon von Kroton 370*.
Dienerſtatuetten 18.
Diesdorf, Kirche 481.
Dijon, St. Benigne 495.
Diomedes 225.
Dionyſios 350.
Dionyſos 269. 270*.
— bärtiger 139. 253*. 255.
— jugendlicher 293*. 294.
— von Orchomenos 170.
Dioskuren von Monte Cavallo 316 f.
Dioskurides von Samos 349.
Dipoinos von Kreta 108.
Dipteros 95.
Dipylonprachtvaſen 87.
Dipylonſtil 86.
Diskobol 211. 212*.
— Torſo 213*.
— der Sala della Biga im Vatikan 211. 212*.
Diskuswerfer des Myron 170. 171. 173*
Dobrilugk, Ziſterzienſerkirche 490.
Doghanlu, Grab des Midas 67. 67*.
Doidalſas 303.
Domitian, Palaſt 340.
Doppeladler 66.
Doppelantentempel 94. 95*.
Dorfſchulze, Holzſtatue im Muſeum zu Kairo 18.
Doriſches Gebälk 98. 99*.
Dornauszieher 138. 141*.
Doryphoros 174. 175*.
— Bronzeherme 174. 176*. 177.
Dreifußbaſis in Dresden 325.
Dresden, Athena Lemnia des Phidias 191*. 192.
— Athenatorſo, archaiſtiſcher 325.
— Diadumenos von Polyklet, Kopf 177. 178*.
— Dreifußbaſis, archaiſtiſche 325.
— Gallier ſein Weib tötend, Torſo 309.
— Galliertorſo 309.
— Gewandſtatue, weibliche 252.
— Satyr, einſchenkender 241* 248.
— Statue eines Knaben, Art des Polyklet 178.
— Muſeum des Altertumvereins, Kreuzigungsgruppe aus Freiberg 529.
Dublin, Trinity College, Book of Kells 444.
Durham, Kathedrale 512.
Duris 162.

E.

Eber von Marmor 305.
Ebrach, Ziſterzienſerkirche 489.
Echinus 98. 99*. 103.
Edfu, Tempel 39.
Eger, Burg 482.
Einbanddecke zu einem Evangelienbuch von St. Emmeran 515.
Eirene des Kephiſodot 235*. 240.
Eiſenach, Wartburg 482.
Elephantine, Heiligtum 39.
Eleuſis 102.
— Eubuleuskopf 254.
— Myſterientempel 102.
el Fayum 286.
— Mumienbildnis 285*. 286.
Elfenbeintafel von der Einbanddecke eines Meßbuches aus karolingiſcher Zeit 454*. 457.
Elis, Aphrodite Pandemos von Skopas 242
— — Urania, Goldelfenbeinbild des Phidias 208.
— Zeusmünze 192*. 193.
Ellwangen, Stiftskirche 474. 478.
Ely, Kathedrale 512.
Email 515.
Empoli, Dom 507.
Endoios 122.
Enkauſtik 286.
Enricus 546.
Enthauptung der Meduſa durch Perſeus 113. 115*.
Epheſos, Tempel der Artemis 104. 265.
Epidauros, Asklepiostempel, Goldelfenbeinbild 262.
— — Giebelgruppen und Akroterienfiguren 262.
— Theater, antikes 188. 189*.
Epigonos 312.
Epiktetos 162.
Epiſtyl 98. 99*. 103.
Epitrapezios 277.
Epoche, laxarchaiſche 113.
Erechtheion 104. 122. 185*. 186. 219.
— Syſtem des attiſch-ioniſchen Stils 102*.
Erechtheus 170.
Erfurt, Petersberg, Kloſterkirche 471.
Erinnyen des Skopas 243.
Erlöſerkirche in Konſtantinopel 431.
Eros 242*. 250.
— der bogenſpannende 303.
— der Ermitage zu Petersburg 139.
— von Parion 249.
— von Praxiteles 249.
— der thespiſche 242*. 250. 350.
— Himeros und Pothos 243.
— und Pſyche 303. 303*.
Erſchaffung Evas uſw. von San Zeno zu Verona 540*.
Eſſen, Nonnenkirche, Leuchter 515.
— — Weſtchor 450.
Eubuleus 254.
Euphranor 259. 272.
Euphronios 162.
Eupompos 272.
Euripides 271. 274*.
Euthychides 287.
Euthykrates 287.
Euthymides 162.
Evangeliarium aus Bruchſal 524.
— in Cambridge 445.
— Cumberland 524.
— aus der Abtei Gellone 445.
— Karls des Großen 449*. 452.
— Kaiſer Lothars 453.
— aus Mainz 524. 525*.
— von S. Médard in Soiſſons 452.
— aus Metz 454.
— zu München 518. 520*. 521*.
— zu Paris 452.
— ſyriſches, in der Laurenziana zu Florenz 421.

Evangelien, vier, der Pariser Nationalbibliothek 429.
Evangelienbuch, langes 454. 455*. 457.
Exekias 119.
Externsteine, Relief 521. 524*.
Ezida (Tempel des Nabu) Nordwestfront 49*.

F.

Fabelwesen in Ziegelrelief 58*.
Faltkapitell, byzantinisches 409. 410*.
Familie, semitische, Einschaltbild zw. S. 16/17.
Fassade des großen Felsentempels zu Abu Simbel 35*.
Fassadenreliefs von Hüjük in Kappadokien 66.
Faun, der barberinische 295. 296*.
Faurndau, Kirche 478.
Fayum, Labyrinth 27.
Fechter, borghesischer 315*. 316.
Felsbauten Phrygiens 66.
Felsengräber 20. 36. 65.
— Eingang zu einem Grabe bei Theben 31*.
Felsentempel zu Abu Simbel 38.
— — Fassade 35*.
— von Dêr el-bahri 33*. 37.
— Ramses' II. zu Bêt el-Wâli 38.
— zu Gerf-Hussên 38.
Felsgrab in Pinara 68*.
Felsreliefs 65.
Ferentino, Ziborium 555*.
— Musivarbeiten 558.
Ferrara, Dom 499.
— — Portalbau 541*. 542.
Festplatz von Olympia, Rekonstruktion, Einschaltbild S. 148/149.
Feuersteinmesser 11.
Fibulä 443*.
Fiesole, Badia 508.
Figurgefäße 366.
Fischer, angelnder 305.
Florenz, S. S. Apostoli 507.
— Archäolog. Museum, Bronzestatue des Aulus Metilius als Redner 329.
— — Chimära von Arezzo 329.
— — Françoisvase 90.
— Baptisterium 507*. 508.
— — Tribunamosaiken 556.
— Dom 432.
— Laurenziana, syrisches Evangeliarium 421.
— S. Lionardo, Kanzelreliefs 546.
— Loggia de' Lanzi, Gruppe des Menelaos und Patroklos 320. 321*.
— — sog. Thusnelda 362.
Florenz, S. Miniato 498 f. 507.
— Opera des Domes (Museo S. M. del Fiore), zwei Mosaiktäfelchen 432.
— Uffizien: Asklepios 220.
— — Doryphoros, Torso 174.
— — Eber 305.
— — Fries aus der Zeit des Augustus 363.
— — Idolino 225. 228*.
— — Molosserhund 305.
— — Niobiden 245.
— — Opferung der Iphigenie, Altarrelief 235*. 236.
— — Tribuna, Aphrodite, mediceische 301. 302*.
— — — Apollino 255.
— — — Krupeziontreter 296.
— — — Ringer, die beiden 290*. 291.
— — — Schleifer 311. 311*.
Flötenspielerin 155*.
Foggia, Dom 501.
— S. Maria 501.
Fondi, Musivarbeiten 558.
Formis 552.
Forum des Augustus 337.
— Boarium 340.
— Julium 337.
— des Nerva 337.
— Romanum 334 f. 335*.
— des Trajan 337.
— des Vespasian 337.
Fra Guglielmo 550.
Françoisvase 90.
Frankfurt a. M., Athena des Myron 170. 171*.
— Elfenbeintafel, karolingische 454*. 457.
Franz von Assisi in Subiaco 554*.
Freiberg i. S., goldene Pforte am Dom 488. 489*. 530.
Freiermord des Odysseus 165*. 167.
Freiplastik 20.
Freising, Kirche 478.
Fricolet, St. Michel, Kreuzgang 493 f.
Fries 283.
— vom Altarbau des Zeus Retter 312 ff. 313*.
— der Bogenschützen aus Susa 64. 64*.
— des Parthenon, Einschaltbild S. 200/201.
— vom Schatzhaus der Knidier 109.
— vom Tempel zu Assos 109. 110*.
— aus der Zeit des Augustus 363.
Fulda, Kirche 450.
— Michaelskapelle 451.
Fürstin, Standbild einer, im Domchor zu Naumburg 530*.

G.

Gaëta, Musivarbeiten 558.
Gallier, sterbender 308*. 309.
— sein Weib tötend 309. 309*.
Ganymed, Raub des 261*. 262. 304.
Gargano, Monte 550.
Gartenszene auf einem Relief aus Kujundschik 57*.
Gebälk, dorisches 98. 99*.
— ionisches 103.
— des Parthenon, Nordwestecke, Einschaltbild zw. S. 96/97.
Geburt der Athena 197*.
Geburtshäuser, ägyptische 39.
Gebweiler, Kirche 478.
Gefangennahme Christi in Naumburg 532. 533*.
Gefäß in Tierform aus Troja 73*. 74.
Gefäßbild, schwarzfiguriges 118*. 119. 120*.
Gefäße, korinthische 90. 91*.
Gefäßfabrikation 366.
Gefäßindustrie, attische 118.
Gefäßträger, Wandgemälde in Knosos 77*.
Geierstele des Eannadu 45.
Geison 99*. 100.
Gellone, Abtei 445.
Gelnhausen, Kaiserschloß 482.
— — Ruinen 481*.
— Pfarrkirche 486.
Gemme des Aspasios 206. 209*.
— Augusta 373.
Genius, geflügelter 56*.
Gerf-Hussên, Felsentempel 38.
Gericht, das jüngste, vom Baptisterium zu Parma 543. 543*. 544.
— — von der Kathedrale zu Autun 537*.
Germane, Kopf 362. 364*.
Germanin, trauernde 362.
Gernrode, Stiftskirche 469.
— — Niedergang zur Krypta 466*.
Geschäftsbasilika des Maxentius und Constantin 337.
Gesichtsmaske, goldene, aus dem vierten Grabe zu Mykene 79*.
Gesichtsmasken 79.
Gesichtsvase aus Troja 73*. 74.
Gewandnadeln 443*.
Gewandstatue, weibliche, in Dresden 252.
Gewölbebau 282.
Giebel des Parthenon, Einschaltbild S. 200/201.

Gigantomachie 123.
Gilabert 538.
Gilgamisch, einen Löwen würgend 54*. 56.
Gjölbaschi, Grabmal 158.
Giovanni Pisano 549.
Giunta Pisano 556.
Gizeh, Pyramiden des Chefren und des Cheops 14. 14*.
— der große Sphinx 15*.
Gladiator, farnesischer 220.
Glaukos von Chios 108.
Gloucester, Kathedrale 512.
Glykon 277. 292. 350.
Gnesen, Bronzetüren 521.
Godehardskirche zu Hildesheim 471.
Godescale 452.
Gol, Stabkirche 510 f. 511*.
Goldfund zu Petrossa 444. 444*.
— Becher und Halsschmuck Einschaltbild zw. S. 456/457.
— Schliemann 74.
Goldmünze von Syrakus 370*.
Goldring aus dem vierten Grabe zu Mykene 78*.
Goldschmiedearbeiten, ägyptische 41.
Golgoi, zwei Statuen 70*.
Göpping, Kirche 478.
Goslar, Kaiserhaus 480*.
— Pfalz 482.
Gotha, Evangeliarium aus Echternach. Miniaturen 518.
— — Einbanddecke in Elfenbeinschnitzerei 519.
Grab bei Corneto 327.
— des Haremheb, Relief 2*.
— der Horatier und Curatier 327.
— des Kyros 65.
— des Menes 12.
— des Midas bei Doghanlu 67. 67*.
— von Orchomenos 83.
— — skulpierte Decke 83*.
— des Rahotep zu Medum 7*.
— bei Theben, Eingang 31*.
— — Wandgemälde 8*. 9*.
Gräber 11. 64.
— deutsche 443*.
— Lykiens 67.
— monumentale 343.
— bei Tell-el-Amarna 42.
— der Vornehmen 15. 19.
Grabfries aus Xanthos 135.
Grabhügel 74.
Grabkammer 12.
Grabkapelle der Galla Placidia 407. 415.
Grabkirche der Constantia 407.
Grabmal des Alyattes 74.
— zu Amrit 69*. 70.
— der Cäcilia Metella 343.
— zu Gjölbaschi 158.
— des Hadrian 343.
Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde in Braunschweig 531.
— der Philis von Thasos 155.
— des Theodorich 407. 408*.
Grabrelief 222.
— der Hegeso 227*.
Grabreliefs, lakedämonische 112.
Grabstätten 66.
Grabstatue auf der Insel Andros 264.
— einer Griechin, sog. Penelope 139. 143*.
Grabstele 79.
— des Alxenor 135.
— des Aristion von Aristokles 123*. 124.
— aus dem fünften Grabe zu Mykene 78*.
Grabstelen 155.
Grabtempel Sethos' I. zu Kurna 37.
Granada, Alhambra 436 f.
— — Löwenhof 436*.
Grandson, Johanneskirche 493.
Grazien, drei 303.
Gregor von Nazianz 430.
Groppoli, Kanzel 547.
Großenlinden b. Gießen, Kirche 478.
Groß Sankt Martin in Köln 476.
Gruamons 546.
Grubenschmelz 515.
Gruppe des Totenpriesters Tenti und seiner Frau 3*.
Guglielmo Fra 550.
Guido Bigarelli 545. 559.
— da Como 546.
Gurk, Dom, Portal 480.
— — Wandmalereien 526.
Guttae 100.

H.

Haarnadeln, antike 373*. 374.
Hadrian 359. 361*.
Hagesandros 320.
Hagia Sophia zu Konstantinopel 412. 412*. 413*.
— Theotokos 431.
Hairan-veli, Löwenstein (Arslan-tasch) 67. 67*.
Halberstadt, Dom 488.
— — Kreuzigungsgruppe 529.
— Liebfrauenkirche 471.
— — Chorschranken 529.
Halikarnaß, Mausoleum 104.
Halle, die karolingische, zu Lorsch 447*. 451.
— Petersberg, Klosterkirche 471.
Halsband, etruskisches 369*.
Halsschmuck und Becher aus dem Goldfunde zu Petrossa Einschaltbild zw. S. 456/457.
Haltern, Kirche, Leuchter 517*.
Hamersleben, Klosterkirche 471.
Handschriften, illustrierte 426.
— verzierte 444.
Harpyiendenkmal 68. 133*. 135.
Hathorsäule 24.
Havelberg, Dom 480.
Hebe des Naukydes 224.
Hegeso, Grabrelief der 227*.
Hegias 191.
Heiligenkreuz, Zistenzienserabtei 490.
— — gemalte Fenster 518.
Heiligtum des ptoischen Apollon 110.
— auf der Insel Elephantine 39.
Heinrich II. am Dom zu Bamberg 534. 534*.
Heisterbach, Zisterzienserkirche 490.
Hekate von Ägina 170.
Hekatompedon 124. 184.
Heliopolis, Obelisk 26.
Henne, goldene, mit sieben Küchlein 440. 545. 545*.
Hera Barberini des Vatikan 214.
— Farnese 140.
— Ludovisi 265*. 266.
— Teleia des Praxiteles d. A. 214.
— thronende 180.
Heraion zu Olympia 93. 94. 101. 107.
— zu Samos 104. 170.
Herakles 170.
— Farnese 277. 278*.
— mit dem Hirsch 277.
— Lansdowne 238*. 242.
— des Lysippos 277.
— des Niccolò Pisano 550*.
Heraklestempel zu Akragas 101.
Heratempel zu Argos 225.
Heriman 524.
Hermaphrodit 304.
Hermen 120.
Hermes des Praxiteles 256*. 257. 257*.
— sandalenbindender, des Lysippos 276.
— sitzender 288. 288*.
Hermodoros 349.
Herodot, Herme 221.
Heroenrelief von Chrysapha 114*.
Heros Gilgamisch, einen Löwen würgend 54*. 56.
Herrscherpaläste 282.
Hersfeld, Säulenbasilika 471.
Hestia Giustiniani 154.
Hettitischer Krieger 66*.
Hierakonpolis, Kopf der Kupferstatue des Merenrē 17. 18*.
Hieron 162.
Hildesheim, Christussäule 519.
— Dom, Bronzetüren 519. 522*.

Hildesheim, Dom, Kronleuchter 515.
— — Taufbecken 526 f.
— Godehardskirche 471.
— Maria Magdalenakirche, Leuchter 519.
— Reliquienschrein 515.
— St. Michaelskirche 470. 470*
— — Chorschranken 528 f. 528*.
— — Holzdecke mit Malereien 526. 527*.
Himmelfahrt Christi aus einem Evangeliarium aus Mainz 525. 525*.
Hirsau, Aureliuskirche 478. 479.
— Peter-Paulskirche 479.
Hirt, der gute, Wandmalerei 385. 385*.
Hirtin, alte 305*. 306.
Hitterdal, Stabkirche 510 f.
Hochzeit, aldobrandinische 283*. 284.
— Alexanders mit Roxane 284.
Hochzeitszug Poseidons 300*. 301.
Homer 322. 324*.
Homerischer Schild 89*.
Hortus deliciarum 524.
Huräm-ābi 69.
Hydria 115. 117*.
Hypäthraltempel 97.
Hypnos 270. 271*.

J.

Jakobus, Sohn des Cosmas 509.
— Mönch 430.
Jalysos 274.
Janusquadrifons 340.
Janustempel 336.
Jasili-kaïa, sog. Grab des Midas bei Doghanlu 67. 67*.
Idolino 225. 228*.
Jerichow, Klosterkirche 481.
Iktinos 184.
Ilioneus 271.
Immersionstaufbecken zu Pisa 546. 546*.
Initial aus einer westfälischen Evangelienhandschrift 497*.
Inkrustationsstil 347.
Innenräume der Pyramiden 15.
Innsbruck, Stift Wilten, Kelch und Patene 515.
Inselsteine 84.
Intaglio 373.
Io zwischen Argos und Hermes 273. 276*.
Johannes, Cosmat 509.
— Maler aus Rom 440.
— Mosaicist 556.
Jonas-Geschichte, Wandmalerei 389. 389*.
Jonisches Gebälk 103.
Josua, Buch, in der vatikanischen Bibliothek 421.
Isidoros d. Jüngere 412.
— von Milet 412.
Isokephalismos 109.
Jumièges, Abteikirche 496.
Jüngling, sitzender, vom Ostgiebel des Parthenon 199*. 201.
— von Polyklet d. J. 224.
— Statue eines knienden 271.
Jünglingsfigur von Orchomenos 110. 111*.
Jünglingsgestalt, archaische 129*. 130.
Jünglingsstatue von der Akropolis 134.
Juno Sospita 354.
Jupiter Capitolinus 350.
Justinian, Kaiser, Bildnis 418. 420*.

K.

Kahun, Grundriß eines ägyptischen Wohnhauses 24*.
Kairo, Museum, Diadem aus Gold und Edelsteinen 38*.
— — Dienerstatuetten 18.
— — Dorfschulze, Holzstatue 18.
— — Kalksteinstatuen Rahotep und Nophret 18.
— — neun Statuen des Chefren 17.
Kairos 279.
Kaiser, thronender, im Codex aureus 452*.
Kaiserbüsten 358.
Kaiserdalmatika 433.
Kaiserswerth, Reliquienschrein 515.
Kalamis 136.
Kalbträger 111.
Kalksteinstatue des Rahotep und der Nophret 18.
— eines Schreibers 18. 19*.
Kallikrates 184.
Kallimachos 105. 214.
Kallon 127.
Kalymmata 100.
Kamáräsvase 75. 75*.
Kameen 373.
Kampf des Menelaos und des Hektor 115*.
Kanachos 130.
Kandelaber 330.
Kanon des Polyklet 174.
Kantharos 117*.
Kanzel im Baptisterium zu Pisa 547. 548*. 549*. 550*.
Kapitell, äolisches, zu Neandria 103*.
— korinthisches 104*.
Karl der Große, kleines Erzbildnis 448*. 451.
Karl der Große, Seitenansicht des Kopfes 448*.
— Evangeliarium 452.
— des Kahlen Gebetbuch 457.
Karlsruhe, Evangeliarium aus Bruchsal, Miniaturen 524.
Karnak, Ammontempel 27. 32. 34.
— — Koilanaglyphen 5*.
— Chonstempel 28*. 32.
— Sphinxallee 27*. 28.
— Tempel, der große, mit dem heiligen See 1*.
— Tempel Thutmosis' III. 39.
— — Liliensäule 22*.
Karyatide von Erechtheion 216. 219*.
Kasel der Königin Gisela von Ungarn 517. 517*.
Kassel, Apollo 140.
— Kopf des Diadumenos des Polyklet 177.
Katakomben 381.
Kelch des Tassilo zu Kremsmünster 444.
Kentauren 298. 322.
Kephisodot d. Ältere 240. 248.
— der Jüngere 264.
Kephisos, Flußgott, aus dem Westgiebel des Parthenon 201. 205*.
Kerameikos 120. 262.
Kiosk auf der Insel Philae 37*. 40.
Kirche des heil. Nikodemus zu Athen 431.
— des heiligen Sergius in Konstantinopel 408.
Klearchos 137.
Kleinplastik 46.
Kleomenes 292. 350.
Klosterneuburg, Altarvorsatz 515.
Knabe, betender 287*. 288.
— mit Gans 303*. 305.
Knöchelspielerin 305.
Knole, Sammlung Sackville, Demosthenes 271. 275*.
Knosos, zwei Wandgemälde 76*. 77*.
Kobern, Matthiaskapelle 486.
Kodex aus dem 10. Jahrh. in Paris 422.
— aus St Emmeran zu Regensburg 452*. 454.
— mit der Legende von Barlaam und Josephat 431.
Koilanaglyphen 5*. 7.
Köln, Apostelkirche 476. 477*.
— Dom, alter 450.
— Groß St. Martin 476.
— St Gereon 477.
— St. Kunibert, gemalte Fenster 518.
— S. Maria im Kapitol 476.
— — geschnitzte Holztür 521.
— — Westempore 450.

Kolossalkopf, weiblicher, in Capua 559. 559*.
Kolosse Amenophis' III. in Theben 34*. 38.
Kolosseum 338. 339*.
Kolotes 193.
Komburg, Kirche, Kronleuchter 515.
Kôm Ombo, Lilienkapitell 23*.
— Tempel 39.
König und sein Streitroß 55*.
Königsgrüfte von Sidon, Sarkophag 272*.
Königslutter, Dom 471.
Konrad von Scheiern 525.
Konstantinopel, Alexanderkopf 278.
— Erlöserkirche 431.
— Hagia Sophia 412. 412*. 413*.
— — Wandverkleidungen 432*. 558.
— Kirche des heil. Sergius 408.
— Muttergotteskirche 431.
— Pantepopteskirche 431.
— Sarkophage von Sidon 227. 266. 272*. 278. 289*. 290.
— Statuette des guten Hirten 392.
Konstanz, Dom 478.
Kopenhagen, Ny Carlsberg-Glyptothek, Anakreon aus Villa Borghese 219.
— — sitzende Dichterstatue aus Villa Borghese 291.
— — Sarkophag Casali 352. 353*.
Kopf, behelmter, von den Giebelgruppen des Tempels zu Tegea 236*. 241.
— der Kupferstatue des Merenrē 17. 18*.
— weiblicher, von der Akropolis 237*. 242.
— weiblicher, im Besitz von Fräulein Hertz 156. 157*.
Korinth, Apollontempel 101.
— bemalte Gefäße 90. 91*.
Kranzgesims 103.
Krater 115. 117*.
— silberner, vom Hildesheimer Silberfund 369. 369*.
Kremsmünster, Kelch des Tassilo 444.
Krepidoma 96.
Kresilas 213.
Kreta 75. 107.
Kreuzgang von San Paolo fuori le Mura in Rom 509*. 510.
Kritios 134.
Kriton 350.
Kroton, Didrachmon 370*. 372.
Krupeziontreter 296.
Kuh, eherne 173.
Kujundschik, Mosaikfußboden 47*.
— Relief 57*. 158*.
Kultkapelle 16.
Kuppelgräber 82.
Kurna, Grabtempel Sethos' I. 37.
Kyathis 117*.
Kylix 117.
Kyma 99*. 100. 101*. 103.
Kyniskos 178.

L.

Laach, Abteikirche 474 f.
Labyrinth im Fayum 27.
La Cava, Musivarbeiten 558.
Ladas 172.
Lade des Kypselos 91.
Lakonerinnen, tanzende, des Kallimachos 220.
Lansdowne, Sammlung.
— Diskuswerfer des Myron 170.
— Herakles nach Skopas 238*. 242.
— sandalenbindender Hermes 276.
Laokoongruppe 314 f. 320 ff. 323*.
Lateran 438.
Lebensbaum mit zwei Genien 43*.
Leda mit dem Schwan 304.
Ledagruppe 262.
Lehnin, Zisterzienserkirche 490.
Leiden, Museum. Relief aus dem Grabe des Haremheb 2*.
Lekythos 115. 117*.
Leochares 261.
Leon, S. Isidoro 514.
Lerida, Kathedrale 514.
Lérins, St. Honorat 493.
Lesbos, Tempelreste von Kulumbado 105.
Lesche der Knidier zu Delphi, Gemälde Polygnots 166.
Leyden, Kolossalkopf des Dionysos 294
Lilienfeld, Zisterzienserabtei 490.
Lilienkapitell aus Kôm-Ombo 23*.
Liliensäule 22*. 23*. 24.
— an einem Granitpfeiler im großen Tempel zu Karnak 22*.
Limburg a. d. Hardt, Säulenbasilika 472.
— a. d. Lahn, Dom 484*. 485*. 486.
Livia, Haus der 340. 348.
London, Britisches Museum, Alkuin-Bibel 457.
— — Amazonenfries vom Mausoleum zu Halikarnaß 260*. 261.
London, Britisches Museum, Aphrodite von Ostia 251.
— — Apoll Choiseul-Gouffier 137.
— — Apotheose des Homer, Relief 350.
— — Asklepioskopf 266*. 267.
— — Athlet, sog. westmacottscher 178.
— — Chammurabi, Relief 46*.
— — Demeter von Knidos 249*. 252.
— — Diadumenos Farnese 208. 210*.
— — — des Polyklet 177.
— — Diskuswerfer des Myron 170.
— — Fries vom Apollontempel bei Phigalia 225. 229*.
— — Germanen, Kopf eines jungen 362.
— — Hera, Marmorkopf 180.
— — Hypnos 270. 271*.
— — Karyatide vom Erechtheion 216. 219*.
— — Knabe, Morra spielender 305.
— — Krieger, Verstümmelung gefangener, Relief 54*.
— — Mausolos 259*. 261.
— — Perikles-Büste nach Kresilas 213. 214*.
— — Perseuskopf 140.
— — Reliefs vom Harpyiendenkmal zu Xanthos 133*. 135.
— — Skulpturen vom Nereidendenkmal 157. 158*.
— — Statuen von der heil. Straße von Panormos nach Milet 108.
— — Tänzerinnen, Wandgemälde aus Theben 8*.
— — Teich, um den Bäume stehen, Wandgemälde aus Theben 9*.
— — Tonsarkophag, etruskischer 328. 329*.
— — Totengericht in der Unterwelt, Handschrift 40*.
— — Würdenträger, altsumerischer 46*.
— Sammlung Ashburnham, Pentateuch 445.
— — Lansdowne, Diskuswerfer des Myron 170.
— — Herakles nach Skopas 238*. 242.
— — sandalenbindender Hermes 276.
— Tower, St. John's Kapelle 512. 512*.
Lorsch, karolingische Halle 447*. 451.
Lotossäulen 21*. 23.

Löwenhof in der Alhambra bei Granada 436. 436*.
Löwenstein („Arslan-tasch") bei Hairan-veli 67. 67*.
Löwentor zu Mykene 83.
— — skulpierte Platte 84*.
Löwin, sterbende, Relief aus Kujundschik 58*.
Lübeck, Dom 487.
Lucca, S. Frediano, Immersionstaufbecken 546.
— S. Martino, Reitergruppe des heiligen Martin 546.
— — Kreuzabnahme von Niccolò Pisano 549.
— Kirchen 540.
Ludus 349.
Lugo, Kathedrale 514.
Lukas, Sohn des Cosmas 510.
Lukfor, Tempel Amenophis' III. 29*. 34.
Lüttich, Bartholomäuskirche, Bronzetaufbecken 521.
Lykeion 121.
Lykios 212.
Lyseasstele 126. 161.
Lysikratesdenkmal 105. 262*. 265.
— korinthisches Kapitell 104*.
Lysippos 274 ff.
Lysistratos 287.

M.

Mädchen von Antium 291. 291*.
— mit Fächer, Tanagrafigur, Einschaltbild zw. S. 240/241.
— germanisches, Kopf 362. 365*.
Madonna von der Chorschranke der Michaeliskirche zu Hildesheim 528 f. 528*.
— mit zwei weiblichen Heiligen 439*.
Madrid, Diadumenos des Polyklet 177. 177*.
— Geburt der Athena 197*.
— Hypnos 270. 271*.
Magdeburg, Dom, Grabfigur Erzbischofs Giseler 520.
— — Grabfigur Erzbischof Friedrichs I. 520.
— — Reiterstandbild Ottos I. 535.
— Liebfrauenkirche 471.
Mahl von sieben Personen 390. 390*.
Majestas domini, Elfenbeinschnitzerei 454. 455*.
Mailand, Banca commerciale, Niobide 221. Titelbild.
— Dom, Leuchter 516.
— Sammlung Trivulzi, Elfenbeinschnitzereien 519.
— S. Ambrogio 499. 499*.
— — Apsismosaik 440.
Mailand, S. Ambrogio Reliefs 545.
— — Ziborium 544.
— S. Eustorgia 500.
— S. Lorenzo 410. 411*.
Mainz, Dom 472. 473. 474*.
— — Godehardkapelle 476.
Malerbuch vom Berge Athos 432.
Malerei auf einem aus Melos stammenden Tongefäß 90*.
Mänade, schwärmende 220. 224*.
— tanzende 299. 299*.
Männergestalten von Karabeli bei Nymphi 65.
— auf einem spätägäischen Gefäß 84. 85*.
Mannlöwe, assyrischer 53*. 57 f.
Manuskript der Predigten des heil. Gregor von Nazianz 426. 427*. 428*.
Marburg, Reliquienschrein 515. 516*.
Marforio 301.
Margaritone 556.
Maria von der Kreuzigungsgruppe zu Wechselburg 529 f. 529*.
Marienkirche zu Bethlehem 432.
Mark Aurel 356. 359*.
— Aurelsäule 364.
Markuskirche zu Venedig 503 f.
— Inneres 502*.
Marmorarii, römische 557.
Marmorkandelaber 376. 376*.
Marmorsäulen von San Marco in Venedig 394. 395*.
Marmorschranken des Forum Romanum 363.
Marmorthron aus der Villa Ludovisi 155. 155*.
Marmortisch 371*.
Marstempel 349.
Marsyas, Athena und Marsyas nach Myron 171*.
Mastaba 15. 16.
— des Mereruka 16.
Matidia 360. 363.
Matthäus, Evangelist, aus dem Evangeliarium Karls des Großen 449*. 452.
Maulbronn, Kloster 490.
— — Klosterkirche 478.
— — Klostersaal 482.
Mauresmünster, Kirche 478.
Mausoleum 104.
— des Augustus 343.
— zu Halikarnaß 244. 260*. 261.
Mausolos 259*. 261.
Medea auf den Mord ihrer Kinder sinnend 284*. 285.
— mit den Töchtern des Pelias 221.
Medînet Habu 37.
Medînet Habu, Pavillon Ramses' III. 37.
— Tempel Thutmosis' III. 39.
Medum, Wand aus dem Grabe des Rahotep 7*.
Medusa Rondanini 220. 223*.
Meerdämon 301. 301*.
Meerthiasos 244.
Meerwesen 300. 300*.
Megara, Eros, Himeros, Pothos, Gruppe des Skopas 243.
Melanthios 272.
Meleager, der vatikanische 243.
Melos, Aphrodite 317. 317*.
— Tongefäße 89.
— — Malerei 90*.
Memnonskoloß 34*. 38.
Menächmos 140.
Menander 271.
Menekrates 319.
Menelaos 350.
— Gruppe des Künstlers 350. 351*.
— und Patroklus 320. 321*.
Menodoros 350.
Menologium 429*. 430.
Meran, Schloß Tirol 482.
Merenrê, Kopf der Kupferstatue 17. 18*.
Merseburg, Dom, Grabplatte. Bildnis Rudolfs von Schwaben 520.
Metallspiegel 329.
Metellus 349.
Metopen 99. 99*.
— vom Parthenon 194*. 195*. 198. 199.
— vom Schatzhaus in Delphi 133.
— des Tempels F zu Selinus 113.
— des Zeustempels zu Olympia 146. 150. 150*. 151.
Metopenplatten des Tempels C zu Selinus 112.
Metroon zu Olympia 102.
Michael, Erzengel, von Giuseppe zu Pistoja 545*. 546.
Michaelskirche zu Hildesheim 470. 470*.
— Chorschranke 528 f. 528*.
— Deckenmalerei 526. 527*.
Michelstadt im Odenwald, Basilika 451.
Mikon 164.
Milet, Statuen von der heiligen Straße 108.
— Tempel des Apollon Didymaios 104.
Minden, Dom 472.
Minervatempel 337.
Mnesikles 187.
Modena, Dom 499. 500.
— — Fassadenreliefs 540.
— — Kanzelreliefs 538*. 545.

Modena, Dom, figürlich verzierte Konsolen 561.
Moissac, Kreuzgang, Skulpturen 538.
Molfetta, Kirche 500.
Molosserhunde 305.
Monreale, Capella Palatina, Mosaiken 554.
— Dom 505.
— — Bronzetüren 546. 551. 552*.
— — Innenansicht 503*.
— — Kapitelle 504*.
— — Mosaiken 554.
Monte Cassino, Erztüren 550.
— Gargano, St. Michele, Erztüren 550.
Montmajour, Kreuzkapelle 493.
Monza, Dom, Tympanon 440. 545.
— — Henne mit den sieben Küchlein 440. 545. 545*.
Morra spielender Knabe 305.
Mosaik des Dioskurides 349.
— aus der Grabkapelle der Galla Placidia 415. 416*.
Mosaiken 401.
— aus Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna 415. 417*.
Mosaikfußboden aus Sanheribs Palast 47*.
Moschee von Cordova 435 f.
Moses auf dem Sinai 421*.
— Wasser aus dem Felsen schlagend 426 427*.
— Wasser aus dem Felsen schlagend, und ein Angler 379*. 389.
München, Antiquarium, Aphrodite, sandalenlösende 303.
— Bibliothek, Codex aureus aus St. Emmeran 452*. 454 f.
— — Einbanddecke, byzantinische, zu einem Evangelienbuche 515.
— — Evangeliarium, Miniaturen 518. 520*. 521*.
— — Evangeliarium aus Niedermünster in Regensburg, Miniaturen 518.
— — Meßbuch Heinrichs II., Zierbuchstabe 464*.
— — Missale, Miniaturen 518.
— Glyptothek, Alexander 278.
— — Alte, trunkene 305.
— — Aphrodite 301.
— — Artemis, archaistische 220. 225*.
— — Athena Albani 213.
— — Bauer seine Kuh zu Markt treibend 304*.
— — Diomedes 225.
München, Glyptothek, Eirene des Kephisodot 235*. 240.
— — Faun, barberinischer 296*. 297.
— — Giebelgruppen des Tempels zu Ägina 124*. 127.
— — Hochzeit Poseidons, Relief 300*. 301.
— — Ilioneus, sog. 271.
— — Jünglingsgestalt von Tenea 112*.
— — Medusa Rondanini 220. 223*.
— — Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina 125*. 128.
— — Persephone, Kopf 250*. 253.
— — Relief, alexandrinisches 304*. 306.
— — Salber 220. 222*.
— — Satyrknabe 294*. 295.
— — Satyrstatue 295.
— — Silen mit dem Dionysosknaben 291.
— — Westgiebel des Aphaiatempels auf Ägina 125*. 128.
— — Zeus, sog König 140. 145*.
Münster, Dom 487.
Münstermaifeld, St. Martin 486.
Münze mit Bildnis der älteren Agrippina 371*. 372.
— mit Bildnis des Mithridates VI. Eupator 371*. 372.
— mit Bildnis des Perseus 370*. 372.
Murano, Dom 504.
Murbach, St. Leodegar 478.
Musen, drei 247*. 252.
— neun 318.
Muttergotteskirche in Konstantinopel 431.
Mutulus 99*. 100.
Mykene, Grab zu, goldene Gesichtsmaske 79*.
— — Goldring 78*.
— Grabstele aus dem 5. Grabe 78*. 79.
— Löwentor 76. 84.
— — skulpierte Platte 84*.
— Schatzhaus des Atreus 82.
— — Durchschnitt 82*.
Myron 170 ff. 180. 210.
Myrtilos vom Zeustempel 148. 154*.
Mysterientempel zu Eleusis 102.

N.

Nakschi-Rustem 65.
— Xerxes' Grab, Fassade 63*.
Näpfchen, aus Holz geschnitztes 39*.
Naranco 513.
Narziß 269. 270*.
Naukydes 224.
Naumburg, Dom 486.
— — Kreuzigungsgruppe 533.
— — Reliefs am Lettner 532. 533*.
— — 12 Statuen von Stiftern und Stifterinnen 530. 530*. 531*. 532*.
Naxos 122.
Neandria, Tempel 105.
Neapel, Museum, Aischines aus Herkulaneum 271.
— — Alexander der Große, Bronzestatuette 287.
— — Alexanderschlacht aus Pompeji 273, Einschaltbild zw. S. 280/281.
— — Amazone, getötete 310. 310*.
— — Amazone, reitende, Bronzestatuette aus Herkulaneum 213.
— — Amazone des Polyklet aus Herkulaneum, Bronzeherme 179.
— — Amphora aus Ruvo 167. 167*.
— — Aphrodite, Bronzestatue 303.
— — Aphrodite von Capua 267. 267*.
— — Aphrodite Kallipygos 303.
— — Aphroditetorso 267. 268*.
— — Apollonstatuen vom Mantuaner Typus 139.
— — Artemis, archaisch 140. 142*.
— — Balbus, die beiden 356.
— — Bronzedreifuß aus Pompeji 372*. 374.
— — Bronzeherme aus Herkulaneum 176*.
— — Bronzekandelaber aus Pompeji 373*. 374.
— — Bronzeofen 375. 375*.
— — Bronzepferde aus Herkulaneum 356.
— — Dionysos, jugendlicher (Narziß) 269. 270*.
— — Dionysos, bärtiger, Bronzebüste 139.
— — Doryphoros 174. 175*. 177.
— — Doryphoros, Bronzeherme aus Pompeji 350.
— — Eros (Thespischer?) 242*. 250.
— — Euripides 271. 274*.
— — Fischer, angelnder 305.
— — Gladiator, farnesischer 220.
— — Hera Farnese 140.
— — Herakles Farnese 277. 278*. 350.

Neapel, Museum, Hermes, sitzender 288. 288*.
— — Herodot und Thukydides, Doppelherme 221.
— — Homer 322 324*.
— — Marmortisch 371*.
— — Matidia, Büste, sog. 363*.
— — Medea, Wandgemälde aus Herkulaneum und Pompeji 284*. 285.
— — Mosaik aus dem Hause des tragischen Dichters zu Pompeji 349.
— — Orest und Elektra, Gruppe 350.
— — Orpheusrelief 221. 226*.
— — Pan und Daphnis 298. 298*.
— — Psyche von Capua 268.
— — Salpionkrater 299. 350.
— — Satyr, tanzender, Bronzestatuette 296.
— — Satyr, trunkener 297.
— — Silen 297.
— — Silen als Lampenträger 374*.
— — Stier, farnesischer 318 f. 319*.
— — Tyrannenmörder, Gruppe 131*. 133 ff.
— — Weihgeschenk des Königs Attalos, Vier Figuren vom 310.
— — Zusammentreffen Alexanders mit Dareios in der Schlacht bei Issos von Philoxenos 273.
Nemesis zu Rhamnus 212.
Nemesistempel zu Rhamnus 102.
Nepi, S. Elia, Wandmalereien 439.
Nereidendenkmal zu Xanthos 104. 157. 158*.
Nero ed Achilleo 438.
Nesiotes 134.
Neuß, Quirinuskirche 486.
Niccolò Pisano 547.
Niellò 515.
Nike vom Athenaniketempel 218. 221*.
— des Paionius 155. 156*.
— von Samothrake 268. 269*.
Nikias 273.
Nikolaos 350.
Nikolaus von Ferrara 541.
— Maler aus Rom 440.
— von Verdun 515.
Nikomachos 272.
Nil 360. 360*.
Nimes, Tempel 492.
Ninfa, Kirchen 552.
Ninib-Tempel zu Babylon 49*.
Ninmach-Tempel zu Babylon 48*.
Niobekopf 237*. 246.
Niobide 221. Titelbild.
— Chiaramonti 240*. 246.
Niobiden 245.
Noah, Wein trinkend usw., vom Dom zu Monreale 547*.
Nocera, S M Maggiore 407.
Nonnenkirche zu Essen, Westchor 450.
Nowgorod, Bronzetüren 521.
Nymphaea-Lotos-Säule mit geschlossenem Kapitell 21*.
Nymphen 299.
Nymphenreliefs von Thasos 155.

O.

Obelisk des Augustus 340
— des Constantin 340.
— von Heliopolis 26.
Obelisken 29.
Oberburg von Tiryns, Plan 80*.
Odeion 188.
Odysseelandschaften 286.
Ofen, Königl. Schloß, gestickte Kasel 517, 517*.
Offenbach am Glan, Pfarrkirche 483.
Oinochoë 117*.
Öleingießer des Lords Leaconfield 178.
Olympia, Altis 144.
— Buleuterion 144.
— Festplatz, Rekonstruktion, Einschaltbild zw. S. 148/149.
— — Situationsplan 144. 147*.
— Gymnasion 145.
— Herakopf 144.
— Heratempel 101. 144.
— — Hermes des Praxiteles 144. 256*. 257. 257*.
— — Lade des Kypselos 91. 144.
— Leonidaion 145.
— Metroon 102. 145.
— Nike des Paionios 155. 156*.
— Palästra 145.
— Pelopion 144.
— Philippeion 104. 145.
— Prytaneion 145.
— Schatzhaus der Megareer 112.
— Schatzhäuser 144.
— Stadion 144.
— Statuengruppe des Lykios 212.
— Zeusaltar 144.
— Zeustempel 102. 144.
— — Giebelgruppen 146 ff. 151*. 152*. 153*.
— — Metopen 146. 150*.
— — Myrtilos 148. 154*.
— — Zeus, Goldelfenbeinbild des Phidias 193.
Omarmoschee zu Jerusalem 434.
Omphalosapoll 137. 138*.
Onatas 127.
Opfer Kains und Abels usw. am Dom zu Modena 538*. 540.
Opferung der Iphigenie 235*. 236.
Orange, römischer Triumphbogen 344.
Orchomenos, Figur 110.
— Grabkammer, skulpierte Decke 83. 83*.
Ornament 50.
Orpheus, Wandmalerei 384. 385*.
— Eurydike und Hermes 226*.
Orpheusrelief 221.
Orvieto, etruskische Grabmalereien 330.
— Musivarbeiten 558.
Osirisheiligtum zu Abydos 35.
Osnabrück, Dom 487.
Otranto, Kirche 501.
Ottmarsheim, Kirche 450.

P.

Paderborn, Dom 472.
Paionius von Mende 154. 155.
Pala d'oro Venedig 432. 433*.
Palast Kainurgion 431.
— von Knosos 75.
— von Phästos 75.
— Salmanassars II., Relief 54*.
— Sargons zu Chorsabad 51. 51*. 54.
— — Hauptportal 53*.
Paläste von Persepolis 60*. 62.
Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen 446*. 448.
— Gitter 449. 456*.
Palatin 340.
Palermo, Cappella Palatina 505.
— — Mosaiken 554.
— — Osterleuchter 558.
— La Martorana 506.
— — Mosaiken 554.
— Museum, Herakles mit dem Hirsch 277.
— — Metopen von Selinus 113. 115*. 140.
— — Widder von Syrakus 304*. 305.
— Musivarbeiten 558.
— S. Cataldo 506.
— S. Giovanni degli Eremiti 506.
Palmenkapitelle vom Totentempel des Sahurē zu Abusir 22*.
Palmensäule 20*. 24. 283.
Pamphilos 272.
Pan 298.
— und Daphnis 298. 298*.
— und die Nymphen 257.
Panainos 164. 193.

Pantepopteskirche zu Konstantinopel 431.
Pantheon 342.
Panweibchen 298. 299*.
Papias 298. 350.
Papstkrypta in dem Zömeterium des heiligen Kalixtus 381. 382*.
Papyros-Bündelsäule mit geschlossenem Doldenkapitell aus Hawâra 21*.
Papyrosmalereien 40*. 41.
Papyrossäule 21*. 23.
Paris, Museum Carnavalet, Erzbildnis Karls des Großen 448*. 451.
— Musée Cluny, goldener Altarvorsatz aus dem Dom zu Basel 515.
— Louvre, Alexanderherme 277.
— — Antinoos Mondragone 358. 360*.
— — Aphrodite von Arles 243*. 251.
— — — aus Fréjus 210. 211*.
— — — von Melos 317f. 317*.
— — Apollon aus Piombino, 130.
— — Ares Borghese 225.
— — Arkesilasschale 118*.
— — Artemis von Gabii 246*. 251.
— — — von Versailles 264.
— — Athena von Velletri 213. 215*.
— — Darstellung des Stadtkönigs Ur-Nina 44*.
— — Epitrapezios, Marmortorso 277.
— — Fechter, borghesischer 315*. 316. 349. 350.
— — Figur vom Weihgeschenk des Königs Attalos 310.
— — Fries der Bogenschützen 64. 64*.
— — Fries vom Tempel zu Assos 110*.
— — Gilgamisch, einen Löwen würgend 54*.
— — Germanicus, sog. 350.
— — Grabmal der Philis von Thasos 155.
— — Kalksteingruppen 18.
— — Kalksteinstatue eines Schreibers 18. 19*.
— — Knabe mit der Gans 303*. 305.
— — Mannlöwe, assyrischer 53*. 57f.
— — Marsyas 311.
— — Näpfchen, aus Holz geschnitzt 39*.
— — Nike von Samothrake 268. 269*.
Paris, Louvre, Nymphenreliefs von Thasos 155.
— — Orest und Pylades, Gruppe 350.
— — Romakopf 354. 356*.
— — Sarkophag Echmunazar 70.
— — Satyrtorso 255*. 257.
— — Silen 297*.
— — Silen mit dem Dionysosknaben 291.
— — Sosibiosvase 350.
— — Statue aus Samos, Weihgeschenk des Cheramyes 108*.
— — Terrakotten, tanagräer 248*. 252.
— — Zwölfgötteraltar 325.
— Nationalbibliothek, Bibel Karls des Kahlen 452f.
— — Canones missae 454.
— — Codex aureus, Miniaturen 518.
— — Deckel zu dem Gebetbuch Karls des Kahlen 457.
— — Evangelien, vier 429.
— — Evangeliarium aus der Abtei von Gellone 445.
— — — des Godescalc 452.
— — — Kaiser Lothars 453.
— — — von S. Médard 452.
— — — aus Metz 454.
— — Handschriften, zwei, des Gregor von Nazianz 430.
— — Kodex mit der Legende von Barlaam und Josaphat 431.
— — Kodex mit Miniaturmalereien 421*. 422.
— — Kodex mit den Schriften des heiligen Johannes Chrysostomos 430.
— — Manuskript der Predigten des heiligen Gregor von Nazianz 423*. 426. 427*. 428*.
— — Predigten des Mönches Jakobus 430. 430*.
— Nayet, Straßensänger, nubischer 305*. 306.
Parma, Baptisterium 499.
— — plastische Ausstattung der drei Portale 544.
— — Kuppelmalereien 555.
— Dom 500.
— — Arca unter dem Hochaltar 542.
— — Bischofsstuhl 544.
— — Kanzel 543.
— Museum, Kapitelle des Antelami 543.
Paros 107. 122.
Parrhasios 235. 236.
Parthenon zu Athen 102. 120. 184.
Parthenon zu Athen, Durchschnitt durch die Vorderseite 97*.
— Fries 204. 207*. Einschaltbild zw. S. 200/201.
— Giebel, Einschaltbild zw. S. 200/201.
— — und Friese, Einschaltbild zw. S. 200/201.
— Jüngling, sitzender 199*. 201.
— Kephisos, Flußgott 201. 205*.
— Nordwestecke des Gebälks, Einschaltbild zw. S. 96/97.
— Poseidon, Apollon, Artemis 204. 206*.
Pasargadae 64.
Pasquino 320.
Pasiteles 350.
Paestum, Basilika 101.
— Demetertempel 101.
— Tempel des Poseidon 101.
Paulinzelle, Klosterkirche 471. 471*.
Pausias 272.
Pavia, S. Michele 500.
— — Fassadenreliefs 539.
— S. Pietro in Ciel d'oro 500.
Pavillon Ramses' III. 37.
Peiraikos 284.
Peleus- und Atalantebild 119. 120*.
Penelope (Grabstatue einer Griechin) 139. 143*.
Pergamon 282.
— Altarbau des Zeus Retter 104. 312. 318*.
Périgueux, St. Front 497.
Perikles, Büste 213. 214*.
Peripteros 93. 94. 95*. 96.
Persephone 250*. 253.
Persepolis 64. 65.
— Paläste 60*. 62.
Perseus, die Meduſa tötend 170.
Perseuskopf 140.
Perugia, gewölbtes Eingangstor 327.
Peterborough, Kathedrale 512.
— — Inneres 513*.
Petersburg, Ermitage, Eros aus dem Palast Soranzo 139.
— — Kopf eines germanischen Mädchens 362. 365*.
Peterskirche zu Rom, Grundriß 399*.
Petrossa s. Goldfund.
Petrus de Maria 510.
Petrusstatue in Rom 557*. 558.
Petworth, Sammlung Leaconfield, Aphroditekopf 258. 258*.
— — Öleingießer 178.
Pfalzkapelle Karls des Großen zu Aachen, zwei Gitter 449. 456*.

Pfalzkapelle Karl des Großen, erzgegoſſener Löwe vor der Erztür 457. 457*.
Pforte, goldene, in Freiberg 488*. 489*.
Phalera 443*.
Phidias 190 ff.
Phigalia, Tempel des Apollon 102. 104. 225. 229*.
Philae, Geburtshaus, ſog. 39.
— Kioſk auf der Inſel 37*. 40.
— Tempel 39.
Philippeion 104.
Philiskos 318.
Philoxenos 273.
Phradmon 179.
Phyromachos 312.
Piacenza, Dom 499. 500.
Pinara, Felsgrab 68*.
Piſa, Anbetung der Könige 549*.
— Baptiſterium, Immerſionstaufbecken 546. 546*.
— — Kanzel 547. 548*.
— — Portalſkulpturen 547.
— Dionyſosvaſe 294.
— Dom 506 f. 506*. 540.
— — Bronzetüren 546.
— — Turm, der ſchiefe 507.
— S. Pietro a Grado. Wandmalereien 555.
Piſanus, Civis 547.
Piſtoja, S. Bartolomeo, Kanzel 545 f.
— Oratorium S. Guiſeppe, Faſſade, Erzengel Michael 545*. 546.
Plinthe 103.
Poitiers, Notre-Dame la Grande 496*. 497.
Pola, römiſcher Triumphbogen 343.
Polydoros 320.
Polygnot von Thaſos 158 ff.
Polyhymnia 318.
Polykles 350.
Polyklet 173 ff.
— der Jüngere 224.
Polykrates, Ring des 108.
Polymedes 111.
Pompejaniſche Wandmalerei aus dem Hauſe des Spurius Maſor Einſchaltbild zw. S. 336/337.
Pompeji 282. 344 f.
— Artemistempel 101.
— Haus des Panſa 345. 346*.
— Inneres eines Hauſes 345. 347*.
— Wand aus dem Hauſe des tragiſchen Dichters, Einſchaltbild zw. S. 348/349.
— Wandmalereien 346.
— Wohnhaus, antikes 345.
Pontios 350.
Porta de Borſari zu Verona 344.
Porta maggiore 343.
— nigra zu Trier 344.
— Oſtienſis 343.
Portikus des Metellus 349.
— der Oktavia 342.
— der Pompejana 342.
— zu Vicadayu, Säule 61*.
Porträtkopf von einer Statuette der Königin Teje 40*.
Poſeidippos des Lyſippos 271. 276.
Poſeidonſtatue 134.
Prag, Dom, Leuchter 515.
Praxiteles der Ältere 214.
— der Jüngere 246 ff.
Preisvaſen, panathenäiſche 116.
Priene 282.
— Relieffries 316.
— Tempel der Athena 104.
Privathaus 282.
— ägyptiſches 24 f.
— — Grundriß 24*.
Propheten an den Schranken des Domes zu Bamberg 533. 534*.
Propugnacula 481.
Propyläen 102.
— der Akropolis zu Athen 104. 186*. 187.
Proſtylos 94. 95*.
Prothesisvaſen 116.
Protogenes 274.
Pſalter, goldener, aus St. Gallen 453*.
— des Landgrafen Hermann von Thüringen zu Stuttgart 524.
Pſeudodipteros 95.
Pſeudoperipteros 95.
Pſyche 303.
— von Capua 268.
Pteron 96.
Pylonen 28. 29.
Pyramide des Ceſtius 343.
— des Chefren 13. 14. 14*.
— von Dahſchur 12.
— des Mykerinos 13. 14.
Pyramiden 12.
— von Abuſir 12*.
— Innenräume 15.
Pythagoras von Rhegion 137.
Pythis 261.

Q.

Quedlinburg, Pfalz Kaiſer Heinrichs I. 469.
— Petri-, jetzt Schloßkirche 469.
— — Krypta, Kaiſergräber 469.
— Stiftskirche 470.
— — Grabplatten 520.
— Wipertikirche 469.

R.

Rahotep, Grab des, Wand 7*.
Rameſſeum 37.
Ratzeburg, Dom 479*. 481.
Raub des Ganymed 304.
Ravello, Dom 502.
— — Büſte, weibliche 559.
— — Muſivarbeiten 558.
— — Türen, drei 551.
Ravenna, Baptiſterium der Arianer 407.
— — Moſaiken 415.
— Baptiſterium der Orthodoxen 407.
— — Moſaiken 413.
— Baptiſterium San Giovanni in Fonte, Inneres, Einſchaltbild zw. S. 400/401.
— Dom, ſilbernes Kreuz 392.
— — Reliefplatten am Biſchofsſtuhl des Maximian 394.
— Glockentürme 404.
— Grabkapelle der Galla Placidia 407.
— — Moſaiken 415. 416*.
— Grabmal des Theodorich 407. 408*.
— Kämpferkapitelle 404.
— Palaſt des Theodorich 404.
— S. Apollinare in Claſſe 404. 405.
— — Ziborium 441*. 442.
— — Moſaiken 418.
— S. Apollinare nuovo 404. 406*.
— — Moſaiken 415. 417*.
— S. Vitale 408. 409*. 410*. 437.
— — Moſaiken 418. 419*. 420*.
Regensburg, St. Emmeran 478.
— Obermünſter 478.
— St. Jakob, Hauptportal 478.
Regula 99*. 100.
Regulini Galaſſi-Grab bei Cervetri 327.
Reichenau, Mittelzell, Stiftskirche 478.
— Oberzell, St. Georg, Wandmalereien 518.
Reichenhall, Pfarrkirche 478.
— St. Zeno 478.
— — Kreuzgang 482.
Reinaldus 506.
Relief mit einem wagenbeſteigenden Jüngling an der Akropolis 133.
— von einem Elfenbein-Reliquienkäſtchen 393. 393*.
— en creux 7.
— aus dem Grabe des Haremheb zu Theben 2*.
— aus Kujundſchik 57*. 58*.
— des Königs Neweſerrē aus ſeinem Totentempel in Abuſir 16. 17*.
— aus der Zeit Aſſurnaſirpals 43*.

Relief aus der Zeit der Fürsten Ur Nina 44. 44*.
Relieffries von Priene 316.
Reliefs, historische 362.
Reliquienschrein zu Marburg 515. 516*.
Rhamnus, Nemesis von Agorakritos 212.
— Nemesistempel 102.
Rheims, S. Remy, Fenster, gemalte 517.
— — Leuchter 515 f.
Rhodos, Koloß 288.
Rhoikos von Samos 108.
Rhython 117*.
Riddagshausen, Zisterzienserkirche 489.
Riemenbeschlag 443*.
Rimini, römischer Triumphbogen 343.
Ring des Polykrates 108.
Ringer 290*. 291.
Ritter, Standbild im Domchor zu Naumburg 531*.
Rochester, Kathedrale 512.
Rogkerus 464.
Rom, 1 Antike Bauten:
— Amphitheater, flavisches (Kolosseum) 338. 339*.
— Basilika, Amilia 336.
— — des Constantin 337.
— — Julia 336.
— — Ulpia 337.
— Brunnenhaus 327.
— Burg, Kapitol 334.
— Carcer Tullianum 337.
— Circus Agonalis 342.
— — Flaminius 342.
— — Maximus 340. 341*.
— — des Nero 342.
— Curia 336.
— Forum des Augustus 337.
— — Boarium 340.
— — Julium 337.
— — des Nerva 337.
— — Romanum 334 f. 335*.
— — des Trajan 337.
— — des Vespasian 337.
— Grabmal des Augustus 343.
— — des Hadrian (Engelsburg) 343.
— Mauer, aurelianische 343.
— Obelisk des Augustus 340.
— — des Constantius 340.
— Palast des Augustus 340.
— — des Domitian 340.
— — Haus der Livia 340.
— — Palatin 340. 348.
— — Pantheon 342.
— — des Septimius Severus 340.
— — Septizonium 340.
— — des Tiberius 340.
— Porta maggiore 343.
— — Ostiensis 343.
Rom, Porta Janus quadrifrons 340. 365.
— Porticus der Octavia 342.
— — der Pompejana 342.
— Pyramide des Cestius 343.
— Säule des Marc Aurel 337. 364.
— — des Trajan 337.
— Tabularium 334.
— Tempel des Antonius und der Faustina 336.
— — des Apollo 340.
— — des Cäsar 336.
— — der Ceres Liber 340.
— — der Concordia 336.
— — der Dioskuren 336.
— — des Herakles Victor 340.
— — des Janus 336.
— — der Juno Moneta 334.
— — des Jupiter, Kapitol 334.
— — — (Goldelfenbeinstatue des Jupiter Capitolinus 349.)
— — des Mars Ultor 337.
— — der Minerva 337.
— — der Minerva Medica, sog. 343.
— — der Pax 337.
— — des Portunus, jetzt S. Maria Egiziaca 340.
— — des Saturn 336.
— — des Trajan 337.
— — der Venus Genetrix 337.
— — der Venus Victrix 342.
— — der Venus und Roma 337.
— — des Vespasian 336.
— — der Vesta 340.
— Theater Balbi 342.
— — des Marcellus 340.
— — des Pompejus 342.
— Thermen des Agrippa 342.
— — des Caracalla 342.
— — des Diocletian 342.
— — des Maxentius 342.
— — des Nero 342
— — des Titus 342. 348.
— Triumphbogen des Constantin 340. 363.
— — Dacierstatuen 362.
— — Relief von der Trajanssäule 363.
— Triumphbogen des Septimius Severus 336. 365.
— — des Titus 337. 338*. 363.
— Vestalinnen, Gebäude 336.
— 2. Antike Plastik und Malerei:
— Villa Albani, Äsop 278. 279*.
— — Athena mit dem Löwenhelm 220.
— — Jünglingsgestalt, archaische, Kopie von Stephanos 129*. 130.
— — Kanephore 350.
Rom, Villa Albani, Panweibchen 298. 299*.
— — Sapphobüste 240.
— — Silen 297.
— Palazzo Barberini, Schutzflehende 139.
— Villa Borghese, Torso einer geschleiften Amazone 312.
— — Fußbodenmosaiken 349.
— — Reliefs vom Triumphbogen des Claudius 363.
— — Satyr, tanzender 295*. 296. 311 f.
— Dioskuren, Monte Cavallo 316 f.
— Villa Farnesina, Hochzeit des Alexander von Sodoma nach Aetion-Lukian 284.
— Haus der Livia, Wandgemälde, Io zwischen Argos und Hermes 273.
— Sammlung Hertz, weiblicher Kopf 156. 157*.
— Kapitolinische Museen, Agrippina, ältere 356. 358*.
— — Amazone, verwundete 179.
— — Aphrodite, kapitolinische 301. 302*.
— — Aeschylosbüste, sog. 271*.
— — Bildnisbüste eines Römers der Republik 360. 362*.
— — Camillus 354. 355*.
— — Dionysos, Kopf des jugendlichen, sog. Ariadne 293*. 294.
— — Dornauszieher 138. 141*.
— — Eros, bogenspannender 303.
— — Eros und Psyche 303. 303*.
— — Fischer, alter 306.
— — Gallier, sterbender 308*. 309.
— — Hirtin, alte 305*. 306.
— — Kentauren, ehemals mit Eroten 298. 350.
— — Ledagruppe 262.
— — Mänadenrelief von Esquilin 220. 224*.
— — Marforio 301.
— — Marmor-Rhyton 350.
— — Marsyas, aufgehängt 311.
— — Reliefs vom Triumphbogen Marc Aurels 364.
— — Reliefs, zwei alexandrinische 306.
— — Satyr des Praxiteles 254*. 255.
— — Taubenmosaik 349.
— — Venus, esquilinische 139.

Rom, Kapitoliniſche Muſeen, Wölfin, kapitoliniſche 329. 330*.
— Kircherſches Muſeum, ficoroniſche Ciſte 329.
— Palazzo Lancellotti, Diskuswerfer des Myron 171. 173*.
— Lateran, Dacier 362.
— — Fußbodenmoſaiken 349.
— — Marſyas des Myron 170. 171*.
— — Medea mit den Töchtern des Pelias, Marmorrelief 221.
— — Poſeidippos 276.
— — Sophokles 251*. 254.
— Sammlung Ludoviſi, Ares, ſitzender 239*. 243.
— — Galliergruppe 309.
— — Gruppe des Bildhauers Menelaos, 350. 351*.
— — Herakopf 265*. 266.
— — Parthenos des Phidias, Kopie 350.
— — Reliefkopf einer Sterbenden 312.
— Mark Aurel, Kapitol 356. 359*.
— Marmorſchranken, Forum 363.
— Villa Medici, Kopf des Meleager 243.
— Münzen 371. 371*.
— Pasquino 320.
— Skopas, Gruppe des, im Neptunstempel des Circus Flaminius (Überführung des Achill) 244.
— Palazzo Spada, acht alexandriniſche Reliefs 304*. 306.
— Thermenmuſeum, Apoll, jugendlicher 190*. 192.
— — Diskobol, Torſo 211. 213*.
— — Diskuswerfer des Myron, Torſo 171.
— — Gallier ſein Weib tötend 309*.
— — Hermaphrodit 304.
— — Jüngling, Statue eines knieenden 271.
— — Marmorthron 155. 155*.
— — Wanddekoration eines antiken Hauſes 349.
— Muſeo Torlonia, Heſtia Giuſtiniani 154.
— Vatikan, Amazone Mattei 179.
— — Antinoos vom Belvedere 264.
— — Antoninus-Piusſäule, Reliefs 364.
— — Aphrodite von Knidos 244*. 251.
Rom, Vatikan, Apoll vom Belvedere 262. 263*.
— — Apollon Kitharoedos 242.
— — Apollon Sauroktonos 252*. 254.
— — Apoxyomenos 275. 277*.
— — Ariadne, ſchlafende 295.
— — Artemis vom Braccio nuovo 268.
— — Artemis Lucifera 268.
— — Auguſtus, jugendlicher, Büſte 356.
— — Auguſtus des Braccio nuovo 356.
— — — Nerva 357.
— — — der Sala a Croce greca 355.
— — Dacierköpfe, drei 362. 366*.
— — Danaide 299.
— — Demoſthenes 271.
— — Diskobol der Sala della Biga 211. 212*.
— — Diskuswerfer des Myron 170.
— — Fußbodenmoſaiken 349.
— — Ganymed, Raub des 261*. 262.
— — Genio del Vaticano 250.
— — Griechin, Grabſtatue einer, ſog. Penelope 139. 143*.
— — Hadrian, Büſte 359. 361*.
— — Hephäſtosbüſte des Muſeo Chiaramonti 210.
— — Hera Barberini 214.
— — Hochzeit, aldobrandiniſche 283*. 284.
— — Juno Sospita 354.
— — Laokoongruppe 320 ff. 323*.
— — Marmorkandelaber 376. 376*.
— — Meerdämon der Rotunde 301. 301*.
— — Meleager 243.
— — Menander 271.
— — Moloſſerhunde 305.
— — Nil 301. 306. 306*.
— — Niobide Chiaramonti 240*. 246.
— — Odyſſeelandſchaften 286.
— — Perikles büſte nach Kreſilas 213.
— — Perſer, Figur vom Weihgeſchenk des Königs Attalos 310.
— — Platonherme 240.
— — Poſeidippos 271.
— — Sardanapal 253*. 255.
— — Serapiskopf 266.
— — Silen mit dem Dionyſosknaben 291.
— — Silen, trunkener, der Galleria de' Candelabri 298.
Rom, Vatikan, Torſo vom Belvedere 291. 292*. 349.
— — Triton, Nymphe raubend 300 f.
— — Tritontorſo 301.
— — Wettläuferin 139.
— — Windhunde 305.
— — Zeusmaske von Otricoli 264*. 266.
3. Chriſtliche Epoche:
a) Kirchen:
— S. Agneſe 403. 438.
— Sant' Apollinare vor Porta Salaria, Muſivarbeiten 558.
— S. Balbina 402.
— — Muſivarbeiten 558.
— S. Caliſto, Chriſtusbild 437.
— S. Cecilio, Moſaiken 438
— S. Ceſareo, Muſivarbeiten 558.
— S. Clemente 402.
— — Apſismoſaik 557.
— — Unterkirche, Wandmalereien 438. 439. 557.
— S. Conſtanza, Grabkirche 407.
— — Moſaiken 414.
— S. S. Cosma e Damiano 402. 414. 437.
— S. Francesca romana, Moſaik 557.
— S. Giorgio in Velabro 402.
— S. Giovanni in Laterano, Kloſterhof 510.
— — Baptiſterium 407.
— — Oratorium von S. Venanzio, Moſaiken 438.
— S. S. Giovanni und Paolo, Wandmalereien im Haus der Heiligen 392. 439.
— S. Lorenzo in Miranda 336.
— Lorenzo fuori le Mura 402. 437.
— — Moſaiken 437.
— — Muſivarbeiten 558.
— — Schranke und Biſchofsſtuhl 556*.
— — Wandmalereien 557.
— S. Marco 403.
— — Moſaiken 439.
— S. Maria in Araceli, Muſivarbeiten 558.
— — in Cosmedin, Malereien am Tribunenbogen 414. 415*. 439.
— — in Maggiore 403.
— — Moſaiken 438.
— — della Navicella, Moſaiken 439.
— — in Traſtevere 402.
— — Apſismoſaik 557.
— S. Martino ai Monti, Wandmalereien 439.
— S. S. Nereo e Achilleo, Moſaiken 438.

Rom, S. Paolo fuori le Mura, Erztüren 550.
— — Klosterhof 509*. 510.
— — gemalte Papstköpfe 414.
— — Triumphbogenmosaiken 414 f.
— — Capella del Martirologio, Wandmalereien 557.
— — — Osterleuchter 558.
— — Klosterbibliothek, karolingische Bibel 445*. 450*. 454.
— Peterskirche, alte 402.
— — Grundriß 399*.
— Peterskirche, vatikanische Grotten, Sarkophag des Junius Bassus 385. 387*.
— — Sakristei, Kaiserdalmatika 433.
— — Petrusstatue 557*. 558.
— S. Pietro in Carcere 337.
— S. Prassede 403. 437. 499.
— — Mosaiken 438.
— S. Pudenziana, Apsismosaiken 414.
— San Saba, Musivarbeiten 558.
— S. Sabina 403.
— — Holztüren, 390.
— — Mosaiken 414.
— S. Stefano rotondo 407.
b) Zömeterien und Sammlungen:
— Zömeterium von S. Calisto, Papstkrypta 382*.
— — — Wandmalereien 384. 389.
— — S. Cecilia, Anbetung der Weisen, Wandmalereien 390*.
— — S. Domitilla, Brustbild Christi 391.
— — S. Lucina, Deckenmalerei 384*.
— — S. Ponziano, Christusbild 391.
— — — Malereien, 437.
— — S. Priscilla, Marienbild 391.
— Lateran, Statuette des guten Hirten 392.
— — Sitzfigur des heil. Hippolytus 392.
— — Mosaik des Speisesaals 438.
— Vatikan, Christusbild, Elfenbeinrelief 391.
— — Porphyrsärge der Helena und Constantia 365.
— — Sarkophage, altchristliche 388 f.
— Vatikan, Bibliothek (Illustrierte Handschriften) 420.
— — Bilder zum Buche Josua 421 f.
— — Menologium 429*. 430.
Rom, Vatikan, Bibliothek, Typographia christiana 429.
Romakopf 354. 356*.
Römer, Bildnis 360. 362*.
Römische Campagna, Grabmal der Caecilia Metella 343.
— S. Urbano alla Caffarella 343. 348.
— — Wandmalereien 438. 439.
— Tempel des Deus rediculus, sog. 343. 348.
— Villa ad Gallinas, Wandmalereien 349.
— Villa des Hadrian 343.
— Wasserleitungen 342.
Rosheim, Peter-Paulskirche 478.
Rossano, Codex Rossanensis 421.
Rundbogenfries von der Kirche zu Breitenau 467*.
Rundhütte 74.
Rund-Peripteros 95.
Rustikasäulen 343.
Ruvo, Kirche 501.

S.

Sacro Speco zu Subiaco 439. 439*.
Sakralbauten 70.
Salamanca, Kathedrale 514.
Salber 220. 222*.
Salerno, Dom 502.
— — Erztüren 550.
— — Musivarbeiten 558.
Salomons Palast 70.
Salomonstempel zu Jerusalem 69.
Salpion 299 350.
Salpionkrater 299.
Salzburg, Kloster a. d. Nonnberg 481.
Samos 122.
Samos, Heraion 104.
San Calisto 437
— Clemente 402. 438.
— Cosma e Damiano 402. 437. 438.
— Giorgio in Velabro 402.
— Giovanni in Fonte 415.
— — e Paolo 439.
— Lorenzo in Mailand 410. 411*.
— Lorenzo fuori le Mura 402. 437.
— Marco 403. 439.
— Martino 439.
— Nazzaro e Celso 440.
— Paolo fuori le Mura in Rom 401*. 402. 509*.
— — Kreuzgang 509*. 510.
— Ponziano 437.
— Vitale 408. 409*. 410.
— — Mosaik 420*.
Sankt Albans, Kathedrale 512.
— Denis, Chor der Kirche. gemalte Fenster 518.
Sankt Gallen, Codex aureus 452*. 453*. 456. 457.
— — Deckel des „langen Evangelienbuches" Elfenbein 454. 455*. 457.
— — Klosterkirche 450.
— — Kodex mit irischer Malerei 444.
— — Majestas Domini 454. 455*.
— — Plan der Klosteranlage 450 f.
— Gereon in Köln 477.
— Gilles, Portal 491*. 492. 536.
— Guillem du Désert. Tonnengewölbe 493.
— Johns-Kapelle im Tower 512. 512*.
— Maria im Kapitol zu Köln 450.
— Michel, Kirche 496.
— Trophime, Portal zu Arles 492. 535. 536*.
— — Klosterhof 492*. 494.
Sanssouci, Homerkopf 322.
Sant' Agnesa 403. 438.
— Agostino del Crocifisso bei Spoleto 403.
— Ambrogio in Mailand 499. 544*.
— — Apsismosaik 440.
— — Innenansicht 499*.
— Ansano in Spoleto 439.
— Apollinare in Classe 404. 418.
— — Ziborium 441*. 442.
— Apollinare nuovo 404. 406*.
— Elia bei Nepi 439.
— Urbano alla Caffarella 438. 439.
Santa Balbina 402.
— Cecilia 438.
— Constanza 414.
— Maria in Cosmedin 439.
— — in Domnica 439.
— — Maggiore 403. 407. 414.
— — de Naranco 513.
— — in Trastevere 402.
— Prassede 403. 438.
— Pudenziana 414.
— Sabina 403.
Santo Stefano rotondo des Lateran 407.
Sardanapal 253*. 255.
Sardinien, Nuraghen 326.
Särge der Helena und Constantia 365.
Sarkophag Casali 352. 353*.
— des Junius Bassus 385. 387*.
— des Königs Echmunazar 70.
— mit den trauernden Frauen aus den Königsgrüften von Sidon 266. 272*.

Sarkophag, der große, aus den Königsgrüften von Sidon 278. 289*. 290.
— der lykische 227.
— des Satrapen 227.
Sarkophage 352 353*. 388.
Sassovivo, Klosterhof 510.
Saturntempel 336.
Satyr 254*. 255.
— der einschenkende 241*. 248.
— tanzender 295. 296*.
— trunkener 297.
Satyrknabe 294*. 295.
Satyrtorso 255*. 257.
Säule, ägyptische 22.
— des Antoninus Pius 364.
— des Mark Aurel 337. 364.
— vom Portikus zu Vicadayu 61*.
Säulen, protodorische 20.
Säulenkapitell aus Susa 62*.
Sauroktonos 252*. 254.
Scala, Musivarbeiten 558.
Schaber 275. 277*.
— von Polyklet d. J. 224.
Schachbrettfries 467.
Schachtgräber zu Mykene 79.
Schaffhausen, Münster 478.
Schale von Duris 164. 164*.
— aus Vulci 163. 163*.
Schatzhaus des Atreus zu Mykene 82.
— — Durchschnitt 82*.
— der Megareer 112.
— von Sikyon 111.
Schedula diversarum artium 463f.
Schild des Herakles 88. 89.
— homerischer 89*.
— homerischer, Schema desselben 89*.
— der Parthenos 350.
Schlamersdorf, Zentralkirche 481.
Schleifer 311. 311*.
Schleswig, St. Michaelskirche 481.
Schlettstadt, St. Fides 478.
Schliemann, Heinrich 73. 74.
Schminktafel 11.
— aus Schiefer mit Reliefdarstellungen 11*.
Schmuckstück, vogelförmiges, aus dem Goldfunde zu Petrossa 444*.
Schranke und Bischofsstuhl in San Lorenzo fuori le Mura in Rom 556*.
Schreiber, Kalksteinstatue 18. 19*.
Schutzflehende im Palazzo Barberini 139.
Schwarzbach, Kirche 478.
Schwarzrheindorf, Doppelkirche 476.
— — Wandmalereien 526.
Schwestern vom Ostgiebel des Parthenon 201. 203*.
Segesta, Tempel 102.
Segovia, S. Millan 513.
Seligenstadt, Basilika 451.
Selinus, Akropolis 112.
— Apollontempel G 101.
— Tempel A und E 102.
— Tempel C und D 101.
— Tempel F 101.
— Tempel, Metopen 113. 140.
Semitische Familie. Einschaltbild zw. S. 16/17.
Sendschirli, Relief 66*.
Seneca, sog., Porträtkopf 306.
Septimius Severus, Palast 340.
Septizonium 340.
Serapiskopf 266.
Sessa, Kanzelreliefs 560.
— Musivarbeiten 558.
— Osterleuchter 558.
Sevilla, Alcazar 435.
— Minaret der Hauptmoschee 435.
Siegburg, Reliquienschrein 515.
Siegelzylinder 44*. 45.
Sieges-Stele, Näram-Sins 45. 45*. 46.
Siena, drei Grazien 303.
Silanion 240.
Silbermünze Alexanders des Großen 370*. 372.
Silbermünzen, römische 371*. 372.
Silen 297. 297*.
— mit dem Dionysosknaben 291.
— als Lampenträger 374. 374*.
Sima 99*. 103.
Sinzig, Kirche 486.
Situle 326.
Sitzbilder Senwosrets I. 20.
Skopas 241.
Skyllis von Kreta 108.
Smilis von Ägina 108.
Sofia, Eros von Parion 250.
Soïdas 140.
Sonnenheiligtum von Abu Gurâb 26.
Sophienkirche 432.
Sophokles 251*. 254.
Sosandra 137.
Sosias 162.
Sosibios 350.
Soest, Dom 472.
Speyer, Dom 472. 473*. 474*.
Sphinx 4.
— der große, von Gizeh 15*. 17.
— auf der altionischen Säule der Naxier 109.
— - oder Granittempel der Chefrenpyramide 13.
Sphinxallee in Karnak 27*. 28.
Spoleto, S. Agostino del Crocifisso 403.
— S. Ansano, Krypta, Wandmalereien 439.
— Oratorium von S. S. Giovanni e Paolo. Wandmalereien 439.
Squarcione, Francesco 351.
Stabkirche aus Gol 510f. 511*.
Städtebau 282.
Stadtmauer, aurelianische 343.
Statue, archaische, weibliche, von der Akropolis zu Athen 121*.
— Assurnasirpal 56*.
— weibliche, aus Delos 108*.
— weibliche, aus Samos 108*.
— des Oberbaumeisters Senmut und der Prinzessin Nanofru 4*.
Statuen aus getriebenem Kupfer 17. 18*.
— Amenemhêts III. 20.
— aus Golgoi 70*.
— aus dem westlichen Tempelgiebel zu Ägina 124*. 128.
— thoracatae 355.
— togatae 355.
Statuette des Cherti-hôtep 20*.
Steinstück in menschlicher Gestalt 73*. 74.
Steinzeit, jüngere 11.
Stelen 124.
Stephanos 130. 350.
— aus Rom 440.
Stereobat 96.
Steyning, Kathedrale 512.
Stier, farnesischer 318. 319*.
Stifterpaar, Standbild eines, in Naumburg 532*.
Stil, archaischer 101.
— System des attisch-ionischen 102* 104.
— laxarchaischer 101.
— ornamentaler 348.
— der letzte pompejanische 348.
— der schöne 366.
Stilo, La Cattolica 500.
Stoa Poikile am Markt von Athen, Wandmalereien 164.
Straßburg, Münster, gemalte Fenster 518.
Straßenfiguren, alexandrinische 306.
Straßensänger, nubischer 305*. 306.
Stratoniskos 312.
Straubing, Peterskirche 478.
Strongylion 212. 240.
Stufenpyramide 12.
— von Sakkara 12f.
Stuttgart, Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen. Miniaturen 524.
Stylobat 96.
Styppax aus Kypros 212.

Subiaco. Klosterhöfe von S. Scholastica 510.
— Sacro Speco, Wandmalereien 439. 439*.
— — Bildnis des Franz von Assisi 554*. 555.
Sunion, Tempel 102.
Susa 64.
— Fries der Bogenschützen 64. 64*.
— Säulenkapitell 62*.
— Triumphbogen, römischer 343.
Syrakus, Athenatempel 102.
— Museum, Aphrodite, kopflose Statue 303.
— Münzen 370*. 372.

T.

Tabularium 334.
Tanagräer Terrakotten 248*. 252.
Tanagrafigur, Mädchen mit Fächer, Einschaltbild zw. S. 240/241.
Taenia 99. 99*.
Tänzerinnen, Wandgemälde aus einem Grabe in Theben 8*.
— aus Herkulaneum 154.
Tarragona, Kathedrale 514.
Taubenmosaik 349.
Taufbrunnen des Bischofs Calisto 440.
Tauriskos aus Tralles 319.
Tegea, Tempel der Athena 102.
Tegernsee, Kloster, gemalte Fenster 517.
Teich, um den Bäume stehen, Wandgemälde aus einem Grabe in Theben 9*.
Telchinen 106
Telekles von Samos 110.
Telephanes 135
Tempel A und E zu Selinus 102.
— ägyptische 26. 27.
— Amenophis' III. in Luksor 29*. 34.
— des Antonius und der Faustina 336.
— des Apollon Didymaios zu Milet 104.
— des Apollon 340.
— des Apollon zu Phigalia 102.
— der Artemis zu Ephesos 104. 109.
— zu Assos 101.
— der Athena Nike 104.
— der Athena Nike Apteros 187. 187*.
— der Athena zu Priene 104.
— der Athena zu Tegea 102.
— zu Babylon 51.
— C und D zu Selinus 101.
— der Ceres Liber 340.
— des Clitumnus 403.
Tempel zu Dendera 39.
— des Deus rediculus 343.
— der Dioskuren 336.
— zu Edfu 39.
— zu Ephesos 265.
— Ezida, Nordwestfront 49*.
— F zu Selinus 101.
— des Herakles Victor 340.
— der Juno Lacinia 102.
— der Juno Moneta 334.
— des kapitolinischen Jupiter 334.
— von Karnak 1*.
— — Koilanaglyphen 5*.
— — Liliensäule 22*.
— zu Kôm Ombo 39.
— des Mars Ultor 337.
— der Minerva Medica 343.
— zu Neandria 105.
— des Nabu, Nordwestfront 49*.
— der Pax 337.
— zu Phigalia 104.
— auf der Insel Philae 39.
— des Portunus 340.
— des Poseidon zu Pästum 101.
— Ramses' II. 37.
— — zu Abydos 36.
— Ramses' III. zu Medinet Habû 37.
— — zu Theben 32.
— zu Segesta 102.
— Sethos' I. 36.
— Sunion 102.
— zu Thermos in Ätolien 94.
— Thutmosis' III. 39.
— für den Totenkult 13.
— des Trajan 337.
— der Venus Genetrix 337.
— der Venus und Roma 337.
— der Venus Victrix 342.
— des Vespasian 336.
— des Zeus 121.
— des Zeus zu Akragas 102.
— des Zeus zu Athen 105.
— Aufriß eines altitalischen 328*.
— Grundriß eines altitalischen 328*.
— Grundrisse 95*.
Tempelbau 282.
Tenea, Jünglingsgestalt von 110. 112*.
Terracina, Musivarbeiten 558.
— Osterleuchter 558.
Terrakotten, Tanagräer 248*. 252.
Terrassentempel von Dêr el-bahri 33*. 37.
Tetradrachme von Athen 370*.
Teufelsfratze 59*.
Theater, Balbi 342
— des Dionysos 188.
— zu Epidauros 188. 189*. 224.
— des Marcellus 340.
Theater des Pompejus 342.
Theben, Eingang zu einem Grabe 31*.
— Kolosse Amenophis' III. 34*. 38.
— Memnonskoloß 34* 38.
— Tempel Ramses' III. 32.
— Totentempel des Königs Mentuhotep 27.
— Wandgemälde aus einem Grabe 8*. 9*.
Theodoros von Samos 108. 110.
Theon von Samos 284.
Theophilus 464.
Thermen des Agrippa 342.
— des Caracalla 342.
— des Diocletian 342.
— des Maxentius 342.
— des Nero 342.
— des Titus 342. 348.
Thermos, Apollontempel 101.
Theseion 102. 215.
— Fries 216. 217*.
Theudelinde, Königin 440.
Thiasos, bacchischer 255.
Thrasymedes von Paros 262.
Thron des Apollon von Amyklai 91.
Thukydides, Herme 221.
Thusnelda 362
Thymele in Epidauros 224.
Tiberius, Palast 340.
Tierornamentik 442.
Timanthes 236.
Timarchides 350.
Timarchos 264.
Timokles 350.
Timomachos von Byzanz 285.
Timotheos 261. 262.
Tind, Stabkirche 510f.
Tiryns, Burg 80f.
— — Galerie in der Burgmauer 81*.
— — Plan der Oberburg 80*.
Titusbogen 337. 338*.
— Relief 363. 367*.
Toledo, Votivkronen westgotischer Könige 444.
Tongefäß aus Melos 89.
— Malerei 90*.
— schwarzfigurige Malerei 119. 119*.
Tongefäße 84 89.
— bemalte 117*.
— geometrische 86.
Tonsarkophag aus Cäre 328. 329*.
Tontafel, bemalte (Pinax) aus dem Poseidonheiligtum bei Korinth 90. 92*.
Topographia christiana 429.
Torbauten in Sendschirli 65.
Torcella, Dom 504.
— S. Fosca 504.
Torso vom Belvedere 291. 292*.
— vatikanischer 301.

Torus 103.
Toscanella, zwei Kirchen 509.
Totengericht in der Unterwelt 40*.
Totentempel 25. 36.
— in Abusir, Relief 17*.
— des Königs Mentuhotep 27.
— des Neweserrē bei Abusir 15.
— — Relief 17*.
— des Sahurē zu Abusir, Palmenkapitelle 22*.
Toulouse, Museum, Skulpturen 538.
— St. Sernin 514.
— — Skulpturen 538.
Tournay, Goldfund im Grabe des Königs Childerich 444.
Tournus, St. Philibert 495.
Trajansbogen, Relief 363. 368*.
Trajanssäule 337.
Trani, Dom 501.
— — Erztür 551.
— — figürlich verzierte Konsolen 561.
— — Portal-Skulpturen 561.
Trevi, sog. Tempel des Clitumnus 403.
Tribunenbogen von S. S. Nereo ed Achilleo 438.
Trier, Dom 475.
— Evangelistarium des Erzbischofs Egbert, Miniaturen 518.
— Porta nigra 344.
— sog. Propugnacula 481.
— Zierbuchstabe aus dem goldenen Ada-Kodex 451*.
— — aus einer Handschrift 469 518.
Triglyphen 99. 99*.
Trinkschale, rotfigurige Malerei auf einer Trinkschale aus der Fabrik des Brygos 163*.
Trinkschalen 162.
Triptolemos, Aussendung des, Relief 139
Triumphbogen zu Ancona 344.
— zu Aosta 343
— zu Benevent 344.
— des Claudius 363.
— des Constantin 340.
— des Mark Aurel 364.
— von Orange 344.
— zu Pola 343.
— zu Rimini 343.
— des Septimius Severus 336. 365.
— zu Susa 343.
— des Titus 363. 367*.
— des Trajan 363. 368*.
Trochilus 103.
Troja 73. 74.
— Blei-Idol, weibliches 74. 74*.
— Gesichtsvase 73*. 74.
Troja in Apulien, Dom 501.
— — Drache 551*.
— — Haupttür und Seitentür 550f. 551*.
— — Löwenkopf 551*.
— Rose von der Kathedrale 560*. 561.
Tübingen, Waffenläufer, Erzstatuette 132*. 134.
Tullianum 327.
Turm der Winde 105. 281.
Turmanin, altchristliche Basilika 403. 404*.
Tutilo 457.
— Elfenbeinschnitzerei 454. 455*.
Tympanon 467.
Typhon, dreiteiliger 111. 113*.
Tyrannenmörder 131*. 133f.

U.

Urnes, Stabkirche 510f.
Utrecht, Psalter 457.

V.

Vaison, Klosterkirche 493.
— Klosterhof 493*. 494.
Varvakeionstatue 207.
Vase geometrischen Stils 86. 86*. 87.
— spätägäische 84.
— Malerei 85*.
Vasi di bucchero 367.
Vasen, kyrenäische 118.
Vassaletto 510.
Veldeke, Heinrich von, Eneit 525
Venedig, Dogenpalast, drei Figuren vom Weihgeschenk des Königs Attalos 310.
— S. Marco 497. 503f. 555.
— — Bronzepferde 356.
— — Innenansicht 502.
— — Mosaiken 555.
— — Pala d'oro 432. 433*.
— — Säulen vom Ziborium des Hochaltars 394. 395*.
Venus, esquilinische 139.
Venus von Milo 317. 317*.
Verkündigung und Begegnung 423*.
Verona, Amphitheater, römisches 343. 344*.
— Arco de' Leoni 344.
— Baptisterium, Immersionstaufbecken 540.
— Dom 499.
— — Portal 542.
— Museum. Wandmalereien von S. S. Nazzaro e Celso 440.
— Porta de' Borsari 344.
— S. Zeno 498f.
— — Bronzetüren 519. 540.
— — Portal 542.
— — Reliefs 540.
Verroterie cloisonnée 444.
Verstümmelung gefangener Krieger, Relief am Palast Salmanassars II. 54*.
Vestalinnen, Gebäude der 336.
Vestatempel 340.
Vézelay, Abteikirche 494.
— — Innenansicht 495*.
— Kathedrale. Portalschmuck 539.
Vicadayu, Säule vom Portikus 61*.
Viktoria von Brescia 267.
Villa ad Gallinas 349.
Villenanlage des Hadrian 343.
Vision des Ezechiel 428*.
Volterra, Eingangstor, gewölbtes 327.
— Kanzel 547.
Volute 103.
Votivrelief 223.
Vulci, Caccumella 327.
— Grabmalereien, etruskische 330.
— Halsband, etruskisches 369. 369*.
— Trinkschale mit rotfiguriger Malerei 163. 163*.

W.

Wadi Maghâra, Reliefdarstellung des Cheops 16.
Waffenläufer 132*. 134.
Wagenlenker aus Delphi 138. 139*.
Waltham, Kathedrale 512.
Wand aus dem Grabe des Rahotep zu Medum 7*.
— aus dem Hause des tragischen Dichters zu Pompeji, Einschaltbild zw. S. 348/349.
Wandgemälde in den Gräbern 41.
— aus einem Grabe in Theben 8*. 9*.
Wandmalereien aus Pompeji 346.
— pompejanische 285.
— — aus dem Hause des Spurius Mafor, Einschaltbild zw. S. 336/337.
— aus dem Zömeterium des heiligen Kalixtus zu Rom 379*. 385. 385*. 389*. 390*.
Wasserleitungen 342.
Wechselburg, Kirche, Kanzel 530.
— — Kreuzigungsgruppe 529. 529*.
Weihgeschenk des Cheramyes an Hera 108*.
— der Nikandre von Naxos 108*.
Werner von Tegernsee, Liet von der Maget 525.
Wettläuferin 139.

Widder von Syrakus 304*. 305.
Wien, Gemma Augusta 373.
— Gemme des Aspasios 206. 209*.
— Hofbibliothek, Fragment eines Geneſis 420 f.
— — Dioskurides Werk über die Pflanzen 421.
— Reliefs vom Grabmal in Gjölbaſchi 158. 167.
— Schaber aus Epheſos 224.
— Schatzkammer, Evangeliarium Karls des Großen 452.
Wilhelm von Innsbruck 507.
— von Modena 540.
Wimpfen am Berge, Kaiſerſchloß 482.
Windhunde 305.
Wohnhaus, ägyptiſches 24 f.
— — Grundriß 24*.
— antikes 345.
Wölfin, kapitoliniſche 329. 330*.
Worms, Dom 472. 474. 474*. 475*.
Würdenträger, altſumeriſcher 46*.
Würfelkapitell, romaniſches 465.
Würzburg, Kodex mit iriſcher Malerei 444.

X. Y.

Xanten, Reliquienſchrein 515.
Xanthos, Grabfries 135.
— Harpyiendenkmal 133*. 135.
— Nereidendenkmal 104. 157. 158*.
Xerxes' Grab, Faſſade 63*.
Xoana 106.

Z.

Zangenornament 407. 409*.
Zellenglasverzierung 444.
Zellenſchmelz 515.
Zeus 170.
— ſog. König 140. 145*.
— von Koroneia 212.
— von Otricoli 264*. 266.
— von Phidias 193. 196. 198.
— und Athena im Gigantenkampf 313*. 314.
— -Altar zu Pergamon 312 f
— -Münze von Elis 192*. 193.
— -Tempel zu Akragas 218.
— -Tempel zu Olympia 102. 146 ff 151*. 152*. 153*.
Zeuxis 235.
Ziborium vom Altar des heil. Eleucadius in Sant' Apollinare in Claſſe bei Ravenna 441*. 442.
Ziborium über dem Hochaltar von Sant' Ambrogio zu Mailand 544*.
— zu Ferentino 555*.
Zierbuchſtabe aus dem goldenen Ada-Kodex zu Trier 451*.
— aus der karolingiſchen Bibel 445*.
— aus einem Evangelienbuche zu Köln 458*.
— aus einer Handſchrift des 12. Jahrhunderts 469*.
— aus einer Handſchrift zu Trier 518*.
— aus dem Meßbuche Heinrichs II. 464*. 539*.
— aus Hardehauſen 535*.
— A. 490*.
— ſpätromaniſcher 510*.
— aus einer ſpätromaniſchen Handſchrift 514*.
Zierſcheibe 443*.
Zikurrat 53.
Zömeterien 381 ff.
Zürich, Großmünſter, Kreuzgang 482.
Zwerggalerie 467.
Zwetl, Ziſterzienſerabtei 490
Zwölfgötter-Altar 325.

VERIFICAT 2017
S. 87 21 259
VERIFICAT 1997
VERIFICAT 2007
CAROLI FUNDATIUNEA UNIVERSITARIA
BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ BUCUREȘTI

Druck von Velhagen & Klaſing in Bielefeld.