

HANS SCHRADER

ARCHAISCHE
GRIECHISCHE
PLASTIK

WEDERMANN'S
VERLAG
ERLANGEN
RESLAU

ΗΚΗ
ΕΙΟΥ
ΤΟΣ
Α.Π.Θ.
ΤΗ
ΗΣ

ΑΤΟΣ

Η

II. S. B.
→ Schrader



JEDERMANNS BÜCHEREI

Natur aller Länder / Religion und Kultur aller Völker
Wissen und Technik aller Zeiten



ABTEILUNG: BILDENDE KUNST

Herausgegeben von
Wilhelm Waetzoldt



Ferdinand Hirt in Breslau

1933

NB
90
5373
1933
cl

Hans Schrader

Archaische griech Plastik



H. A. 9



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ. 1916
Κωδ.....

Ferdinand Hirt in Breslau

1933

0640012832

Mit 95 Abbildungen

Made in Germany
Copyright 1932 by Ferdinand Hirt in Breslau

Dies Büchlein möchte den inneren Reichtum archaisch-griechischer Skulptur durch eine nach den Hauptgebieten plastischen Schaffens geordnete Übersicht erschließen. In einer solchen Darstellung ergänzen sich die in den verschiedenen Landschaften gemachten Funde so glücklich, daß sich der Gang der Entwicklung klar abzeichnet und durch Nebeneinanderstellung von Werken der gleichen Gattung, aber verschiedener Schulrichtung, auch der Charakter der Kunstschulen deutlich hervortritt. Die Entwicklung innerhalb dieser Schulen im einzelnen darzulegen ist heute noch kaum möglich. Dabei müßte sich der Mangel an literarischer Überlieferung und die Ungleichmäßigkeit in der Erhaltung der Kunstwerke störend geltend machen. Denn leider fehlt für die archaische Zeit ein Leitfaden schriftlicher Kunde, wie wir ihn für das 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. in den kurzen, aber inhaltreichen Künstlercharakteristiken besitzen, die auf einen Enkelschüler Lysipps, den Bildhauer Xenokrates — den Vasari oder Sandrart des Altertums — zurückgehen. In dieser Reihe bahnbrechender Meister wird kein einziger Künstler der archaischen Epoche genannt. Offenbar ist das Interesse für die archaische Kunst erst in späterer hellenistischer Zeit erwacht, als z. B. König Attalos von Pergamon archaische Bildwerke sammelte und gleichzeitige Künstler sich von solchen anregen ließen. Aber damals fand sich kein Forscher, der zugleich wie Xenokrates Bildhauer gewesen wäre und wie jener vom Standpunkt des bildenden Künstlers aus gesehene Würdigungen hätte liefern können. Die Lücken im Denkmälerbestande sind empfindlich. So ist z. B. unsere Kunde von der monumentalen Plastik des Peloponnes, die sich wesentlich im Bronzeguß betätigt haben muß, bei der Seltenheit griechischer Großbronzen äußerst dürftig, die der kleinasiatisch-ionischen Kunst zwar viel reicher, aber doch durch die Verstümmelung ihrer umfangreichsten Leistung, des Reliefschmucks am Artemistempel von Ephesus, beeinträchtigt.

Ein Rückblick versucht das innere Gesetz der Entwicklung in Worte zu fassen und von hier aus auch für die Besonderheiten der Kunstschulen Verständnis zu gewinnen.

Im Sommer 1932.

Hans Schrader.

I N H A L T S Ü B E R S I C H T

	Seite
Vorbemerkung	5
I. Einleitung	7
II. Ruhig stehende nackte männliche Gestalten	11
III. Stehende Frauenfiguren	24
IV. Köpfe	38
V. Sitzfiguren	45
VI. Bewegte Gestalten	49
VII. Tiere	52
VIII. Reliefs	56
1. Die Grabstele	59
2. Der Fries	67
3. Die Metope	73
IX. Giebel	78
X. Rückblick	87
Zeittafel	90
Literaturverzeichnis	92
Nachweis der Bildvorlagen	92
Namen- und Sachregister	93
Abbildungen	97

Sucht man nach Merkmalen, die das Wesen griechischer Kunst im Unterschied von der Kunst anderer Völker und Zeiten bezeichnen, so wird man sich vielleicht zuerst daran erinnern, daß von jeher als eine Besonderheit griechischer Bildnerei ihr Anthropomorphismus hervorgehoben wurde. Darunter wird zunächst die durchgängige Gewohnheit verstanden, die Götter menschengestaltig zu bilden, in scharfem Gegensatz z. B. zur Kunst der Ägypter, die die Götter nicht ausschließlich, aber doch mit Vorliebe in Mischgestalten aus Mensch und Tier darstellt — einer Form, die die Griechen nur zur Charakteristik untergeordneter, dienender Gestalten des Götterkreises zugelassen haben. In weiterem Sinn könnte man mit Anthropomorphismus auch die Ausschließlichkeit bezeichnen, mit der die griechische Kunst sich auf die Darstellung des Menschen beschränkt, aus seiner Umwelt nur eine Anzahl Tiere, mit denen der Mensch in freundlichem oder feindlichem Verkehr lebt, und eine karge Auswahl unentbehrlicher Hausgeräte berücksichtigt. Erinnert man sich an den Reichtum landschaftlicher Darstellungen, die sich auf ägyptischen oder assyrischen Reliefs finden, an die bis ins einzelne ausgeführten Bilder von Haus und Garten, Feld und Wüste, belagerten Städten, belebten Flüssen, und blickt dann etwa auf den Parthenonfries, der doch ein Bild aus dem Leben, den Panathenäenfestzug, bietet, so ist der Unterschied schlagend: außer Opfertieren und den Pferden der Reiter nur menschliche Gestalten, — ein paar Stühle, hier und da, wie ein Versatzstück, eine leichte Felsenerhebung als Auftritt für einen Zugteilnehmer. Alle Bedeutung liegt in der Fülle der menschlichen Gestalten, die in einem unaussprechlichen Reichtum der Bewegung ausgebreitet werden, bald zum Gewimmel zusammengedrängt, bald in klar gegliederter Ordnung. In der Tat, der im Zeitalter der Sophistik, der griechischen Aufklärung, geprägte Satz, daß der Mensch das Maß aller Dinge sei, hat für die griechische Kunst entscheidende Geltung, muß als ein wesentlicher Zug in ihrem Bilde betrachtet werden. Und doch hat Goethe recht, wenn er dabei nicht stehenbleibt, übertreibend sogar die Bedeutung des Anthropomorphismus in Abrede zu stellen scheint. „Der Sinn und das Bestreben der Griechen ist“, so heißt es in dem schönen Aufsatz über Myrons Kuh, „den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschlichen. Hier

ist ein Theomorphism, kein Anthropomorphism!“ Haben doch, so könnte man Goethes Meinung weiter ausführen, auch Ägypter und Asiaten menschengestaltige Götter gekannt, aber die Griechen und nur die Griechen haben den Menschen vergöttlicht, d. h. das Bleibende, Wesentliche seiner Gestalt, seine Form, sein Göttliches erfaßt und als Kunstwerk in die Welt gestellt. Sie haben, wie Goethe es an einer späteren Stelle desselben Aufsatzes von einem ihrer größten Meister, von Myron, aussagt, „nicht das sogenannte Natürliche zu gemeiner Täuschung gesucht“, sondern „den Sinn der Natur aufzufassen und auszudrücken gewußt“. Das war nie gewesen und ist nie wieder geworden; aber immer von neuem hat die Kunst Europas im Bann dieser Schöpfung gestanden, die die uns umgebende unendlich verwickelte Natur im Menschenbilde in eine unvergeßlich und unzerstörbar große und schlichte Form gegossen hat, wie für ewige Zeiten, die doch lebenswarm und frisch wirksam ist, wenigstens für den Wohlvorbereiteten, als wäre sie von heute. Wie ist dies Wunder geschehen? Welche Werdezeiten, Entfaltungen, Verkümmierungen hat diese einzigartige Erscheinung im Laufe einer tausendjährigen Geschichte erlebt? Bewährt sich hier überall das tiefe Wort des Dichters? Das Thema dieses Büchleins schränkt die Betrachtung ein auf den ersten Abschnitt dieser Geschichte und kann so nur für den ersten Aufstieg griechischer Kunst jene Fragen beantworten, immerhin befriedigender, als man zunächst erwarten sollte, weil Entwicklung hier nicht so zu verstehen ist, als ob nur in dem Abschnitt, welchen wir die klassische Epoche zu nennen pflegen, das ganze Wesen griechischer Kunst sich darstelle. In allen schimmert es durch, hier klarer, dort verhüllter — finden und fassen läßt es sich überall. Und immer hat es besonderen Reiz, den Anfängen menschlicher Gestaltungen nachzugehen, weil hier oft unmittelbar ergreifend der Urtrieb gespürt wird, noch ungetrübt durch Tradition, Nachahmung, Stilzwang. Dieser Reiz kann uns für das Fragmentarische der Darstellung schadlos halten.

Es wird auch kein wesentlicher Schade sein, daß hier nur die Plastik, nicht die Malerei ins Auge gefaßt wird; denn so behutsam auch unser Urteil über die von der griechischen Malerei erreichte Höhe infolge der trümmerhaften Erhaltung ihrer Werke sein muß, so viel ist sicher, daß die Entwicklung der eigentlich malerischen Kunstmittel erst zu einer Zeit beginnt, in der die Plastik längst den Vollbesitz ihrer Ausdrucksmittel erlangt hat. Wie spät und schwer dem griechischen Sinn das Malerische aufgegangen ist, lehrt ein Blick auf Platon, den

feinsten Künstler unter den griechischen Philosophen, der die zu seiner Zeit sich durchsetzenden schüchternen Versuche perspektivischer Darstellung für verwerflich erklärt, weil sie das wirkliche Wesen der Dinge verfälschen, dem Schein, nicht dem Sein nachjagen. Weiter aber darf man sagen, daß die Plastik im alten Griechenland eine Bedeutung für das Leben gehabt hat, wie sie nie und nirgends wiedergekehrt ist. Sie schafft das Götterbild, und es gilt unzweifelhaft von ihr im allgemeinen, was ein antiker Ausspruch im besonderen großen Bildhauern des 5. Jahrhunderts als Verdienst zuschreibt, daß sie der geltenden Religion etwas hinzugetan haben. Wenn wir die Beschreibung Griechenlands lesen, die Pausanias in der Antoninenzeit mit besonders eingehender Berücksichtigung der Heiligtümer verfaßt hat, so erhalten wir eine lebendige Anschauung davon, wie in allen den zahllosen Tempeln, großen und kleinen, bis herab zu bescheidenen Kapellen, die kultlich verehrten Götterbilder Werke der Plastik sind, unendlich verschieden nach Material, Technik und Größe, dort primitive Holzpuppen, mit Gewändern bekleidet und mit Schmuck behängt, hier Werke großer Meister, Goldelfenbeinbilder, Marmor- oder Bronzestatuen, zu denen man aus allen Ländern wallfahrtet um ihrer erlesenen Schönheit willen. Und in den Tempeln und um sie herum eine Fülle von Weihgeschenken, Statuen und Reliefs, von denen auch wieder ein großer Teil das Bild des Gottes vor Augen stellt. In allen Größen wird es geformt, es erscheint als zierliche Statuette aus Bronze oder Ton, als lebensgroßes Bildwerk und in allen Abstufungen der Vergrößerung bis zum Riesenbilde, das, wie etwa die Goldelfenbeinbilder des Phidias, die Höhe eines mehrstöckigen Hauses erreicht. Es fällt schwer, uns die Wirkung solcher Kolosse im Freien vorzustellen, wie die der ehernen Athena auf der Akropolis von Athen, deren Lanzenspitze, wie berichtet wird, schon vom Meere her, meilenweit, sichtbar war. Noch weniger will es gelingen, uns die Erscheinung eines der riesigen im Tempelinnern aufgestellten Kultusbilder anschaulich zu machen. Aber so viel sehen wir: die Kunst des Bildhauers ist es, die durch die Jahrhunderte hindurch die Gegenstände religiöser Verehrung schafft, im Wettbewerb der vielen kleinen Stadtstaaten, die sich bemühen, die ersten Künstler, gleichviel welcher Herkunft, in ihren Dienst zu ziehen. Diese götterschaffende Kunst ist so in dem politisch zersplitterten, in ewigen Fehden sich verzehrenden Griechentum neben den Homerischen Gedichten eine der wichtigsten einigenden Mächte. Aber die Bedeutung der Plastik für das griechische Leben

geht noch weiter. Es ist bekannt genug, daß für den freien Mann in Hellas sportliche Betätigung von früher Jugend an selbstverständlich ist, daß die panhellenischen Wettspiele, an die Feste großer Götter angeschlossen, die Griechen aus allen Landen, von den fernsten Küsten her an sich ziehen und in leidenschaftlicher Anteilnahme vereinigen. Der Bildhauer aber ist es, der das Andenken an die hochbenedicten und bewunderten Sieger in Statuen festhält, die, an den Festorten, in den heiligen Bezirken aufgestellt, vor aller Augen stehen, als Urbilder männlicher Kraft und Gewandtheit in alle Weite wirken.

Es bedarf noch einer Verständigung über die Abgrenzung der Epoche, mit der wir uns hier zu beschäftigen haben. Wenn man von „archaischer“ griechischer Kunst spricht, so meint man damit nicht im eigentlichen Wortsinn — arché ist das griechische Wort für Anfang — das Anfangsstadium der griechischen Kunst überhaupt, sondern das Anfangsstadium monumentaler griechischer Kunst. Voraus liegen mehrere Jahrhunderte, aus denen massenhafte Überreste der Kleinkunst, Tongefäße, Tonfigürchen, Bronzebildwerke und -geräte erhalten sind, während von Bauten, die über den nächsten Gebrauchszweck hinaus entwickelt wären, kaum Spuren vorhanden sind, das lebensgroße oder noch größere plastische Werk ganz fehlt. Erst mit dem Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. (um 630) beginnt auf diesen beiden Gebieten eine geschlossene Entwicklung, und es ist die erste Phase dieser Entwicklung, die wir uns gewöhnt haben, als archaische Kunst zu bezeichnen. Ihren Abschluß bestimmt eine tiefgreifende Umwälzung, die um das Jahr 500 v. Chr. vor sich geht und sich am deutlichsten in der Auflösung der bis dahin für die griechische Plastik ebenso sehr wie für die ägyptische und asiatische Kunst geltenden Regel der Frontalität ausspricht. Es ist sicher kein Zufall, daß diese entscheidende Tat, zu der die soviel älteren orientalischen Künste nie gelangt sind, die man als die Geburt der europäischen Kunst zu betrachten hat, zusammenfällt mit der politischen Verselbständigung des Griechentums gegenüber der großen beharrlichen Weltmacht, dem unter persischer Hoheit geeinigten Orient, wie sie in einem ersten Akt im ionischen Aufstand, dann in den Perserkriegen sich vollzogen hat. Wir werden guttun, die Bezeichnung „archaisch“ in dem eben bestimmten zeitlichen Wortsinne zu nehmen und die heute vorherrschende Bedeutung „altertümlich“ im Sinne von „rückständig, überholt durch die Entwicklung“ aus dem Spiel zu lassen. In diesem Sinne betrachteten die Künstler der folgenden Epoche, der klassischen Zeit, die voraus-

gegangene, von ihnen überwundene Kunst — das war ihr gutes Recht. Wir müssen einen höheren Standpunkt suchen, von dem aus wir die Entwicklung innerhalb dieser Anfänge überblicken, ohne über dem Fortschreiten den Eigenwert jeder Phase dieser Entwicklung zu vergessen, geschweige denn den Maßstab der klassischen Kunst anzulegen. Unsere Zeit ist solcher Betrachtungsweise günstig: die lange gültige Schätzung des Klassischen als eines absoluten Maßstabes ist eher einer Gleichgültigkeit, ja Geringsachtung gewichen, und für alles Primitive ist die Empfänglichkeit groß.

II. RUHIG STEHENDE NACKTE MÄNNLICHE GESTALTEN

Erwägt man, wie sehr das Griechentum, solange es sich in aufsteigender Entwicklung befand, in Staat, Gesellschaft, Familie männlich geartet war, so ist ohne weiteres verständlich, daß im Mittelpunkt der frühen griechischen Plastik durchaus der Mann steht, der ausgereifte Mann in der Fülle seiner Jugendkraft. Er ist die Norm aller menschlichen Erscheinung, so sehr, daß das Kind als verkleinerter Mann, die Frau als Mann mit äußerlich angebrachten weiblichen Formen dargestellt wird, Verständnis für die Besonderheit weiblicher Form in der archaischen Kunst nur ausnahmsweise zu beobachten ist. Daß bei solcher Art des Bildens von der inneren, normschaffenden Anschauung aus das Rundbild des ruhig stehenden jugendlichen Mannes, herausgelöst aus der Umgebung und durch keinerlei Handlung in sie hineinwirkend, sondern in sich abgeschlossen, das wesentlichste Thema der Darstellung bildete, ist begreiflich. In solchen Gestalten ließ sich die strenge Gesetzmäßigkeit des menschlichen, d. h. des männlichen Baus, die, vor allen Einzelheiten, den Sinn des Bildners fesselte, am faßlichsten ausdrücken. Jahrhunderte waren vorausgegangen, in denen das künstlerische Bedürfnis sich in dekorativer Betätigung ausgelebt hatte, wie sie in dem über alle Landschaften Griechenlands verbreiteten geometrischen Stil der Kleinkunst, namentlich der Gefäßbemalung, zutage tritt. Es ist die Schulung in dieser von aller Wirklichkeit absehenden, die Flächen in immer neuen Verbindungen einfacher geometrischer Figuren aufteilenden Kunstweise, die den Schöpfern dieses Typus im Blute liegt. Aber schon in den ältesten erhaltenen Beispielen verbindet sich mit dem Sinn für die Gesetzmäßigkeit des menschlichen Baus ein Streben

nach dem Ausdruck des Tätigen, Wirkenden in ihm, um dann an dem durch ein volles Jahrhundert festgehaltenen Typus immer stärker zur Geltung zu kommen, endlich den Typus zu sprengen — in einer für die sichere Stetigkeit alles Fortschritts in der griechischen Kunst höchst bezeichnenden, die in einem Typus liegenden Möglichkeiten nacheinander erschöpfenden, immer vorwärtsdrängenden Zähigkeit.

Wir versuchen Eigenart und Bedeutung des Typus und seine Entfaltung zu fassen, indem wir von einem wohlbekannten und besonders gut erhaltenen Beispiel schon gereifter Kunst, dem ‚Apoll‘ von Tenea in der Münchner Glyptothek ausgehen (Abb. 1, 2). Nicht selten kann man vor ihm aus dem Munde auch unterrichteter Laien das Urteil vernehmen: „wie ägyptisch!“ Darin steckt Wahres und Falsches. Wahr ist, daß die griechische Statue in Schrittstellung und Armhaltung — beide Arme liegen mit zur Faust geschlossenen Händen am Körper an — ägyptischen Statuen ähnlich ist, weiter aber, daß sie unter dem gleichen Gesetz der Frontalität steht, die Julius Lange als einen bleibenden Wesenszug ägyptischer und überhaupt altorientalischer Kunst zuerst formuliert hat, d. h.: die Statue macht Front zum Beschauer, derart, daß wir uns in der lotrechten Mittelachse des Körpers durch Rückgrat und Brustbein, durch Halswirbel, Mundmitte und Nase eine Ebene hindurchgelegt denken können, die die Ebene, in der der Körper sich ausbreitet, senkrecht schneidet und den Körper in zwei symmetrische Hälften teilt. Von dieser Symmetrie wird nur insofern leise abgewichen, als das linke Bein senkrecht aufsteht, das rechte ein wenig zurückgenommen ist, so jedoch, daß die Körperlast sich auf beide Beine gleichmäßig verteilt, beide Beine mit durchgedrückten Knien gleich angespannt erscheinen. Man sieht, diese Anordnung betont scharf die den Bau des Körpers tatsächlich beherrschende Symmetrie, eine Eigenschaft, die ihn kunstmäßig ausgestalteter Architektur annähert. Sie wird durchgeführt auch am bewegten Körper, in der Weise, daß die Mittelebene des Körpers niemals eine Biegung oder Drehung erleidet, eine Bewegung wie Hocken, Knien, Sitzen nur durch Beugung der Gliedmaßen bei unveränderter Mittelebene bewirkt wird. Eine Drehung des Körpers in den Hüften oder im Halsgelenk ist ausgeschlossen: in jeder Haltung erscheint der Körper symmetrisch zu beiden Seiten der Mittelebene verteilt wie ein Gebäude. Die strenge Befolgung dieser Regel gibt den Werken ägyptischer Plastik die monumentale Ruhe, die wir bewundern. Aus dem engen Zusammenhange der Skulptur mit der Architektur ist offenbar auch

der sonderbare Rückenpfeiler zu verstehen, an den sich ägyptische Steinbilder anzulehnen pflegen, auch in Fällen, wo nicht etwa Rücksicht auf die Standfestigkeit der Figur maßgebend sein konnte. Dabei störte es den ägyptischen Künstler nicht, daß das stehengebliebene Verbindungsstück zwischen dem vorgesetzten linken Bein und dem Rückenpfeiler in der Seitenansicht von rechts das rechte Bein völlig verdeckte (vgl. die Statuette des Ranofer in Kairo, Abb. 3, 4). Die menschliche Gestalt ist dem Ägypter unlöslich verkettet mit der einfachsten Bauform, deren Gesetz auch für sie Geltung hat. Es ist bezeichnend für die griechische Auffassung, daß dieser Rückenpfeiler an griechischen Steinskulpturen niemals vorkommt, auch nicht an Werken, die altertümlicher sind als die Münchner Statue; auch bei ihnen ruht die Körperlast allein auf den schmalen Knöcheln, eine äußerlich angefügte Stütze wird verschmäht. Offenbar lag dem griechischen Bildhauer von jeher daran, die Statue frei in den Raum zu stellen, rings von Luft umflossen, von allen Seiten voll sichtbar. Man sieht: schon in diesen Anfängen ist die Entwicklung angelegt, die zur Befreiung der Statue von der Bindung durch architektonisches Gesetz führen sollte. Aber dies ist nicht der einzige Unterschied zwischen griechischer und ägyptischer Gestaltung der ruhig aufrecht stehenden männlichen Figur. Ein zweiter entscheidend wichtiger liegt darin, daß die griechischen Statuen völlig unbekleidet sind — ein Hüftgürtel an einigen sehr altertümlichen Exemplaren kann außer Betracht bleiben —, während in Ägypten nur Kinder und in ganz vereinzelt Fällen Priester ohne den üblichen von den Hüften bis fast zu den Knien reichenden Schurz erscheinen. Es wäre verkehrt, wenn man sich vorstellen wollte, daß diese Nacktheit griechischer Statuen, die wir wohl als ‚ideale Nacktheit‘ bezeichnen, etwa der Sitte des Lebens entsprochen hätte: der Mann erschien in der Öffentlichkeit niemals ohne ein Untergewand, den Chiton, und einen darüber geworfenen, die ganze Gestalt einhüllenden Mantel. Nackt sah man den Griechen nur auf dem Turnplatz, und selbst hier, wie auch bei den öffentlichen Wettspielen, ist ursprünglich und bis in die Zeit der archaischen Kunst hinein ein Hüftschurz getragen worden. Ohne Zweifel aber hat die das Leben des freien Mannes beherrschende Gymnastik im Verein mit dem dem Griechentum eigenen Sinn für die Würde des Natürlichen die Gewöhnung an den Anblick des unbekleideten Körpers gefördert und den Künstlern die Möglichkeit gegeben, den Körper unbeeinträchtigt durch Gewand zu studieren und ihrem angeborenen Drange, sein Wesentliches zu

erfassen, nachzugeben. Das hat zu einer sachlichen Beurteilung des Körpers geführt, die vermutlich von ähnlicher Art war wie heute etwa die des Pferdekenners, dem für jede Rasse und jeden Gebrauchszweck ein niemals in einem einzelnen Exemplar verwirklichtes, aber darum doch klares und bestimmtes Musterbild — ein Typus — vorschwebt. Auf diesem Wege wurde dem griechischen Bildhauer das Wesentliche der menschlichen Gestalt nicht das in tausend Möglichkeiten spielende Individuelle, sondern die in unausgesetzter sportlicher Betätigung erarbeitete, selten voll erreichte, aber darum doch durchaus bestimmte, in der inneren Anschauung lebendige Wunschform — nicht ein ruhender Bau, sondern ein durch Gymnastik zum vollkommenen Werkzeug des Willens zu erziehendes, einem Ideal zustrebendes Gebilde, von innen heraus geformte Natur. So verstehen wir auch, daß die Köpfe griechischer Statuen, auch solcher, die ohne Zweifel als Bildnisse gemeint sind, bis weit in die klassische Periode hinein keine Porträtzüge, sondern Typen wiedergeben, in einer Vereinfachung, die uns zunächst als Leere erscheinen will. Sieht man näher zu, so erkennt man, daß die Köpfe genau denselben Grad der Beschränkung auf das Wesentliche der Form aufweisen wie die Körper, daß die Disharmonie zwischen einem individuell reich durchgebildeten Kopf und einem verhältnismäßig nichtsagenden Körper, die uns heute so oft beim Betrachten eines nackten Modells als störend auffällt, an griechischen Statuen niemals gefunden wird. Denkt man sich in diese uns heute wieder näher rückende Auffassung des Körpers hinein, so begreift man, daß völlige Nacktheit trotz dem Widerspruch zur alltäglichen Erscheinung nicht nur das Anstößige oder Lächerliche verlor, das in Kostümfragen so leicht dem Ungewohnten anhaftet, sondern umgekehrt eine Steigerung ins Überalltägliche, Festliche, ja Göttliche bedeutete. Kein Kleid konnte den Glanz überstrahlen, der den athletischen Sieger in der Pracht seiner durchgearbeiteten Glieder verklärte: so wie er da im Kampf und nach dem Kampf vor den versammelten Hellenen sich zeigte, war er auf der höchsten Höhe männlichen Strebens, vielbeneideten Ruhmes. So versteht man, daß es schon in der archaischen Periode feste Sitte werden konnte, nicht nur Sterbliche, sondern auch Götter nackt darzustellen, ja daß man selbst in Kampfszenen, wie z. B. den in den äginetischen Giebeln angebrachten, die Rüstung der Kämpfer im Widerspruch mit aller Wirklichkeit auf Helm und Schild beschränken konnte, offenbar, um der Darstellung durch die Fülle mannigfach bewegter Körper

den höchsten Reiz zu geben, sie aus dem Bereiche des Alltäglichen in den des Heroischen zu erheben. Ohne Zweifel war der griechische Bildhauer in dieser Bevorzugung des Nackten als des klarsten Ausdrucks beherrscher männlicher Kraft in vollkommener Übereinstimmung mit dem Empfinden seines Volkes, wie es sich in den sozialen Verhältnissen aussprach — in der Beschränkung der Frau auf die Häuslichkeit, in dem durchaus männlichen Charakter der Gesellschaft, im Hereinspielen des Erotischen in die Kameradschaften zwischen Männern und Knaben oder Jünglingen. Die Weihe des Göttlichen aber, die den nackten Körper verklärte, ruhte auf dem Grunde eines religiösen Gefühls, das seit den Zeiten Homers das Göttliche im Bilde gesteigerter Menschlichkeit zu verehren gewohnt war. So kam es, daß dem Griechen, dessen künstlerische Anschauung schon durch den ausgesprochen plastischen Charakter seiner Umwelt auf Plastik als das ihm gemäße Ausdrucksmittel hingewiesen wurde, der eigentlichste Gegenstand der Plastik, der menschliche Körper, viel mehr bedeutete als bloß eine künstlerische Aufgabe: er fühlte darin mit aller Kraft nationalen Instinktes und religiöser Hingabe die Vollendung des hellenischen Lebensideals.

Aber kehren wir von dieser allgemeinen Betrachtung zurück zur Statue von Tenea. Sie ist in der Nähe von Korinth bei einem antiken Grabe gefunden worden, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie als Grabdenkmal gedient hat. Aber Gestalten des gleichen Typus sind in großer Anzahl namentlich in Apolloheiligümern entdeckt worden; sie entsprechen den reichgekleideten weiblichen Figuren, die in Heiligümern weiblicher Gottheiten, z. B. besonders zahlreich auf der Akropolis von Athen im Heiligtum der Athena, aufgestellt waren und hier auf Inschriften ganz allgemein als ‚Mädchen‘ (Korai) bezeichnet werden, nicht anders als die bekannten, das Gebälk tragenden Frauengestalten in der südlichen Halle des Erechtheion. Offenbar standen sie im Heiligtum nicht als Bildnisse etwa eines bestimmten Familiengliedes des Stifters, sondern in allgemeinerem Sinn als eine der Göttin genehme Opfergabe, die vielleicht im letzten Grunde als Ersatz urtümlichen, in manchen Sagen, wie der von der Opferung der Iphigenie, noch nachklingenden Menschenopfers zu verstehen ist. Gleiche Bedeutung werden die männlichen Standbilder, soweit sie Heiligtümer schmückten, gehabt haben. Aber auch Apollo selbst konnte in derselben Gestalt dargestellt werden, und so ist an der sehr zahlreichen uns erhaltenen Reihe dieser Figuren aus einer Zeit, in der man die göttliche Bedeutung für die

einzigste hielt, die Bezeichnung als Apollotypus haften geblieben. Wir sehen aber: der gleiche Typus kann als Grabstatue, als Votivfigur, als Götterbild verwendet werden, offenbar, weil es in allen Fällen nicht auf individuelle Besonderheiten, sondern auf die Gesamterscheinung des jugendlichen Mannes in seinem turnerisch ausgebildeten Körperbau ankam. Mit turnerischer Ausbildung ist gleichmäßige Durchbildung des ganzen Körpers gemeint, als Vorbereitung auf den Krieg, der an jeden gesunden Bürger einer griechischen Polis sicher mehrere Male im Leben herantrat. Das Altertum kannte das Rekordwesen, das heute den Sport so stark, vielleicht verhängnisvoll, beherrscht, überhaupt nicht und lange auch nicht das Berufsathletentum. Das Ergebnis war eine harmonische Körperkultur, in Übereinstimmung mit dem Lebensideal des Griechen, das nicht auf Züchtung von Sonderklassen, sondern auf Norm abgestimmt war. Und sicherlich spielt mit herein der Schönheitssinn des hellenischen Volkes, das leidenschaftliche Wohlgefallen am schönen Körper, für das uns Zeugnisse in Fülle erhalten sind, das ergreifendste vielleicht in jener Zeile einer der köstlichen wortkargen Grabschriften, in der der Vater den Betrachter des Grabsteins seines jung verstorbenen Sohnes auffordert zu sehen „wie schön er war, da er starb“ — ein Wort, das in seiner rührenden Schlichtheit das Tiefste hellenischer Lebensauffassung offenbart. Diese Auffassung des Körpers spiegelt sich in den Apollofiguren: fast immer zeigen sie harmonisch durchgebildete Körper, selten eine von der Norm abweichende Ausbildung einzelner Organe. So ist auch Herakles, das heroische Vorbild der olympischen Kämpfer, wie er in den Metopen des Zeustempels zwölfmal in seinen Taten geschildert wird, überall, in Jugend und Alter, der harmonisch ausgebildete Besucher der Palästra, nie der Schwerathlet und Kraftprotz, wie ihn erst die Zeit der Auflösung der alten griechischen Polis, die Epoche des großen Alexander, in der Gestalt des farnesischen Herakles in die Kunst eingeführt hat.

In der langen Reihe der uns erhaltenen Exemplare des Typus wird die im allgemeinen gleiche Gesamterscheinung im einzelnen sehr verschieden wiedergegeben — die Auffassungen verschiedener Kunstschohlen, der individuelle Geschmack und das Können der Künstler machen sich geltend. Aber die Hauptzüge kehren überall wieder: die Betonung der Kraftteile, der Brust, der Schultern, der Schenkel, die Einziehung der Taille, der flache, völlig fettlose Bauch, die Schmalheit des Beckens im Verhältnis zu den Schultern. Es ist, wie gesagt, das turnerische Ideal, das überall vorschwebt, das

in der Münchner Figur, gewiß einer der künstlerisch hervorragendsten der ganzen Reihe, in dem knappen, festen Zuschnitt aller Formen besonders vollendet ausgedrückt ist. Bei aller gleichsam von außen durch Kommando diktierten Strammheit der Haltung ist etwas von federnder Elastizität in der Figur. Der Körper ist nicht als ein Ruhendes, sondern als ein Tätiges empfunden. Wendet man von hier den Blick auf ägyptische Statuen ähnlicher Haltung, so erhält man umgekehrt den Eindruck des Ruhenden, Bleibenden, obgleich die Beine hier viel stärker bewegt, offenbar in kräftigem Ausschreiten begriffen sind, so daß das vorgesetzte linke Bein nicht senkrecht aufsteht, sondern etwa in der gleichen Schräge vorgeht, wie das rechte zurücktritt (vgl. Abb. 3, 4). Es gibt griechische Statuen des Apollotypus, an denen das vortretende linke Bein weiter vorgesetzt ist als an der Münchner Figur, niemals aber in dem Maße, wie in der Regel an ägyptischen Figuren. Und schon deshalb ist die oft ausgesprochene Vermutung, daß der griechische Typus nach ägyptischem Vorbild geschaffen sei, nicht wahrscheinlich. Es kommt hinzu, daß wir die allmähliche Entwicklung des griechischen Standmotivs aus der Stellung mit gleichmäßig nebeneinander aufstehenden Füßen zwar nicht an Marmorstatuen, aber an Bronzestatuetten verfolgen können. Diese BronzeFigürchen sind älter als die Marmorstatuen; offenbar ist die Ausführung in Stein erst erfolgt, als das Motiv des zurücktretenden rechten Beins in der Bronzeplastik schon fertig ausgebildet war. Ob bei dieser Entwicklung der Anblick ägyptischer Statuen anregend gewirkt hat, ist schwer zu sagen; die äußere Möglichkeit liegt vor, denn gerade in die Zeit der Anfänge griechischer Marmorskulptur fällt die Steigerung des Handelsverkehrs der Griechen mit Ägypten, der in der um 650 v. Chr. im Delta angelegten Handelsstadt Naukratis seinen Mittelpunkt fand. Man müßte sich dann den Vorgang so vorstellen, daß die griechische Kunst, gerade in dieser Zeit von sich aus auf monumentalen Ausdruck hindrängend, in der ägyptischen Plastik einen Typus vorfand, der ihrem eigenen Streben nach in sich geschlossener, das Architektonische hervorhebender Gestaltung des männlichen Körpers entsprach und so die eigene Richtung verstärkend, befeuernd wirken konnte. In jedem Fall aber ist das ägyptische Vorbild nicht sklavisch nachgeahmt worden, nicht einmal in seinen äußerlichen Formen. Denn auch die Haltung des Oberkörpers ist hier und dort grundverschieden. Der Ägypter lehnt Kopf und Körper wie in die Ferne, in ein Jenseits schauend, zurück, als ob er sich zurückzöge von der umgebenden Welt, in die doch sein Schritt hineinführt; der

Griechen, obwohl ruhig stehend, ja im Boden wurzelnd, schaut geradeaus in die Welt, ja, neigt sich in vielen Fällen mit dem Oberkörper leicht vor, in liebenswürdig entgegenkommender Bewegung — fest ruhend im Irdischen, gesellig den Mitlebenden zugewandt (Abb. 8).

Noch schärfer prägt sich der Gegensatz zwischen ägyptischer und griechischer Auffassung in der Gesichtsbildung aus. Schon im 3. Jahrtausend schafft die ägyptische Kunst Porträts, die die individuellen Züge genau nachbilden, ja die sonst ängstlich bewahrte Symmetrie beiseitesetzen, indem sie die in der Wirklichkeit so oft zu beobachtende Asymmetrie der Gesichtshälften treulich wiedergeben. Eine griechische Grabstatue, wie die Münchner Figur, gedacht als Bildnis des Verstorbenen, stellt in einem typischen Bilde jugendlich-männliche Kraft vor Augen, ohne jeden Versuch, in der Bildung des Gesichts über das Typische hinauszugehen. Und das ist nun das Bezeichnende für die innerliche Verschiedenheit im Wesen und Werden ägyptischer und griechischer Bildnerei, daß im Gegensatz zu der Porträttreue der Köpfe die Körper ägyptischer Statuen über das im 3. Jahrtausend festgestellte Schema nicht wesentlich hinausgehen, während auf dem griechischen Gebiet die winzige Zeitspanne eines Jahrhunderts, des 6. v. Chr., erfüllt ist von dem Ringen um ein immer tieferes Verständnis des Körpers, des organischen Zusammenhangs von Knochengerüst und Muskulatur als wunderbar bildungsfähigen Werkzeugs menschlicher Kraft und Geschicklichkeit. In diesem unermüdlichen Streben fühlen wir einen uns verwandten Pulsschlag, während die ägyptische Kunst in all ihrer monumentalen Größe uns innerlich fremd bleibt. Gerade die ruhig stehende männliche Figur war für das Studium des Körpers besonders geeignet, und so finden wir denn in der langen Reihe dieser Figuren ein deutliches Aufsteigen in der Wiedergabe des menschlichen Baus. Immer aber wird die Form im großen gesehen, nie hat man den Eindruck, daß ein bestimmtes Modell dem Bildhauer vor Augen steht und in seinen Einzelheiten nachgeformt wird. Selbstverständlich liegen Beobachtungen am ruhigen und bewegten Körper vor, wie sie die Palästra in Fülle darbot, aber diese Einzelbeobachtungen sind zusammengefaßt, vereinfacht, geklärt im Sinne möglichst deutlichen Ausdrucks der Funktion jedes Gliedes, jedes Muskels. So wurde der in der Werkstatt überlieferte Typus durch immer erneute Beobachtungen allmählich reicher und lebendiger ausgestaltet, immer unter Mitwirkung des sachlichen Interesses, das jeder freigebohrne Grieche an der gymnastischen Leistung nahm. Kein Wunder, daß in

diesem Vervollkommnungsprozeß die Macht des in einer Bildhauerwerkstatt geltenden Typus groß war: das einmal geschaffene Bild menschlichen Wuchses hatte vor der unendlich reichen und mannigfaltigen Natur den Vorzug der Vereinfachung und Hervorhebung der als wesentlich erfaßten Züge. Man hat sich mit Erfolg bemüht, solche Schultypen zu scheiden; es würde zu weit führen, hier darauf einzugehen. Wir begnügen uns damit, den Fortschritt im Verständnis des menschlichen Organismus an einigen Beispielen klarzumachen.

Offenbar älter als der Apoll von Tenea sind die beiden überlebensgroßen Gestalten der argivischen Jünglinge Kleobis und Biton, die, in Delphi gefunden, nach Resten der Inschrift dem ihnen von ihrer Vaterstadt errichteten und von einem argivischen Bildhauer gearbeiteten Denkmal angehörten — dem Denkmal zugleich ihrer körperlichen Kraft und ihrer Sohnesliebe (Abb. 6). Sie hatten, nach der wundervollen, von Herodot erzählten Novelle, ihre Mutter, die Priesterin der Hera, da die Zugstiere ausblieben, auf ihrem Wagen von der Stadt nach dem weit entlegenen Heiligtum gezogen, und das Gebet der hochbeglückten und von allem Volk gepriesenen Mutter, die Gottheit möge den Söhnen das für sie Beste gewähren, war dahin erfüllt worden, daß sie am folgenden Morgen entseelt gefunden wurden, zum Zeichen, daß das Glück einer solchen von reiner Sohnesliebe eingegebenen Krafterleistung nicht überboten werden könne. Und so standen denn die beiden in ihrem delphischen Denkmal in gleicher Gestalt und Haltung nebeneinander, in völliger Ruhe, ohne jede Andeutung der Tat, für die sie gefeiert werden, in dem für den Ausdruck jugendlich-männlicher Kraft feststehenden Typus, auch in den Gesichtszügen voneinander nicht unterschieden und so herausgehoben aus allem Äußerlichen des Ereignisses in eine Sphäre des Bleibenden, Ewigen. Die Gestalten wirken neben der elastisch federnden Figur von Tenea schwerfällig und ein wenig bäurisch; die Kraftglieder, denen jene heroische Leistung zu danken war, Schultern und Brust, Schenkel und Waden sind gewaltig entwickelt, der Leib und die Arme stark verkürzt und wenig durchgebildet. Im Ganzen ihrer wuchtigen, klar gegliederten Erscheinung ist auf hoch altertümlicher Stufe eine deutliche Verwandtschaft mit dem berühmten Kanon der argivischen Schule, dem Speerträger des Polyklet. Da die Inschrift dem leider verstümmelten Künstlernamen die Bezeichnung als Argiver beifügt, wird man einen Zusammenhang annehmen und in dieser Gestaltung das dorische Mannesideal zu erblicken haben.

Gehören die delphischen Figuren in die Zeit um 570 v. Chr., der Apoll von Tenea um 530, so wird etwa in die Mitte zwischen beide, in die Zeit um 550 v. Chr., die eindrucksvollste männliche Gestalt der altattischen Kunst zu setzen sein, der sog. Kalbträger des Akropolismuseums, die Weihgabe eines Mannes, der nach der am Anfang beschädigten Inschrift der Basis Kombos oder Rhombos oder Bombos geheißen und offenbar dem Gutsbesitzerstande angehört hat (Abb. 52). Er trägt den Erstling seines Jungviehs, ein Kälbchen, sorgsam auf den Schultern, indem er mit beiden Händen die Füße des Tierchens gegen seine Brust drückt. So bilden seine kräftigen Arme und die Beine des Kälbchens ein liegendes Kreuz, das Mensch und Tier gleichsam verklammert. Der Kopf des Tieres erscheint, in Vorderansicht gedreht, dicht neben dem Kopf des Mannes, den sein linkes Ohr berührt, dem er auch durch genau gleiche Höhe gleichgeordnet ist. Um so drastischer die Verschiedenheit des Ausdrucks, der blöde des Kalbes, der froh-lächelnde, glückstrahlende des Mannes. Das Standmotiv gleicht dem des Apollotypus, von dem die Figur doch, abgesehen von der Verbindung mit dem Tier, auch darin abweicht, daß ein Mantel, symmetrisch über beide Schultern gehängt, Rücken, Schultern, Oberarme und mit langen Zipfeln auch Teile der Oberschenkel deckt. Aber so eng legt sich der Stoff an den Körper an, daß alle Formen wie nackt hervortreten und nur die scharf bezeichneten Ränder und ursprünglich gewiß auch deckende Farbe das Kleidungsstück vom Körper abhoben. Es diente dazu, die Silhouette abzurunden, z. B. an den Ellenbogen, die der Gewandsaum in weicher Bogenlinie mit den Hüften verbindet. Nicht allein in diesem Zug, auch in der schwellenden Weichheit der Muskulatur spürt man deutlich den Gegensatz gegen die schärfer gliedernde dorische Kunst, wie sie sich in dem Brüderpaar Kleobis und Biton offenbart, und die Annäherung an die ionische Weise, von der sich die attische denn doch durch bestimmtere Gestaltung unterscheidet. Schon in dieser Frühzeit kann die attische Kunst als die Mittlerin zwischen dorischer und ionischer Art betrachtet werden.

Noch um eine Generation später als den Apoll von Tenea, also in die Zeit um 500 v. Chr., wird man eine der schönsten uns erhaltenen archaischen Bronzestatuen setzen, die etwa halblebensgroße Apollostatuetten des Louvre, die zu Piombino in Toskana gefunden, ohne Zweifel aus griechischer Werkstätte stammt, wie sie denn auch auf einem der Füße eine griechische Weihinschrift trägt (Abb. 5, 8). Die Stellung gleicht der der Münchner Statue, nur daß beide Unterarme

nicht an den Schenkeln anliegen, sondern zu gleicher Höhe gehoben Attribute des Gottes, vermutlich in der geschlossenen Linken den Bogen, in der flach ausgestreckten Rechten eine Trinkschale hielten. Die symmetrische Anordnung des Körpers zu beiden Seiten der Mittelebene ist streng durchgeführt. Um so stärker wirkt die Lösung der Arme aus dem Zusammenschluß mit dem Körper, wie ihn die besprochenen Marmorfiguren zeigen. Diese Lösung ist an den Marmorstatuen des Typus in einem langsamen Entwicklungsprozeß vollzogen worden — sehr möglich, daß darin die Bronzeplastik vorangegangen ist, der es nach der Natur ihres Modellierverfahrens näherliegt, Glieder frei in den Raum hinausragen zu lassen, als der Steinskulptur, die auf ein Zusammenhalten der Teile hindrängt. Mit der freieren Bewegung der Arme geht aber etwas wie eine Entspannung, man möchte sagen eine Entfesselung, des ganzen Körpers zusammen. Entscheidend für diesen Eindruck ist die Behandlung der Hüftgegend, des den Körper in der Mitte seiner Höhe teilenden Gelenkes, in dem Tragendes und Getragenes sich ineinanderfügen, einer Partie, deren Verständnis den griechischen Bildhauern große Schwierigkeiten bereitet hat. Die ägyptische Kunst hat sich diesen Schwierigkeiten durch die Hülle des fast nie fehlenden Hüftschurzes entzogen, die griechische hat ihre eminent plastische Begabung und ihr unentwegt auf das Erfassen des Wesentlichen gerichtetes Streben gerade darin offenbart, daß sie nicht ruhte, bis eine Lösung gefunden war. An der Münchner Figur ist der Körper über den Hüften scharf eingezogen, fast wie durch einen unsichtbaren Panzer zusammengepreßt. Die Bauchmuskulatur ist schematisch und in flachstem Relief, fast wie eine Zeichnung, wiedergegeben, das Einsetzen des Hüftbeinkammes noch nicht recht verstanden. In der Bronzestatue dehnt sich der Körper in der Taille in mächtiger Breite; die Bauchmuskulatur bewegt sich in weichen Schwellungen, der Einsatz des Hüftbeinkammes ist richtig beobachtet. Der schwer zu fassende Charakter dieser Weichteile ist fein empfunden in ihrer Verschiedenheit von der Gestaltung der Beine, an denen überall der Knochenbau als das tragende Gerüst deutlich durchwirkt, Muskeln und Sehnen, hart und scharf geformt, höchste Kraft und Spannung ausdrücken. Auch etwas scheinbar Äußerliches, die Haartracht, wirkt zu dem freieren Eindruck der Bronzefigur im Unterschiede von der Münchner Statue mit: ist hier der Kopf durch die in waagerechten Wellen breit auf den Rücken fallende Haarmasse mit den Schultern fest und starr verbunden, so ist dort seine freie Beweglichkeit auf dem Halse

anschaulich gemacht, indem der hinten zusammengefaßte Haarschopf Schultern und Hals freiläßt und, dem Umriß des Gesichts folgend, dessen feines Oval hervorhebt. Auch darin aber liegt ein wichtiger Fortschritt über die Entwicklungsstufe des Apoll von Tenea hinaus, daß hier mit Erfolg der Versuch gemacht ist, vom allgemeinen jugendlich-männlichen Typus den des reifen Knaben abzuzweigen. Denn ohne Zweifel ist die Zartheit der Formen an Leib und Brust, Schultern und Armen — bei sehr muskulösen Beinen — in diesem Sinne zu deuten. Und man versteht, warum gerade die reife Knabengestalt es war, auf die diese Abspaltung vom allgemeinen Typus abzielte: die leidenschaftliche Bewunderung für diese Altersstufe war unter den Hellenen weit verbreitet. In der ganzen Figur ist so viel Gefühl für schwellendes Leben, daß man, je mehr man sich in ihre Betrachtung versenkt, um so stärker das starre symmetrische Schema ihrer Stellung und Haltung als etwas von außen her Aufgelegtes, ihrem Wesen nicht mehr Gemäßes, empfindet. Man begreift, daß der nächste Schritt zur Befreiung von der Regel der Frontalität führen mußte. Als Beispiel für den ersten noch schüchternen Versuch auf diesem Wege diene ein Meisterwerk der Marmorskulptur, die auf der Akropolis von Athen gefundene Knabenstatue, die aller Wahrscheinlichkeit nach zu den von den Persern bei der Verwüstung der Burg im Jahre 480 v. Chr. zerschlagenen Weihgeschenken gehört (Abb. 7, 9). Sie kann nach ihrem entwickelten Stil zu urteilen erst kurz vorher aufgestellt worden sein, wie denn ihre Körperbildung völlig der der Statuen der Mörder des Tyrannen Hipparch entspricht, die, von den athenischen Bildhauern Kritios und Nesiotes geschaffen, wenige Jahre später, im Jahre 476 v. Chr., auf dem Markte von Athen aufgestellt worden sind. Wir besitzen Kopien dieser berühmten Gruppe — die vollständigste im Nationalmuseum von Neapel —, und diese zeigen eine so nahe Verwandtschaft mit dem Marmorknaben, daß man ihn ohne Bedenken der gleichen Werkstatt zuweisen darf. Und an einen großen Meister zu denken haben wir sicherlich das Recht: es gibt kaum ein antikes Kunstwerk, das die Schönheit einer wohlgezogenen edlen Knabengestalt mit so viel warmer Sinnlichkeit und zugleich so keuschem Ernst vor Augen stellte, wie diese Statue des Akropolismuseums. Es ist tief zu beklagen, daß der Figur beide Unterarme, der rechte Unterschenkel und beide Füße fehlen; die Unterarme waren nicht gehoben, wie an der eben besprochenen Bronzestatue, sondern hingen lose neben den Oberschenkeln herab, wie die erhaltenen Ansätze von verbin-

denden Marmorstäbchen erkennen lassen. Für den ersten flüchtigen Blick scheint die Figur nach der Regel der Frontalität angeordnet zu sein; sieht man schärfer zu, so erkennt man den grundlegenden Unterschied: die Last des Körpers ruht nicht gleichmäßig auf beiden Füßen, sondern wesentlich auf dem linken Bein, das straff aufsteht, während das rechte, entlastet, ein wenig vortritt. Hier begegnen wir zum erstenmal in der europäischen Kunst der Unterscheidung von Stand- und Spielbein, die dem Orient fremd geblieben ist, der griechischen Plastik nicht mehr verlorengehen sollte. Die ungleiche Lastverteilung wirkt sich auch in der leisen Hebung der Hüfte auf der linken, der Standbeinseite aus, während die breiten, kraftvollen Schultern ihre waagerechte Lage beibehalten. Aber auch der Kopf ist ergriffen von der den Körper lösenden Bewegung: er ist leicht nach der Spielbeinseite gedreht. Viel deutlicher als in der Vorderansicht treten diese Abweichungen von der Regel der Frontalität in der Rückenansicht in die Erscheinung, namentlich die Schrägstellung der Hüften und des Gesäßes, aber auch die Drehung des Kopfes und die ungleiche Anspannung der Rückenmuskulatur (Abb. 9). Es ist, als wage der Künstler sich in der Hauptansicht seines Werkes nur schüchtern von dem überlieferten Schema zu lösen. Diese Lösung aber ist eine für alle Folgezeit entscheidende Tat gewesen: die Befreiung der Statue von einem von außen her auferlegten Gesetz, an dessen Stelle nun die von innen her, in freier Willkür gewählte Bewegung tritt. Freies Menschentum steht zum erstenmal, künstlerisch gestaltet, vor unseren Augen. Es ist die große Leistung des Griechenvolkes. Wir verstehen, sozusagen von innen her, daß in eben dem Jahrzehnt, in dem diese Knabengestalt gemeißelt wurde, der Sieg der kleinen hellenischen Streitmacht über das persische Riesenheer, der Sieg Europas über Asien, gelingen konnte.

III. STEHEND E FRAUENFIGUREN

An der Gestalt des ruhig stehenden nackten Mannes hat die archaische Kunst der Griechen in stetig fortschreitender Entwicklung die Beherrschung des Körpers, das Verständnis seines Organismus erworben. Das war für sie die hohe Schule der Plastik. Aber es war vielleicht nicht die schwierigste Aufgabe, die es zu lösen galt. Am nackten Körper ist für den, der seinen Sinn auf die Funktion seiner Teile richtet, nichts Zufälliges, vielmehr alles in einem gesetzmäßigen Zusammenhang. Das Gewand stellt die viel schwerere Aufgabe, die unlebendige Hülle des Lebendigen mit diesem zu einer künstlerischen Einheit zu gestalten. Bekleidete Männergestalten sind in der archaischen griechischen Plastik nicht selten, aber das Kleid war für die Darstellung des Mannes nicht selbstverständliches Zubehör, im Gegenteil, wir sahen, eine wie starke Neigung hervortritt, den Mann in völliger Nacktheit zu bilden — die äußerste Konsequenz des von den Griechen am reinsten erfaßten Sinnes der Plastik, die Menschengestalt als ein wirkendes Gebilde möglichst für sich, frei von allem Nebensächlichen, zu formen. Es entspricht der mehr passiven Rolle, die im griechischen Leben der Frau zufiel, wenn bei ihrer plastischen Gestaltung das Gewand als unerläßlich galt. Nicht als ob überhaupt eine Scheu bestanden hätte, den weiblichen Körper unverhüllt darzustellen. Es gibt eine Fülle von Vasenbildern aus archaischer Zeit, die z. B. das Treiben im Frauenbade ausführlich schildern, und Darstellungen aus dem Hetärenleben nehmen in der Gefäßmalerei einen noch viel breiteren Raum ein. Aber die Plastik gestaltet den weiblichen Körper nur in voller Bekleidung. Die wenigen Ausnahmen — nackte Mädchenfigürchen aus Bronze, in ornamentaler Verwendung an Geräten angebracht, bestätigen die Regel und eröffnen zugleich das Verständnis der auffälligen Tatsache: sie stammen wahrscheinlich aus dem Kulturbereich Spartas, zu dessen Erziehungsprinzipien die gymnastische Ausbildung der weiblichen Jugend gehörte. Aber sonst führte die Frau in Griechenland ein häusliches Dasein von fast orientalischer Zurückgezogenheit, und so konnte ihr gymnastisch unausgebildeter Körper einer Kunst nichts bedeuten, der es so sehr auf die Darstellung des Wirkenden im Körper ankam. Erst die Hülle des Gewandes macht den Frauenleib plastisch darstellbar: sie half das Architektonische im Aufbau des Körpers betonen, das der archaischen Kunst neben dem Wirkenden an ihm so wichtig war. Dabei sind die

reicheren Möglichkeiten der Abwechslung, die die Einbeziehung des Gewandes in die plastische Darstellung bot, voll ausgenützt worden, und so kommt es, daß die Reihe archaischer Frauenfiguren, ähnlich stattlich wie die der nackten Männergestalten, eher reicher erscheint an Wandlungen der Auffassung als diese. Aus diesem Grunde empfiehlt es sich, gerade an den Frauenbildern dem Problem der Darstellung des Gewandes in der archaischen Plastik nachzugehen.

Das erste, was an archaischen Frauenbildern im Vergleich mit den männlichen Statuen auffällt, ist, daß die an den letzteren von vornherein durchgeführte Zurückschiebung des rechten Fußes an den Frauenbildern wesentlich später angewendet wird. Dabei ist vielleicht die Absicht mitbestimmend gewesen, schon im Standmotiv die Frau von dem Manne als dem aktiveren Wesen deutlich abzuheben. Bemerkenswert ist, daß in der ägyptischen Kunst des alten Reiches eine ähnliche Unterscheidung der Geschlechter durch das Standmotiv zu beobachten ist, besonders auffällig an den Gruppen von Ehegatten, die eng nebeneinander den Gatten in der üblichen weit-ausgreifenden Schrittstellung, die Gattin mit dicht nebeneinanderstehenden Füßen, den Gatten mit den Armen umfassend, darzustellen pflegen. Erst im weiteren Verlauf der ägyptischen Kunstentwicklung wird auch für die Frau das Vortreten des linken Fußes durchgeführt, immer aber zurückhaltender als am Manne (Abb.10). Als die Griechen mit der ägyptischen Kunst in nähere Berührung kamen, im 7. Jahrhundert v. Chr., war diese Angleichung längst vollzogen. Wenn trotzdem die Griechen für die Darstellung der Frau jenes in der ägyptischen Kunst längst überwundene Standmotiv wählten, so ergibt sich daraus die Folgerung, daß die oft behauptete Abhängigkeit der griechischen archaischen Kunst von ägyptischen Vorbildern auch in der Bildung des Frauentypus nur eine sehr lockere sein kann. Offenbar handelt es sich hier um von einander unabhängige gleichlaufende Entwicklungen. Im vorliegenden Fall geht der Parallelismus in der ägyptischen und altgriechischen Kunst so weit, daß genau wie in Ägypten auch in Griechenland die Schrittweite an den Frauenstatuen hinter der der männlichen Figuren zurückbleibt, doch wohl, um das zartere, zurückhaltendere Wesen der Frau zu veranschaulichen. Vermutlich stärker als die ägyptische Kunst hat bei der Bildung des griechischen Frauentypus die Kunst Vorderasiens mitgewirkt, auch sie gewiß nur in dem Sinne, in dem, wie vorher ausgeführt wurde, die ägyptische Plastik bei der Ausbildung des griechischen Typus der nackten männlichen Gestalt beteiligt gewesen

ist, indem eine starke innere Entwicklung der griechischen Kunst durch den Anblick von Erzeugnissen der orientalischen befruchtet wurde. Da die großen Zentren orientalischer Kultur, Mesopotamien sowohl wie das innere Kleinasien und Syrien, den Griechen ferner lagen als Ägypten, handelt es sich hier wohl ausschließlich um Erzeugnisse der Kleinkunst, die auf dem Handelswege nach Griechenland gelangten. Frühe griechische Frauenbilder zeigen in der Tat manche Züge, die an östliche Kunstwerke erinnern: das Standmotiv mit gleichmäßig nebeneinanderstehenden Füßen, eine größere Mannigfaltigkeit der Armhaltung, als sie die gleichzeitigen Männergestalten aufweisen, endlich eine Art der Verhüllung des Körpers durch das Gewand, die zu der ägyptischen Gewohnheit, das Gewand dem Körper unterzuordnen, im Gegensatz steht. Das schwierige Problem, Körper und Gewand zu künstlerischer Einheit zu verbinden, ist weder in der orientalischen noch in der ägyptischen Kunst eigentlich gelöst worden; dort ist der Körper dem Gewand, hier das Gewand dem Körper untergeordnet. Ein vergleichender Blick auf die Kalksteinstatuette des Assyrikerkönigs Assur-Nasir-Pal (880—865 v. Chr.) im Britischen Museum (Abb. 13) und die Bronzestatuette einer Ägypterin aus der Spätzeit (um 800 v. Chr.) in Berlin (Abb. 10) kann den Gegensatz augenfällig machen. Die archaische griechische Kunst hat in ihrem ganzen Verlauf in immer erneuten Versuchen um eine Lösung des Problems gerungen — ihnen nachzugehen ist eine lohnende Aufgabe.

Das Gewand erhält seine Form einerseits durch die Eigenschaften seines Stoffes und die auf ihn wirkenden physikalischen Kräfte, andererseits durch willkürliche Gestaltung — die Mode als die herrschende Regelung des Kostüms und die besondere Art des Individuums, das durch die Mode in seiner allgemeinen Gestalt bestimmte Kleid zu tragen. Nun spielt die Mode in der griechischen Tracht eine für unsere Begriffe erstaunlich geringe Rolle: die hauptsächlichsten Bestandteile der Tracht ändern sich während der Jahrhunderte griechischer Kunstübung nur unwesentlich, und immer bleibt das Entscheidende, daß das Kleid nicht, wie wir es gewöhnt sind, durch den Schneider seine genau für den Träger berechnete Form erhält, sondern daß die aufs einfachste geformten Gewandstücke erst durch den Träger ihre Gestalt empfangen. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, einen Blick auf die bekannten Tanagrafigürchen, die Tonstatuetten meist ruhig stehender oder sitzender Frauen, zu werfen, die alle das gleiche bis auf die Füße herabreichende Untergewand

und darüber einen umgeworfenen Mantel tragen und diesen einfachen Trachtstücken unzählige reizvolle und kleidsame Motive abgewinnen. Kein Zweifel, daß diese Motive durch die Tracht des wirklichen Lebens angeregt sind, daß es damals noch in ganz anderem Sinn als heute ein Kunst war, sein Kleid zu tragen, daß die griechische Plastik den unschätzbaren Vorteil hatte, Menschen in einer Tracht darzustellen, die sie selbst in jedem einzelnen Fall geformt, ihrem Körper angepaßt hatten. Wir sind davon so sehr entwöhnt, daß moderne Versuche, griechische Tracht auf der Bühne oder im Kino darzustellen, fast nie zu einem befriedigenden Ergebnis führen, eben weil uns heute die ererbte und lebenslänglich geübte Gewohnheit fehlt, unser Kleid selbst zu formen. Unter diesen Umständen ist es verständlich, daß die archaischen Bildhauer den Anteil an der Gestaltung des Gewandes, der durch seine stofflichen Eigenschaften und durch die Einwirkung physikalischer Kräfte bedingt ist, als ein höchst verwickeltes Element zunächst zurücktreten ließen hinter dem viel leichter darzustellenden Anteil des menschlichen Formwillens. Sie verhielten sich dem Gewand gegenüber, wenn man eine nicht rein künstlerische Art der Darstellung vergleichen darf, ähnlich wie der Modenzeichner, der bei der Zeichnung eines Kostüms die von dem entwerfenden Schneider gewünschte Form möglichst rein hervortreten läßt, die zufälligen Veränderungen durch die Textur des Stoffes, die Bewegung des darin steckenden Körpers, die Gesetze der Schwerkraft so weit unterdrückt, daß sie bedeutungslos werden gegenüber der beabsichtigten Paßform. Erhält man doch oft genug vor archaischen Gewandfiguren den Eindruck, daß sie in einem gut-sitzenden Schneiderkleid stecken oder daß Falten wie angebügelt oder plissiert aussehen. Ähnlich also, wie den griechischen Bildhauer am männlichen Körper nicht die naturgegebenen individuellen Besonderheiten interessierten, sondern die vom Willen zu Kraft und Gewandtheit bestimmte Wunschgestalt, so am Gewand die vom Träger gewünschte und gewollte Form.

Die ältesten griechischen Frauengestalten fassen Körper und Gewand als eine geschlossene Masse zusammen. Wenn dabei in der Haltung der Arme häufig Asymmetrie beobachtet wird, z. B. der eine Arm am Körper anliegend herabhängt, der andere auf die Brust gelegt ist, so ist andererseits in der Anordnung des Gewandes die Symmetrie um so strenger gewahrt und darin das gleiche Bildungsprinzip zur Geltung gebracht, das dem Typus des nackten Mannes zugrunde liegt. In die ersten Anfänge monumentaler Gestal-

tung gehört die auf der Insel Delos gefundene, von einer Frau namens Nikandre der Artemis geweihte Marmorstatue (Abb. 12) des athenischen Zentralmuseums. Ihre brettartige Form ist lange als Nachwirkung alter Holzschnitzkunst aufgefaßt worden; heute wird man sie eher aus dem Charakter der Frühkunst, ihrer Vorliebe für flächenhafte Ausbreitung, ihrer Raumscheu erklären. Die ganze Freude des Bildhauers war offenbar die Klarheit der Gesamterscheinung, in der die strenge Symmetrie des menschlichen Baus den Eindruck beherrscht. Das den Körper wie eine starre Hülse umschließende Gewand verdeckt die Einzelformen; nur die Hüften wölben sich unter dem Gürtel hervor. Eine Kalksteinstatuette des Louvre (Abb. 11) geht in der Sichtbarmachung der Formen weiter: die Brüste treten in lebendiger Schwellung unter dem Kleide hervor; die Symmetrie wird unterbrochen durch die Bewegung der flach auf die Brust gelegten rechten Hand. Unbekannten Fundortes gehört die Figur dem Stil nach in den Bereich der kretischen Kunst, die, wie sie im 2. Jahrtausend v. Chr., getragen von einem hochkultivierten Volke unbekannten Stammes, einen erstaunlichen Gipfel erreicht hat, so im Beginn des 6. Jahrhunderts, von griechischen Einwanderern geübt, an den Anfängen der archaischen Kunst hervorragend beteiligt gewesen ist — eine jetzt durch vielfache Funde gesicherte Tatsache, die in der Überlieferung vom kunstreichen Dädalus, seinen Werken und Wanderungen, ihren Niederschlag gefunden hat. Dädalus ist ein redender Name — er bedeutet den Bildner. Dabei ist zu scheiden zwischen einem sagenhaften Träger des Namens, der, am Hofe des Kreterkönigs Minos lebend, zugleich Künstler und Erfinder, für die Erfindung des menschlichen Flugs durch den Fliegertod des eigenen Sohnes büßen mußte, und einem historischen, etwa der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts angehörenden.

Die Asymmetrie, in der Statuette des Louvre auf die Armhaltung beschränkt, hat auch das Gewand ergriffen in der überlebensgroßen Marmorstatue derselben Sammlung, die, in Samos, im Heiligtum der Hera, entdeckt, inschriftlich als Weihgabe des Cheramyes bezeichnet ist (Abb. 16). Das Kleid, in jenen beiden Werken eine einheitliche Hülse, besteht hier aus mehreren sich teilweise überdeckenden und leicht unterschrittenen, aber im ganzen eng anliegenden Stücken; ein auf dem rechten Oberarm geknüpftes Mäntelchen hängt, unter der linken Achsel durchgezogen, an der rechten Seite, den herabhängenden rechten Arm begleitend, in langem schmalen Zipfel

herab, über der linken Hüfte, den auf die Brust gelegten linken Arm umschreibend, in kurzem, rundlichem. Ein vom Rücken her nach vorn geführtes großes Manteltuch ist mit einer Ecke vorn unter den Gürtel gesteckt, so daß sich das Herauf und Herab von Mäntelchen und Mantel die Waage hält. Zugleich wird durch diese Bewegung der Gewandränder in der Körpermitte die harte Teilung, die hier jene älteren Figuren zeigen, aufgelöst zu einem lebendigen Ineinandergreifen. Leben hat das Gewand auch gewonnen durch stärkeres Durchwirken des Körpers, der im groß modellierten Rücken, im schwellenden Busen, im sich vorwölbenden Leib ganz anders als bisher zur Geltung kommt. Dazu gesellt sich reiche Faltenangabe, die im Untergewand in zahllosen feinen, wie plissierten Falten eine bestimmte Herrichtung des Stoffes, in den groß geschwungenen Faltenkurven des Mäntelchens den durch die Knöpfung ausgeübten Zug versinnlicht, in einer Einzelheit, den jene Kurven senkrecht durchschneidenden Fältchen am unteren Rande des Mäntelchens, sogar eine erst viel später durchgeführte Beobachtung vorausnimmt: die Einwirkung der Schwerkraft auf hängenden Stoff. Kein Zweifel, daß diese Naturbeobachtung vom Künstler gerade an dieser Stelle verwertet wurde, weil sie das Ineinandergreifen des senkrecht aufstrebenden Unterkörpers und des breitgelagerten Oberkörpers unterstreicht. Überhaupt ist das Gewand in einer der kleinasiatisch-ionischen Kunst eigentümlichen Art dazu benutzt, um auf dem Boden sich ausbreitend, die Fuge zwischen Arm und Körper verstreichend, die rechte Hand an den Körper bindend, die Einheitlichkeit der Erscheinung in einer Tendenz, die man malerisch nennen mag, zum Ausdruck zu bringen. Die etwa gleichzeitige überlebensgroße attische Frauengestalt der Berliner Sammlung (Abb. 14) ist auf rein plastische Gestaltung, klare Sonderung und Gliederung gestellt, wenn auch manche Härten jener ältesten Werke ausgeglichen, z. B. der dort den Körper in der Taille teilende Gürtel durch ein übergehängtes Mäntelchen verdeckt ist. Aber die Symmetrie ist im Gewand streng durchgeführt, ja noch auffälliger betont, indem den symmetrisch über beide Schultern gelegten Mantelflügeln die zu beiden Seiten einer breiten Mittelbahn senkrecht herabgehenden Falten des Rockes entsprechen. Verstärktes Leben aber bringt in das Bild die Bewegung der Arme: der auf die Brust gelegten linken Hand antwortet der in etwa paralleler Schräge zur Körpermitte geführte rechte Unterarm, und beide Bewegungen sind nicht mehr wie an der Kreterin wie von außen her befohlen, sondern innerlich motiviert: die linke greift in

die Falten des Mantelzipfels, die rechte dreht eine Granatfrucht dem Beschauer entgegen, so daß beide Hände in reizvoll verschiedener Ansicht erscheinen. Auch die aus dem Gewand weit hervortretenden, im Spann gehobenen, fast wie frei schwebenden Füße, der schmale hohe Kopf auf schlankem Halse verstärken den Eindruck der Bewegung, die dann doch wieder gehemmt erscheint durch die mächtig breit ausladenden Schultern, die sonderbar kurzen Beine. Liegt darin eine uns störende Disharmonie, so ist sie offenbar entsprungen aus einem in den Grenzen des Zeitstils nicht völlig zu befriedigenden Kraftgefühl, das in dem Durchwirken des Körpers durch das Gewand, vor allem aber in der derben, urlebendigen Bildung der Hände und Füße sich durchringt (Abb. 17, 18). In aller Altertümlichkeit offenbart sich hier mit packender Gewalt die Seele griechischer Plastik: Gestaltung des Menschen als eines von innen her belebten, tätigen Organismus. In Werken wie die Samierin des Louvre und die Berliner altattische Figur ist die Preisgabe der Auffassung des gewandeten Körpers als geschlossene Masse vorbereitet. Sie ist völlig überwunden in der stattlichsten der zahlreichen auf der athenischen Akropolis gefundenen Frauengestalten, die, überlebensgroß, auf schlankem, viereckigem Pfeiler aufgestellt, laut der auf dem Pfeilerkapitell erhaltenen Inschrift von dem attischen Bildhauer Antenor herrührte. Er ist uns auch aus literarischen Nachrichten als Bronzesculptor und Schöpfer der nach dem Sturz der Pistratiden auf dem athenischen Markt aufgestellten Erzgruppe der Mörder des Hipparch, des Bruders des Tyrannen Hippias, bekannt. Die Gruppe wurde von König Xerxes nach Persien entführt (480 v. Chr.) und wenige Jahre später durch die im vorigen Abschnitt erwähnte Gruppe des Kritios und Nesiotes ersetzt, offenbar weil Antenor nicht mehr am Leben war. Wir kennen aber noch ein zweites, umfangreicheres Marmorwerk von seiner Hand oder doch aus seiner Werkstatt: die Giebelgruppe der Ostfront des delphischen Apollotempels, dessen Vollendung die durch Pisistratus aus Athen vertriebene vornehme Adelsfamilie der Alkmeoniden übernommen hatte. Die Gruppe — Apoll auf einem Viergespann, umgeben von männlichen und weiblichen Gestalten — ist jener Frauenfigur so nahe verwandt, daß die Rückführung auf Antenor sicher ist, um so sicherer, als ohne Zweifel auf den Einfluß der nach der Vertreibung des Tyrannen nach Athen zurückgekehrten Alkmeoniden auch die Beauftragung des Antenor mit der Gruppe der Tyrannenmörder zurückgeht. Er muß der Familie, namentlich ihrem Haupt, dem

Neubegründer der athenischen Demokratie, Kleisthenes, ähnlich nahe gestanden haben, wie später Phidias dem Perikles. Bemerkenswert ist es auch, daß es attische Bildhauer waren, die in den beiden großen griechischen Nationalheiligtümern den wichtigsten plastischen Schmuck schufen: im 6. Jahrhundert Antenor die Giebelgruppe über dem Eingang des delphischen Apollotempels, im 5. Phidias das Goldelfenbeinbild des Zeus in Olympia. In jener Frauengestalt ist die geschlossene Einheit der Figur aufgegeben; wie die Arme sich vom Körper lösen — der rechte, jetzt fehlende Unterarm war dem Beschauer entgegengestreckt, die gesenkte Linke raffte das Untergewand —, so lösen sich große Teile des Gewandes ab, treten aus dem Umriß heraus und vollenden durch die reichbewegte Führung ihrer Konturen den starken Rhythmus, der die Figur bei aller Straffheit und Feierlichkeit der Erscheinung belebt. Kreuzweis entspricht sich die Bewegung der Gliedmaßen und Gewandsäume; dem leicht vortretenden linken Bein antwortet der vorgestreckte rechte Unterarm, dem von der rechten Schulter schräg zur linken Achsel herabgeführten Bug des Mäntelchens die im entgegengesetzten Sinn von der linken Hüfte nach links absteigenden Zipfel des gleichen Gewandstücks. Der bisher starre Unterkörper ist in die Bewegung mit hineingenommen, das geraffte Gewand so fest angezogen, daß Bewegung, Umriß und Hauptformen der nun voneinander gelösten Beine sichtbar werden. Wie aber an den männlichen Figuren so oft die Beine die vollendetsten Teile sind, so auch an den Frauenstatuen. Leider sind gerade sie an der Antenorfigur schwer beschädigt. Aber an einer zweiten bedeutenden Frauenfigur des Akropolismuseums (Nr. 1360, Abb. 19) ist bei trauriger Verstümmelung des ganzen Oberkörpers das linke Bein samt den Füßen gut erhalten und von stärkster Wirkung. Hier ist die groß und lebendig gesehene Form der Knie und Schenkel durch die schwungvoll geführten feinen Rippen des Gewandes wunderbar ausgedrückt, das organische Leben des Körpers durch den Gegensatz der neben dem Schenkel geradlinig herabgehenden röhrenartigen Falten und der breiten glatten Mittelbahn hervorgehoben. Hier hat man vor dem Original das Gefühl, daß dem Marmor alle Wirkung abgewonnen ist, die er herzugeben vermag, und man versteht vor solcher Leistung, daß die griechischen Bildhauer, die in den Anfängen der archaischen Periode für Steinbildwerke gern den leicht zu bearbeitenden Muschelkalk (Poros) verwendeten, später nur noch in Marmor arbeiteten und ihn für Jahrhunderte, bis in die römische Kaiserzeit hinein, zu dem

einzig in Betracht kommenden Material für Steinskulpturen machten. So hat die griechische Kunst auch in der Wahl des Materials früh ihre eigenen Wege gesucht, unabhängig von der ägyptischen und orientalischen Kunst, die die harten, ewige Dauer versprechenden Gesteinsarten bevorzugte, und man wird auch darin einen bezeichnenden Zug ihres Wesens erblicken. Daß guter Skulpturmarmor in Griechenland weit verbreitet ist, hat dabei natürlich mitgewirkt; aber der tiefere Grund für seine Bevorzugung lag doch offenbar darin, daß kein anderes Material das Leben der Körperform in seinen zartesten Regungen so vollendet auszudrücken vermag wie eben der Marmor, dessen lichte Farbe und körnige, transparente Masse es zugleich ermöglicht, dem Bildwerk etwas wie eine lebendige Haut zu schaffen. Die glänzend weiße Oberfläche verlangt nicht eine Deckung mit Farbe wie der unansehnliche Kalkstein, wohl aber eine Belebung durch Bemalung oder farbige Musterung einzelner Teile. Hierfür wurden in der archaischen Periode durchaus nur ungebrochene Farbtöne, Zinnoberrot und roter Ocker, ein aus pulverisiertem blauem Glas hergestelltes und ein mehr weißliches Blau, selten ein leuchtendes Gelb, Grün und Schwarz verwendet — Farben also, die nicht die natürliche Färbung des menschlichen Körpers wiederzugeben vermochten, sondern nur in dekorativer Zusammenstellung an sie erinnerten, zugleich aber, wiederkehrend in der Färbung oder Musterung der Kleidstoffe, Körper und Gewand zu einer farbigen Einheit zusammenschlossen. Die uns erhaltenen Spuren von farbiger Behandlung archaischer Steinbildwerke sind leider spärlich, weitaus am reichlichsten an den auf der Akropolis von Athen entdeckten Skulpturresten, den Trümmern der einst nach der Einnahme der Akropolis durch die Perser im Jahre 480 v. Chr. von ihnen zerstörten Bildwerke, die dann bei der Errichtung der neuen Burgmauer und sonstigen Planierungsarbeiten in die Schuttmassen kamen. So viel aber ist deutlich, daß die ältesten Marmorskulpturen in Anlehnung an die farbig gedeckten Porosbildwerke in großen Flächen bemalt waren, wie wir es z. B. an der Berliner altattischen Figur beobachten. Das Nackte war auch dort bis auf kleine, in der Wirklichkeit sich von der Haut stark abhebende Teile, Haare, Lippen, Augen marmortonig geblieben, aber das Untergewand mit roter, das Mäntelchen mit gelber Farbe gedeckt. Die Entwicklung geht dann weiter im Sinn der Einschränkung der farbigen Flächen auch am Gewande. Gern möchte man wissen, wie diese nun ausgedehnten leuchtend weißen Flächen mit den ungebrochenen Farbtönen der bemalten

Teile zusammengestimmt waren. Wie weit da die Behandlung mit einem Wachsüberzuge, von der uns berichtet wird, mitgewirkt haben mag, können wir nicht sagen. Aber sicher ist, daß die freudige Buntheit der Skulpturen zusammenging mit der in den gleichen Tönen gehaltenen farbigen Behandlung der Bauten, die, soweit sie nicht aus Marmor errichtet waren, doch seine leuchtende Weiße durch feinen Marmorputz nachahmten und an Wänden und Säulen in großen Flächen zur Geltung brachten, im übrigen nur im Gebälk und am Dachrande sowie am Skulpturenschmuck, an Giebeln, Metopen, Friesen Bemalung aufwiesen. Diese Einheit mit der baulichen Umgebung und mit der gleichzeitigen Tracht, die durchaus klares, nur durch farbige Borten und Streumuster belebtes Weiß bevorzugte, endlich aber die ausgleichende Kraft des starken südlichen Sonnenlichtes, dem weitaus die meisten uns erhaltenen Bildwerke einst, im Freien aufgestellt, ausgesetzt waren, werden wir uns immer in der Phantasie vergegenwärtigen müssen, um die Wirkung dieser Polychromie wenigstens ahnend nachzuempfinden. Die erhaltenen Farbreste sind leider in den nach der Auffindung vergangenen Jahren so sehr erloschen, die ganze Oberfläche ist so stark patiniert, daß in dem gedämpften Licht der Museumsräume häufig ein unserem differenzierteren Farbengefühl näher liegendes malerisch reizvolles Gesamtbild entsteht — gewiß eine kostbare Eigenschaft, die aber mit der beabsichtigten Wirkung nichts zu tun hat. Die rein dekorative Bedeutung dieser farbigen Behandlung wird vielleicht am ehesten klar, wenn wir daran denken, daß es griechische Bildhauer wagen konnten, an Marmorpferden den ganzen Körper im Marmor zu lassen, aber Mähnen und Schwänze rot oder blau zu färben — vermutlich in einer aller Wirklichkeit widersprechenden Analogie zu der farbigen Behandlung von Menschenbildern, an denen das Nackte marmorartig blieb, das Haar rot oder (wohl nur an männlichen Figuren) blau gefärbt wurde.

Der Typus der Antenorfigur ist in Athen in der Tyrannenzeit überaus beliebt gewesen. Die reizvolle Verbindung feierlicher Haltung mit rhythmischer Bewegung, das mannigfacher Abwandlungen fähige Kostüm erklären wohl diese Beliebtheit in einer Gesellschaft, die unter dem Einfluß der kunst- und literaturfreundlichen Pisistratiden etwas von höfischem Leben, seiner Verfeinerung und seinem Glanz angenommen haben muß. So versteht man, daß manche dieser jetzt im Akropolismuseum versammelten Frauengestalten fast etwas modebildartig Elegantes an sich haben, aber

auch, daß die eindrucksvollste unter ihnen (Nr. 674, Abb. 20, 32) den in aller archaischen Kunst vereinzelt gebliebenen Versuch darstellt, die Besonderheit weiblichen Wesens zur Anschauung zu bringen. Steht in der Antenorfigur ein Riesenweib, breitbrüstig und breitschultrig, mit kurzem Hals und kleinem Kopf vor uns, in seiner wuchtigen Kraft ähnlich der Berliner altattischen Figur, nur harmonischer durchproportioniert, so hier ein zartes Frauenwesen, schmal von Hüften, mit schwacher Brust und steil abfallenden Schultern, mit langem Hals und für die gebrechliche Gestalt fast zu großem Kopf. Und im Antlitz ein schwer deutbarer Ausdruck, schwebend zwischen Lächeln und herbem Ernst, entfernt erinnernd an Lionardos Mona Lisa. Die plastische Form ist belebt durch reichliche Farbreste, das Rot des Haares, zu Grün oxydiertes Blau in dem dreieckigen Stück des Untergewandes, das über dem schrägen Rande des Mäntelchens sichtbar wird, und in den Saumborten. Es ist verständlich, daß die hier zu beobachtende Überfeinerung zu einem Rückschlag führen mußte, zu einer Gegenbewegung, die, ohne grundsätzlich neue Auffassung, im vollen Besitz der bis dahin erworbenen Darstellungsmittel eine ruhigere, geschlossenere Wirkung anstrebte. Als Beispiel diene das Weihgeschenk des Euthydikos von der Akropolis (Abb. 21, 22, 33, 34), eine etwa lebensgroße Figur, der das mittlere Drittel fehlt; dafür haften die Füße noch in dem Kapitell der glatten Säule, auf der die Figur einst aufgestellt war. Eine hier eingegrabene Inschrift nennt den Namen des Stifters, leider nicht auch des Künstlers. Bewegung und Gewandanordnung entsprechen dem Typus der eben besprochenen Figuren. Aber es ist, als ob eine Rückkehr zu der Einheit von Körper und Gewand, die die erste Stufe der archaischen Kunst bezeichnet, angestrebt würde — so sehr ist jedes stärkere Relief in der Faltengebung vermieden, die Gliederung und Bewegung des Gewandes nur wie eine zarte Zeichnung aufgetragen. Am Untergewand, so weit es die Brust und den linken Oberarm bedeckt, ist jede plastische Faltenangabe unterdrückt, der Halssaum, jetzt fast verschwunden, nur in Farbe abgesetzt, der Ärmelsaum in zartestem Relief vom Arm abgehoben. Körper und Gewand bilden eine einheitliche Masse, in der jener die Form im wesentlichen bestimmt, das Gewand nur wie ein leicht ausgleichender Hauch darüberliegt, so zart, daß sich die Formen der Brust klar darunter ausprägen. An den Unterschenkeln genügen sparsame Faltenrippen, um den Zug der Raffung zu verdeutlichen. Alles in allem ein wundersames Gebilde, in dem das feinste Gefühl

für weibliche Formen sich verbindet mit hochgesteigter Empfindung für das Gewand als Ausdruck des Körpers. Die in der voraufgehenden Entwicklung des Typus allmählich erarbeiteten Formen des Gewandes sind, ihrer eigentlichen Bedeutung entkleidet, nur noch sozusagen zeichnerische Mittel des Ausdrucks, frei von aller Beziehung zur kostümlichen Wirklichkeit. Man versteht, daß dieser Weg, fortgesetzt, ins Wesenlose führen mußte. Eine neue Besinnung auf die Wirklichkeit mußte einsetzen. Wir erkennen sie in einer etwa halblebensgroßen Statuette des Akropolismuseums, von der nur der Oberteil erhalten geblieben ist (Nr. 688, Abb. 24). Die Figur gehört einem anderen Typus an als die zuletzt besprochenen Statuen, einem Typus, der an der symmetrischen Anordnung des Gewandes festhält, indem ein schalartiges Mäntelchen vom Rücken her gleichmäßig in zwei Zipfeln über die Schultern gelegt ist, ähnlich wie an der altattischen Figur des Berliner Museums. Aber wenn an dieser die Mantelzipfel in der Fläche der den Körper umschließenden Gewandhülle bleiben, ihre Falten die genaue Regelmäßigkeit einhalten, die die Trägerin anstreben mochte, so ist in der Statuette ein neues Gefühl für die eigene Masse des Gewandes wahrzunehmen, zugleich eine Empfindung für den Reiz des Zufälligen, von der Willkür der Trägerin Unabhängigen, das im Spiel der Falten sich kundgibt. Bezeichnend ist, wie der Mantel, statt sich glatt im Rücken anzulegen, sich hochstellt und den Nacken wie eine niedrige Kapuze umschließt. Bisher kannte man nur am Körper anliegendes oder hängendes Gewand, Gewand sozusagen ohne Eigenwillen. Es ist eine für die Entwicklung der Gewanddarstellung entscheidende, der ägyptischen und orientalischen immer fremd gebliebene Entdeckung, deren Spuren wir hier wahrnehmen.

Die Statuette war nach der Regel der Frontalität gestaltet; darf man nach diesem künstlerisch nicht gerade hervorragenden Werk urteilen, so wäre der Eigenwille des Gewandes entdeckt worden, ehe man sich dazu entschloß, für die Frauengestalt die Bindung an architektonische Regeln aufzugeben und auch in ihr der Willkür der Bewegung zum Ausdruck zu verhelfen, die in den männlichen Figuren schon früher gestaltet worden war. Aber beides sind Ausflüsse desselben griechischen Geistes, der die europäische Kunst geschaffen hat. Für die Verbindung dieser beiden großen Entdeckungen in einer weiblichen Figur gibt es unter den vorpersischen Fundstücken von der athenischen Akropolis nur ein Beispiel, die Athenastatuette Nr. 140 (Abb. 23, 25). Bei bescheidenen Maßen zeigt

sie monumentale Größe; sie beruht zunächst auf der Steigerung im Ausdruck der Bewegung, die dadurch erreicht wird, daß die ruhenden Glieder, das Standbein und die gegen die Hüfte gestemmte linke Hand auf der einen, die bewegten — das Spielbein, und die, wohl mit einer Lanze, mächtig hochgereckte Rechte — auf der anderen Seite angeordnet sind. Diese fast gewaltsame Bewegung aber wird durch blockartigen Umriß gebändigt, der freie, eigenwillige Fall des stofflich schweren Gewandes durch Einordnung in die Senkrechte und Waagerechte geregelt und vereinfacht — eine Verbindung von Gesetz und Freiheit, durch die das Bild der bekleideten Frau sich zu einer bis dahin unerhörten Wucht steigerte.

Es darf nicht verschwiegen werden, daß die ägyptische Kunst früh ein Verständnis für die Besonderheit weiblichen Baues erreicht hat, das die griechische Kunst erst lange nach dem Ablauf der archaischen Periode, im 4. Jahrhundert, sich angeeignet hat. Ich brauche nur an die bekannten Statuetten der kleinen Töchter Aménophis' IV. (um 1350 v. Chr.) zu erinnern, um ins Bewußtsein zu rufen, daß den Ägyptern die Bedeutung des Beckens für den Frauenleib und die weiche Anmut der Linienführung, die sich aus seiner Betonung ergeben kann, völlig klar gewesen ist. Ein Blick auf unsere Abbildungen lehrt, daß die archaische griechische Kunst diese grundlegende Tatsache außer acht gelassen, Mann und Weib in dieser Hinsicht nicht geschieden hat. Es ist nicht weniger auffällig, daß in der Gestaltung der weiblichen Brust wohl durchgängig der Fehler begangen wird, daß die Brustbreite zu groß, der Abstand der Brüste zu weit genommen wird, ja daß sogar ihre charakteristische Form nicht selten unterdrückt wird. Man wird sagen dürfen, daß für den griechischen Künstler das eigentlich Interessante am menschlichen Körper das Dynamische war, daß alles andere dahinter zurücktrat, übersehen, vergessen wurde — ein höchst merkwürdiger Beleg dafür, wie sehr auch in einem so scharf und unbefangen beobachtenden, von keiner Prüderie gehemmten, künstlerisch und namentlich plastisch besonders begabten Volke für die Wiedergabe der Wirklichkeit nicht das, was man sieht, entscheidend ist, sondern das, was man sehen will. Schön war dem Griechen des 6. Jahrhunderts das Weib nicht durch seine besonderen Geschlechtsmerkmale, sondern durch die körperlichen Eigenschaften, die es mit dem Manne teilt. Wir sahen, daß innerhalb der allgemeinen Schranken der Auffassung der Frau Versuche einer dem besonders Weiblichen gerechter werdenden Darstellung vorkommen — eine wirkliche Durchbrechung jener Schran-

ken findet nicht statt. Nichts kann die Macht des Typischen in der griechischen Kunst besser veranschaulichen, als diese Tatsache. Es ist diese Macht des Typischen, die sich auch in der gleichmäßigen Verwendung derselben Ausprägung der weiblichen Gestalt für die Darstellung von Sterblichen und Göttinnen kundgibt. Als bei den Ausgrabungen der athenischen Akropolis die lange Reihe weiblicher Figuren zutage trat, die heute den Hauptsaal des kleinen Museums der Burg füllen, war der Eindruck des individuell Belebten in diesen vielen Mädchenköpfen so stark, daß die Archäologen sich gedrungen fanden, den Mädchen moderne Namen zu geben, Eigen- oder Kosenamen. Man hat längst eingesehen, daß der Schluß, hier seien individuelle Bildnisse beabsichtigt und durchgeführt, voreilig war. Denn nähere Betrachtung lehrte, daß Formen wie Ausdruck der Köpfe sich an allen auf gleicher Stufe stehenden Werken gleichzeitig wandeln, daß aber individuelle Formenunterschiede zwischen ihnen durchaus fehlen. Sehr bezeichnend, daß die Gestaltung der Nasenwurzel, die Hans von Marées einmal als Schlüssel des Gesichts bezeichnet, in der Profilansicht durch die durchgehende Stirn-Nasen-Linie bestimmt wird, die keinerlei individuelle Besonderheiten zuläßt, in der Vorderansicht nur durch Nuancen in der Schwingung oder der mehr horizontalen Führung der Brauenbogen. Und diese Wandlungen ergreifen alle gleichzeitigen Köpfe gleichartig und ergaben sich offenbar nicht aus der Absicht porträtthafter Wiedergabe, sondern aus dem Wunsch, einen bestimmten Ausdruck zu erzielen. So ist es wesentlich der Ausdruck, wodurch sich die Köpfe unterscheiden und worin die Entwicklung und die Eigenart der Schulen und Meister zutage tritt. Schultypen sind mehrfach in Köpfen von gleicher Gestaltung aber verschiedener Qualität der Ausführung nachzuweisen. Von dem Wandel des Ausdrucks wird sogleich noch ausführlicher zu sprechen sein. Wenn man einst fälschlich in den Mädchenfiguren der Akropolis Bildnisse vor sich zu haben glaubte, so kann man heute der Auffassung begegnen, daß z. B. die altattische stehende Figur oder die spätarchaische Thronende der Berliner Sammlung in ihrer Gestaltung die Göttin verraten. Das ist sicherlich eine Selbsttäuschung. Die derbe Wucht der Erscheinung in jener, die raffinierte Verfeinerung in dieser, die so auf den Beschauer wirken, haben nichts mit der Bedeutung der Gestalt zu schaffen, sind einzig und allein dem Können und Wollen der Meister zuzuschreiben. Kein Zweifel also, daß genau wie die männlichen Figuren auch die weiblichen ebensogut Sterbliche wie Götter bedeuten

konnten, ebenso gut bestimmte Sterbliche, z. B. in Grabstatuen, wie ganz allgemein als Weihgaben dargebrachte ‚Mädchen‘ (Korai). Ja, auch baulich verwendete Tragefiguren, wie die Karyatiden der archaischen Schatzhäuser in Delphi, unterscheiden sich in nichts von den zur Einzelaufstellung bestimmten. So bestätigt sich an den Frauenstatuen jene von Goethe gefundene Grundtatsache aller griechischen Kunst, ihr Theomorphismus, ihre durchaus überindividuelle, das Wesen, wie Goethe sagt, den Sinn ergreifende Gestaltung des Menschen.

IV. K Ö P F E

Es liegt in der Natur unserer den Körperbau versteckenden Kleidung, daß der Kopf, zumal das Gesicht, viel stärker zu uns spricht als der Körper. So ergänzen wir unsere Betrachtung des ruhig stehenden männlichen und weiblichen Typus durch eine Musterung zugehöriger Köpfe, ohne dabei zu vergessen, daß, wie schon angedeutet, der griechische Bildhauer diesen Vorrang des Kopfes nicht kannte, vielmehr gewöhnt war, seine Durchbildung nur so weit zu treiben wie die des Körpers. Wir gehen aus von weiblichen Köpfen, weil die so reichen Funde an Frauenfiguren auf der athenischen Akropolis die Entwicklung besonders klar und anschaulich hervortreten lassen.

Die Reihe der Akropolismädchen ist in letzter Zeit durch zwei besonders altertümliche Werke attischer Plastik erweitert worden, die stehende ‚Göttin‘ in Berlin und den in Athen am Dipylon, im Gräberbereich gefundenen überlebensgroßen Kopf des dortigen Zentralmuseums, das älteste Werk attischer Rundplastik, das wir kennen (Abb. 27). Bezeichnend, daß er lange als männlich gegolten hat und daß nur äußere Merkmale — die für eine Grabfigur unwahrscheinliche monumentale Größe und der eher einer Frau eignende Halschmuck — zu der Erkenntnis geführt haben, daß es sich vermutlich um den Kopf einer als Grabaufsatz verwendeten Sphinx handle. Hier sind nur die allgemeinsten Eigenschaften des menschlichen Kopfes ausgedrückt, und man sieht deutlich, wie seine mächtig in die Länge gezogene Form dadurch gewonnen wurde, daß nicht etwa ein Würfel, sondern ein gestrecktes Parallelepipedon durch Abrundung der Kanten menschlicher Form angenähert, dabei aber die Senkrechte der seitlichen, die Waagerechte der oberen und unteren Grenz-

flächen gewahrt und aufs eindrucklichste eingeschränkt wurde durch den langgezogenen, schmalen Nasenrücken und die streng waagrecht gestellten riesig großen Augen, deren weite Öffnung die parallel zum Oberlide gezogenen scharfkantigen Brauenbogen noch unterstreichen. Leider ist der Mund so beschädigt, daß er nicht mitwirkt im Gesamtbilde; man sieht nur, daß seine scharf eingeschnittene waagrechte Kerbe, wenig breiter als die Nasenflügel und seitlich durch senkrechte Einschnitte hart abgeschlossen, gegenüber den Augen wenig mit-sprechen konnte, so wenig wie das leider auch sehr bestoßene kurze Kinn gegenüber der hohen Stirn. Offenbar ist dem Bildhauer als das Entscheidende im Menschenantlitz der Blick der Augen erschienen, die, genau in der Mitte der Kopfhöhe das Gesicht in der Quere teilend, als sein beherrschender Zug wirken. Ihr Eindruck, noch durch farbig angegebene Iris und Pupille sowie breit aufgemalte Brauen gehoben, wurde gewiß nicht gemindert durch die in der ganzen archaischen Kunst beibehaltene Lage weit vorn in der Außenfläche des Antlitzes, in ganz flachen Augenhöhlen. In höchst bezeichnender Weise ist so in einem noch von geometrischer Empfindung beherrschten, man kann sagen abstrakten Aufbau des Formganzen das Beweglichste und Ausdrucksvollste im menschlichen Gesicht, das Augenpaar, zum Schlüssel der Gestaltung gemacht. Im Kopf der Berliner ‚Göttin‘ (Abb. 26, 28) klingt der geometrische Formenaufbau noch an, am deutlichsten im langgezogenen Gesamtumriß und in der unter rechtem Winkel scharf umbiegenden fast ebenen Wangenfläche, aber alle Teile sind nun schon von Leben ergriffen und zu gleichmäßigerer Wirkung gebracht; der zum Lächeln verzogene Mund, die schwellenden Wangen, die leicht geblähten Flügel der kurzen und breiten Nase, das kräftig vorstoßende Kinn — alles ist aus der linienmäßig abstrakten Form ins Plastische umgesetzt, in derbe Lebensfülle. Aber die beherrschende Wirkung der Augen ist geblieben, ja gesteigert durch noch weitere Öffnung, größeren Abstand von der Nase und stärkere Wölbung des Augapfels. Die gute Erhaltung der Nase läßt im Profil die nur mit leiser Einsenkung der Nasenwurzel durchgezogene Stirn-Nasen-Linie erkennen — die in der griechischen Plastik typisch gewordene Vereinfachung einer in der Wirklichkeit unendlich variierten Form. Dabei entspricht das scharfe Vorstoßen der Nase und des Kinnes, das Zurückfliehen der Stirn der gesteigerten Lebhaftigkeit des Ausdrucks.

Wenn die besprochenen beiden attischen Köpfe in ihrem Aufbau deutliche Anklänge an einfachste stereometrische Formen zeigen,

Formen, wie sie vermutlich dem Marmorblock, aus dem sie gewonnen wurden, vor der Bearbeitung eigen waren, so liegt der Schluß nahe, daß diese Werkform auf die Gestaltung des Bildes bestimmend eingewirkt habe. Diese Einwirkung zu überschätzen, davor warnt uns ein Blick auf das reizende Berliner Köpfchen aus Kleinasien (Abb. 30), das, zeitlich dem Kopf der Berliner ‚Göttin‘ nahestehend und gewiß im gleichen Arbeitsverfahren aus dem Marmor gewonnen, von der ursprünglichen Blockform keine Spur erhalten hat, vielmehr durch seine allseitige Rundung auffällt. Erinnert man sich daran, daß Rundung, weicher Übergang der Formen ineinander, an der Frauenstatue des Cherymyes aus Samos, also auch einem Werk der östlichen Kunst, und so überhaupt an Werken dieser Kunstprovinz besonders auffällt, so wird man sagen, daß in den attischen und den ionischen Werken vom Arbeitsprozeß unabhängige Formgedanken mächtig sind. Dort herrscht eine aus dem geometrischen Stil der vorausliegenden Jahrhunderte übererbte Gewohnheit, zu allererst die ordnenden Grundverhältnisse der menschlichen Gestalt zu sichern und möglichst deutlich zu machen, hier ein überwiegendes Interesse an der lebendigen Erscheinung mit ihren aller scharfen Teilungen spottenden weichen Übergängen von Form zu Form. Höchst interessant, wie mit der Verschiedenheit der Grundgestalt, die dort etwas mathematisch Starres, hier etwas Zerfließendes hat, völlige Verschiedenheit auch des Ausdrucks zusammengeht. Haben die beiden attischen Köpfe etwas Bohrendes im Blick, die ‚Göttin‘ etwas Grinsendes im harten Lächeln, so liegt der Reiz des asiatischen Frauengesichts in dem Schwebenden des Ausdrucks, in den schmalgeöffneten, wie zwinkernden Augen unter den zarten Brauenbogen, in dem unmerklich lächelnden Munde, der weichen Schwellung der Wangen, dem hauchzarten Aufliegen des Schleiertuches auf der Stirn und über den Ohren. Die weitere Entwicklung, in der östlichen Kunst wegen Mangels an erhaltenen Werken nicht faßbar, ist in der attischen deutlich. Drei Köpfe von den Mädchenfiguren der Akropolis mögen sie veranschaulichen. Der im Kopf der stehenden Göttin mit derb zupackender Hand durchgeführte Versuch, dem Antlitz einen freudigen Ausdruck zu geben, ist mit einer pedantisch ins Einzelne und Kleine eingehenden Sorgfalt weitergeführt, ja auf die Spitze getrieben, im Kopfe der Frauenfigur 682, einer Statue vom Typus der Antenorfigur, nur von entwickelteren Formen, die wie die des Kopfes in der raffinierten Marmorbehandlung etwas Kunstgewerbliches erhalten haben (Abb. 29, 31). Den noch schärfer empor-

gezogenen Mundwinkeln haben sich die Augen angepaßt: sie sind schräg eingesetzt, so daß die äußeren Winkel wesentlich höher stehen als die inneren, das für die älteren Köpfe so bezeichnende Achsenkreuz des Nasenrückens und der waagrecht gestellten Augen seine das Ganze beruhigende Wirkung verliert, das Spitzig-Verschobene, wie es bisher nur im Profil hervortrat, jetzt auch in der Vorderansicht den Eindruck beherrscht. Und das war offenbar die Absicht dieser merkwürdigen Anordnung — Beseitigung alles dessen, was die Lebendigkeit des Ausdrucks beeinträchtigen konnte, die letzte Konsequenz desselben Strebens, das in Bewegung und Gewandanlage der Figuren dieses Typus waltet: Bewegtheit um jeden Preis. Dabei eine Verfeinerung und Verlebendigung der Einzelformen, die namentlich den Mund und seine Umgebung mit einer Fülle feiner Züge ausgestattet hat, so daß jetzt nicht mehr in den sehr viel kleiner und durch Verschleifung der Lider ausdrucksloser gewordenen Augen, sondern im Munde das Leben des Antlitzes seinen Sitz hat. Höchst bezeichnend für das Verhältnis des Bildhauers zur Wirklichkeit ist die Gestaltung des Haares. Um die Stirn legt sich ein hochgeschwungener Kranz von Schneckenlöckchen, darüber hängen gewellte Haarzungen herab; auf Brust und Schultern fallen beiderseits — leider größtenteils weggebrochen — vier korkzieherartig gedrehte Locken; die ganze künstliche Anordnung ist bis ins kleinste mit dem Interesse eines Friseurs durchgeführt. Ihr Sinn — und der Sinn archaischer Haarbehandlung überhaupt — wird in dieser Übertreibung besonders klar: das Haar wird dargestellt, genau wie das Gewand, nicht in seiner natürlichen Lagerung, sondern in der komplizierten Form, die ihm Friseurkünste gegeben haben — die Schulterlocken wie frisch vom Lockenwickel genommen, die Stirnhaare wie gebrannt, — die Wunschgestalt entscheidet. Zeigt der Künstler dieser Frauenfigur Verständnis für weibliches Wesen mehr im äußerlichen Sinn, nach der Seite der Toilettenkünste, so dringt viel tiefer der feine Meister der Mädchenfigur 674, die vorher, S. 34, charakterisiert wurde (Abb. 32). Fortgeschrittener als jener hat er dessen harte Übertreibungen und Verkünstelungen vermieden, dem dort unnatürlich überhöhten Antlitz ein ebenmäßiges zartes Oval gegeben, den Augen durch die Schwere des Oberlides, die schmale Öffnung der Lidspalte etwas geheimnisvoll Unbestimmtes, man darf sagen Sphinxhaftes, dem leise lächelnden Mund mit schmaler Ober-, breiter Unterlippe etwas Sinnlich-Unsinnliches verliehen, im ganzen ein Antlitz geschaffen, das im Zusammenklang mit dem Reiz der Schwäche, der

dem Körper eignet, den Zauber des anderen Geschlechts in so nicht wiederkehrender Vollendung ausspricht. Daß auch in diesem weiblichsten Frauenbilde der archaischen Kunst der auffälligste Unterschied des weiblichen vom männlichen Bau — die größere Breite des Beckens im Verhältnis zu den Schultern — unbeachtet geblieben, das Weibliche nur durch die Zartheit der ganzen Erscheinung ausgedrückt ist, verrät die normgebende Macht des männlichen Typus.

Der Kopf des vorher S. 34 besprochenen Weihgeschenkes des Euthydikos ist der fortgeschrittenste Teil des Ganzen (Abb. 33, 34), insofern in ihm, gleichsam in einer Rückkehr zu den Anfängen der Entwicklung, die Bedeutung des Achsenkreuzes in der waagerechten Anordnung der Augen und dem waagerechten Verlauf der Mundspalte wiederhergestellt, ja nun auch im Profil strenge Rechtwinkligkeit durchgeführt ist, während das Standmotiv und die reiche Bewegung des Gewandes, wenn auch durch fast zeichnerische Behandlung gemildert, sich dem überlieferten Typus anschließen. In der Bildung des Gesichts ist noch ein wesentlicher Fortschritt hervorzuheben: die bisher hochgeschwungenen Brauen, jetzt in flachem Bogen waagerecht gezogen, setzen die Stirn deutlicher ab gegen die untere Gesichtspartie, den wesentlich durch den Knochenbau bestimmten Teil gegen den durch Muskeln bestimmten, und diese neue Teilung, von jetzt ab durchaus herrschend, wird noch betont durch die tiefere Einbettung der Augen in ihre Höhlen. Es ist schwer zu sagen, ob der hier fast mürrische Ausdruck, zunächst das Ergebnis der neuen Hervorhebung der Waagerechten in der Bildung des Mundes — sich aus dieser Verwendung des neuen Kunstmittels wie von selbst ergab oder ob nicht vielmehr das neue Kunstmittel aus dem Verlangen nach einem neuen Ernst der Auffassung, im Gegensatz zu der rokokohaften Heiterkeit der vorausliegenden Entwicklung, geboren worden ist. Deutlich ist, wie sehr die neue Beruhigung und Festigung auch die vermutlich doch der Mode unterworfenen Frisur erfaßt hat: das Haar, an reifarchaischen Frauenköpfen fast immer ohne Scheitelung und in hohem spitzem Bogen die Stirn umkränzend, ist hier in der Mitte gescheitelt und flach giebelförmig begrenzt, so wie das Oval des Gesichts breiter, das Kinn kräftiger geworden ist. Kein Zweifel, daß die Mode sich der künstlerischen Stimmung der Zeit angepaßt hat. Daß eine so tiefgreifende Wandlung sich langsam vorbereitet und in vielen Abstufungen durchgesetzt hat, ist selbstverständlich. Man wird in der feinen Herbheit des Kopfes der Mädchenfigur 674 (Abb. 32) ein erstes Anzeichen des Stimmungswechsels erblicken

dürfen. In der kleinen Frauenfigur 688 (Abb. 24) steht der Kopf auf der Stufe des Kopfes der Euthydikosfigur, während das Gewand weit über diese hinaus entwickelt ist. Den leider fehlenden Kopf der Athenastatuetten, die im Standmotiv wie im Gewand den Archaismus überwunden hat, werden wir uns dem Charakter des Gewandes entsprechend den Köpfen der Olympiaskulpturen ähnlich, etwas entwickelter als jenen zu denken haben.

In der kleinen Auswahl männlicher Köpfe stellen wir als das altertümlichste Stück voran den Kopf des einen der Brüder Kleobis und Biton von dem S. 19 besprochenen delphischen Denkmal (Abb. 38). Dies argivische Werk wird seiner Entwicklungsstufe nach etwa zwischen den beiden altattischen Frauenköpfen Abb. 27 und 26, 28 anzusetzen sein; es teilt mit ihnen die streng waagerechte Anordnung der Augen und der Mundspalte, auch den beherrschenden Blick der weitgeöffneten, durch plastisch erhöhte Brauen hervorgehobenen Augen, unterscheidet sich aber wesentlich durch den von Anklängen an stereometrische Form fast freien Aufbau und die auffällig richtigen Proportionen, an denen nur die niedrige Stirn und der flache Schädel befremden. Es sind charakteristische Züge altkretischer Kunst — wir finden sie ähnlich am Kopf der Frauenstatuette im Louvre, an den auch die in breiter Masse auf die Schultern fallenden, unten abgebundenen und streng waagrecht abschließenden Locken erinnern —, ein klares Zeugnis für die literarisch überlieferte Einwirkung kretischer Skulptur auf den Peloponnes. In dem großgeformten Antlitz ist eine derbe Gesundheit und Frische, wie die ganze Gestalt voll urwüchsiger Kraft ist, in aller archaischen Plastik vielleicht das einzige Werk, das in der Wucht der Erscheinung sich neben die altattische Göttin stellen läßt. Daneben wirkt der bärtige Kopf der Berliner Sammlung, sicher von attischer Arbeit, stark verfeinert (Abb. 37, 39). In der durchgeführten Rundung aller Teile und in der meisterhaften Ausnützung des Materials, des schönen, großkörnigen parischen Marmors, erinnert er an den kleinasiatischen Frauenkopf, von dem ihn denn doch die schärfere Bestimmtheit aller Formen unterscheidet. Ungewöhnlich in der archaischen Kunst ist der kühne Einfall, Haar und Bart als Masse zu behandeln und durch feine Körnelung die Wirkung kurzgeschnittenen Haares zu erzielen, von dem sich das Fleisch, schön geglättet, abhebt. Im Ausdruck ist auf grelle Heiterkeit verzichtet, in der Anlage von Mund und Augen die Waagerechte festgehalten, der Eindruck der Lebetheit nur durch die weichen Formenübergänge erreicht. Man hat das Gefühl, daß

ein Meister der alten Schule sich alle raffinierten Marmorkünste der jüngeren Generation und ihre schärfere Beobachtung der Wirklichkeit angeeignet hat, um das alte Ideal streng mathematischer Anlage, wie es am Sphinxkopf vom Dipylon hervortritt, mit neuem Leben zu erfüllen. Wie dagegen attische Meister der jüngeren Generation ihre Köpfe zu sprechendem Leben brachten, zeigt ein Blick auf den Kopf der Glyptothek Ny Carlsberg in Kopenhagen, der durch seine verquollenen Ohren als der eines Faustkämpfers gekennzeichnet ist (Abb. 41). Hier ist mit breiter Meisterschaft durchgeführt, was am Kopf der Mädchenfigur 682 (Abb. 29, 31) mit äußerlicher Routine versucht war — die heitere Belebung des Antlitzes durch alle Teile des Gesichts durchzuführen, in der Zeichnung des frohlächelnden Mundes, in der bewegten Modellierung der Wangen, im reichen Detail der schräggestellten Augen. Man ermißt den ganzen Abstand zwischen beiden Künstlern, wenn man auf die Haarbehandlung sieht: am Frauenkopf eine in lauter kleine Einzelheiten aufgelöste, in deren steter Wiederholung ermüdende, überkünstliche Frisur, am Faustkämpfer die Haartracht des Athleten, kurz gehalten, eine Kappe, an der die Schichtung der Haarlocken durch eine überraschend frei bewegte Zeichnung angedeutet ist.

Wie aber in der Reihe der Frauenköpfe als Rückwirkung auf die aufs höchste gesteigerte Lebendigkeit des Ausdrucks sich ein Einlenken in beruhigtere Formen beobachten läßt, so auch in der Reihe der männlichen Köpfe. So läßt sich neben den Kopf der Mädchenfigur 674 (Abb. 32) der Kopf des ‚Apoll‘ von Piombino stellen (Abb. 40, 42). Das zierliche Profil, der schräg ansteigende Schädel wie die leicht spitzig vortretende Nase, der im Nacken wie aufhüpfende Schopf erinnern noch an jene Lebendigkeit, während in Mund, Augen und Wangen, in dem sanften Bogen der Stirnlocken sich schon die neue Beruhigung vernehmlich ankündigt. Den vollzogenen großen Wandel der Stimmung endlich veranschaulicht der wundervolle Jünglingskopf von der Akropolis, den man nach den reichlichen Spuren gelber Farbe im Haar den blonden Kopf zu nennen pflegt (Abb. 35, 36). Seine an der Bewegung des Halses abzulesende Vornüberneigung verrät, daß er einer Statue angehörte, die nicht mehr unter dem Zwang der Frontalität stand. Der Stimmungsgehalt dieser Bewegung — der Ausdruck weichen Sinns — ist so stark, er wird durch den tiefen Schatten, den die in die Stirne fallenden Haare bis dicht über die Augen werfen, so betont, daß man zu ahnen glaubt, wie sehr die große Wandlung durch den Drang veranlaßt

ist, dem Innenleben stärksten plastischen Ausdruck zu geben. Bezeichnend, wie zuerst am männlichen Typus der entscheidende Wandel einsetzt: der Kopf der Euthydikosfigur (Abb. 33, 34) ist in seinen Formen kaum altertümlicher als der blonde Kopf — aber wie starr wirkt er in seiner geraden Haltung! Man möchte sagen, daß der Meister der Frauenfigur sich nur das Äußerliche des neuen Stils angeeignet hat, während der Künstler des blonden Kopfes einer der Führenden war, der Großen, die die europäische Kunst geschaffen haben.

V. SITZFIGUREN

Bei der außerordentlichen Sparsamkeit, mit der in der griechischen Plastik alles Beiwerk behandelt wird, ist von vornherein anzunehmen, daß sitzende Gestalten eine besondere Bedeutung haben müssen. In der Tat ist die bei ihnen wahrnehmbare Vieldeutigkeit insofern beschränkt, als dem sitzend Dargestellten eine höhere Würde irgendwelcher Art innewohnt. Der Jüngling, das Mädchen hat kein Anrecht auf ein Sitzbild, wohl aber der Gott, der Herrscher, auch der Hausherr, die Hausfrau, zumal wenn sie nach dem Tode heroische Ehren erhalten. Natürlich kann auch eine bestimmte Berufstätigkeit, z. B. die des Schreibers, so gekennzeichnet werden. Herrscher nach orientalischer Art gab es im 6. Jahrhundert im festländischen Griechenland nicht, wohl aber, unter persischem Schutz, im kleinasiatischen Küstenland, und so finden wir thronende Stadtfürsten und, wohl nach ihrem Vorbilde, auch beliebige Bürger und Bürgerinnen als Stifter der männlichen und weiblichen Votivbilder, die in langen Reihen die heilige Straße von Milet nach dem Apolloheiligtum in Didyma säumten. Viele davon füllen heute den archaischen Saal des Britischen Museums; eine der altertümlicheren läßt über ihre Bedeutung keinen Zweifel: „Chares bin ich, Kleisis Sohn, Herr von Teichiussa“, besagt die wohlerhaltene Inschrift. Im festländischen Griechenland sind sitzende Frauenbilder in größerer Zahl z. B. auf der Akropolis von Athen gefunden worden; ihre Bedeutung ist bis auf eine, Athena darstellende, von der sogleich die Rede sein wird, wegen des Fehlens bezeichnender Attribute nicht sicher bestimmbar; die Göttin der Burg so gut wie beliebige Frauen, vielleicht Priesterinnen, können gemeint sein. Im ganzen überwiegen unter den erhaltenen Werken weibliche Sitzbilder, doch wohl, weil das Sitzen das auf die Häus-

lichkeit beschränkte, mehr passive Wesen der Frau gut charakterisiert, das Stehen die männliche Aktivität. So betrachten wir hier drei sitzende Frauengestalten, an denen das in der Sitzfigur gestellte Problem drei verschiedene bezeichnende Lösungen gefunden hat. Das Problem liegt in der Aufgabe, die lebendige Menschengestalt mit dem unlebendigen Sitzgerät zur Einheit zu verbinden und der durch das Sitzen bedingten Knickung der Menschengestalt künstlerische Form zu geben.

Die kleinasiatisch-ionischen Sitzbilder seien vertreten durch die aus Milet in den Louvre gelangte Frauenfigur, die, bis auf den Kopf wohl erhalten, das gemeinsame Wesen dieser Gestalten gut erkennen läßt (Abb. 43). Figur und Sitz bilden eine schwere, geschlossene Masse, der alle Einzelheiten, die Gliederung des Lehnstuhls wie die Formen der Frauengestalt, nur wie in Relief aufgetragen wurden. Dabei dient das Gewand dazu, die Grenzen zwischen Körper und Stuhl zu verschleifen. Die Frau von üppigen, etwas schwammigen Formen — man fühlt sich an levantinische Matronen von heute erinnert —, sitzt streng frontal, beide Füße parallel nebeneinander auf einen nicht näher charakterisierten Vorsprung des Stuhlwürfels gestellt, beide Hände flach auf die Knie gelegt; die Symmetrie ist auch in der Faltengebung durchgeführt. Den leider fehlenden Kopf wird man sich dem reizenden Berliner Köpfchen aus Kleinasien ähnlich denken, wenn auch viel derber. Das an jenem zu beobachtende Streben nach Einheitlichkeit der Erscheinung, weichen Übergängen von Form zu Form, ist auch für die Sitzfigur bestimmend, vor allem auch in dem erfolgreichen Bemühen, die Knickung des Körpers durch das Sitzen möglichst wenig hervortreten zu lassen. Diesem Bemühen dient das schräge Ansteigen der Füße und der sehr verkürzten Oberschenkel, noch verstärkt in seiner Wirkung durch das das Absetzen des Oberkörpers verschleifende Gewand und die in weicher Biegung von den Knien zu den Schultern emporführenden Arme.

Neben der schwerwuchtenden, unbewegten Masse der asiatischen Figur wirkt kraftvoll bewegt die leider des Kopfes, der Unterarme und großer Teile des Stuhls beraubte Statue einer sitzenden Athena (Abb. 45), die, auf der Akropolis von Athen gefunden, so stark verwittert ist, daß sie offenbar beim Persersturm unbeschädigt geblieben und lange Jahrhunderte hindurch der Witterung ausgesetzt gewesen sein muß — Grund genug, sie mit der von dem archaischen Bildhauer Endoios gefertigten sitzenden Athena gleichzusetzen, die Pausanias in der Antoninenzeit auf der Burg gesehen hat. Sind in der mile-

sischen Statue Figur und Thron gleichwertige Massen, die Figur unlösbar eingebunden in den Thron, so ist hier der Sitz, ein leichter Sessel ohne Arm- und Rückenlehnen, mit dünnen gedrehten Beinen, die samt einem Stück des Sitzes an der rechten Seite der Figur besonders gearbeitet und angesetzt waren, so unscheinbar wie möglich, der unter dem Sitz als Träger des Oberkörpers stehengebliebene Marmorwürfel so stark beschnitten, daß er in der Vorderansicht hinter den Füßen der Göttin ganz verschwindet, die leichten Beine des Sessels ganz frei standen. So beherrscht die mächtige, breitschultrige Gestalt der Göttin den Eindruck. Sie sitzt aber nicht ruhig da, wie alle sonst bekannten archaischen Sitzbilder, sondern ist wie im Aufspringen begriffen, mit kräftig zurückgezogenem rechtem Fuß, vorgeneigtem Kopf, vom Körper ganz gelöst und vorbewegten Unterarmen. Vermutlich hing an dem steiler herabgehenden linken Arm der schwere Rundschild, während die Rechte den Speer hielt. Das Gewand, ein ionischer Chiton mit bis auf die Knie reichendem Bausch und die Brust und Rücken deckende Ägis, umschmieg die Gestalt so eng, daß Körperformen und Bewegung zu starker Wirkung kommen. Dabei ist jede Verschleifung der Umrisse vermieden, die einheitliche Erscheinung der Gestalt dadurch gesichert, daß der lang herabreichende Gewandbausch die Gürtung in der Taille, die den Oberkörper gegen die Schenkel absetzen würde, verdeckt und mit seinen Wellenfältchen in langem Zuge vom Ägisrande bis zu den Knien herabreicht. Kleine Schlangen waren ringsum am Ägissaum befestigt und auf der Brust eine vermutlich aus Bronze getriebene Medusenmaske, die, so groß wie das Antlitz der Göttin, dem Beschauer drohend entgegenstarrte. So war die Schutzgöttin Athens in vollem Waffenschmuck, wie zum Kampf aufspringend, dargestellt, auffällig ähnlich in wuchtiger Erscheinung und bewegter Haltung dem Ares in der Götterversammlung des delphischen Siphnierfrieses (Abb. 71). In der attischen Umgebung fremdartig scheint sie eher jener temperamentvollen, vermutlich parischen Kunst nahezustehen. Endoios, den wir als ihren Meister anzusehen haben, gibt in seinen Signaturen sein Vaterland nicht an, aber der gelegentliche Gebrauch ionischer Schrift könnte auf die ionische Insel als seine Heimat hindeuten. Jedenfalls muß er als ein großer und eigenartiger Künstler betrachtet werden, der aus der festen Tradition des Sitzbildes kühn heraustretend das Temperament der kampffrohen Göttin durch ihre Bewegung auszudrücken unternahm. Daß er dabei der Regel der Frontalität nicht untreu wurde, ist bei der hohen Altertümlichkeit

des Werkes, das nicht lange nach der Mitte des 6. Jahrhunderts entstanden sein wird, nicht auffällig.

Wesentlich jünger als die beiden bisher betrachteten Werke fügt sich die Berliner thronende Göttin völlig in die Tradition des Sitzbildes ein (Abb. 44). Bis auf die Hände und geringe Teile des Thrones wohl erhalten, gibt sie von der ruhigen Feierlichkeit, deren ein spätarchaisches Sitzbild fähig war, die deutlichste Anschauung. Hier von einer Göttin zu sprechen, darauf führt nicht so sehr dieser Gesamteindruck, wie die mächtige Vergrößerung des Thrones, der so hoch bemessen ist, daß die Füße durch eine auffällig hohe Fußbank gestützt werden müssen. Der Aufbau des Thrones mit den vorn leider weggebrochenen, wie aus breiten Brettern geschnittenen Füßen, hoher, bis zum Nacken reichender Rücken- und schmalen Armlehnen schloß die Figur in einen rechteckigen, auch unten durch die Fußbank betonten Rahmen, in dem sie sich mit über den Sitz herabgleitenden Mantelzipfeln behaglich ausbreitet. Die strenge Symmetrie der Anordnung ist nur dadurch gemildert, daß beide Unterarme vom Körper gelöst, aber der rechte mit irgendeinem Attribut höher gehoben ist als der linke; so ist umgekehrt der linke Fuß ein wenig weiter vorgeschoben als der rechte, der über dem rechten Knie herabhängende Gewandzipfel länger als der über dem linken. Der Kopf ist streng geradeaus gerichtet. Sind Thron und Gestalt hier einander etwa gleichwertig, wie an den milesischen Sitzbildern, so ist die Verschmelzung beider zu einheitlicher Masse, die an diesen so auffiel, hier klarer Sonderung gewichen. Nur ein schmaler Marmorwürfel stützt unter dem Sitz die Figur, so daß die Thronfüße rundum frei gearbeitet sind, und so ist auch der Rücken der Figur von der Lehne abgelöst, indem der Körper mehr als handbreit vorgeschoben und zwischen ihm und der Lehne ein neutrales, nicht etwa als Kissen zu deutendes, von vorn durch den Körper verdecktes Verbindungsstück stengelassen ist. Eine leichte Vermittlung zwischen Thron und Körper bewirken schmale, scharf umgrenzte Faltenzipfel, die über die seitlichen Kanten des Sitzes gelegten Mantelenden und die außen neben den Füßen auf die Fußbank fallenden Gewandsäume, die der tiefbeschatteten Unterschneidung des Gewandes zwischen den Füßen nur sehr zart entgegenwirken können. Durchaus überwiegt die Neigung zum Sondern und deutlichen Absetzen. So auch in der Betonung des Knicks zwischen Ober- und Unterkörper in Gestalt einer waagrecht durchgezogenen Knickfalte, über der die Faltenzüge diagonal verlaufen,

während sie darunter die Richtung der Beine annehmen. Dabei ist in der Einzelausführung des Gewandes starkes Unterschneiden vermieden, die Faltengebung mehr wie ein konventionelles Linien-spiel behandelt, nicht unähnlich der an dem Euthydikosweihgeschenk von der Akropolis geübten Manier (Abb. 21, 22). Dieser Stufe entspricht auch der Kopf mit seinem steilen Gesichtswinkel und streng waagrecht in tiefe Höhlen gesetzten Augen, nur noch unmerklich lächelndem Munde. Also im ganzen ein Spätling archaischer Plastik mit den Schwächen und Vorzügen, dem Raffinement und der Naturferne dieser epigonischen Entwicklungsstufe. Die Kunstprovinz, der die Figur angehört, hat sich mit Sicherheit noch nicht bestimmen lassen. Vielleicht ist sie ein letzter Ausläufer der parischen Schule.

VI. B E W E G T E G E S T A L T E N

Bewegte Gestalten sind in der archaischen Rundplastik selten. Sie ist so sehr auf Darstellung des Bleibenden gerichtet, daß Bewegung nur dann in ihren Bereich fiel, wenn sie sozusagen zum Wesen des Darzustellenden gehörte. So finden wir Zeus in der Haltung des Blitzschleuderns, Krieger in Ausfallsstellung. Und ebenso war rasche Bewegung charakteristisch für den den Kampf krönenden Sieg, den blutigen im Kriege wie den unblutigen in den Wettspielen: ein flüchtiger Augenblick entscheidet über Sieg oder Niederlage. Überraschend selten sind rundplastische Darstellungen von Athleten in momentaner Bewegung; erst gegen das Ende der archaischen Epoche werden sie häufiger unter dem fördernden Einfluß intensiverer Beobachtung der Wirklichkeit in ihrem ganzen Reichtum an dankbaren plastischen Motiven. Wenn dagegen Nikegestalten besonders häufig sind, so beleuchtet das die der altertümlichen Kunst eigene Neigung zur Abstraktion: der Sieg wird veranschaulicht durch eine durch die Luft nicht eigentlich fliegende, sondern im Knielaufschema laufende, geflügelte Frauengestalt. Zur Verbreitung des Typus trug weiter bei, daß es früh üblich geworden ist, solche Siegesgöttinnen als Firstzierden der Tempel zu verwenden. Wir wählen als Beispiel die altertümlichste dieser Niken (Abb. 47), die, leider stark beschädigt, im Apolloheiligtum von Delos gefundene Marmorstatue des athenischen Zentralmuseums. Sie ist lange mit dem ebendort gefundenen Fragment einer Basis in Verbindung

gebracht worden, deren leider verstümmelte metrische Inschrift den Namen des Bildhauers Archermos von Chios enthält und an die literarische Notiz erinnert, wonach dieser, einer bekannten Bildhauerfamilie angehörig, zuerst die Siegesgöttin geflügelt dargestellt haben soll. Heute ist die Zugehörigkeit des Basisfragments zur Statue sehr zweifelhaft geworden und die Wahrscheinlichkeit größer, daß sie die Firstzierde eines Tempels gebildet haben möge. Eine Frauengestalt in langem, um die Hüften gegürtetem Chiton läuft mit tiefgesenktem linken Knie nach links, die linke Hand an den Oberschenkel gelegt, die rechte wohl mit einem Attribut, etwa der Siegerbinde, vorgestreckt. Große, weit ausgebreitete Flügel, jetzt fast ganz weggebrochen, sitzen am Rücken an, kleinere vorn an den Schultern und an den Knöcheln — der Künstler konnte sich nicht genügen mit Hinweisen auf die als Flug gemeinte Bewegung, die er doch nur durch die einzige, dem Menschen ohne künstliche Mittel mögliche schnelle Fortbewegung, den Lauf, zu charakterisieren wußte. Ein weiterer Hinweis auf die Bewegung durch die Luft war der Kunstgriff, die Füße freischwebend darzustellen, die Figur durch das zwischen den Knien herabhängende Gewand tragen zu lassen — ein naives Hilfsmittel, das in der ganzen Reihe der Nikefiguren stehend bleibt. Im ganzen wirkt die Figur, ausgebreitet in der Fläche, wie ein Relief mit weggeschnittenem Hintergrund, und sie scheint auch die für den älteren Reliefstil bezeichnende unvermittelte Verbindung von Vorder- und Seitenansicht zu teilen, die sich daraus ergibt, daß man zunächst nur diese beiden Hauptansichten, keine Zwischenansichten kennt — ein aus den Notwendigkeiten des Reliefs sich von selbst ergebender Sonderfall der Frontalität, den man so formulieren könnte, daß die im Relief bei der Darstellung bewegter Körper unvermeidlichen Drehungen in den Gelenken 90 Grad zu betragen haben. Prüft man daraufhin die Nike von Delos genauer, so zeigt sich, daß, wenn man, wie es in der Abb. 47 geschehen ist, ihren Oberkörper und Kopf in Vorderansicht bringt, die Beine nicht, wie man erwarten sollte, in einer der Vorderfläche des Oberkörpers parallelen Ebene sich bewegen, vielmehr in einer sie unter spitzem Winkel schneidenden. Bringt man aber die Beine in Profilansicht, so ergibt sich für Oberkörper und Kopf eine leichte Drehung nach links, die die Bewegung auf ein Ziel hin deutlich macht. So wird man sich die Figur in diesem Sinne auf dem Tempelfirst oder auf hohem Pfeiler aufgestellt zu denken haben. Dabei stellt sich dann eine für die weitere Entwicklung bedeutsame Abweichung von der Frontalität des Relief-

stils, wie wir sie soeben formulierten, heraus. Ähnliches beobachtet man an Rundfiguren von Kämpfern. Da monumentale Werke dieser Art selten waren, die in Resten erhaltenen stark verstümmelt sind, ziehen wir zur Veranschaulichung zwei besonders fein gearbeitete Bronzestatuetten der Berliner Sammlung heran, die einst als schmückende Aufsätze auf dem Rande eines bauchigen Bronzekessels gedient haben. Die Statuette eines Schwerbewaffneten (Abb. 46) aus dem Zeusheiligtum in Dodona weist auf diese Verwendung hin durch die bogenförmig geschwungene Fußplatte, die auf dem Kesselrande aufgelötet war. In aller Kleinheit gibt das Figürchen, knapp und bestimmt in jeder Form, ein höchst charakteristisches Kriegerbild. Die Schutzaffen, Panzer, Visierhelm und Beinschienen, bilden die Körperform so genau nach, daß die ganze Muskulatur klar hervortritt; auch die Falten des die Hüften deckenden Waffenrocks schmiegen sich so eng an, daß der Fluß der Bewegung keine Unterbrechung erleidet. Und prächtig veranschaulichen die schwellenden Muskeln der Schenkel und des rechten Armes die Anspannung des Kampfes. Mit starkem Schritt dringt der Krieger nach rechts vor, mit vorgehaltenem Schild und gehobenem Speerarm. Bringt man Kopf und linkes Bein in genaue Profilstellung, so erscheint auch der gehobene Arm und der Schild im Profil, der Oberkörper und das zurückgesetzte rechte Bein in Dreiviertelansicht. In dieser Durchdringung von Profil- und Dreiviertelansicht liegt ein bedeutsamer Fortschritt über die Nike von Delos hinaus, in der die beiden Ansichten hart aufeinandertreffen. Ebenso weit geht in der Schrägstellung des Oberkörpers die zweite, ebenfalls vom Randschmuck eines Kessels herrührende Statuette der Berliner Sammlung, das Figürchen eines berittenen skythischen Bogenschützen, dessen Reittier leider nicht erhalten ist (Abb. 48). Charakterisiert durch enganliegendes Gewand — Jacke und Hose — und spitze, weiche Mütze sitzt er mit angezogenem rechtem Oberschenkel zu Pferde, im Begriff, einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen. Dabei ergibt sich durch das Vorstrecken des Bogens in der linken Hand eine starke Drehung des Oberkörpers, die der Kopf mitmacht.

An Gestalten wie den beiden Statuetten der Berliner Sammlung ist die Beweglichkeit des Körpers in den Hauptgelenken, in Hüften und Hals, durchgeprobt und vermutlich auch die entscheidende Befreiung der ruhig stehenden Figur von der Regel der Frontalität vorbereitet worden.

VII. T I E R E

In der Einleitung wurde bemerkt, daß die griechische Plastik in die Menschenwelt, die ihr eigentliches Thema bildet, auch die Tiere eingeschlossen hat, die in freundlichem oder feindlichem Verkehr mit dem Menschen leben. So hat sie nicht bloß Haus- und Jagdtiere gestaltet, sondern auch Raubtiere, wie den Löwen und den Panther, die den Griechen gewiß sehr selten vor Augen kamen, die aber, vermutlich unter der Einwirkung orientalischer Vorbilder, als Symbole der Kraft wie in der dekorativen Kunst so auch in der Monumentalplastik sehr beliebt geworden sind. Aus der Fülle der uns erhaltenen Tiergestalten greifen wir einige wenige, besonders bezeichnende heraus und beginnen mit zwei Löwenbildern, die als charakteristische Beispiele früh- und reifarchaischer Kunst gelten können. Das eine ist kein Rundwerk, sondern ein Hochrelief, der Löwe im linken Flügel des Gorgogiebels von Korfu, der der Zeit um 560 v. Chr. angehören wird; das andere ist die Rundfigur eines ruhenden Löwen aus Kleinasien in der Berliner Sammlung, die man in die Zeit um 530 v. Chr. setzen darf. Die Giebelfüllung von Korfu (Abb. 80) ist in hohem Relief der Rückwand des Giebels angearbeitet, die aus einer Reihe mächtiger, hochkantig gestellter Platten aus Kalkstein (Poros) besteht. Drei solcher Platten füllt der Löwe (Abb. 49), der, mit einem im rechten Giebelflügel symmetrisch angeordneten Gegenstück, die Mittelfigur, eine laufende Gorgone, einrahmt, in dem wappenartigen Schema, das, für Gorgo so gut wie für Artemis üblich, die Macht dieser göttlichen Wesen über die Tierwelt versinnlicht. Die Darstellung im Relief führte von selbst dahin, das Tier in seiner Längenausdehnung auf die Fläche zu projizieren; die gleiche Ansicht ist aber naturgemäß auch für die Rundplastik die Hauptansicht, da nur sie eine klare Vorstellung vom Bau des Tieres vermittelt. Im Falle des Gorgogiebels geht die Übereinstimmung mit einem Rundwerk noch weiter, indem der Kopf des Löwen in Vorderansicht gedreht ist. Diese Wendung des Kopfes ist an statuarischen Löwendarstellungen häufig — eine Ausnahme von der Regel der Frontalität, ähnlich wie wir sie bei den Darstellungen bewegter Figuren fanden, eine Ausnahme, die sich aber gerade aus dem starken Interesse an frontaler Ansicht erklärt: nur durch eine Drehung im Halsgelenk ließ sich die frontale Ansicht des Kopfes mit der Seitenansicht des Körpers vereinigen. Im Gorgogiebel wird das Herausblicken der Löwen aus dem Giebelfelde den Sinn der Übelabwehr haben — als Verstärkung des Abwehrzaubers,

der von dem grinsenden Medusenantlitz in der Giebelmitte ausging. Nicht unmöglich, daß diese abergläubische Bedeutung auch für die ähnliche Bewegung an Rundwerken maßgebend war. Die Hinterpranken — nur die rechte ist dargestellt, die linke von ihr verdeckt gedacht — ruhen auf der Fußleiste, während die Vorderpranken, vorgestreckt, nur mit den Zehen den Boden berühren, in einer an einen flachen Sprung erinnernden Haltung. Die Körperformen sind sehr allgemein und wie in Zeichnung, in schön geschwungenen Kurven, angegeben, der Hals zu lang und schmal ausgefallen, die Mähne so dicht an Hals und Oberkopf angeschmiegt, daß der Kopf viel zu klein wirkt: alles Kennzeichen, die eher dem Panther als dem Löwen eignen; an einen Panther lassen auch die Flecken denken, die in Gestalt konzentrischer Kreise über den Körper dicht verteilt sind und ähnlich so in sicheren Pantherdarstellungen vorkommen. Daß hier doch ein Löwe gemeint sein muß, zeigt Mähne und Schwanzquaste. Man sieht, wie wenig bestimmt die Vorstellung des Künstlers von dem Raubtier war, das zu Herodots Zeit nur im nördlichen Griechenland, im Pindusgebirge vorkam, während der pantherähnliche Irbis heute noch an der Westküste Kleinasiens, z. B. im Mykalegebirge, beobachtet wird. Vermutlich war er im Altertum weiter verbreitet und konnte die hauptsächlich an kleinen Kunstwerken orientalischen Ursprungs gebildeten Vorstellungen vom Aussehen des Löwen entscheidend beeinflussen.

Es ist ein gewaltiger Schritt von dieser naturfernen, ornamentalen Auffassung des Löwen zu der auf Naturstudium gegründeten, die den kleinasiatischen Löwen in Berlin auszeichnet (Abb. 50). Das Tier hat sich bequem gelagert, beide Vorderpranken weit vorgestreckt, die linke Hinterpranke so unter den Leib geschoben, daß die Unterseite der Tatze hinter der rechten Tatze sichtbar wird. Das mächtige Haupt, umkränzt von der in flammenartige Zotteln gegliederten Mähne, ruht auf der rechten Vorderpranke. Diese eigentümliche Lagerung des Löwen hat der griechische Künstler nicht erfunden, sondern einem ägyptischen Vorbilde entlehnt. Beispiele sind seit Amenophis III. häufig; Abb. 51 zeigt den prächtigen Löwen des Königs Nektanebos im Vatikan, ein Werk erst des 4. Jahrhunderts v. Chr., das aber den älteren Vorbildern genau entspricht. Die Übereinstimmung mit dem griechischen Löwen ist deutlich, namentlich in der charakteristischen Anordnung der Hinterpranken und des nach vorn herumgelegten Schweifes. Abweichend ist nur die Anordnung der hier nicht vorgestreckten, sondern übereinandergelegten

Vorderpranken. Auch diese aber findet sich wieder an einem am heiligen Wege von Milet nach Didyma gefundenen Votivlöwen des Britischen Museums. Hier haben wir also einen sicheren Fall der Benutzung eines ägyptischen Vorbildes durch einen griechischen Bildhauer, zugleich aber den klarsten Beweis für die selbständige Art der Benutzung, nein, die völlige Umformung des Vorbildes. Schon die Lagerung des Tieres hat einen neuen Ausdruck erhalten: es hat sich breiter, mehr dem Boden sich anschmiegend ausgestreckt. Diesen Sinn hat offenbar auch die Änderung in der Haltung der Vorderpranken. Umriß und Einzelformen sind vereinfacht bis auf die für den Löwen so besonders bezeichnenden zusammengeschobenen Hautfalten am Gelenk der rechten Hinterpranke. In dieser weich verschwimmenden Behandlung der Oberfläche ist die Geschmeidigkeit des Löwenkörpers vollendet ausgedrückt. Das Ganze aber empfängt eine neue Bedeutung durch die Haltung des Kopfes, der nicht, wie im ägyptischen Vorbild, gehoben und in Vorderansicht herausblickt, sondern schwer auf der rechten Vorderpranke ruht, so daß er in Dreiviertelansicht am Beschauer vorbei in die Ferne zu blicken scheint, mit der Dürsterheit des Ausdrucks in den tief beschatteten Augen und dem zusammengepreßten Maul, die wir so oft an dem gefangenen Raubtier beobachten und so gern im Sinne menschlicher Empfindungen ausdeuten. Kein Zweifel, daß dem griechischen Meister ein Ziel vorschwebte, wie es Goethe in der Forderung formuliert: „Das Menschliche des Tieres werde hervorgehoben, damit wir uns im höheren Kunstsinne daran ergötzen, wie wir es ja schon nach einem unwiderstehlichen Naturtrieb an lebenden Tiergeschöpfen tun, die wir uns so gern zu Gesellen und Dienern erwählen.“

Der Löwe der Berliner Sammlung trägt, als ein besonders hervorragendes Stück, man darf sagen das größte archaische Kunstwerk, das der Boden Kleinasiens bisher gespendet hat, die Kennzeichen der asiatisch-ionischen Kunst in besonders klarer Ausprägung und läßt ihr Grundwesen so deutlich hervortreten, wie kaum ein zweites. Was in geringeren Werken so oft als laxer Unbestimmtheit der Form erscheint, ist hier bewußte Beschränkung der Einzelheiten im Sinne größter Einheitlichkeit der Erscheinung. Sie geht so weit, daß, offenbar mit voller Absicht, ein scharfes Absetzen des Tierkörpers von der Basisplatte vermieden ist: er wirkt wie angesogen an den Boden, mit ihm eins. In der Sprache der Bildkunst ist hier etwas von dem Gefühl ausgesprochen, das der ionischen Naturphilosophie zugrunde liegt, von dem Gefühl für das ununterscheidbare Ineinanderspielen der Naturdinge.

Man ermißt die Großartigkeit dieser künstlerischen Anschauung am sichersten, wenn man ein bedeutendes Tierbild aus anderer Kunstprovinz, aber von etwa gleicher Entwicklungsstufe daneben hält. Ich wähle dafür ein attisches Werk, den Hund des Akropolismuseums, eines der hervorragendsten der aus dem Perserschutt erstandenen Kunstwerke (Abb. 53). Der Hund, aus schönem parischem Marmor gemeißelt, ist im Ansprung nach rechts dargestellt, mit scharf vorstoßender feiner Schnauze, mit spähend geradeaus gerichtetem Blick — ein Rassetier, mager, sehnig, offenbar ein trefflicher Läufer, aufs höchste angespannt in jedem Muskel. In Größe, Einfachheit und Bestimmtheit der Formauffassung, zugleich in der meisterlichen Behandlung des Marmors steht das Tier der bedeutendsten Schöpfung der archaischen attischen Kunst, dem Gigantengiebel des alten Athenatempels der Akropolis (Abb. 93), so nahe, daß man vermuten konnte, er habe zu dieser Komposition gehört. Ein in kümmerlichen Resten erhaltenes Gegenstück beweist, daß das nicht zutrifft, beide Tiere wahrscheinlich ein einheitliches Weihgeschenk bildeten, etwa die Votivgabe eines Jägers an Artemis. Blicken wir zurück auf den kleinasiatischen Löwen, so springt der Gegensatz in die Augen: dort eine malerische, auf Einheitlichkeit der Erscheinung ausgehende Behandlung, verbunden mit Vermenschlichung des Ausdrucks, hier eine rein plastische, auf klare Wiedergabe der bewegten Formen abzielende, den ‚Sinn‘ des Tieres objektiv, ohne Einmischung menschlicher Stimmungen darlegende Gestaltung. Sie ist in der attischen Kunst früh ausgebildet worden. Beweis dafür die Wiedergabe des Kälbchens in der Statue des Kalbträgers des Akropolismuseums, von der schon die Rede war (Abb. 52, S. 20). Gewiß ist die Drehung der Vorderbeine gewaltsam, vielleicht unmöglich, aber erstaunlich bleibt die charakteristische Gestaltung des mageren Körpers, dessen zartes, schlaffes Fleisch den Knochenbau hervortreten läßt und das Tierchen sehr deutlich als eben auf die Welt gekommen bezeichnet.

Auf diesem Wege ist die attische Tierbildnerei weiter fortgeschritten. Ihre kurz vor dem Persersturm erreichte Höhe bezeichnet das ledige Pferd des Akropolismuseums, von dem leider nur die vordere Hälfte im Zusammenhang erhalten ist (Abb. 54). Das Tier schreitet im Paßgang — der Huf des vorgesetzten rechten Hinterbeins ist erhalten — nach rechts, ohne Reiter, aber aufgezügelt, wie Spuren der Befestigung des aus Bronze hergestellten Zaumzeugs lehren, vermutlich am Zügel gehalten von einem rechts neben ihm stehenden

Wärter, dessen Stellung sich nach den auf der Standplatte erhaltenen Fußresten eines genauen Gegenstücks der Gruppe bestimmen läßt: Stand- und Spielbein war unterschieden, der Fuß des Spielbeins leicht seitwärts gestellt und mit der Spitze nach außen gedreht. Damit ist die Entstehungszeit dieser Pferdegruppen bestimmt: sie gehören in die letzten Jahre vor dem Persersturm, die Zeit der Befreiung von der Regel der Frontalität. Dem entspricht auch die fortgeschrittene Bildung des gedrungenen, breithalsigen Pferdeleibes, vor allem die gesteigerte Belebung des Kopfes. Seine leichte Drehung aus der sonst an den zahlreichen Pferdebildern der Akropolis festgehaltenen Profilsansicht heraus erinnert an die gleichzeitig an den Köpfen männlicher Figuren versuchten freieren Haltungen; in dem herabgezogenen Unterkiefer, den geblähten Nüstern, den großen, runden, tief umschnittenen Augen ist das feurige Temperament des ungeduldig wartenden, zum Schritte ansetzenden, am Zügel zerrenden Tieres wundervoll veranschaulicht. Von hier zu den Pferden des Parthenonfrieses ist kein weiter Schritt: alles Wesentliche in Form und Ausdruck ist gefunden.

VIII. R E L I E F S

Über griechischen Reliefstil ist, zumal seit Hildebrands Problem der Form, viel gesprochen worden, ohne daß eine volle Klärung erreicht wäre. Das liegt nicht zuletzt an der einem scharfen Sondern und Definieren sich entziehenden, fast unbegreiflichen Mannigfaltigkeit und Wandelbarkeit des griechischen Reliefs, die sich deutlich abhebt von den festen Normen, die die älteren orientalischen Künste lange vor den Griechen für das Relief ausgebildet und strikt eingehalten haben.

Das ägyptische Relief ist verständlich als aus der Malerei entwickelt und ihr völlig entsprechend in den sonderbaren Konventionen, die sich ihr aus dem Problem ergaben, die körperlichen und räumlich geordneten Dinge der Außenwelt ohne Anwendung der perspektivischen Hilfsmittel auf die Fläche zu projizieren. Diese Konventionen, z. B. die Darstellung von Brust und Schultern in Vorderansicht, während die Beine im scharfen Profil erscheinen, die Wiedergabe des Kopfes in Seitenansicht, während die Augen den Beschauer in voller Vorderansicht anblicken — in Malerei begreiflich

und erträglich — führen im Relief zu viel auffälligeren Widersprüchen. Denn obwohl das ägyptische Relief flach aufliegt, die innere Modellierung sehr zart gehalten ist, die Wirkung von Licht und Schatten im schroffen Gegensatz von beleuchteten und beschatteten Konturen gipfelt, so kommt es trotzdem zu einer körperlichen Wirkung der Figuren und damit auch zu einer Art Verkürzung, z. B. im Vortreten der Wangen, in der Rundung der Gliedmaßen, der dann Wunderlichkeiten widersprechen, wie die Darstellung des in Vorderansicht gegebenen Oberkörpers mit nur einem, im Profil gesehenen großen Brustmuskel, nur einer weiblichen Brust, die Vorderansicht des Auges in der Seitenansicht des Kopfes. Ich kann in dieser starr festgehaltenen Konvention die Einheitlichkeit der Gestaltung nicht anerkennen, die z. B. Gustav Britsch am ägyptischen Relief besonders rühmt. Ich sehe einen entschiedenen Fortschritt im Reliefstil der orientalischen Völker, der, viel stärker als der ägyptische auf plastische Wirkung ausgehend, im ganzen die Profilansicht als die für die Darstellung von Handlungen naturgemäße bevorzugt. Freilich werden hier noch mehr als dort die Unstimmigkeiten, die sich aus der Projektion von raumfüllenden und räumlich angeordneten Gestalten auf die Fläche notwendig ergeben, durch reiches, meist den größeren Teil des Körpers deckendes Gewand im eigentlichsten Wortsinne bemäntelt.

Vom ägyptischen wie vom orientalischen Relief hatten die frühgriechischen Künstler sicher eine ausgiebige Anschauung, wenn auch gewiß mehr von den Gegenständen der Kleinkunst, wie Siegeln, geschnitzten Elfenbeingeräten, Holzarbeiten, getriebenen oder gegossenen Metallgefäßen, als von Werken der monumentalen Kunst, die ihnen nur ausnahmsweise zu Gesicht gekommen sein werden. Dabei ist ohne Zweifel das orientalische Vorbild entscheidender gewesen als das ägyptische, vermutlich weil die jenem eigene stark plastische Wirkung dem griechischen, wenn auch unausgebildeten, Geschmack besser entsprach. Aber auch auf dem Gebiet des Reliefs sind die Griechen von vornherein nicht bloße Nachahmer gewesen, und schon allein die ausgesprochene Vorliebe für den nackten Körper zwang sie von jeher dazu, das Reliefproblem ganz neu und selbständig anzupacken. Dann aber führte die nur dem Griechen in diesem Maße eigene plastische Begabung zur Ausnutzung von Möglichkeiten, an die die orientalischen Vorgänger nie gedacht hatten. Diesen ist das Hochrelief so gut wie unbekannt geblieben — die Griechen haben alle, aber auch alle Abstufungen der plastischen Wirkung, für die uns geläufige Bezeichnungen fehlen, durchversucht und mit ihrem

sicheren Gefühl für das für jede Verwendung passende ihre Wahl getroffen.

Gewöhnlich wird für den Stil des griechischen Reliefs als entscheidend das am Steinrelief zu beobachtende Verfahren angesehen, das von einer auf der Vorderfläche des Blockes aufgetragenen Zeichnung aus in die Tiefe geht, derart, daß die Reliefflächen sich in Schichten einigen, zumal die von der ursprünglichen Vorderfläche stehengebliebenen Teile den Zusammenhalt des Ganzen bestimmen, während der Reliefgrund, je nach Bedürfnis mehr oder weniger vertieft, für die Wirkung zurücktritt. Dabei wird übersehen, daß die griechische Kunst das Relief außer in Steinarbeit, der man Schnitzereien in Holz, Bein, Elfenbein zugesellen kann, auch in völlig anders gearteten Verfahren ausführte. So gibt es Tonreliefs, die durch Auftragen des Tons auf die ebene Grundfläche hergestellt wurden, wobei in den zahlreichen Fällen, in denen die Reliefs durch Abformung eines Modells fabrikmäßig hergestellt wurden, sich von selbst der Verzicht auf Loslösung einzelner Teile vom Reliefgrund und auf starke Unterschneidungen ergab. Wieder unter anderen Bedingungen stand die in der archaischen Periode sehr beliebte Herstellung von Reliefs in dehnbarem Metall, Kupfer, Bronze, Silber, Gold. Hier führte schon ein kräftiges Konturieren einer Zeichnung mit dem Punzen zu einem flachen reliefartigen Hervortreten der vom Kontur umfaßten Flächen. Viel stärkere plastische Wirkung war im repoussé zu erreichen, durch Treiben des dehnbaren Bleches von der Rückseite her, wie andererseits Belebung der so hervorgetriebenen Gestalten durch Gravierung von selbst gegeben war. Wieder andere Bedingungen stellte die Herstellung von Metallreliefs durch Guß — Bedingungen, die denen der Herstellung von Tonreliefs ähnlich sind, insofern hier wie dort mit verlorener Form gearbeitet wird. Nimmt man hinzu, daß auch bei den Griechen die innere Verwandtschaft des Reliefs mit der Malerei naturgemäß eine Rolle spielt, endlich, daß die Bindung des Reliefs an seinen Träger, sei es ein Bau, sei es ein tektonisch gestaltetes Stein- oder Metallgebilde, eine noch deutlich verfolgbare Einwirkung auf seinen Stil ausgeübt hat, so ermißt man vielleicht, wie große Schwierigkeiten das Problem des griechischen Reliefstils bietet. Zu allen erwähnten Bedingungen treten noch als Ursachen der Mannigfaltigkeit die Unterschiede, die in der festen Eigenart der Kunstschulen und im Temperament der Künstler begründet sind. Wir beschränken uns hier auf eine Betrachtung der drei wichtigsten Gattungen des Steinreliefs — Grabstele, Fries und

Metope —, weil die erwähnten sonstigen Relieffarten überwiegend in dekorativer Verwendung vorkommen, das Steinrelief allein monumentale Geltung beanspruchen kann. Das schließt nicht aus, daß nicht jene anderen Relieff Techniken gelegentlich in ihrer Wirkung für das Steinrelief vorbildlich geworden wären.

1. Die Grabstele

Wir beginnen mit dem Relieftypus, der sich als Umsetzung der ruhig stehenden männlichen oder weiblichen Statue in Relief auffassen läßt. Er bildet den Hauptschmuck der weit verbreiteten Grabstelen, der meist übermannshohen Steinplatten, die, gewöhnlich viel höher als breit, nach oben verjüngt, auf einem stufenförmigen Unterbau eingelassen, oben gerade abschließen oder auch einen rundplastischen Aufsatz — eine Tierfigur, eine Sphinx — oder ein in Relief oder in Malerei ausgeführtes Akroterion, meist in Form einer zwischen einem Volutenpaar entspringenden Palmette, tragen. Stele und Grabhügel ist bei Homer das Recht der Toten, und noch viel älter als Homer sind die teils mit Ornamenten, teils mit Kampfszenen in flach aufliegendem Relief gezierten Grabstelen, die über den von Schliemann entdeckten Schachtgräbern in Mykenä gestanden haben. Die tektonische Form bleibt in der archaischen Periode bei manchen Abweichungen im einzelnen dieselbe; die Dekoration zeigt große Mannigfaltigkeit. Es gibt Stelen, die nur mit Malerei geziert sind, andere tragen eine an mittelalterliche Grabplatten erinnernde Gravierung der Umrisse und der Innenzeichnung, die wohl durch gravierte Metallarbeiten angeregt ist; an vielen ist das Relief des Hauptstücks — der Darstellung des Toten — mit nur farbiger Behandlung der Krönung und der häufig ein Pferderennen darstellenden Predella verbunden. Vereinzelt tritt dann noch eine vollrunde Tierfigur als Aufsatz hinzu.

Wir stellen ein Beispiel für diese reichste Ausgestaltung voran, das leider stark beschädigte, aber in seinen Hauptteilen im Metropolitan Museum in New York wiederhergestellte attische Grabmonument (Abb. 55), von dem das Berliner Museum einen kostbaren Splitter besitzt, Kopf und linke, eine Blüte hochhebende Hand eines kleinen Mädchens, das neben einem stattlichen Jüngling auf dem schmalen Schaft der Stele dargestellt ist (Abb. 60), während die Predella, vielleicht auch das höhere Feld über dem Relief einst Malerei zeigte. Sicher ist dies für die Bekrönung, die hier ausnahmsweise eine kräftig

vortretende Platte trägt, die Basis einer vollrunden, im Profil nach rechts gewendeten Tierfigur, deren Tatzen noch erhalten sind — wohl einer Sphinx. Auch Gravierung fehlt nicht — sie erscheint auf der Fußplatte der Stele in Gestalt der dekorativ zwischen waagrechten Linien angeordneten Inschrift, von der leider nur Trümmer erhalten sind, wie auch der unter dieser Platte anzunehmende Sockelstein ergänzt werden mußte. In scharfem Profil stehen gestaffelt nebeneinander der Jüngling, nackt, im Standmotiv der ‚Apollines‘, mit zurückgeschobenem rechtem Bein, und das kleine Mädchen, in langem Gewand, der rechte Fuß, wie üblich für weibliche Wesen, weniger stark zurückgezogen — ein Geschwisterpaar, ergreifend schlicht in ihrem engen Beieinander, im Parallelismus ihrer Stellung und Bewegung. Der Jüngling streckt in der Linken eine Frucht vor, wohl einen Granatapfel, das Mädchen eine Blüte, jener weiter vorgehend als diese; die stärkere Bewegung seiner Hand ist unterstrichen durch das Vorschwingen des Öfläschchens, das er an Schnüren am Handgelenk trägt — eine Abtönung der gleichen Bewegung, die den Unterschied der Geschlechter leise andeutet. Leider ist die Reliefdarstellung sehr lückenhaft und ungleichmäßig erhalten. Das oberste Stück mit dem Jünglingskopf und das Berliner Fragment, beide fast unversehrt (Abb. 58, 60), geben eine Anschauung davon, wie die Oberfläche des Steins, von der der Künstler ausging — kenntlich an den Rändern, von denen aus der Reliegrund muldenartig vertieft ist —, in großen Teilen der Köpfe und Hände bestimmend geblieben ist. Man bemerkt auch die leichte Aufräuhung des Hintergrundes, der, wie es an manchen darin besser erhaltenen Reliefs sichtbar ist, mit blauer Farbe gedeckt war, wovon sich das Haar rot, alles Nackte marmortonig absetzte. Wie an den Marmorstatuen haben wir sonst nur Lippen, Brauen, Iris und Pupille farbig angegeben zu denken.

Die beiden Köpfe (Abb. 58, 60) haben völlig gleichen Schnitt, dasselbe spitze Profil mit leicht aufwärts gezogenem Mund und Auge, die gleiche feine Rundung des Schädels, die gleichen schwellenden Lippen, die sich im Mundwinkel breit von einem scharfen senkrechten Einschnitt absetzen. Der einzige Unterschied liegt in der am Jüngling weiter, am Mädchen schmaler geöffneten Lidspalte, worin wohl eine zarte Andeutung des verschiedenen Geschlechts zu erblicken ist, wie in der bestimmten Unterscheidung der Frisuren, der kurzgelockten, die Stirne geradlinig begrenzenden des Jünglings, des langen weichwelligen Haares des Mädchens, das in weichem Bogen die

Stirn rahmt. Höchst bezeichnend, daß der Künstler sonst keine Unterschiede zwischen dem Antlitz des stattlichen Jünglings und des kleinen Mädchens macht. Es wäre gewiß falsch, zu meinen, daß er so die Familienähnlichkeit zwischen Bruder und Schwester hätte ausdrücken wollen — er hält sich vielmehr an einen Typus, dessen wesentliche Züge für alle Lebensalter und für beide Geschlechter gelten. Die besondere Leistung des Künstlers liegt in der frischen Anmut, die er den Gesichtern aufprägte, und in dem weisen Maßhalten der Ausführung, die sich von der übertriebenen Zierlichkeit mancher Mädchenstatuen von der athenischen Akropolis wohlthuend abhebt. So steht das Geschwisterpaar vor dem Beschauer, festgehalten in der Idealgestalt von Kraft und Anmut, wie sie die Zeit herausgebildet hatte, in lebendiger Bewegung — nichts deutet auf den Tod, wenn nicht etwa in der Frucht in der Hand des Jünglings eine Anspielung auf das Reich des Hades liegt, dem sie nun angehören.

Ist in der Stele von New York das Ganze eines attischen Grabmonumentes mit aller Mannigfaltigkeit seiner plastisch-malerischen Verzierung auf uns gekommen, so ist das Hauptstück der Dekoration, das Reliefbild des Toten, am frischesten, sogar mit reichlichen Farbresten erhalten in der in Attika, unweit Marathon, gefundenen Stele des Aristion im Athener Zentralmuseum. Leider fehlt ihr der obere Abschluß, der einst angestückte obere Teil des Helmes, der der prächtigen muskelstarken Gestalt erst zur vollen Wirkung verhelfen würde (Abb. 56). Hier wird der Tote in der vollen Rüstung des Schwerebewaffneten, mit Panzer, Helm und Beinschienen dargestellt, in ähnlichem Standmotiv wie der Jüngling der New Yorker Stele, den Speer in der Linken fest aufstützend, während die Rechte lässig herabhängt. Aber welches Leben in dieser Ruhe! — in dem Gegensatz der fest zupackenden und der lose hängenden Hand, in der zwanglosen Bewegung und dem dabei entfalteten Muskelspiel des rechten Armes, in der schwellenden Muskulatur der Schenkel, ja selbst im elastischen Aufwärtsschwingen der Zehen an den großen kräftigen Füßen. Es war gewiß ein erster Meister seiner Zeit, dieser Aristokles, der auf der Fußleiste die Stele als sein Werk bezeichnet, so gut wie der Dargestellte, dessen Name auf dem vollständig erhaltenen Sockelblock in monumentaler Kürze eingegraben steht: „des Aristion“, ein vornehmer Mann und Parteigänger des Tyrannen Pisistratus gewesen ist.

An der Stele des Aristion ist die bestimmende Bedeutung der ehemaligen Vorderfläche des Steins für alle Hauptteile der Figur,

auch für die weiter zurückliegenden, augenscheinlich: das ganze Entzücken moderner Bildhauer. Als altertümlicheres Gegenstück darf man die in der Nähe Athens gefundene Stele eines Läufers im Zentralmuseum in Athen betrachten, eines der ganz seltenen Beispiele für die Darstellung des Verstorbenen in lebhafter Aktion (Abb. 59). Um der Darstellung willen hat die Stele ein breiteres Format als das übliche, wie auch der obere Abschluß — ein leicht geschwungenes, an beiden Enden zu Voluten eingerolltes Band — vom Herkömmlichen abweicht. Ein Läufer in der eigentümlichen, in der archaischen Kunst üblichen Haltung, mit tief gesenktem Knie des rechten zurückschwingenden Beins bei rechtwinklig gebogenem linkem Bein. Um das Mitarbeiten der Arme zu vergegenwärtigen, ist der Oberkörper in volle Vorderansicht gedreht, so daß beide Hände die Brust überschneiden. Nach dem ihm nachfolgenden Läufer umblickend, dreht er den Kopf in Profilansicht zurück, der Helm mit gewaltigem Busch und die langen Schulterlocken machen diese Bewegung nach links mit, doch so, daß die Helmkappe und mit ihr der Helmkamm gerade in der Achse der Stele Bogenlinien ergeben, die darüber in der geschwungenen Bekrönung straffer gespannt nachklingen, darunter in dem spitzigen Oval von Schultern und Armen sich über die ganze Platte ausbreiten und so die Verbindung zwischen der Linkswendung des Kopfes und der Rechtswendung der Beine herstellen. Der Läufer ist nackt, und damit erwuchs dem Künstler die schwierige Aufgabe, die Vorderansicht des Oberkörpers mit der Seitenansicht von Kopf und Beinen zu vereinigen. Beides ist nicht völlig gelungen — der Kopf steckt zu tief in den Schultern und die Drehung in den Hüften wirkt nicht überzeugend. Aber für diesen Mangel entschädigt die Kühnheit des bewegten Umrisses, die Sicherheit, mit der die Silhouette in den Raum gesetzt, die Feinheit, mit der die schnellende Kraft der großgeformten, muskulösen Beine, das Mitarbeiten der spitzig gebogenen Arme in dem offenbar eigens hierfür erfundenen federnden Abschlußbande mitschwingt. Sichtlich beherrscht die Vorderfläche des Steins in allen Teilen die Gestaltung, und so stimmt die tektonische Form der Stele mit dem Relief zu unlöslicher Einheit zusammen.

Abweichenden Charakter zeigen Stelen nichtattischen Ursprungs. Wir wählen zwei Beispiele, die den Toten in behaglichem Alltagstun darstellen, wie er, bequem auf den in die Achsel gestemmt langen Stab gestützt, seinem Hunde eine Heuschrecke vorhält. Beide Darstellungen hängen offenbar von dem gleichen Vorbild ab. Die eine

schmückt eine Stele des Neapler Nationalmuseums (Abb. 61), die, von üblicher Form, mit einer streng gezeichneten, aus einem Volutenpaar entspringenden Palmette bekrönt ist; sie ist vermutlich in Italien gefunden. Die andere, im Zentralmuseum zu Athen (Abb. 63), wurde in Orchomenos in Böotien entdeckt und trägt noch die Inschrift des Verfertigers: „Alxenor von Naxos hat mich gemacht: nun schaut!“ Es lohnt sich, die Reliefausführung des gleichen Bewegungsmotivs durch zwei verschiedene Künstler zu vergleichen. An der Neapler Stele ist natürlich wie immer das Relief von der Vorderfläche des Steins her in schichtweiser Abtragung gewonnen, aber dieses Arbeitsverfahren spricht sich in der Gestaltung der Figur nicht aus, sie erscheint viel eher wie vom Reliefgrund her nach vorn getrieben, in üppig schwellenden, fleischigen Formen, und so fehlt hier die für die attischen Stelen bezeichnende innere Einheit von tektonischer Form und Relief. Damit geht auch zusammen, daß zwar der Fuß des fest aufstehenden rechten Beins wie das ganze linke Bein in Seitenansicht erscheint, dagegen das rechte Bein unorganisch nach vorn herausgedreht ist und so den allgemeinen Eindruck des Vordringens der Formen vom Grunde her verstärkt.

Die Stele des Alxenor hat eine eigenartige tektonische Form. An den Seitenrändern steigen schlanke Pfeiler auf und tragen mit schlichten Kapitellen eine Leiste, die von unten durch eine Blattwelle gestützt wird. So entsteht ein tatsächlicher Raum, eine flache Nische; aber dieser Betonung des Raumes durch den Rahmen entspricht nicht, wie man erwarten sollte, kräftig plastische Gestaltung der Figur, vielmehr ist sie in flacher Schicht auf den Grund wie aufgelegt, und körperliche Rundung ist erstrebt und teilweise erreicht nur durch zeichnerische, perspektivische Mittel. Man hat den Eindruck, daß der Bildhauer eine Zeichnung in Relief umgesetzt hat, wobei er sich nicht scheute, den Fuß des auch hier in Vorderansicht gesehenen Standbeins ganz plastisch, nur mit verkürztem Mittelfuß zu geben und nach vorn hervortreten zu lassen; um ihn zu tragen, mußte eine konsolenartig vor die Seitenpfeiler vortretende Fußleiste angebracht werden. Der Versuch perspektivischer Verkürzung zeigt sich besonders in der Zeichnung von Brust und linker Schulter, am gelungensten in der Zeichnung des hinter dem Stab verschwindenden linken Armes. Das Gewand ist auf der Neapler Stele auf ein nur den Unterleib deckendes Mäntelchen beschränkt, das, die Körperform deutlich herausmodellierend, an den Rändern mit zierlichen Zickzackfältchen ausgestattet, das Nackte als die Hauptsache hervor-

treten läßt, freilich auch dazu dienen muß, den nicht ganz klaren Übergang vom Leib zu den Beinen zu verdecken. Auf der Alxenorstele verhüllt der Mantel fast den ganzen Körper und verschleiert die hier noch empfindlicheren Mängel der Projektion der Gestalt auf die Fläche. Die Bewegung der Beine ist unter dem Gewande deutlich gemacht, wobei die flache Zeichnung des überkreuzenden linken Beins dicht neben der kräftigen Rundung des Standbeins steht. So finden sich auch überraschend stofflich gestaltete Partien, z. B. die durch das Einstemmen des Stabes zusammengedrückten Falten, neben altertümlich konventionellen, wie dem Zickzacksaum über dem Rücken des Hundes und den schematischen Bogenfalten über den Oberschenkeln. Der Künstler der Stele von Orchomenos bezeichnet sich selbst als Naxier und gehört damit in einen wesentlich vom ionischen Osten her befruchteten Kunstkreis. Die Stele in Neapel, unbestimmter italienischer Herkunft, läßt sich nur nach ihrem Stil einordnen; sie erinnert in ihrer wuchtigen, fleischigen Körperlichkeit an die Gestalten des kleinen Frieses in der nach Stackelberg benannten Grabkammer in Corneto, deren Ausmalung ohne Zweifel auf ionische Künstler zurückgeht. Man sieht, wie Verschiedenartiges in diesem Kreise möglich war. Ihm werden gewöhnlich auch zwei wundervolle Grabstelen weiblicher Verstorbener zugeteilt, deren Herkunft leider keinen Anhalt für die Bestimmung der Kunstprovinz bietet, das Taubenmädchen des Konservatorenpalastes in Rom (Abb. 64), das, auf dem Esquilin gefunden, zu den um ihres künstlerischen Wertes willen schon im Altertum aus Griechenland nach Rom gelangten Stücken gehört, und die Stele in Berlin, erworben aus der Sammlung Giustiniani in Venedig, wohin sie ohne Zweifel aus Griechenland gebracht worden ist (Abb. 65).

In dem römischen Relief ist durch Reliefabstufung und perspektivische Mittel eine starke körperlich-räumliche Wirkung erzielt. Höchst reizvoll die Verbindung straff senkrechten Aufstrebens der Gestalt mit der graziösen Haltung der Hände, die, die Rechte ein Täubchen tragend, die Linke den Mantelsaum lüpfend, in ihren weichen Kurven der Bewegung der Mantelfalten entsprechen, die sich um die Schultern schwingen und den kapuzenartig aufgerichteten Saum in perspektivischer Zeichnung angeben. Durch die Abstufung der Gewandpartien, die hintereinander zurückgesetzt von der Vorderfläche des Reliefs bis zum Reliefgrund reichen, durch den freien Raum, der im Gegensatz zu den bisher betrachteten Stelen die Figur rings umgibt, endlich durch den fest geschlossenen Umriß

wird eine stark statuarische Wirkung von feiner Herbheit erzielt. Weiter entwickelt findet sich alles dies in dem wundervollen Relief der Berliner Sammlung, das, vollständig erhalten, auch die schöne krönende Palmette zeigt. Das Zusammenspiel der Hände, einer ruhig haltenden und einer greifenden, ist hier herrlich gesteigert durch das Vorgreifen der rechten Hand, die einer Deckeldose — der Deckel steht am Boden vor der Figur — einen einst wohl in Malerei angedeuteten Gegenstand, etwa ein Schmuckstück, entnimmt, in dessen Anblick sie geneigten Kopfes versenkt ist. Die Erweiterung des Reliefgrundes führt dahin, daß der vordere Umriß der Figur in die Mittelachse der Stele fällt, die Figur also wie in einen breiten freien Luftraum hinausgreift, der dann noch einmal an der Basis durch den dort aufgestellten Deckel abgesteckt wird. Die Mittel der Perspektive sind in der Verkürzung des Oberkörpers kühn und wirksam angewendet; sonderbar ist, daß danach das linke Bein vorgeschoben sein sollte, während doch unter dem Kleide der rechte Fuß vorgesetzt zum Vorschein kommt. Daß das Streben des Meisters auf möglichst plastische Wirkung ausging, zeigt sich noch besonders darin, daß die Füße der Figur, aber nur diese, nicht auch der Deckel, auf eine leicht vorspringende, dünne Platte wie auf eine Basis gesetzt sind, wodurch die menschliche Gestalt von ihrer Umgebung losgelöst erscheint. Dies Trachten nach statuarischer Wirkung, dazu die herbe Strenge der Gesamterscheinung sind Züge, die ionischer Kunst sonst nicht eigen sind. Vielleicht weisen sie darauf hin, daß die beiden Mädchenstelen auf einem Gebiet entstanden sind, in dem die von jeher auf statuarische Gestaltung drängende peloponnesische Kunst sich begegnete mit ionischer; man möchte an Korinth denken, worauf auch die naturalistische Ausgestaltung der bekrönenden Palmette führen könnte. Nach Korinth ist ja die naturalistisch behandelte Kapitellform der griechischen Baukunst benannt, und die herben Frauengestalten in schwerfaltigem dorischem Gewande, die an den in Korinth und seinen Nachbarstädten hergestellten Standspiegeln erscheinen, sind nächste Verwandte des Mädchens auf dem Berliner Relief. Die mächtige Betonung der Senkrechten, die das hier schon völlig selbständige, stark verhüllende Gewand beherrscht, die große, weitausgreifende Geste, die ausdrucksvolle Kopfneigung, alles sind Errungenschaften der Epoche der Olympiaskulpturen. Um eine Generation älter muß das römische Taubenmädchen sein.

Völlig für sich steht eine sehr altertümliche Gattung von Grabstelen, die in großer Zahl in Lakonien gefunden, von den bisher

behandelten immer tektonisch festgeformten dadurch abweichen, daß ihnen jede straffe Umgrenzung und Umrahmung fehlt, der Umriß der Steine vielmehr dem Kontur der darauf angebrachten Reliefdarstellung in knappem Abstände folgt. In der Reliefbehandlung aber ist auffällig das Bemühen, die Figuren und ihre Formen in mehreren, der Vorderfläche parallelen Gründen hintereinander in entschiedener Raumvertiefung anzuordnen. Das hervorragendste Beispiel der Gattung, das Relief der Berliner Sammlung (Abb. 62), zeigt dies sehr deutlich in der Art, wie das feierlich thronende Paar, zu dessen Verehrung winzig klein dargestellte Adoranten mit Opfergaben herannahen, gestaffelt, die Frau etwas vorgeschoben und in flacherem Relief als der Gatte ausgeführt ist. Höchst merkwürdig ist die Behandlung der Größenverhältnisse. Die vorgestreckte linke Hand des Mannes ist viel größer als seine rechte, die dann wieder einen ungeheuerlich großen Henkelbecher hält. Sonderbar ist auch die verschiedene Ausführung des Reliefs, das im allgemeinen in senkrecht zur Vorderfläche geschnittenen Kanten sich vom Reliefgrunde absetzt, während bestimmte Teile, wie der in Vorderansicht gedrehte Kopf des Mannes, sein rechter Arm und der Becher deutliche Rundung zeigen, vermutlich weil durch die stärkere plastische Wirkung diese Teile als die für den Beschauer wesentlichen herausgehoben werden sollten. Es ist klar, daß hier, wenngleich wie an attischen Stelen von der Vorderfläche des Steins ausgegangen wird und diese auch für die hintereinandergestaffelten Gründe bestimmend bleibt, doch der Stein als Ganzes gleichgültig ist, die dargestellten Figuren das Entscheidende sind. Sie wirken wie eine zusammengepreßte Freigruppe, erst recht, wenn man sich den Hintergrund blau gedeckt, seinen unregelmäßigen Kontur mit der Umgebung sich verschmelzend vorstellt. Es ist bezeichnend für die Richtung der Kunst des Peloponnes auf Rundplastik, daß die einzige größere Gruppe von Reliefs, die uns auf diesem Boden begegnet, so stark auf körperliche, tiefräumliche Wirkung ausgeht.

Vorstehende Übersicht über eine kleine Auswahl von Grabreliefs zeigt deutlich, welche Fülle von Möglichkeiten innerhalb derselben Zweckform gegeben war, wie unausführbar es ist, wenigstens für die archaische Periode, ein allgemein gültiges Gesetz des Reliefstils zu finden. Daß das Arbeitsverfahren, das freihändige Gewinnen des Reliefs aus dem Block ohne die mechanische Hilfe eines gleich großen Modells, überall sich geltend macht, ist selbstverständlich. Aber z. B. an der Stele in Neapel ist das eigentlich Bestimmende ein

Formenideal, das sich leichter in Treibarbeit ergibt als in Stein-
skulptur. An der Stele von Orchomenos und an den beiden Mädchen-
stelen spürt man deutlich den offenbar zunächst in der Malerei ge-
machten Fortschritt in der Darstellung perspektivischer Verkürzung
des Körpers, an den letzteren beiden zugleich das Vorbild von Rund-
werken. Den innigsten Zusammenhang mit gleichzeitiger Malerei
verraten die Reliefs auf drei Seiten zweier würfelförmiger Statuen-
basen im Zentralmuseum zu Athen (Abb. 57, 66). Sie sehen aus
wie in flachstes Relief umgesetzte Vasenbilder, so sehr, daß dem
Betrachter bekannte Vasenmalernamen auf die Lippen treten. Sie
sind höchst interessant auch durch ihre völlige Verschiedenheit in
der Auffassung des Aktes bei etwa gleicher Stil- und Zeitstufe. Über-
treibt der Meister der einen Basis (Abb. 57) die athletische Entwick-
lung der Muskulatur in harter, ins einzelne gehender Zeichnung, so
begnügt sich der andere (Abb. 66), auf einheitliche Gesamtwirkung
bedacht, mit zartester Andeutung. Durchaus malerisch ist hier auch
die lockere Verteilung der Figuren im weiten Raum. Der in Ver-
kürzung von vorn gesehene Fuß des Standbeins bei Profilansicht des
bewegten Fußes, so auffällig ungeschickt an der Alxenorstele, findet
sich, besser geglückt, an beiden Basen, zum Beweis für die Herkunft
des Motivs aus der Malerei.

2. Der Fries

Für das bandartig ausgedehnte Relief in baulicher Verwendung,
den Fries, ist der uns erhaltene Denkmälerbestand sehr lückenhaft.
Als sicher kann gelten, daß er seine eigentliche Heimat in Ionien hatte
und namentlich am dortigen Tempelbau sich entwickelte. Vermut-
lich der umfangreichste jemals dort oder anderswo ausgeführte Fries
war angebracht an der am Riesenbau des ephesischen Artemistempels
vermutlich rings um das Walmdach herumgeführten brüstungs-
artigen Traufleiste. In bestimmten Abständen von Wasserspeiern
in Form wundervoller Löwenköpfe unterbrochen und wohl in einzelne
Szenen abgeteilt, muß er eine Länge von 330 m gehabt haben, bei
einer Höhe von 0,88 m, umfaßte also etwa das Doppelte an skulptierter
Fläche wie der Parthenonfries (etwa 290 gegen etwa 160 qm). Leider
zeugen für diese mächtigste Leistung ionischer archaischer Kunst nur
jammervoll zerstückte Brocken. Sie geben einen starken Eindruck
von der zarten Vollendung der Arbeit, die, in einer Höhe von etwa
15 m, niemals gewürdigt werden konnte: es ist die liebevolle Freude

am Vollenden jedes Details, an klarer Bestimmtheit jedes Zuges, die dem Bildhauer den Meißel führte. Die Anbringung eines Figurenfrieses, also eines höchst belebten Schmuckbandes, an der Dachtraufe ist eine nur in Kleinasien vorkommende Besonderheit des ionischen Tempelbaus, die vielleicht auf hethitische Vorbilder zurückgeht, auf den Schmuck der Balustrade eines Flachdaches, wie er sich in den Abbildungen von Palastfassaden an den persischen Königsgräbern findet. Ein im alten Teichiussa, an der Küste unweit des Apolloheiligtums von Didyma gefundenes, viel altertümlicheres Friesstück, das nach seiner Werkform auch von einer Dachtraufe herrührt und wahrscheinlich dem alten Apollotempel von Didyma zuzurechnen ist, wesentlich kleiner als der Fries von Ephesus, zeigt einen Zug von paarweise gestaffelten, schwergliedrigen Frauen in wuchtigem Vorschreiten, in sehr flachem Relief. Der ephesische Fries ist in wesentlich höherem Relief ausgeführt und enthält in seinen vorgeschrittenen Abschnitten sogar Vorder- und Rückenansichten von ruhig aufstehenden oder knienden Beinen, in Dreiviertelansicht gedrehte Pferdeköpfe und ähnliche Verkürzungen. Die Anbringung des Frieses an der Dachtraufe hat keine weitere Nachfolge gefunden. Offenbar erschien dem feinen Sinn der Griechen das langgestreckte Band mit der Fülle bewegter Szenen allzu unruhig als Abschluß des Gebälkaufbaus, und so erhielt der Fries seinen von da ab festen Platz in einer besonderen Ausgestaltung des ionischen Gebälks, die sich bisher aus archaischer Zeit nur an den ionischen Schatzhäusern in Delphi nachweisen ließ, im 5. Jahrhundert in Athen und sonst im festländischen Griechenland Aufnahme gefunden hat. Hier ist der Figurenfries in das Gebälk hineingeschoben, zwischen Architrav und Dachkranz, an die Stelle, die im normalen ionischen Gebälk der Zahnschnitt einnimmt (Abb. 67). Wahrscheinlich ist dabei das Vorbild des dorischen Gebälkes (Abb. 73, 74, 80) maßgebend gewesen, das an der Stelle des stark vorkragenden Zahnschnitts einen die Vorderfläche des Architravs nach oben fortsetzenden Fries zeigt, nur daß hier ein Wechsel von Triglyphen und Metopen, entweder einfach glatten oder skulpierten, stattfindet, während der ionische Fries mit einem ununterbrochen fortlaufenden Bande von figürlicher Dekoration geschmückt ist, in Übereinstimmung mit dem Charakter der ionischen Architektur, die durchaus auf Einheitlichkeit der Erscheinung ausgeht, während die dorische klare Gliederung, scharfe Sonderung anstrebt. Ohne Zweifel hat die Anbringung des Figurenfrieses unter dem kräftig vortreten-

den und stark schattenden Dachkranz die Reliefbehandlung wesentlich beeinflußt, im gleichen Sinn, wie es auch an den Giebelfüllungen und an den skulptierten Metopen beobachtet werden kann. Eine Entwicklung in der Richtung auf stärkere Plastik läßt sich deutlich an dem umfangreichsten uns erhaltenen Ensemble von Friesen verfolgen, die, in Delphi gefunden, dem Schatzhause der Kykladeninsel Siphnos zugeteilt werden und höchst wahrscheinlich als Werke von Künstlern der benachbarten, durch ihren Skulpturmarmor berühmten Insel Paros zu betrachten sind (Abb. 67, 69—71). Manches spricht dafür, daß die rund 0,64 m hohen Platten, an deren Ausführung deutlich zwei stark von einander abweichende Manieren zu unterscheiden sind, nicht einem Schatzhause angehören, sondern zwei untereinander sehr ähnlichen, derart, daß an dem einen — es ist vermutlich das der kleinasiatisch-ionischen Stadt Klazomenai — beide Manieren vertreten waren, an dem anderen — dem von Siphnos — nur die fortgeschrittenere. Der Unterschied der beiden Manieren liegt darin, daß die altertümlichere zwar die gleiche Tiefe des Reliefs beobachtet wie die jüngere, aber nur die äußerste Schicht für die Gestaltung der Figuren ausnützt, die weiter nach hinten folgenden mit glatten Kanten gegen den weit zurückgesetzten Reliefgrund abhebt. So wirkt der Fries hier als Flachrelief mit vertieftem Hintergrund. Dagegen wird in der jüngeren Reihe mit dem Hochrelief wirklich Ernst gemacht, die ganze Tiefe für die Rundung der Figuren verwendet, ja sogar die Möglichkeit voll ausgenutzt, im Reliefraum schräg gegen den Grund gerichtete Glieder, in den dem Grunde näheren Schichten Gestalten in flacherem Relief anzuordnen und so zu einer ganz neuen Freiheit der Bewegung und zu starker Raumvertiefung zu gelangen. So ist für die ältere Reihe Ausbreitung in der Fläche, für die jüngere Rundung und Vertiefung charakteristisch. Der naheliegende Gedanke, die beiden Manieren auf die zwei Bauten zu verteilen, wird dadurch ausgeschlossen, daß an einem Eckblock auf der längeren Seite die ältere, auf der Schmalseite die jüngere Manier angewendet ist. Die längere Seite (Abb. 70) zeigt Athena mit gewaltigem Schritt auf einen von geflügeltem Viergespann gezogenen Wagen steigend, eine ihr folgende nackte männliche Gestalt zurückgewandt zu sich einladend oder an der Hand führend — ohne Zweifel Herakles, ihren Schützling, den sie am Ende seines tatenreichen Lebens in den Olymp einführt. Indes hält Hermes vor den Rossen stehend die ungeduldig den Boden stampfenden Tiere von gedrungenem, kraftstrotzendem Bau. Die menschlichen Figuren, von gleich

wuchtiger Fülle der Erscheinung, sind einzeln, voll ausgebreitet auf den Grund gesetzt; das Viergespann ist auseinandergezogen, so daß die Jochpferde um die Breite der Hinterhand zurückgeschoben erscheinen, woraus sich die Möglichkeit ergibt, deren Vorderbeine unter dem Bauch des vorderen Beipferdes, die Hinterbeine hinter denen des Beipferdes in voller Reliefstärke auszuführen. Beide Beipferde und beide Jochpferde, ganz gleich im Umriß, sind durch geringe Staffelung voneinander geschieden; die dem Reliefgrunde näheren sind in flacherem Relief gehalten, aber dies ist auch die einzige Stelle, an der dies Mittel der Raumvertiefung angewendet ist; im übrigen ist das Relief einschichtig. Einen weiten Fortschritt zeigen die Reliefs der jüngeren Reihe. Der den Kampf der Götter mit den Giganten darstellende, größtenteils erhaltene Friesstreifen (Abb. 69) überrascht durch die entwickelte Kunst der Komposition. Dichtgedrängte Figuren sind mit kühnen Überschneidungen und feiner Abstufung des Reliefs in die Tiefe zu einem höchst lebendigen Kampfgewimmel vereinigt, durch eingestreute Gespanne — sogar ein Löwengespann kommt vor, im Dienst der asiatischen Göttin Kybele — ist jede Einförmigkeit geschickt vermieden, durch packende Motive wie die Göttin, die tief vornübergebeugt den Schild des zu Boden gestürzten Gegners wegstößt, um ihm mit der Lanze die Todeswunde zu versetzen, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Stellen gelenkt — hier die durch starke Überschneidung zusammengefaßten Gestalten zweier großer Göttinnen, der Athena und vermutlich der Hera. Ein Vorläufer der pergamenischen Gigantomachie, der den Vergleich nicht zu scheuen braucht, um so weniger, als er das Interesse des Betrachters gefangennimmt, ohne so raffinierte Kunstmittel, wie die halbtierische Bildung der Giganten, zu kennen. Alle Kämpfer erscheinen in menschlicher Gestalt, und doch ist größte Mannigfaltigkeit der Gruppierungen erzielt, indem die Kämpfer manchmal einzeln, öfter zu zweien oder dreien gestaffelt erscheinen. Alles in allem ein Meisterwerk der Reliefkunst, von reichster Erfindung und köstlicher Kraft und Lebendigkeit der Ausführung. Gleiche Vorzüge verrät die Darstellung einer Götterversammlung, in der die einzeln auf den Grund gesetzten Figuren, mit ihren Körpern die ganze Relieftiefe füllend, durch lebhafteste Gestikulation verbunden, an einzelnen Stellen auch die Möglichkeit ausnutzen, die Glieder schräg von der Vorderfläche des Reliefs zum Hintergrunde zu führen. So ist der linke Oberarm des in Rückenansicht gezeigten Apoll (Abb. 71 am rechten Rande), überschritten von dem vorgestreckten Arm der Nachbarin, schräg zum

Grunde hin bewegt. Noch gewagter ist der Versuch perspektivischer Darstellung von Viergespannen auf einer Friesplatte, die den Zweikampf zwischen Achill und Äneas in streng symmetrischer Gegenüberstellung der Kämpferpaare und der zugehörigen Streitwagen schildert (Abb. 67). Hier ist nur das in der Vorderebene des Reliefs dargestellte Pferd in Profilansicht gegeben, die anderen drei in starker Verkürzung, Brust und Kopf in Dreiviertelansicht. So ist auch folgerichtig der einst in Malerei angegebene Wagen und der Unterkörper des daraufstehenden Lenkers größtenteils verdeckt durch die Rosse. Der gleiche Versuch begegnet in der gleichzeitigen schwarzfigurigen Vasenmalerei — ein Hinweis darauf, wie sehr dieser so eminent plastisch anmutende Fries doch unter der anregenden Einwirkung der Malerei steht, ähnlich wie wir es an den um etwa eine Generation späteren Basisreliefs in Athen und an der Stele des Alxenor beobachteten (Abb. 57, 63, 66).

Die Meister dieser wundervollen Reliefreihe auf der Nachbarinsel von Siphnos, auf Paros zu suchen, uns die Höhe der Kunst, die sich an dem schönen Material des parischen Marmors entfaltet hatte, nach ihr vorzustellen, liegt aller Grund vor. Ist doch die Insel nicht nur durch ihren Marmor bekannt geworden — anders als etwa Carrara in der Renaissancezeit, hat sie eine politische Rolle gespielt z. B. durch die Besetzung der Insel Thasos und die harten Kämpfe mit den Thrakern auf dem gegenüberliegenden Festlande, und im 7. Jahrhundert den großen Dichter Archilochos hervorgebracht, der in jener Zeit des Erwachens des Individuums seine herbe Persönlichkeit in genialen Dichtungen zur Geltung gebracht, im Jambus Versmaß und Sprache des Dramas geschaffen hat. Etwas von der ursprünglichen Kraft dieses kampffrohen Lyrikers und Pamphletisten lebt in den zum mindesten 100 Jahre jüngeren Friesen.

Ungefähr die gleiche Relieferhebung wie an den delphischen Friesen ist angewendet an den die untersten Trommeln der mächtigen Säulen des Artemistempels von Ephesus umziehenden Friesbändern. Fast lebensgroße Gestalten enthaltend, sind sie stilistisch nicht einheitlich, wie denn ihre Ausführung, vermutlich erst nach Aufrichtung der Säulen vorgenommen, sich durch einen längeren Zeitraum hingezogen haben wird. So ist in dem im Britischen Museum aufgebauten Ausschnitt (Abb. 72) in der männlichen Figur links ein noch sehr altertümlicher Kopf samt Schulter und Brust von flacher, wie gezeichneter Modellierung mit einem Unterkörper von kraftvoll plastischer Gestaltung verbunden.

Es ist tief beklagenswert, daß das stattlichste Denkmal archaischer attischer Frieskunst nur in spärlichen Resten erhalten ist. Von einem Friesstreifen von 1,21 m Höhe und offenbar beträchtlicher Länge besitzen wir nur wenige Fragmente. Das größte Stück, eine fast vollständige Platte, enthält eine reichgewandete jugendliche Gestalt — ob Jüngling oder Frau ist nicht kenntlich —, die Lenkstab und Zügel ergreifend auf einen Streitwagen steigt, vor dem die Schweife von vier Pferden sichtbar werden (Abb. 68). Sie waren ähnlich wie die der Athena auf dem Siphniefries (Abb. 70), nur in ruhigerer Haltung, paarweis mit parallelem Umriß gestaffelt, die Beipferde etwas vorgezogen vor die Jochpferde. Aber wenn dort Athena in der Fläche ausgebreitet war, so ist hier scharfe Profilstellung des Lenkers gewählt und die Rundung des Körpers durch die Faltenführung des um die Schultern gelegten, etwas emporstehenden Mantelsaumes deutlich gemacht. Bei flachem Relief ist die Körperlichkeit mit ähnlichen Mitteln der Zeichnung und Modellierung anschaulich gemacht, wie sie später im Parthenonfries verwendet werden, bei gleicher Betonung der Vorderebene des Frieses. Die Abmessungen weisen auf einen umfangreichen Bau als Träger des Frieses hin, die Darstellungen auf den erhaltenen Stücken — ein Wagen mit aufsteigendem Lenker, ein gezäumtes Pferd ohne Reiter, ein Schreitender in Chiton und Reiterhut, zwei langbekleidet Schreitende, ein Sitzender — entsprechen Themen des Parthenonfrieses, der Fundort der Stücke — nicht der Perserschutt, sondern mittelalterliche Schichten — und ihre starke Verwitterung deuten auf einen über den Persersturm hinübergeretteten Bau hin. So darf vermutet werden, daß der Fries einst um die Zella des alten Athenatempels auf der Akropolis herumgeführt war und der Vergrößerung und Verschönerung dieses Gebäudes angehört, bei der im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts auch die Giebel der um den alten Zellabau herumgelegten Säulenhalle mit Marmorskulpturen geschmückt wurden. Die Giebelgruppe der Front — eine Darstellung der Athena im Gigantenkampf (Abb. 87, 93, 95) — darf man im Hinblick auf ihre monumentale und dabei höchst lebendige Gestaltung als höchsten Gipfel archaischer Giebeldekoration und Vorläufer der Giebelskulpturen des Parthenon bezeichnen und so den Wagenlenkerfries als Vorstufe des Parthenonfrieses, vermutlich auch als sein Vorbild in der Reliefbehandlung. Denn es ist auffällig, daß beide Frieze, in beträchtlicher Höhe angebracht, so flach gehalten sind, während alles, was wir sonst von dem Gebälk eingefügten Friesen kennen, als Hochrelief behandelt ist. Es liegt nahe, zu vermuten, daß

die Flachheit der Reliefbehandlung wie die Betonung der Vorderebene bestimmt war durch den Platz, den beide Friese als Abschluß der Zellawand einnahmen: der Fries sollte nur als belebte Wand wirken, zumal er nicht wie die im äußeren Gebälk angebrachten Friese sich im Rahmen stark profilierter Bauglieder zu behaupten hatte. Die erhaltenen dürftigen Reste des Wagenlenkerfrieses, der am alten Athenatempel eine Länge von etwa 80 m, einen Flächeninhalt von fast 100 qm besessen hat, lassen gerade noch ahnen, wie gut die präziöse Zierlichkeit der Ausführung für das Thema — höchst wahrscheinlich wie am Parthenon die Panathenäenprozession — geeignet war: sie konnte mit ihrer Betonung der für das Fest angelegten sorgsam geordneten Tracht, mit dem delikaten Linienspiel künstlich gelegter Falten und üppiger Frisuren einen Eindruck von festlicher Pracht hervorbringen, der im Parthenonfries hinter der freien Natürlichkeit der Darstellung zurücktreten mußte. In diesem Sinn darf man im Wagenlenkerfries die Vollendung archaischer Reliefkunst erblicken.

3. Die Metope

Wie der Fries in seiner Entwicklung durch das Gebälk, dem er eingefügt ist, mitbestimmt wird, so erst recht die skulptierte Metope. Sie hat ihren Platz, wie der Fries im ionischen, im dorischen Gebälk, unter dem vortretenden Dachkranz, und wird unten durch die am Architravrande vortretende kantige Leiste (Tänie), seitlich durch die Dreischlitze (Triglyphen) umrahmt (Abb. 73, 74). Die Fülle erhaltener Beispiele aus allen Epochen der archaischen Kunst erlaubt die Entfaltung des Metopenreliefs Schritt für Schritt zu verfolgen.

Das Wort Metope bedeutet nach Vitruvs glaubwürdiger Erklärung ursprünglich die glatte Mauerstirn zwischen zwei in der Mauer ausgesparten Balkenlöchern; die von außen sichtbaren Stirnseiten der darin gelagerten Deckenbalken wurden in dem der dorischen Ordnung zugrunde liegenden aus Lehmziegeln und Holz aufgeführten Bau mit je drei seitlich abgeschrägten Brettchen verkleidet, die zusammen den Dreischlitz bilden. Im Verlaufe des 7. Jahrhunderts ist mit der technischen und künstlerischen Ausbildung des Ziegeldaches und der Traufe die reich dekorierte Terrakottaverkleidung des Daches auch in das Gebälk eingedrungen. Beweis: die zur Einfügung in Holzgebälk hergerichteten Tonplatten mit aufgemalter Darstellung, die, in den Ruinen des hochaltertümlichen Apolloheiligtums zu Thermos in

Ätolien gefunden, ohne Zweifel als Verkleidungen von Metopen aufzufassen sind. In der Technik und im Stil altkorinthischer Gefäßmalerei sind auf den etwa quadratischen Platten zwischen Rosettenreihen als Randborten großfigurige Bilder aufgemalt, riesige Medusenmasken, ein Löwe, ein schreitender Jäger mit der am geschulterten Stab aufgehängten Jagdbeute, Perseus vor den Gorgonen fliehend, — Themata, wie sie auch die gleichzeitige Vasenmalerei verwendet, in buntem Gemisch Tierbilder, Bilder aus dem täglichen Leben, mythologische Szenen. Seit der etwa um 600 v. Chr. erfolgten Umsetzung des Lehm-Holz-Baus in Stein ist die Verzierung der Metopen, in Steinrelief umgewandelt, nicht als Regel, eher als Ausnahme angewendet worden. Z. B. an den zahlreichen vorpersischen dorischen Bauten der athenischen Akropolis sind die Metopen durchweg glatt und unverziert geblieben; die Dekoration hat sich auf die Giebelfelder beschränkt. Umgekehrt sind im tempelreichen sizilischen Selinunt die Giebel unskulpiert oder nur mit einer in der Mitte der Giebelwand angebrachten riesigen Gorgonenmaske in flachem Tonrelief geschmückt, die Metopen in vielen Fällen mit Reliefs geziert. Hier fanden sich die ältesten Reliefmotiven, die wir kennen, Darstellungen einer Sphinx und einer auf dem Stier übers Meer reitenden Europa, leider vereinzelt, ohne weitere Reste des zugehörigen Tempels. In der Europadarstellung (Abb. 75) ist der Zusammenhang mit der früher durch Malerei hergestellten Metopendekoration noch völlig deutlich: wie der Stier schwimmend dargestellt, zwischen seinen rudern den Beinen das Meer in Gestalt zweier sich überschneidender Delphine angedeutet ist, das ist aus einem malerischen Vorbild in Relief übertragen. Die Reliefbewegung hält sich wesentlich in der Vorderebene der Platte, die auch in den einrahmenden Rändern stehengeblieben ist. Dabei ist der Reliefgrund ziemlich stark vertieft, ohne Zweifel, um durch kräftige Schattwirkung an den Konturen das an sich flache Relief innerhalb des stark profilierten Gebälks wirksam zu machen. Die Triglyphen treten vor die seitlichen Rahmen der Metopen, also auch vor die Reliefdarstellung kräftig vor. Dies war auch die Anordnung am Gebälk des Tempels C in Selinunt, des ältesten der dort in Grundriß und Aufbau bekannten Tempel. Der Gebälkaufbau im Museum in Palermo (Abb. 73) zeigt deutlich, wie die Triglyphen vor die Vorderebene der Metopenreliefs vortreten, der Reliefgrund in den Baukörper hinein vertieft ist. Diese Tiefe ist an den verschiedenen Metopen des Baus verschieden, am größten an der ein Viergespann in Vorder-

ansicht darstellenden. Man erkennt auf Abb. 77, wie hier die vordere Hälfte der Rosse rundplastisch durchgebildet, die Pferdekörper aber gleichsam zusammengeschoben sind, so daß die am Reliefgrund haftenden Hinterbeine dicht hinter den Vorderbeinen erscheinen — eine Annäherung an das Hochrelief in einer Darstellung, die, sehr häufig in schwarzfiguriger Vasenmalerei, vermutlich durch ein malerisches Vorbild angeregt ist. Gerade deshalb verrät sich in dieser Annäherung an Rundplastik die die Entwicklung beherrschende Tendenz. Sie geht offenbar dahin, das Metopenrelief dem stark schattenden und kräftig profilierten Rahmen gleichwertig zu machen. Zwei Mittel werden dafür angewandt: erstens wurde der Reliefgrund so weit vorgeschoben, daß er mit dem Grund der Triglyphenkerben bündig verlief, der Vorsprung des Reliefs also dem der Vorderfläche der Triglyphen entsprach; zweitens erhielt das Relief stärkere Rundung, entwickelte sich in der Richtung auf das Hochrelief. Beide Fortschritte beobachtet man zuerst an den Porosmetopen eines delphischen Baues, dessen Bestandteile, im Fundament des Schatzhauses von Sikyon verbaut, einem älteren, früh zerstörten Bau angehören müssen, vielleicht dem Schatzhaus von Syrakus. Dahin führt namentlich die ungewöhnliche Breitform der Metopen, die nur verständlich ist in einem Gebälk, das über jedem Säulenabstand nicht, wie in der Regel, zwei, sondern nur eine Metope enthielt. Und diese Gebälkform hat sich bisher nur in Syrakus nachweisen lassen. Die Metopen besitzen nur unten eine Fußleiste, keine seitlichen Rahmen, vielmehr ist an der Herrichtung der seitlichen Ränder deutlich zu erkennen, daß die Triglyphen über den Reliefgrund übergriffen, die Ausladung des Reliefs also der der Triglyphen entsprach. In der Europametope (Abb. 76) ist das Relief so kräftig gerundet, daß die in der Vorderebene liegenden Stierbeine ganz frei gearbeitet waren. Dementsprechend ist hier jede Erinnerung an eine malerische Darstellung, wie sie der Europametope von Selinunt zugrunde liegt, verschwunden. Der mächtige Stier, fast das ganze breite Rechteck füllend, ist nicht durch das Meer rudernd dargestellt, sondern schweren Schrittes auf festem Boden die Entführte davontragend. Sie, zierlich im Verhältnis zum gewaltigen Stierleibe, lehnt sich weit vornüber, mit beiden Händen Halt suchend, mit der Linken wohl ein Horn des Stieres fassend, die Rechte auf den Stierrücken stützend. Es ist die gleiche Haltung der Arme wie an der Selinunter Metope, nur daß dort der märchenhafte Vorgang auch märchenhaft geschildert ist, Europa stolz aufrecht sitzend den wunderbaren Ritt übers

Meer ausführt, hier das Wunder in klare Wirklichkeit übersetzt ist. Welch ein Wandel der Auffassung in dieser Entwicklung von male-rischer zu plastischer, von phantasiegeborener zu geschauter Darstellung! Ähnlich ist der Fortschritt dieser Metopen in der Wahl der Themen: Tierbilder und Bilder aus dem täglichen Leben sind ausgeschaltet, die Sage beherrscht ausschließlich das Feld. Das Bedürfnis der Erzählung und die Freude an ausführlicher Darlegung führt dahin, die Darstellung über mehrere benachbarte Metopen auszubreiten. So ist z. B. von der kalydonischen Jagd auf einer Metope der gewaltige Eber, von den Hunden gestellt, die ganze Platte ausfüllend, zu sehen; die Jäger fehlen und sind auf der Nachbarmetope vorauszusetzen. Die Entwicklung in der Richtung auf das Hochrelief wird besonders deutlich an einer Darstellung des Wunderschiffes der Argonauten, dessen Vorderteil zwischen zwei von vorn gesehenen Reitern, den Dioskuren, sichtbar wird; auf Deck stehen, auch in Vorderansicht, zwei Leierspieler, Orpheus und Amphion. Während die Pferde ähnlich wie an der Viergespannmetope von Selinunt wie zusammengeschoben erscheinen, lösen sich die menschlichen Gestalten in fast voller Rundung vom Grunde ab. Das ganze Relief aber ist infolge der erwähnten Verlegung des Reliefgrundes nicht wie in Selinunt in den Baukörper hineingebettet, sondern die Reliefbewegung der Triglyphen mitmachend, sozusagen auf den Beschauer zu bewegt. Dies ist nun ein bleibender Zug des Metopenreliefs. Man erkennt seine Bedeutung am besten an dem Aufbau des inneren Gebälkes vom Tempel E in Selinunt im Museum von Palermo (Abb. 74). An diesem Bau waren nicht die Metopen des äußeren Gebälkes, sondern die der Zellafront mit Reliefs geschmückt. Hier, im Innern der Ringhalle, fiel der vorkragende Dachkranz fort, an seine Stelle ist eine profilierte Leiste getreten. Um so mehr springt ins Auge, wie als Grundfläche der ganzen Reliefbewegung in den tektonischen und figürlichen Formen die Vorderfläche des Architravs und, sie fortsetzend, der Reliefgrund der Metopen dient; daraus ergibt sich eine wohltuende Klarheit und Einheitlichkeit der Gesamtwirkung, eine innige Harmonie zwischen tektonischen und figürlichen Elementen des Aufbaus. Sie durchdringt hier auch die figürliche Darstellung. In ihr ist die eben entdeckte Ausdruckskraft der Senkrechten und Waagerechten als Gegensatz und Gradmesser starker Bewegung mit mächtiger Wirkung verwendet, wodurch die im dorischen Gebälk sich durchdringenden Grundrichtungen als starke Akzente auch die Wiedergabe des Figürlichen bestimmen. Nimmt man hinzu,

daß inhaltlich die Metopenbilder die großen Gegensätze der Menschenwelt in freundlichen und feindlichen Begegnungen von Mann und Weib symbolhaft schildern, so ahnt man dunkel die tieferen Gründe dieser Harmonie von Bau und Bild, Ruhe und Bewegung, Gesetz und Freiheit. Sie liegen in der Verinnerlichung der künstlerischen Anschauung, die wir auf allen Gebieten in der Epoche der Perserkriege wahrnahmen, die ihren stärksten Ausdruck im attischen Drama gefunden hat. Das Wesen dieser Wandlung wird vielleicht am besten verdeutlicht durch den Vergleich inhaltlich verwandter Metopen vom Tempel E in Selinunt und vom Schatzhause der Athener in Delphi. Dieser zierliche Marmorbau, etwa um 500 v. Chr. errichtet, also um etwa 20 Jahre älter als der Tempel E, ist das erste Beispiel einer das ganze Gebälk umziehenden Reihe skulptierter Metopen. Sie schildern zur einen Hälfte Taten des Herakles, zur anderen solche des Theseus, vereinigen also, vielleicht nicht ohne Absicht in dieser Zeit der beginnenden Rivalität zwischen Athen und Sparta, die beiden großen Heldenleben der griechischen Sage und stellen den athenischen Helden dem dorischen als gleichwertig zur Seite. Hier sind Kämpfe und Abenteuer mit heller Lust an der Erzählung des bunten Geschehens in vielen Bildern dargestellt; ausnahmsweise erscheint aber auch einmal ein ruhiges Beieinander des Helden mit seiner Schutzgöttin Athena (Abb. 78). Die Göttin und Theseus stehen einander gegenüber in der leichten Schrittstellung, die wir von Rundwerken kennen, die Arme, soweit sie erhalten sind, vorbewegt, ein Bild lebhafter Unterhaltung. Beide tragen reiches, zierlich gefälteltes Gewand im Spätstil etwa des Euthydikos-Weihgeschenks. Nichts hebt die Szene heraus aus dem Alltäglichen. Wie anders etwa die Metope vom Tempel E mit Zeus' Werbung um Hera nach der köstlichen Episode der Ilias (Abb. 79). Wie ist da die spröde Zurückhaltung der Göttin durch ihre tiefe Verhüllung, ihre straff aufrechte Haltung, Zeus' sehnendes Verlangen durch die große Geste der ihr Handgelenk fassenden Rechten, das weiche Zurücklehnen des aus dem Mantel hervortauchenden Oberkörpers gekennzeichnet, wie führt jeder Zug des Bildes in das Innere des Vorgangs, ist zugleich symbolisch für das uralte und ewig neue Widerspiel der Geschlechter! Die Darstellung ist von der Abschilderung eines äußerlichen Hergangs zu innerlicher Erfassung, zu seinem Sinn, um mit Goethe zu sprechen, vorgedrungen.

IX. G I E B E L

Die Ausfüllung des flach-dreieckigen Tempelgiebels mit plastischer Dekoration ist eine ausschließlich griechische Bildform. Auch in der an äußerem Skulpturenschmuck so reichen mittelalterlichen Baukunst lassen sich Parallelen nicht finden: die plastische Dekoration der Tympana romanischer oder gotischer Kirchenportale, wie die zu ihrer Umrahmung dienenden Rundfiguren können nicht verglichen werden, da sie im Verhältnis zum Ganzen der Kirchenbauten nur als untergeordnete, in der Baumasse aufgehende Zierstücke wirken. Im Gegensatz dazu ist die plastische Giebelfüllung eines Tempels nach Maßen und Anordnung ein Hauptstück des Frontaufbaus (Abb. 80). Verfolgen wir die Entwicklung der Giebeldekoration in der archaischen Epoche, so müssen wir davon ausgehen, daß sie durchaus an den dorischen Baustil gebunden ist; ihr vereinzelter Vorkommen an ionischen Bauten beruht ohne Zweifel auf Anlehnung an den dorischen Stil. Wir werden also die Giebelplastik in ihrer Beziehung zum dorischen Bau zu begreifen haben, gerade so wie die plastische Dekoration der Metopen. Nun drückt sich im dorischen Baustil am klarsten und reinsten das Grundwesen griechischer Baukunst aus — die Gestaltung des Baus als eines organisch gegliederten Körpers, in dem jedes Glied, unlöslich im Ganzen gebunden und doch in sich abgeschlossen, seine besondere Funktion durch seine Form vollendet ausdrückt und deshalb von jeder darüber hinausgehenden Verzierung frei gehalten wird. Plastische Dekoration findet hier Platz nur in den Teilen des Baus, die man als für den Zusammenhalt des Ganzen gleichgültige Füllungen zwischen den Kraftteilen auffassen kann — in den Metopen als den Füllstücken zwischen den senkrecht aufstrebenden, den Dachkranz stützenden Triglyphen und im Giebeldreieck, zwischen den sich gegeneinander stemmenden und so tragenden Schrägen des Satteldaches. Die Kraftteile aber bilden um die Schmuckteile kräftig vortretende Rahmen und verleihen ihnen eine ähnliche Abgeschlossenheit und Selbständigkeit, wie sie sie selbst besitzen, und so versteht man die Giebeln und Metopen gemeinsame Entwicklung von einer zunächst nur gemalten oder in flachem Relief ausgeführten Dekoration zu immer höherem Relief, in den Giebeln sogar zu vollrunden Gruppen: die Schmuckteile erfüllen sich mehr und mehr mit der Körperlichkeit, zu der die einrahmenden Kraftteile von vornherein gestaltet sind. Das Ergebnis ist, daß der Wucht, mit der in den Kraftteilen in strengen Senkrechten und Waagerechten das Tragen und

Lasten zum Ausdruck kommt, in den Schmuckteilen ein viel mannigfaltigeres Kräftespiel entgegengesetzt wird, das sich durch etwa gleiche Körperlichkeit jenen gegenüber behauptet und so eine geschlossene und doch innerlich reiche Einheit des Ganzen vollendet. Wir versuchen den Gang der Entwicklung im einzelnen darzulegen.

Manche Eigentümlichkeit des dorischen Gebälks weist darauf hin, daß zur Zeit seiner Ausbildung das Satteldach an beiden Schmalseiten abgewalmt war, so daß nur aus der Ferne das auf allen vier Seiten sanft ansteigende Dach sichtbar wurde, für den Anblick aus der Nähe das waagerechte ringsum laufende Dachgesims den Abschluß des Baus bildete. Aus einer Anspielung in einer pindarischen Ode entnehmen wir, daß die Einführung des Giebels an beiden Schmalseiten als eine Erfindung der Korinther angesehen wurde. Wir wissen nicht, ob dafür nur der Wunsch, den Bau nach oben vernehmlich ausklingen zu lassen, maßgebend war oder ob auch die Absicht mitsprach, durch Verzierung der Giebelwand einen bedeutsamen Schmuck zu schaffen. Man kann vermuten, daß dieser Schmuck ursprünglich aufgemalt war, wenn uns auch Reste solcher Bemalung nur aus verhältnismäßig später Zeit, dem vorgerückten 6. Jahrhundert, erhalten sind, während wir auf Tonplatten gemalte Metopen aus dem Anfang des Jahrhunderts besitzen. Die ältesten plastischen Giebeldekorationen sind wie die ältesten plastisch verzierten Metopen in flachem Relief gehalten, derart, daß die vordere Reliefebene der Wandfläche entspricht, der Grund eingetieft erscheint. In der Wirkung hat sich dies mit kräftigen Farben bemalte Flachrelief von einem nur gemalten Bilde nicht wesentlich unterschieden. Die Darstellung der Erlegung der Hydra durch Herakles in einem in weichen Muschelkalk (Poros) geschnittenen Flachrelief der Akropolis von Athen aus der Zeit um 570 v. Chr. kann diese frühe Stufe der Giebelverzierung veranschaulichen (Abb. 82). Bezeichnend ist die Unbefangenheit, mit der die offenbar ursprünglich für einen Friesstreifen erfundene Szene dem flach-dreieckigen Raum angepaßt ist. Die naheliegende Forderung, die Mitte mit einer ansehnlichen und in beide Flügel eingreifenden Gestalt zu füllen, in die Flügel in Übereinstimmung mit ihrer symmetrischen Entsprechung nach Masse und Bewegung symmetrische Bildungen zu setzen, ist nur unvollkommen erfüllt: der keulenschwingende Herakles, mächtig ausschreitend, bleibt mit seiner Hauptmasse links der Giebelmitte, greift nur mit dem vorgesetzten linken Fuß, dem linken Arm, dem Ende der Keule in den rechten Flügel über. Dieser ist ganz mit dem gewaltigen, aus einheit-

lichem Schlangenleibe zu neun Hälsen und Köpfen sich entwickeln, aus dem rechten Zwickel sich nach links wälzenden Ungeheuer gefüllt, während der linke Flügel Ungleichartiges vereinigt — im Zwickel einen riesigen Krebs als Bundesgenossen der Hydra, sodann nach links, also der Hydra gleichgerichtet, das Gespann des Herakles mit dem Lenker Iolaos. Dieser, nur durch Zurückwendung des Kopfes mit der Mittelfigur verbunden, erscheint neben ihr puppenhaft klein. Die dem Giebelzwickel zugewandten Rosse sind dem sich senkenden Dachrande durch die hübsche Erfindung angepaßt, daß sie, den Krebs witternd, schnuppernd die Köpfe senken.

In dem etwa gleichaltrigen riesigen Giebelrelief des Artemistempels von Korfu (Abb. 80, 81, 83, vgl. auch 49) ist die Forderung betonter Füllung der Mitte und symmetrischer Gestaltung der Flügel erfüllt, dafür aber die Darstellung nach ihrem Inhalt und dem Maßstabe ihrer Bestandteile uneinheitlich. Sie umfaßt drei sachlich getrennte Teile. Das Mittelstück bildet eine beiderseits von Löwen flankierte Gorgo im Lauf nach rechts, umgeben von den bei ihrer Enthauptung durch Perseus aus ihrem Blut entsprungenen Gestalten des Flügelrosses Pegasus und des Knaben Chrysaor; im rechten Flügel ist Zeus im siegreichen Kampf mit einem in die Knie sinkenden Giganten dargestellt, im linken Flügel eine nicht sicher deutbare Szene, das Vordringen einer bis auf die vorgestreckte Speerspitze verlorenen Figur gegen eine vor einer Mauer oder einem hohen schmalen Altarbau ruhig sitzende Frau. Die Füllung des äußersten Zwickels ist rechts verloren; links ein auf dem Rücken, mit dem Kopf nach der Giebelecke lang hingestreckter Toter, den man zu der rechts anschließenden Szene hinzurechnen wird, obwohl jene Mauer dazwischensteht. Das Mittelstück in seiner wappenartigen Geschlossenheit und riesigen Größe wird man von den beiden Kampfbildern zu sondern und im Sinn der Übelabwehr zu verstehen haben, während jene, winzig klein, der Erzählerfreude entstammen, die damals eine Fülle von Gestaltungen aus Götter- und Heldensage erzeugt hat. Uneinheitlich wie der Maßstab der Figuren ist auch die Reliefbehandlung: in den Eckgruppen ist als vordere Reliefebene die Fläche der Giebelwand festgehalten, die durch die oben und unten das Relief rahmende ornamentierte Leiste anschaulich gemacht wird (Abb. 81). Die Gorgo und die Löwen quellen über diese Fläche vor — man erkennt es deutlich an dem über die obere Leiste übergreifenden Kopf der ersteren — und haften doch mit ihren ganzen Leibern auf dem Hintergrunde, während an der Gruppe des Gigantenkampfes die voll-

runden Körper tief unterschritten, einzelne Glieder, wie der linke Unterschenkel des Giganten, der rechte Arm des Zeus, heute fehlend, ganz vom Grunde gelöst waren (Abb. 81). Ja, so sehr im ganzen die Neigung herrscht, die Gestalten in der Fläche auszubreiten, so deutlich treten erste Versuche hervor, das Verschwinden in die Tiefe darzustellen. An dem auf dem Rücken ausgestreckten Toten ist die linke Hand so auf die Brust gelegt, daß wir angeregt werden, uns den Unterarm, den wir nicht sehen, in die Tiefe verschwindend vorzustellen.

Gewiß liegt der nächste Grund für die so verschiedene Körperlichkeit der Bestandteile der Komposition in dem verschiedenen Maßstabe der Figuren, der für die riesigen Gestalten der Mitte selbst bei ihrem Vortreten vor die Wandfläche längst nicht das gleiche Maß der Rundung gestattete, wie sie für die so viel kleineren Figuren der Ecken möglich war. Aber daneben wirkt sicherlich auch die Tendenz zur Ablösung der Figuren vom Hintergrund, zum Vorschieben ihrer Vorderfläche von der Giebelrückwand zum Vorderrand der den Giebel einrahmenden Gesimse. Ja, man darf sagen, daß der von diesen Gesimsen umschlossene stark beschattete Raum diese Tendenz mit verursacht hat: die Wirkung des Giebelschmucks innerhalb dieser Nische mußte um so kräftiger werden, je mehr Körperlichkeit er erhielt und je weiter er aus dem tiefen Schatten der Nische hervorgezogen wurde. Ein merkwürdiges Beispiel für dieses Vortreiben der Giebelkomposition ist die marmorne Giebelfüllung des Siphnierschatzhauses in Delphi — eine Darstellung des Streites zwischen Apoll und Herakles um den delphischen Dreifuß (Abb. 67). In dem wohlerhaltenen Mittelstück ist der Reliegrund in seiner oberen Hälfte wesentlich stärker vertieft als in der unteren, so daß die Figuren mit ihrer unteren Hälfte wie an einer vortretenden Stufe haften, von der Mitte des Leibes ab frei vor dem Grunde stehen. Trotz dieser Vertiefung des Grundes wirkt die Komposition durchaus reliefmäßig und in diesem Sinne altertümlicher als die ohne Zweifel wesentlich früher anzusetzende in Muschelkalk gearbeitete Giebelgruppe auf der Akropolis, die als Überrest des alten Athenatempels nachgewiesen wurde (Abb. 84—86). Hier enthält der linke Flügel Herakles kniend im Ringkampf mit dem fischleibigen Triton (Abb. 85), der rechte (Abb. 86) ein früher fälschlich auf Typhon gedeutetes Fabelwesen, drei dicht aneinander gerückte menschliche Oberleiber mit mächtigen Vogelschwingen, so gestaffelt, daß der mittlere die beiden äußeren überschneidet, daran unvermittelt angefügt drei um einander

gewinkelte Schlangenleiber. Wie die Giebelmitte gefüllt war, ist nicht mit Sicherheit festzustellen, aber Spuren weisen darauf hin, daß hier zwischen den in Masse und Bewegung einander entsprechenden Flügelgruppen mindestens eine, vielleicht, wie in der Rekonstruktionszeichnung Abb. 84 angenommen, zwei Frauengestalten, winzig klein im Verhältnis zu jenen, angebracht waren, wohl Nereiden, die aufgeschreckt durch das Kampfgetöse davonlaufen. Die im Zusammenhang erhaltenen Teile zeigen, daß die ganze Tiefe der Giebelnische mit bewegten Körpern von kräftiger Rundung, von schwellenden Formen gefüllt war, die vom Grunde so gelöst sind, daß sie jetzt, wo der Reliefgrund größtenteils weggebrochen ist, wie Rundwerke erscheinen. Dabei fällt an dem Fabelwesen eine besonders kühne Ausnützung der Tiefe auf, indem die beiden vorderen menschlichen Leiber in Dreiviertelansicht gedreht sind, während der dritte in fast voller Vorderansicht erscheint. In gleichem Sinn ist die Wendung der drei Köpfe zur Mitte abgestuft.

Ähnlich kräftige Rundung zeigt eine etwa gleichzeitige, aber größere Giebelkomposition aus Poros im Akropolismuseum (Abb. 88, 89), von der vermutet wird, daß sie den ältesten Vorgänger des Parthenon geschmückt habe (Länge des Giebelraumes rund 16 m, am alten Athenatempel rund 10 m). Und hier ist nun in der Gruppe zweier Löwen, die einen Stier niedergeworfen haben und Zähne und Krallen in sein Fleisch graben, eine glückliche Lösung des Problems der Giebelfüllung gefunden: der in der Mitte zu Boden gestreckte Stier dient als Klammer zwischen den beiden symmetrisch von links und rechts anspringenden Löwen. Dabei ist hier wenigstens ungefähr für die drei Tiere gleicher Maßstab festgehalten, wenn auch der Stier — bei ausgewachsenen Hörnern — viel zu klein erscheint. Leider ließ sich nur der Stierleib aus Fragmenten wieder aufbauen; von den Löwen sind nur einzelne Teile erhalten, namentlich die prachtvoll modellierten Tatzen. Monumental groß und eminent plastisch ist die Anlage des mit der Stirn auf den Boden gepreßten Stierhauptes. In dem zu einem letzten Stöhnen geöffneten Maul ist eine Ausdruckskraft, die an den kleinasiatischen Löwen in Berlin erinnert.

Es ist kein weiter Schritt, der von hier zur völligen Verselbständigung der Giebelfiguren führte. Wir sehen ihn vollzogen in der Darstellung des Gigantenkampfes, der, aus parischem Marmor gearbeitet, den Erweiterungsbau des Athenatempels auf der Akropolis schmückte (Abb. 87, 93, 95). Hingen bisher die Gestalten der Giebelfüllung, wenn auch nur noch durch schmale Stege, mit der Giebel-

wand zusammen, so wurden sie hier gesondert als vollrunde Figuren gearbeitet und in der Giebelnische zur Gruppe zusammengestellt. So besteht auch die aus vielen Stücken wiederaufgebaute Mittelgruppe des Gigantengiebels — Athena einen ihr zu Füßen rücklings niedergestürzten Giganten mit der Lanze niederstoßend — aus zwei getrennt aus mächtigen Blöcken gewonnenen allseitig vollendeten Figuren (Abb. 93), aber es ist leicht zu sehen, wie wenig dies technische Verfahren zu einer Vereinzelung der Gestalten geführt hat, wie die Tradition des Reliefs auch jetzt noch lebendig fortwirkt. Die beiden Gestalten, stark sich überschneidend, bilden eine Einheit; der leider fehlende die Lanze führende rechte Arm der Göttin muß schräg nach vorn bis gegen die Vorderebene des Giebels gehoben gewesen sein, während der vorgestreckte linke Arm in der Ebene der Rückseite des Giganten lag, so daß die Göttin mit ihren Armen den Raum umspannte, in dem sich der mächtige Körper des Giganten entwickelt. Dadurch ist bedingt, daß ihr Unterkörper, flach gehalten und in strenges Profil gerückt, dem Giganten Raum gibt, während ihr hoch aufragender Oberkörper, samt dem Kopf in Dreiviertelansicht gedreht, sich in vollerer Masse und reicher Linienführung entfalten kann. Die übrigen Reste der Gruppe, namentlich zwei die Zwickel füllende vornübergestürzte Giganten und die Füße zweier kräftig ausschreitender Götter, lassen deutlich das Bestreben erkennen, die Figuren in den Flügeln symmetrisch anzuordnen. Für alle Gestalten ist ein ungefähr gleicher Maßstab festgehalten — die für die Füllung der Flügel günstige leichte Vergrößerung der Giganten gegenüber der Göttin dient dazu, sie als Riesen zu kennzeichnen, ohne doch den Eindruck zu beeinträchtigen, daß die Giebelkomposition in ihrer Körperlichkeit gleichartige Gestalten zu einer Einheit zusammenfaßt, ähnlich wie der ganze Bau sich als geschlossenes System gleichartiger Glieder darstellt. Damit ist eine Übereinstimmung des Baus mit seinem bedeutsamsten Schmuck gewonnen, die nicht wieder aufgegeben werden konnte. Das Prinzip einheitlichen Maßstabes ist mit einer der griechischen Kunst sonst fremden Pedanterie durchgeführt in den berühmten Ägineten, den Giebelgruppen vom Aphaia-tempel auf der Insel Ägina, die, vor mehr als hundert Jahren entdeckt, von König Ludwig für München erworben und in Thorwaldsens Werkstatt ergänzt, das erste große Denkmal archaischer griechischer Kunst darstellen, das der modernen Welt bekannt wurde, und, zusammen mit den etwa gleichzeitig in London aufgestellten Parthenonskulpturen, für lange Zeit die Vorstellung von griechischen Originalwerken

— im Gegensatz zu den Kopien römischer Zeit — beherrschten. Die Komposition beider Giebel kann leider nicht mit Sicherheit wiederhergestellt werden, obwohl neuere Ausgrabungen in der Umgebung des Tempels manche neuen Anhaltspunkte geliefert haben. Die in Abb. 90 mitgeteilte neuere Rekonstruktion des Westgiebels läßt auch in der Gruppierung eine auffällige Besonderheit der einzelnen Figuren hervortreten: es sind wirkliche Rundfiguren von so stark räumlicher Wirkung, daß sie einer Aufstellung in engem reliefmäßigem Zusammenhang geradezu widerstreben, viel eher auf eine Anordnung hinführen, in der aus einem Wechsel von Zusammenballung und Vereinzelung ein Rhythmus entsteht, in welchem die leeren Räume zwischen den Figuren wesentlich mitsprechen. Wir hatten eine solche Bedeutung der leeren Räume schon im späarchaischen Relief beobachtet: die beiden im Spielen begriffenen Hockeyspieler der athenischen Basis sind von den Zuschauergruppen auf beiden Seiten durch breite Räume getrennt (Abb. 66). So ist in dem neuen Herstellungsversuch des äginetischen Westgiebels in merklichem Abstand von den beiden um den Gefallenen in der Mitte kämpfenden Stoßtrupps je ein Bogenschütz angeordnet, dann, von diesen etwa gleich weit entfernt, je ein am Boden liegender Verwundeter. Die senkrechte Rückenlinie der Bogenschützen nimmt die Senkrechte der in der Mittelachse aufragenden Athena, die schützend ihren Schild über den Verwundeten zu ihren Füßen hält, wieder auf und setzt die ganze Mitte, den um den Verwundeten entbrannten Kampf, deutlich ab gegen die in den Zwickeln einsam Sterbenden. Diese Scheidung der beiden Bestandteile der Komposition wird durch den weiten Raum um die Bogenschützen deutlich gemacht, so wie der freie Raum um die Göttin in der Giebelmitte diese vereinzelt und in ihrer Bedeutung für das Ganze steigert. Man sieht: der Raum ist ein entscheidendes Element in der Komposition, und wohl dieser Wert ermöglicht es, die Mittelgruppe zweischichtig zu halten, die Flügel von den Bogenschützen ab einschichtig: der weite umgebende Raum gibt den Einzelfiguren so viel Bedeutung, daß sie sich neben den zur Gruppe vereinigten halten können. Bei den Bogenschützen kommt räumliche Tiefe in der Anordnung ihrer Glieder unterstützend hinzu, bei den Verwundeten die volle Ausbreitung der Körper in Vorderansicht, die die ähnliche Frontalstellung der Mittelgruppe, des Schlüssels der ganzen Komposition, wieder aufnimmt. Mit großer Feinheit ist weiter die Isolierung der Sterbenden dadurch angedeutet, daß ihr Umriß nicht, wie es so nahelag, der Dreiecksform des Giebel-

zwickels angepaßt, vielmehr trapezförmig nach beiden Seiten gleichmäßig abfallend gestaltet ist, also die Silhouette der Mitte im kleinen wiederholt. Durch die Betonung der Senkrechten in der die Mitte beherrschenden göttlichen Gestalt wie in den die Kampfszene einrahmen den Bogenschützen wird die Bewegung in den beiden symmetrisch gegen die Mitte andringenden Stoßtrupps kräftig gehoben, um dann in den Sterbenden der Zwickel zu verebben — ein rhythmischer Wechsel von Ruhe und Bewegung, der die Komposition scharf unterscheidet von der des athenischen Gigantengiebels (Abb. 87), in dem fünf bewegte Kampfgruppen etwa gleichwertig aneinandergereiht sind, die Hauptgruppe der Mitte nur durch die mit mächtigem Helmbusch höher aufragende Gestalt der Athena herausgehoben ist, stärkere Akzente, wie Betonung der Senkrechten, Wechsel von Zusammenballung und Vereinzelung, Raumweite und Enge völlig fehlen. So bezeichnet der äginetische Westgiebel einen Schritt auf dem Wege zum Ausdruck des inneren Sinns des Geschehens — wohl vergleichbar mit dem Schritt, der für die Einzelstatue mit der Auflösung der Frontalität geschehen ist.

Der Ostgiebel des äginetischen Tempels ist in der Behandlung der Akte deutlich entwickelter als der Westgiebel; seine Komposition bedarf noch der Aufklärung, aber der Fortschritt in der Richtung auf Befreiung auch von dem letzten Rest reliefmäßiger Anordnung der Gestalten ist deutlich und wird durch eine Vergleichung des Verwundeten aus dem rechten Zwickel des Westgiebels (Abb. 91) mit dem aus dem linken Zwickel des Ostgiebels (Abb. 92) augenfällig. An jenem ist der Körper flächenhaft ausgebreitet, die Gliedmaßen derselben Körperseite sind gleichartig angeordnet, linker Arm und linkes Bein am Boden ausgestreckt, rechter Arm und rechtes Bein etwa unter gleichem Winkel gebogen und mit etwas gezwungener Bewegung in die Vorderebene gebracht. An dem Gefallenen des Ostgiebels ist das Sichlösen der Glieder im Sterben durch eine erstaunliche räumliche Freiheit der Anordnung ausgedrückt: im Niedersinken stützt sich der Held mit dem linken noch im Bügel hängenden Arm auf den Schild, während die rechte Hand den Körper überquerend und vorgreifend sich auf den Boden legt, der rechte Fuß zurückgenommen ist. Das Eckige, Krampfge in der Bewegung des Verwundeten aus dem Westgiebel ist einem weicheren Linienfluß gewichen, im Vor und Zurück der Gliedmaßen eine neue Freiheit der Bewegung entfaltet, die Raumdiefe durch den parallel der Vorderebene aber weit rückwärts aufgestützten Schild

deutlich gemacht. Und herrlich hebt sich von seinem Rund das im Sterben niedersinkende Haupt ab, dessen Helmkappe und Busch mit ihren Bogenlinien auf das feinste mit denen des Schildrunds zusammengestimmt sind.

Die Giebel von Ägina dürfen nicht als maßgebend für ihre Zeit oder für die weitere Entwicklung betrachtet werden, eher als Ausnahmen; wie die einzelnen Figuren nichts Marmormäßiges haben, vielmehr wie Marmorkopien nach Bronzestatuen wirken, so ist der Rhythmus der Komposition, wenn man von der Giebelform des Gesamtumrisses absieht, unabhängig vom baulichen Rahmen, würde genau so auch bei einer Aufstellung der Figuren im Freien auf bankartiger Basis zur Geltung kommen. Vielleicht ist unter diesem Eindruck die doch wohl von Thorwaldsen, dem Ergänzer der Figuren, angeordnete Aufstellung der Giebel in der Münchner Glyptothek erfolgt, an der nur die zu geringe Höhe der Basis fehlerhaft ist: sie müßte so hoch sein, daß die Grundfläche, auf der die Figuren stehen, verschwände, die Gestalten in klaren, scharfen Silhouetten sich abhoben.

Die allgemeine Entwicklung der Giebelkomposition ist der Richtung treu geblieben, die sich aus dem Ursprung dieser Bildform — der Reliefverzierung der Giebelwand — und aus dem baulichen Rahmen — der langgedehnten flachen Nische des Giebelraumes — ergeben hatte, der Richtung auf reliefmäßigen Zusammenhang der Elemente der Komposition. Es ist selbstverständlich, daß das neue, auf das innere Leben der Dinge gerichtete Streben, das sich noch schüchtern im äginetischen Westgiebel aussprach, in der Folge viel stärkere Wirkungen hervorbringen mußte. Die stärksten zeigen sich in den Giebeln des olympischen Zeustempels. Der in der Mitte des Westgiebels mit mächtiger Geste des rechten Armes die Kentauren zurückschreckende hochauferrichtete Apoll (Abb. 94) ist das großartigste Beispiel dafür, wie gewaltigen Ausdrucks diese Kunst fähig war — in dem so viel enger umschriebenen, ans Irdische gebundenen Kreise griechischer Kunst das Gegenstück des durch den Himmelsraum dahersausenden weltenschaffenden Gottvaters des Michelangelo.

X. R Ü C K B L I C K

Wir haben die Leistungen der archaischen griechischen Plastik auf ihren verschiedenen Gebieten überschaut. Wenn auch hier und da Lücken klaffen, so ergänzen sich doch die Ergebnisse dieses Überblicks derart, daß es möglich ist, eine durchgehende Linie der Entwicklung zu verfolgen. Sie vollzieht sich in drei Akten, die drei Generationen entsprechen werden. Wir nennen sie früharchaisch (rund 570—540 v. Chr.), reifarchaisch (rund 540—510 v. Chr.) und spätarchaisch (rund 510—480 v. Chr.). Leider haben wir nur wenige Anhaltspunkte, um diesen Ablauf chronologisch festzulegen. Völlig sicher steht nur der Abschluß: der Persersturm von 480 v. Chr. fand auf der Akropolis schon einige Werke spätarchaischer Art, ja sogar einige Frühwerke des Stils der Olympiaskulpturen vor. Für die kleinasiatisch-ionische Kunst kann als Schlußtermin der ionische Aufstand und sein unglücklicher Ausgang im Jahre 495 v. Chr. — die Seeschlacht bei der Insel Lade und die Zerstörung von Milet — gelten. Die sonstigen chronologischen Anhaltspunkte hier zu erörtern würde zu weit führen. Die Abgrenzung und Zeitbestimmung jener drei Phasen der archaischen Kunst und erst recht die Verteilung der in diesem Büchlein besprochenen Kunstwerke auf Jahrzehnte, wie sie in der angefügten Zeittafel versucht wird, ist beim jetzigen Stand unseres Wissens mehr eine gefühlsmäßige Schätzung als ein gesichertes Tatsachengerüst.

Überblickt man an der Hand der Tabelle den Gang der Entwicklung, so wird klar, daß in dem von Goethe so fein als Vergöttlichung des Menschlichen gekennzeichneten Grundwesen griechischer Kunst ihre Gewohnheit, von den individuellen Besonderheiten absehend die gemeinsamen Eigenschaften der Art, den Typus, die Norm zu suchen, zwei Richtungen beschlossen liegen. Die eine geht auf Erfassung der ruhenden Eigenschaften des menschlichen Baus, auf Gliederung, Symmetrie, Proportion, die andere auf den Ausdruck des Lebens, des Wirkens. Es sind die beiden Pole künstlerischer Anschauung und Gestaltung, die Goethe mit den Stichworten: sittlich — sinnlich bezeichnet, kürzlich Pinder als Auferlegung und Hingabe charakterisiert hat. Beruht jene auf Ordnung der Sinneseindrücke nach mathematischen, dem Menschen innewohnenden Begriffen, so diese auf Erleben, Nachfühlen, Nachformen. Man kann die Entwicklung der archaischen Kunst begreifen als Ergebnis eines dauernden Ringens um die Vorherrschaft dieser

beiden Richtungen. Es ist verständlich, daß in den Anfängen die erste Richtung die Oberhand hat: das ewig wechselnde, flüchtige Leben entzieht sich zunächst der Formung, das Bleibende der Erscheinungen ist leichter zu fassen und nachzubilden. So kann man sagen, daß die früharchaische Periode durch die Vorherrschaft des Ruhenden, Bleibenden, die reifarchaische durch ein mächtiges Vordrängen der zweiten Richtung, die spätarchaische durch eine Durchdringung, eine Synthese beider gekennzeichnet ist. Ein Rückblick auf drei der vorhin besprochenen Köpfe — alle drei attischer Herkunft — wird dies am besten klarmachen. Der Sphinxkopf vom Dipylon (Abb. 27) vertritt die früharchaische Epoche. Er stellt eine einheitliche Masse dar, umfaßt von einfachsten Flächen, nur in der Oberfläche und nicht durch Formen, sondern durch Linien näher ausgeführt; seine Wirkung wesentlich durch das Achsenkreuz bestimmt, in das die Hauptzüge eingeordnet sind. Lebensferne, abstrakte Formung bildet den Charakter. Reifarchaische Kunst vertritt der Kopf in Kopenhagen (Abb. 41). Wohl ist auch hier die einheitliche Massenwirkung des Ganzen beibehalten, aber ein reichbewegtes Formenspiel ist darüber verbreitet, das strenge Liniengefüge gesprengt, strotzendes heiteres Leben die Signatur. Der blonde Jünglingskopf (Abb. 35, 36) vertritt spätarchaische Kunst. Hier zuerst ist die Masse des Kopfes klar gegliedert in Oberschädel und Gesicht; das Leben der Züge, reich und fein, beruhigt durch Einordnung in das Achsenkreuz: die beiden Grundrichtungen durchdringen sich zu neuer, in das Seelische tiefer eindringender Wirkung. Ein ähnliches Verhalten der drei Epochen zu den beiden Grundrichtungen zeigt sich in ihrer Stellung zur Regel der Frontalität. Ohne Zweifel ein Ergebnis der ersten Richtung beherrscht sie unbeschränkt die erste Epoche; im letzten Stadium der ersten und in der zweiten Epoche treten an bewegten Gestalten die ersten Abweichungen von der Regel auf, in der dritten wird die Befreiung von ihr auch an der ruhig stehenden Gestalt durchgeführt, aber zugleich durch die Hervorhebung der Senkrechten in der Unterscheidung von Stand- und Spielbein und durch die Betonung des Achsenkreuzes in den Gesichtszügen das mathematische Grundprinzip der Anordnung neu betont und so ein Ausgleich beider Richtungen erzielt.

Der gradlinige Verlauf der Entwicklung wird vielfach durchkreuzt und abgelenkt durch die verschiedene Veranlagung der die Entwicklung tragenden Individuen und Volksteile. Bei der Be-

trachtung der einzelnen Schaffensgebiete wurde auf die Unterschiede der Kunstprovinzen schon gelegentlich hingewiesen, namentlich bei der Besprechung des weiblichen Köpfchens und des liegenden Löwen aus Kleinasien. War hier die besondere Art der kleinasiatisch-ionischen Kunst in dem Streben nach Einheitlichkeit der Erscheinung gefunden worden, so wird man sagen dürfen, daß sich darin ein Vorwalten der auf Ausdruck des Lebens gerichteten Tendenz verriet. Umgekehrt wird die in Werken peloponnesischer oder von der peloponnesischen abhängiger Kunst, wie den Statuen des Kleobis und Biton, dem Gorgogiebel von Korfu, den Metopen des Schatzhauses von Syrakus, dem „Apoll“ von Tenea und den Ägineten hervortretende Neigung zu scharfer Gliederung dem Vorwiegen der Tendenz zur Betonung der ruhenden Eigenschaften des menschlichen Baus zuzuschreiben sein. In der Kunst von Paros, die wir in den Siphnierfriesen und in der Athena des Endoios wiederfanden, und in der attischen Kunst wird man eine Durchdringung der beiden Tendenzen erkennen, mit hier und dort verschiedenem Anteil beider Komponenten — die ausgeglichenste in der attischen Kunst, deren Höhe in Schöpfungen wie dem Kalbträger, dem Gigantengiebel und dem Kritios-Knaben vor Augen steht. Man kann sie als die in den Grenzen des Archaismus klassischen Leistungen bezeichnen; sie machen es verständlich, daß es vorzugsweise die attische Plastik gewesen ist, die im weiteren Verlauf die im höchsten Sinne klassische Kunst geschaffen hat.

Die in der linken Kolumne angeführten Jahreszahlen wichtiger Ereignisse aus der politischen Geschichte Griechenlands im 6. Jahrhundert sind gesichert. Dagegen beruhen die in der rechten Kolumne gegebenen Zeitansätze für die im Text besprochenen Kunstwerke auf Schätzungen. Über die wenigen chronologischen Anhaltspunkte dafür vgl. den Abschnitt X.

Erste Versuche monumentaler Gestaltung, rund 630—570 v. Chr.

- | | |
|------------------|---|
| 594 | Weihgeschenk der Nikandre (Abb. 12). |
| Solons Gesetz- | Sphinxkopf vom Dipylon (Abb. 27). |
| gebung in Athen. | Älteste Metopen von Selinunt (Abb. 75). |
| | Hydragiebel im Akropolismuseum (Abb. 82). |

I. Früharchaische Kunst, rund 570—540 v. Chr.

- | | |
|-------------------|--|
| 563—546 | 570—560 Kleobis und Biton (Abb. 6). |
| Krösus König | Kretische Frauenstatuette im Louvre |
| von Lydien; stif- | (Abb. 11). |
| tet Säulen für | |
| den Artemis- | 560—550 Kalbträger (Abb. 52). |
| tempel zu Ephe- | Waffenläuferstele in Athen (Abb. 59). |
| sus. | Metopen vom Schatzhaus von Syrakus in |
| | Delphi (Abb. 76). |
| | Gorgogiebel in Korfu (Abb. 49, 80, 81, 83). |
| 561—527 | 550—540 Altattische Frauenstatue in Berlin (Abb. 14, |
| Pisistratus Ty- | 17, 18, 26, 28). |
| rann von Athen. | Weihgeschenk des Cheramyes im Louvre |
| | (Abb. 16). |
| | Kleinasiatischer Frauenkopf in Berlin |
| | (Abb. 30). |
| | Heroenrelief aus Sparta in Berlin (Abb. 62). |
| | Typhongiebel im Akropolismuseum und |
| | Löwengiebel ebenda (Abb. 84—86 und |
| | 88—89). |

II. Reifarchaische Kunst, rund 540—510 v. Chr.

- | | |
|---------|--|
| 540—530 | Bärtiger Kopf in Berlin (Abb. 37, 39). |
| | Antenorfigur (Abb. 15). |
| | Sitzende Frauenfigur aus Milet im Louvre |
| | (Abb. 43). |
| | Endoiosathena (Abb. 45). |
| | Metopen vom Tempel C in Selinunt (Abb. |
| | 73, 77). |

- 527—510
Hippias Tyrann
von Athen (mit
Hipparch).
- 530—520 Apoll von Tenea (Abb. 1, 2).
Kopf in Kopenhagen (Abb. 41).
Frauenfigur Nr. 1360 des Akropolismuseums
(Abb. 19).
Frauenfigur Nr. 682 ebenda (Abb. 29, 31).
Hund im Akropolismuseum (Abb. 53).
Löwe in Berlin (Abb. 50).
Grabstele in New York (Abb. 55).
Aristionstele (Abb. 56).
Stele in Neapel (Abb. 61).
Ältere Siphniefriese (Abb. 70).
Gigantengiebel vom alten Athenatempel
der Akropolis (Abb. 87, 93, 95).
- 514
Ermordung des
Hipparch.
- 520—510 Wagenlenkerfries im Akropolismuseum
(Abb. 68).
Jüngere Siphniefriese (Abb. 69, 71).
- III. Spätarchaische Kunst, rund 510—480 v. Chr.
- 510
Vertreibung des
Hippias.
- 508—505
Gesetzgebung
des Kleisthenes.
- 510—500 Apoll von Piombino (Abb. 5, 8, 40, 42).
Frauenfigur Nr. 674 des Akropolismuseums
(Abb. 20, 32).
Metopen vom Schatzhaus der Athener in
Delphi (Abb. 78).
Westgiebel des Aphaiatempels auf Ägina
(Abb. 90, 91).
- 495
Seeschlacht bei
Lade.
- 490
Zerstörung von
Milet.
- 490
Schlacht bei Ma-
rathon.
- 500—490 Weihgeschenk des Euthydikos im Akro-
polismuseum (Abb. 21, 22, 33, 34).
Frauenfigur Nr. 688 des Akropolismuseums
(Abb. 24).
Thronende Göttin in Berlin (Abb. 44).
Alxenorstele (Abb. 63).
Basisreliefs in Athen (Abb. 57, 66).
Taubenmädchen in Rom (Abb. 64).
Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina
(Abb. 92).
- 480
Sieg bei Salamis.
- 490—480 Kritios-Knabe im Akropolismuseum (Abb.
7, 9).
Blonder Knabekopf, ebenda (Abb. 35, 36).
Athenastatue, ebenda (Abb. 23, 25).
Lediges Pferd, ebenda (Abb. 54).
Stele Giustiniani in Berlin (Abb. 65).
- 476
Aufstellung der
Gruppe der Ty-
rannenmörder
von Kritios und
Nesiotes.

Zur Einführung können dienen außer den betreffenden Teilen der die Geschichte der griechischen Kunst behandelnden Werke (z. B. W. Klein, Geschichte der griechischen Kunst I., A. v. Salis, Die Kunst der Griechen, Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité VIII), das Handbuch der Kunstgeschichte von Springer-Michaelis I, in vielen Auflagen erschienen, zuletzt mehrfach neu bearbeitet von P. Wolters, und als Ergänzung dazu die vorzügliche Zusammenstellung alles wesentlichen Bildmaterials in Winters Kunstgeschichte in Bildern, 7. Heft. Die massenhafte Spezialliteratur findet sich bis zum Jahre 1904 zusammengestellt im Literaturverzeichnis zur 7. Auflage jenes Handbuches von Springer-Michaelis, spätere bis 1927 bei Langlotz in dem unten genannten Werk. Hier werden nur die wichtigsten größeren Publikationen aufgeführt. Antike Denkmäler. Herausgegeben vom Archäologischen Institut des Deutschen Reiches. Bd. I—IV passim.

R. Heberdey, Altattische Porosskulptur. Text und Tafeln. Wien 1919.

E. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen. Text und Tafeln. Nürnberg 1927.

H. Schrader, Archaische Marmorskulpturen im Akropolismuseum zu Athen. Wien 1909.

— Auswahl archaischer Marmorskulpturen im Akropolismuseum. Text und Tafeln. Wien 1913.

Th. Wiegand, Die archaische Porosarchitektur der Akropolis zu Athen. Text und Tafeln. Kassel und Leipzig 1904.

NACHWEIS DER BILDVORLAGEN

Alinari: 12, 43, 47, 56, 59, 61, 63, 64, 67, 69, 70, 76, 78, 79, 86, 93, 94.
Anderson: 51.

Athen, deutsches archäologisches Institut: 49, 80, 81.

Berlin, Antikensammlungen: 5, 8, 14, 17, 18, 26, 28, 30, 37, 39, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 60, 62, 65.

Berlin, ägyptische Abteilung: 10.

Brugsch-Bey: 3, 4.

Nach Langlotz, frühgriechische Bildhauerschulen: 41.

Marburg, kunsthistorisches Seminar: 38.

München, Glyptothek: 1, 2, 91, 92.

New York, Metropolitan Museum: 55, 58.

Paris, Louvre: 11, 16.

Nach Winter, Kunstgeschichte in Bildern, 7. Heft: 6, 72.

Ältere Aufnahmen unbekannter Urheber: 57, 66, 71, 73, 74, 75, 77.

Die Rekonstruktionen attischer Porosgiebel (Abb. 82, 83, 84, 88) sind mit Hilfe von E. Buschors „Größenverhältnissen attischer Porosgiebel“ (Athen 1924) hergestellt, die des Gigantengiebels vom alten Athenatempel (Abb. 87) nach eigener Zeichnung, die des Westgiebels vom Aphaeatempel auf Ägina (Abb. 90) nach Photographien des Aufbaus im Gipsmuseum der Universität Frankfurt. Fast alle Abbildungen von Skulpturen des Akropolismuseums wurden nach den unter meiner Aufsicht hergestellten Aufnahmen angefertigt, welche, zum Teil in meinen oben angeführten beiden Werken schon veröffentlicht, für die geplante ausführliche Publikation der archaischen Marmorwerke des Akropolismuseums bestimmt sind.

- Achsenkreuz 41. 42
 Adoranten 66
 Äginetische Giebel 14. 83ff. 89
 Ägis 47
 Ägyptische Kunst 7. 12. 17. 18.
 21. 25. 26. 36. 53. 54. 56
 Ätolien 74.
 Akropolis von Athen 15. 74
 Alkmeoniden 30
 Alxenor 63. 64. 67. 71
 Amphion 76
 Antenor 30f. 40
 Anthropomorphismus 7
 Aphaia-Tempel, Ägina 83ff.
 Apollo von Tenea 12. 89; von
 Piombino 44; im Westgiebel des
 olympischen Zeustempels 86
 Apolloheiligtum in Didyma 68; in
 Thermos 73
 Archermos 50
 Archilochos 71
 Architektonisches Gesetz in der
 archaischen Plastik 13
 Ares 47
 Argivischer Bildhauer 19
 Argonauten 76
 Aristion 61
 Aristokles 24
 Artemistempel in Ephesus 67. 71;
 in Korfu 52. 80
 Assur-Nasir-Pal, assyrischer König
 26
 Asymmetrie 27f.
 Athena des Endoios 46. 89; Athena
 im Siphnierfriese 69;
 in Metope des Athenerschatz-
 hauses in Delphi 77
 Athenastatue 35
 Athenatempel (auf der Akropolis)
 72. 81
 Athenerschatzhaus in Delphi 77
- Athleten 49
 Auferlegung 87
 Ausdruck 37. 40. 41. 42
- Basisreliefs 71**
 Bauchmuskulatur 21
 Beiwerk 45
 Bemalung 32f. 60
 Bewegung 49
 Bildnis 14. 18. 37
 Biton 19. 43. 89
 Blonder Kopf 44. 88
 Bogenschütz, skythischer 51; im
 Äginetengiebel 84
 Britsch, Gustav 57
 Bronzekessel-Aufsätze 51
 Buntheit 33
- Carrara 71
 Chares 45
 Cheramyes 28. 40
 Chios 50
 Chiton 13
 Chrysaor 80
- Dachtraufe 68**
 Dädalus 28
 Deckeldose 65
 Delos 49
 Delphi 19. 30. 69
 Didyma 54
 Dioskuren 76
 Dipylon 38
 Dodona, Zeusheiligtum 51
 Dorische Kunst 20
 Dorisches Gebälk 68. 73. 78
 Dorisches Mannesideal 20
- Eigenwille des Gewandes 35**
 Einheitlichkeit der Erscheinung 29.
 46. 54. 68

- Endoios 46. 47
 Entwicklung 8
 Ephesus 67. 71
 Erechtheion, Koren der Südhalle 15
 Esquilin 64
 Europa auf dem Stier 74f.
 Europäische Kunst 8. 45
 Euthydikos-Weihgeschenk 34. 42f. 45. 49. 77

F
 Fabelwesen 81
 Faustkämpfer 44. 88
 Flachdach 68
 Flaches Relief 63. 67. 72f. 79
 Frontalität 10. 12f. 22. 23. 35. 44. 47. 51f. 88; im Relief 50
 Früharchaische Kunst 87f.

G
 Gefallener 85f.
 Geometrischer Stil 11. 39f.
 Gesetzmäßigkeit des menschlichen Baus 11
 Giebel 78ff.
 Gigantenkampf im Giebel des alten Athenatempels auf der Akropolis 55. 72. 82; im Siphniefries 70; im Giebel des Artemistempels auf Korfu 80; am großen Altar von Pergamon 70
 Goethe 7. 8. 54. 77. 87
 Goldelfenbeinbilder 9
 Gorgo 80; Gorgogiebel in Korfu 52. 80. 89
 Götterversammlung im Siphniefries 70
 Grabmäler 15f. 59ff.
 Granatapfel 60. 61
 Gymnastik 13f.; der Mädchen in Sparta 24

H
 Haartracht 21. 41
 Hera 70
 Herakles 16. 69. 77. 79. 81

 Hermes 69
 Herodot 19
 Hethitisches Vorbild 68
 Heuschrecke 62
 Hildebrands Problem der Form 56
 Hingabe 87
 Hipparch 22. 30
 Hippias 30
 Hochrelief 57. 75
 Hüftbeinkamm 21
 Hüftgürtel 13
 Hund 55
 Hydra 79

K
 Kalbträger 20. 55. 89
 Kalydonische Jagd 76
 Karyatiden 38
 Klassische Epoche der griechischen Kunst 8. 11. 89
 Klazomenai 69
 Kleisis 45
 Kleisthenes 31
 Kleobis 19. 43. 89
 Knabenstatue 22f.
 Knielaufschema 49. 50. 62
 Korai (Mädchen) 15. 38
 Korinthische Kunst 65. 74. 79
 Korinthisches Kapitell 65
 Kraftteile 78
 Krebs 80
 Kretische Kunst 43
 Krieger 49
 Kritios 89
 Kunstprovinzen 89
 Kybele 70

L
 Lade, Seeschlacht 87
 Läufer 62
 Lakonische Reliefs 65f.
 Landschaftsdarstellung, ägyptische und assyrische 7
 Lange, Julius 12
 Lebensideal, hellenisches 15f.
 Leerer Raum 84

- Lehm-Holz-Bau 74
 Lidspalte 60
 Löwen 52ff. 82. 89
 Löwengespann 70

 Malerei 8. 67. 74f. 79
 Marathon 61
 Marmor 32
 Marées, Hans v. 37
 Marmorputz 33
 Medusenmaske 47
 Menschengestaltige Götter 8
 Menschenopfer 15
 Metallrelief 58
 Metopen 68. 73ff. 78
 Michelangelo 86
 Milet 46. 54. 87
 Minos 28
 Mode 26. 42
 Modell 18
 Monumentale Kunst 10
 Myron 8
 Myrons Kuh 7
 Mythologische Szenen 74

 Nacktheit des Mannes 13. 15; der
 Frau 24
 Nasenwurzel 37
 Naturphilosophie, ionische 54
 Naukratis 17
 Naxos 63. 64
 Nektanebos 53
 Nereiden 82
 Nikandre 28
 Nike 49
 Norm 16. 87

 Öfläschchen 60
 Östliche (kleinasiatisch-ionische)
 Kunst 40
 Olympia (Zeus des Phidias) 31
 Olympia-Skulpturen 43. 65. 86f.
 Orchomenos 63f.
 Orientalische Kunst 56. 57
 Orpheus 76

 Palastfassade 68
 Palermo 74
 Palmette 63. 65
 Panathenäenfestzug, im Fries des
 alten Athenatempels 73; im
 Fries des Parthenon 7
 Parische Kunst 47. 49. 69. 71.
 89
 Parischer Marmor 43. 82
 Parthenonfries 7. 67. 72
 Parthenongiebel 72
 Parthenonskulpturen 83
 Paßgang 55
 Pausanias 9. 46
 Pegasus 80
 Peloponnesische Kunst 65. 89
 Perikles 3
 Perserkriege 10
 Perserschutt 32
 Persersturm 56. 72. 87
 Persische Königsgräber 68
 Perspektivische Darstellung 9. 63f.
 65. 67. 71
 Pferdebilder 33. 55
 Phidias 31
 Pindar 79
 Pinder 87
 Piombino 20
 Pisistratus 30. 61
 Platon 8
 Polyklet 19
 Poros (Muschelkalk) 31. 52. 79
 Porträt 14
 Predella 59
 Proportionen 43

 Ranofer 13
 Raumscheu 28
 Raumvertiefung 69
 Reifarchaisch 87
 Repoussé 58
 Rückenansicht 70
 Rückenmuskulatur 23
 Rückenfeiler 13

- Samos** 28
Satteldach 78f.
Schachtgräber 59
Schatzhäuser in Delphi 68; **Siky-
onierschatzhaus** 75. 89
Schmuckteile 78
Schönheitssinn 16
Schrittstellung 12. 17. 25
Selinunt, Tempel C 74; **Tempel E**
77
Siphnierfriese 47. 69. 89
Siphniergebel 81
Sonnenlicht 33
Sophistik 7
Spätarchaisch 87
Sphinx 37. 39. 60
Sphinxkopf 38. 88
Sport 10
Standspiegel, korinthischer 65
Stand- und Spielbein 56
Steinrelief 58
Stereometrische Form 39. 43
Stier 82
Symmetrie 12. 22. 29. 46. 80

Tägliches Leben, Szenen daraus 74
Tänie 73
Taubenmädchen 64
Teichiusa 45. 68
Tenea 12. 15
Thasos 71
Theomorphismus 8. 38
Thermos 73
Theseus 77
Tierbilder 7. 52f. 76
Tonrelief 58

Traufleiste 67
Treibarbeit 67
Triglyphen 68. 73f. 78
Triton 81
Typhon 81
Typus 12. 14. 18. 37. 61. 87
Tyrannenmörder, von Antenor 30;
von Kritios und Nesiotes 22

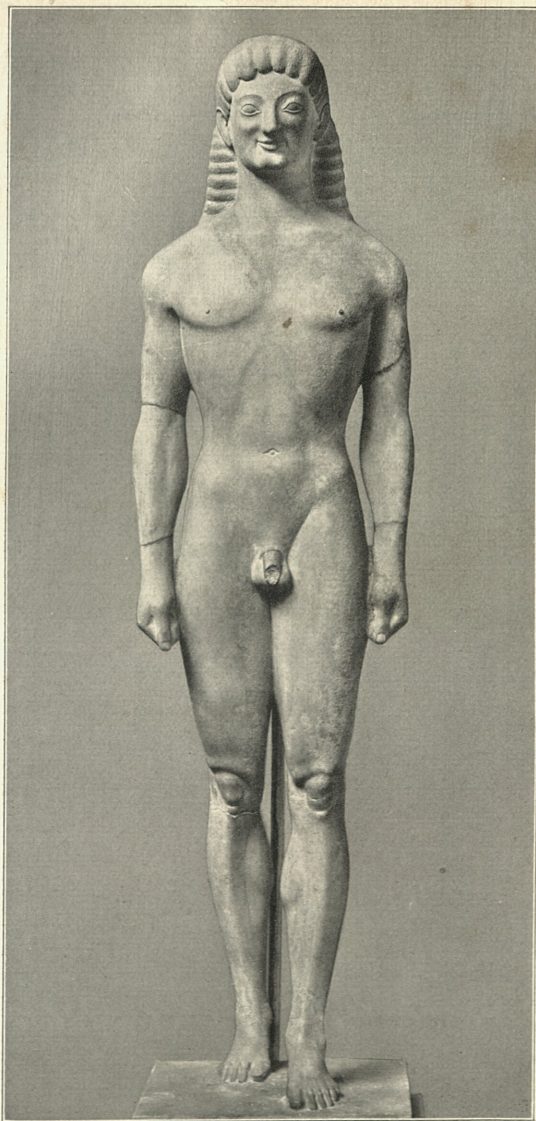
Übelabwehr 52. 80

Vasenbilder 67
Verinnerlichung 77
Verkürzung 67. 68
Verlorene Form 58
Vermenschlichung 55
Viergespann 70. 72. 74f.
Vitruv 73
Vorderasiatische Kunst 25f.

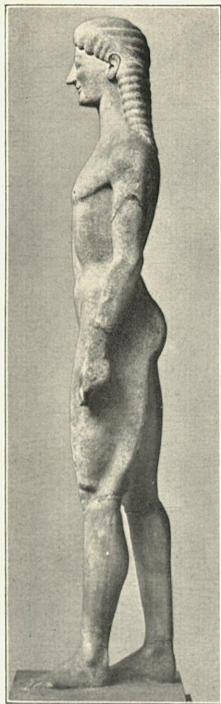
Wachsüberzug 33
Walmdach 67. 79
Wasserspeier 67
Weibliche Form 11. 36. 42
Weibliches Wesen 34. 42
Weihgeschenke 9
Wettspiele 10
Wunschform 14

Xerxes 30

Zahnschnitt 68
Zeus 49. 77. 80
Zickzackfältchen 63.
Zickzacksaum 64.
Ziegeldach 73.



1. 'Apoll' von Tenea
München, Glyptothek



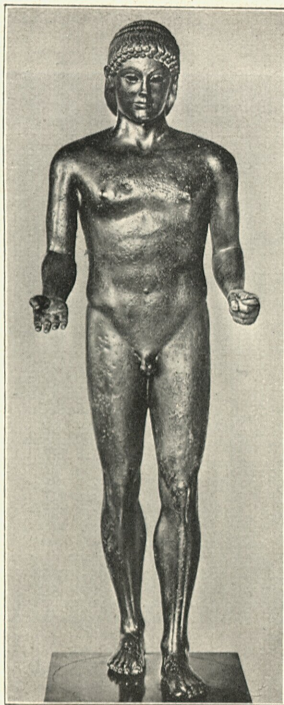
2. „Apoll“ von Tenea
München, Glyptothek



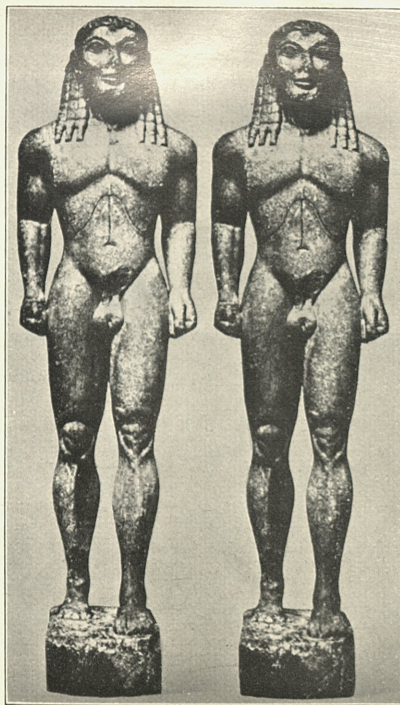
3. Profil des Ranofer
(Abb. 4)



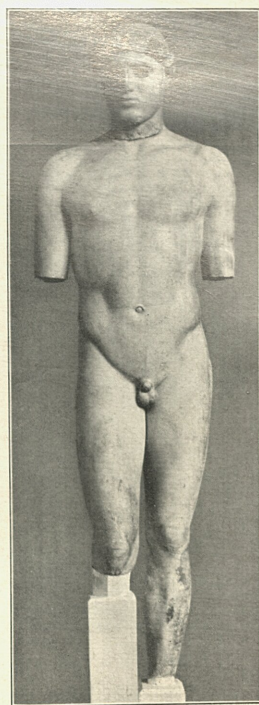
4. Ranofer. Kalkstein-
statuette. Kairo, Museum



5. „Apoll“ von Piombino
Paris, Louvre



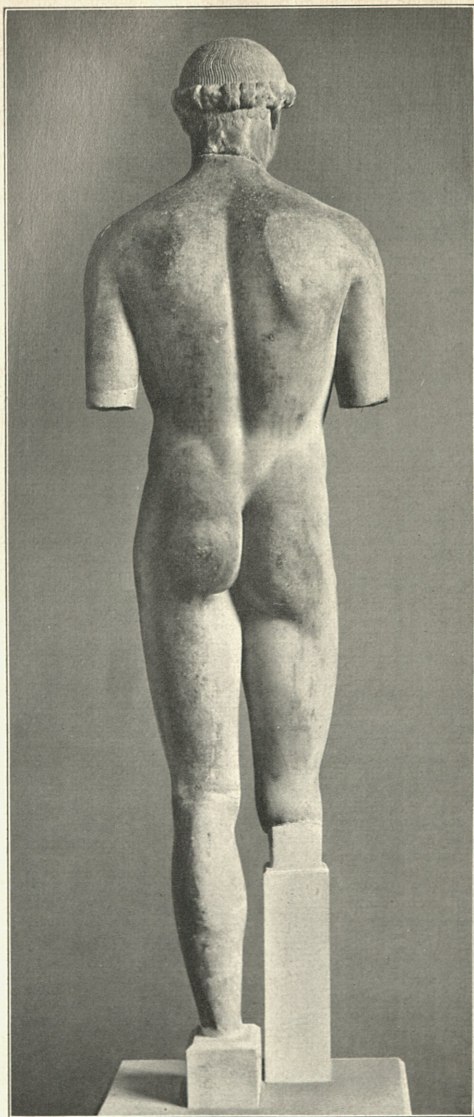
6. Kleobis und Biton
Delphi, Museum



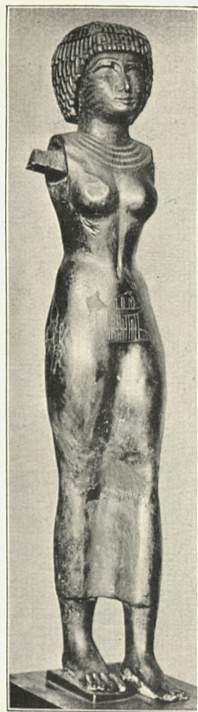
7. Knabenstatue
Athen, Akropolismuseum



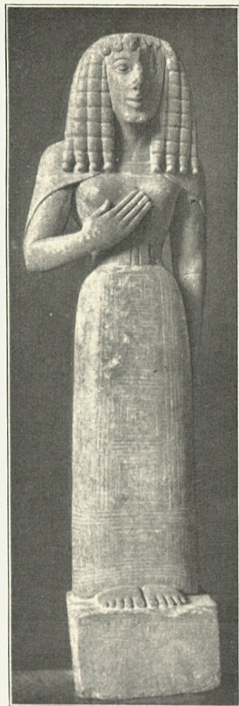
8. „Apoll“ von Piombino (Abb. 5)
Paris, Louvre



9. Knabenstatue (Abb. 7)
Athen, Akropolismuseum



10. Bronzestatuetten
einer Priesterin
Berlin, Ägypt. Sammlung



11. Kretische Frauen-
statuette
Paris, Louvre



12. Weihgeschenk der
Nikandre, Frauenstatue
Athen, Zentralmuseum



13. Kalksteinstatuette des
Assyrikerkönigs Assur-Nasir-Pal
London, Britisches Museum



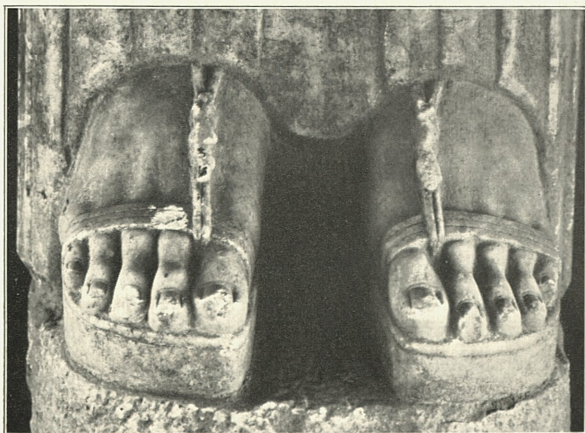
14. Altattische Frauenstatue
Berlin, Antikensammlungen



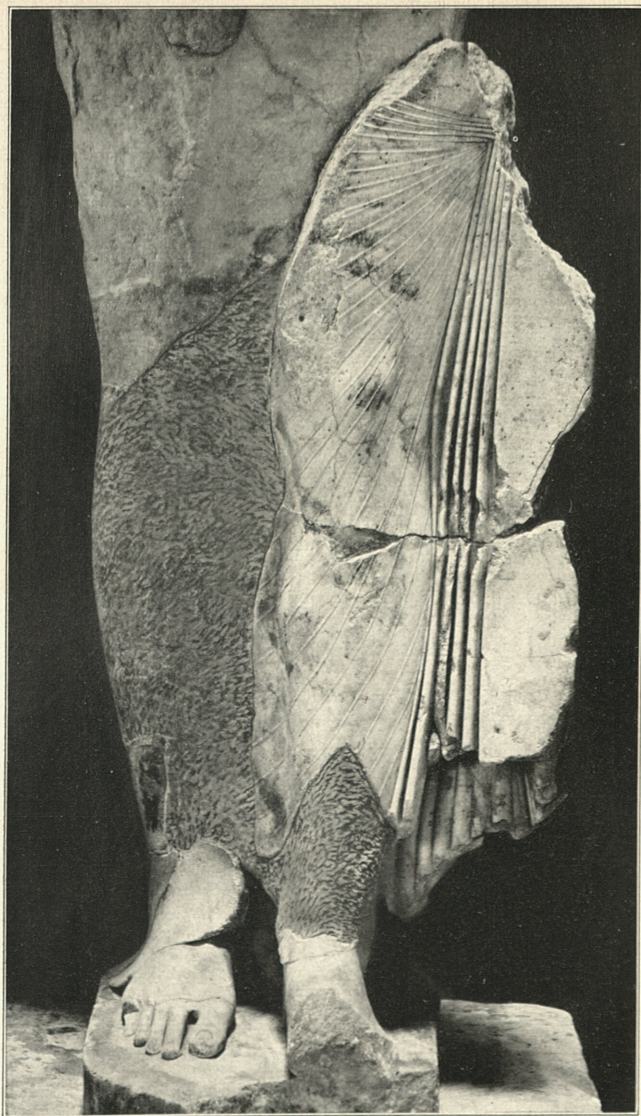
15. Frauenstatue des
Antenor
Athen, Akropolismuseum



16. Weihgeschenk des
Cheramyas, Frauenstatue
Paris, Louvre



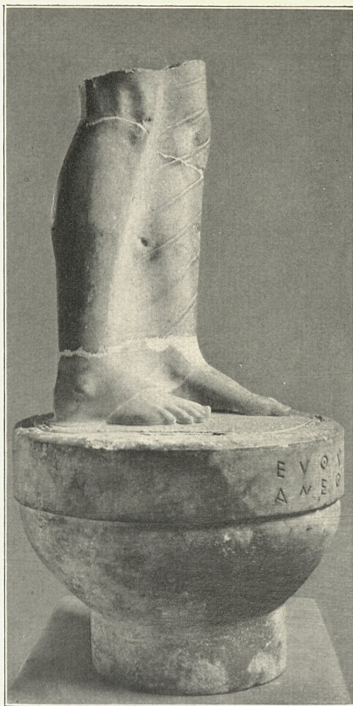
17 und 18. Oberkörper und Füße der Berliner altägyptischen Frauenstatue (Abb. 14)



19. Unterkörper der Frauenfigur Nr. 1360
Athen, Akropolismuseum



20. Frauenstatue Nr. 674
Athen, Akropolismuseum



21. Unterschenkel vom Weihgeschenk des Euthydikos (Abb. 22)



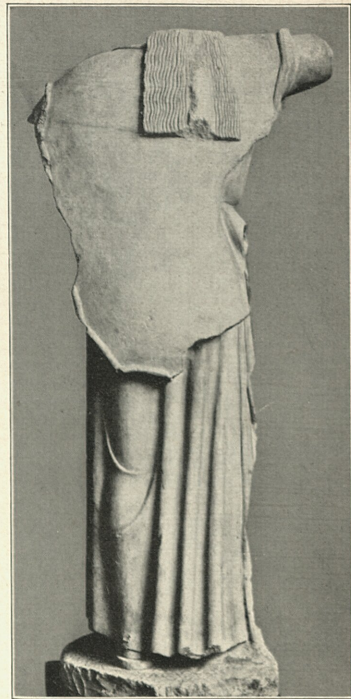
22. Weihgeschenk des Euthydikos
Athen, Akropolismuseum



23. Athenastatue
Athen, Akropolismuseum



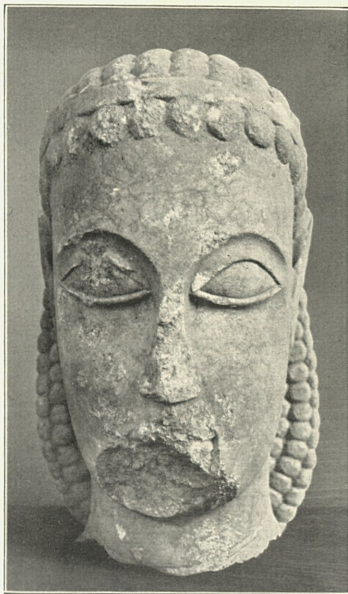
24. Frauenstatue Nr. 688
Athen, Akropolismuseum



25. Rückenansicht der Athena-
statue (Abb. 23)



26. Kopf der Berliner altattischen
Frauenstatue (Abb. 14)



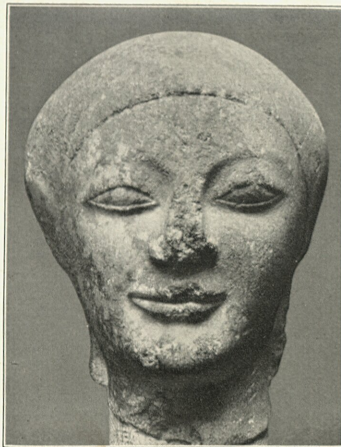
27. Kopf einer altattischen Sphinx
Athen, Zentralmuseum



28. Kopf der Berliner altattischen
Frauenstatue (Abb. 14)



29. Kopf der Frauenstatue Nr. 682
Athen, Akropolismuseum



30. Kleinasiatischer Frauenkopf
Berlin, Antikensammlungen



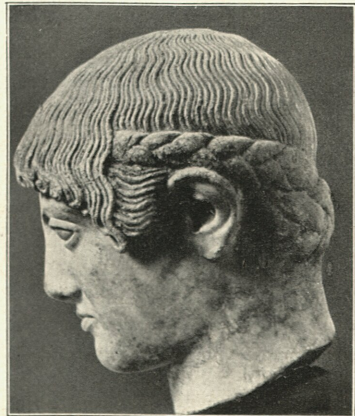
31. Kopf der Frauenstatue Nr. 682
(Abb. 29)



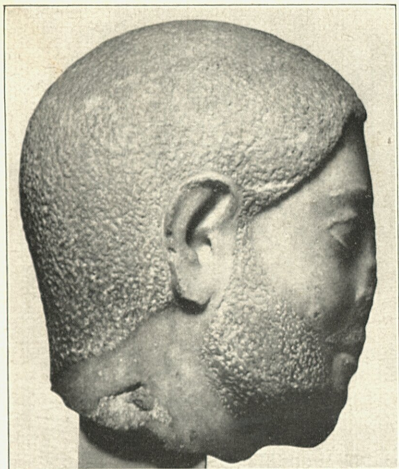
32. Kopf der Frauenstatue Nr. 674 (Abb. 20)
Athen, Akropolismuseum



33, 34. Kopf vom Weihgeschenk des Euthydikos (Abb. 21, 22)
Athen, Akropolismuseum



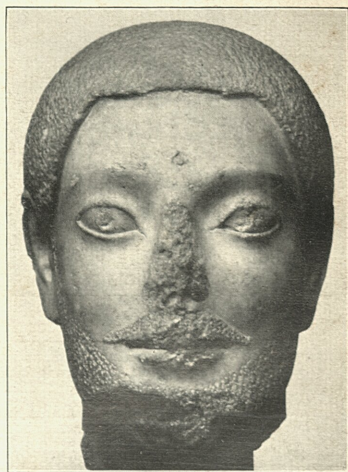
35, 36. Knabekopf (sogen. „blonder Kopf“)
Athen, Akropolismuseum



37. Männlicher Kopf aus Sammlung
Sabourof
Berlin, Antikensammlungen



38. Kopf des Kleobis oder Biton
(Abb. 6)
Delphi, Museum



39. Männlicher Kopf aus Samm-
lung Sabourof (Abb. 37)
Berlin, Antikensammlungen



8 40. Kopf des ‚Apoll‘ von Piombino
(Abb. 5, 8)
Paris, Louvre



41. Kopf aus Athen
Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



42. Kopf des ‚Apoll‘ von Piombino
(Abb. 40)
Paris, Louvre



43. Sitzende Frauenfigur
aus Milet. Paris, Louvre



44. Thronende Frauenfigur
Berlin, Antikensammlungen



45. Sitzende Athena
Athen, Akropolismuseum



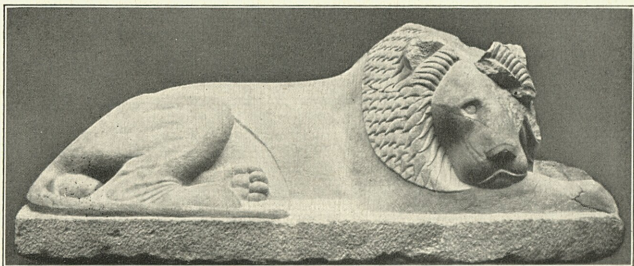
46. Lanzenkämpfer aus Dodona
Berlin, Antikensammlungen



47. Nike aus Delos
Athen, Zentralmuseum



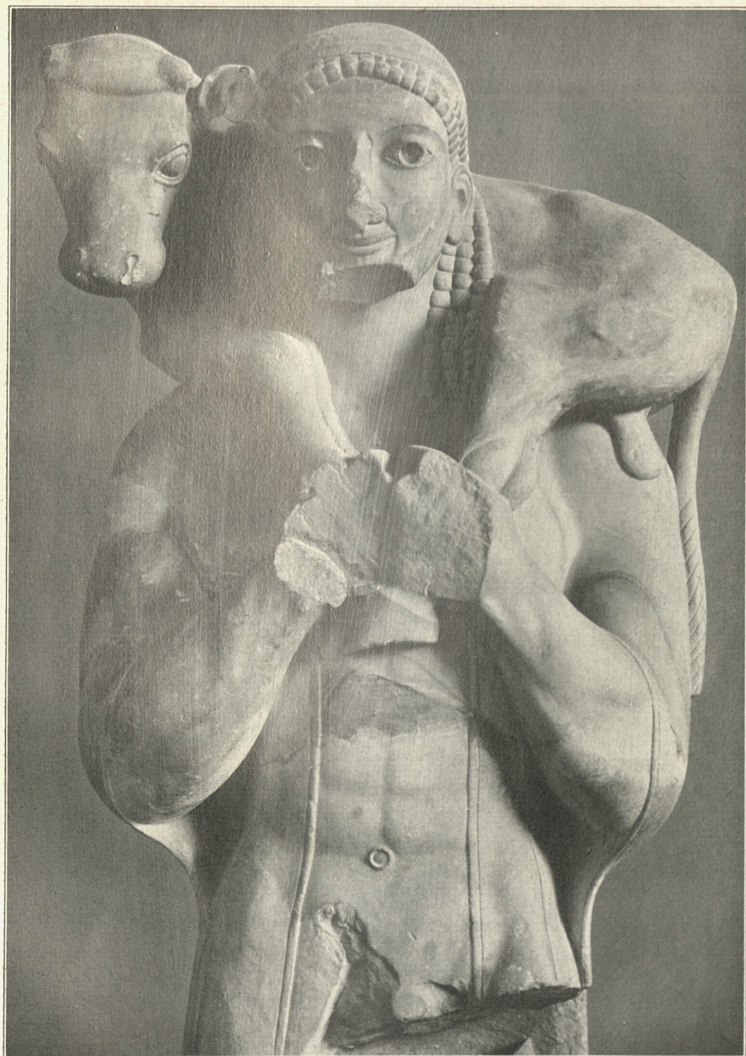
48. Skythischer Bogenschütze
Berlin, Antikensammlungen



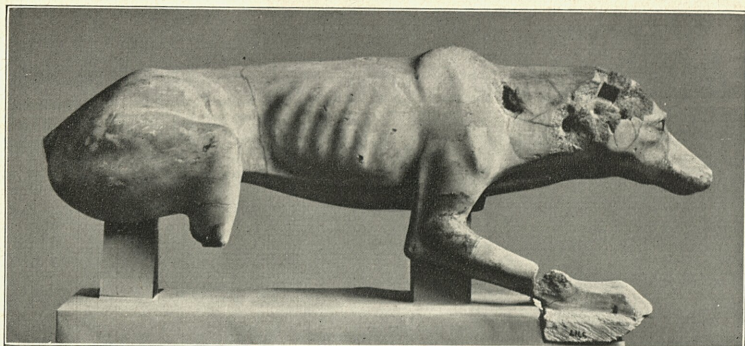
49. Löwe aus dem Giebel des Artemistempels in Korfu
(Abb. 80, 83). Korfu, Museum

50. Löwe aus Kleinasien. Berlin, Antikensammlungen

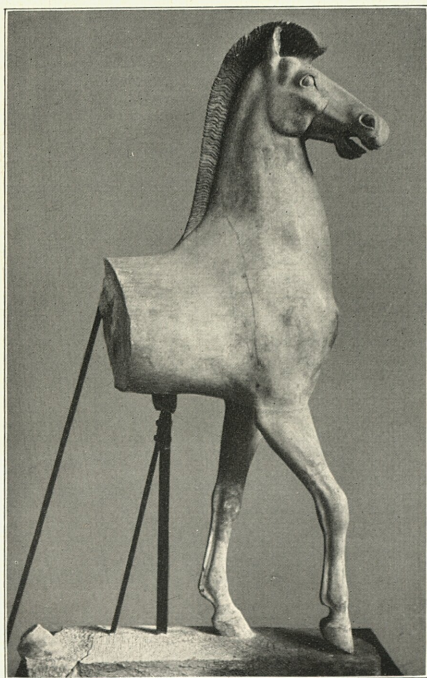
51. Löwe des Nektanebos. Rom, Vatikan



52. Kalbträger
Athen, Akropolismuseum



53. Hund
Athen, Akropolismuseum



54. Vorderteil eines am
Zügel geführten Pferdes
Athen, Akropolismuseum



55. Grabstele eines
Geschwisterpaares
New York, Metropolitan Museum



56. Grabstele des
Aristion
Athen, Zentralmuseum



57. Basisrelief von einem Grabmal. Athen, Zentralmuseum



58. Jünglingskopf von der Grabstele
Abb. 55
New York, Metropolitan Museum



59. Grabstele eines Waffenläufers
Athen, Zentralmuseum



60. Mädchenkopf von
der Grabstele Abb. 55
Berlin, Antikensammlungen



61. Grabstele
Neapel, National-
museum



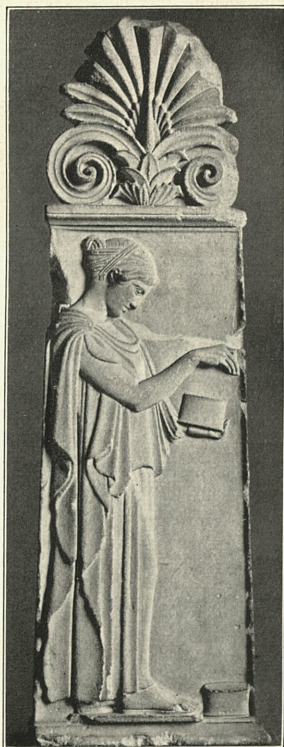
62. Spartanische Grabstele
Berlin, Antikensammlungen



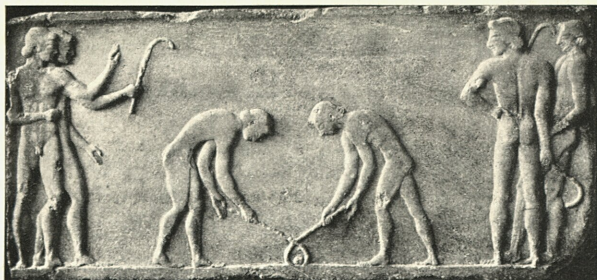
63. Grabstele aus
Orchomenos
Athen, Zentralmuseum



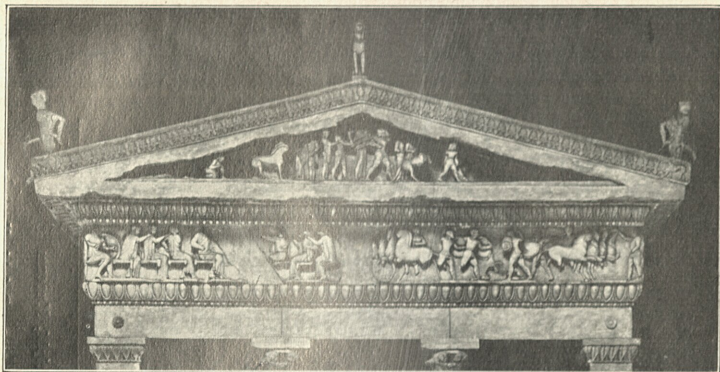
64. Grabstele eines
Mädchens
Rom, Konservatorenpalast



65. Grabstele aus Samm-
lung Giustiniani
Berlin, Antikensammlungen



66. Basisrelief von einem Grabmal. Athen, Zentralmuseum



67. Gebälk des Siphnierschatzhauses in Delphi
Aufbau in Paris, Louvre



68. Wagenlenker-Relief
Athen, Akropolismuseum



69. Gigantomachie. Relief vom Siphnierschatzhaus. Delphi, Museum

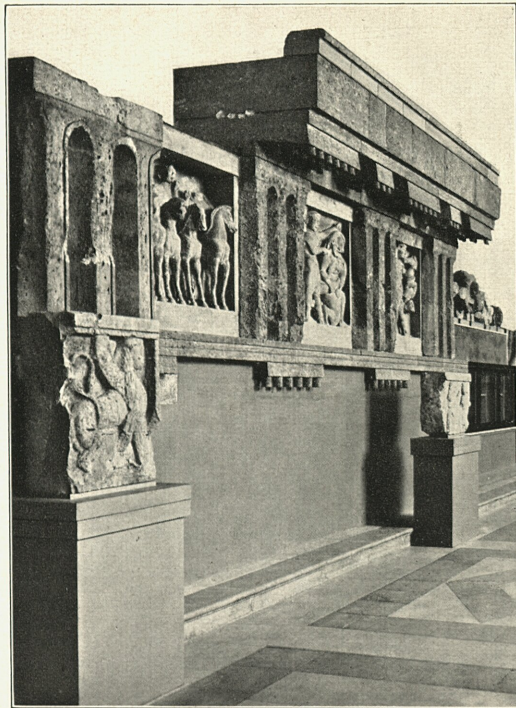
70. Athena, den Wagen besteigend. Relief vom Siphnierschatzhaus. Delphi, Museum

72. Säulenrelief vom Artemistempel zu Ephesus
London, Britisches Museum



71. Detail aus der Götterversammlung des Siphnierfrieses
Delphi, Museum





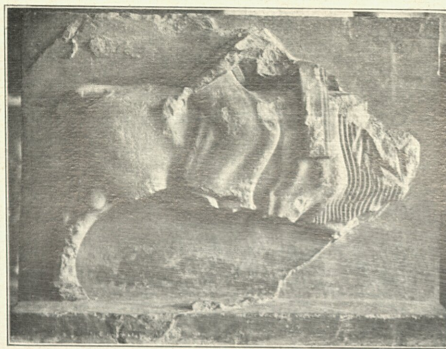
73. Gebälk des Tempels C in Selinunt
Aufbau in Palermo, Museum



74. Gebälk des Tempels E in Selinunt
Aufbau in Palermo, Museum



75. Europa-Metope aus Selinunt
Palermo, Museum



76. Europa-Metope vom Schatzhaus
von Syrakus in Delphi
Delphi, Museum



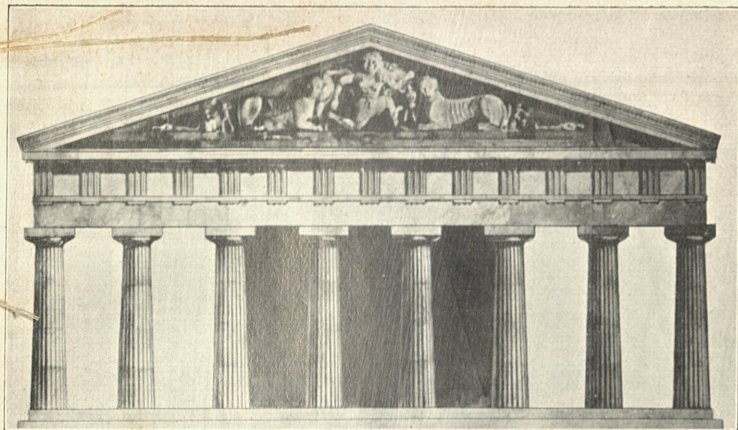
77. Viergespann-Metope vom
Tempel C in Selinunt
Palermo, Museum



78. Metope vom Athener-Schatzhaus
Delphi, Museum



79. Metope vom Tempel E in Selinunt
Palermo, Museum



80. Rekonstruktion des
Artemistempels in Korfu



81. Zeus im Gigantenkampf
vom Giebel des Artemistem-
pels in Korfu. Korfu, Museum

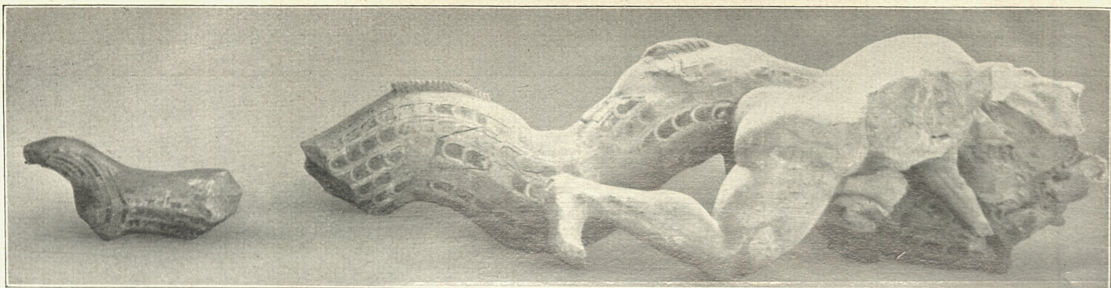


82—84. Giebelrekonstruktionen

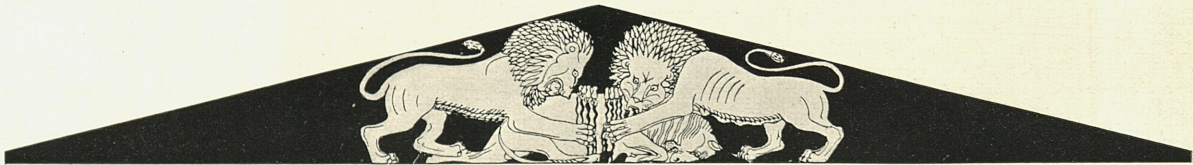
82. Herakles im Kampf mit der Hydra
Athen, Akropolismuseum

83. Gorgogiebel
Korfu, Museum

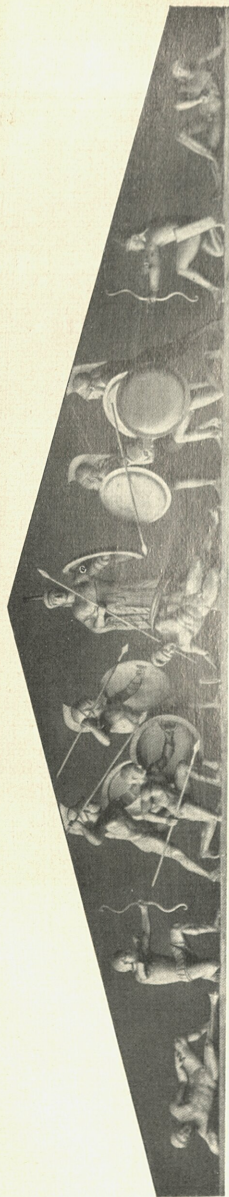
84. Herakles mit dem Triton ringend
Athen, Akropolismuseum



85. Herakles im Kampf mit dem Triton. Linker Flügel des Giebels Abb. 84
 86. ‚Typhon‘. Rechter Flügel des Giebels Abb. 84. Athen, Akropolismuseum



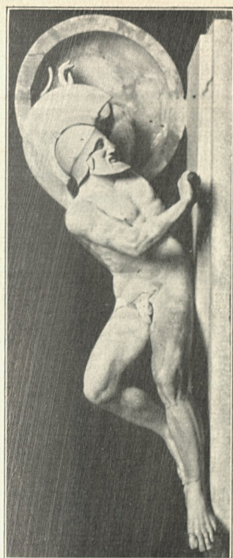
87. Rekonstruktion des Gigantengiebels von der Akropolis zu Athen. 88. Rekonstruktion des Löwengiebels von der Akropolis zu Athen. 89. Aufbau des Löwengiebels Abb. 88 im Akropolismuseum zu Athen



90. Rekonstruktion des Westgiebels vom Aphaiatempel auf Ägina



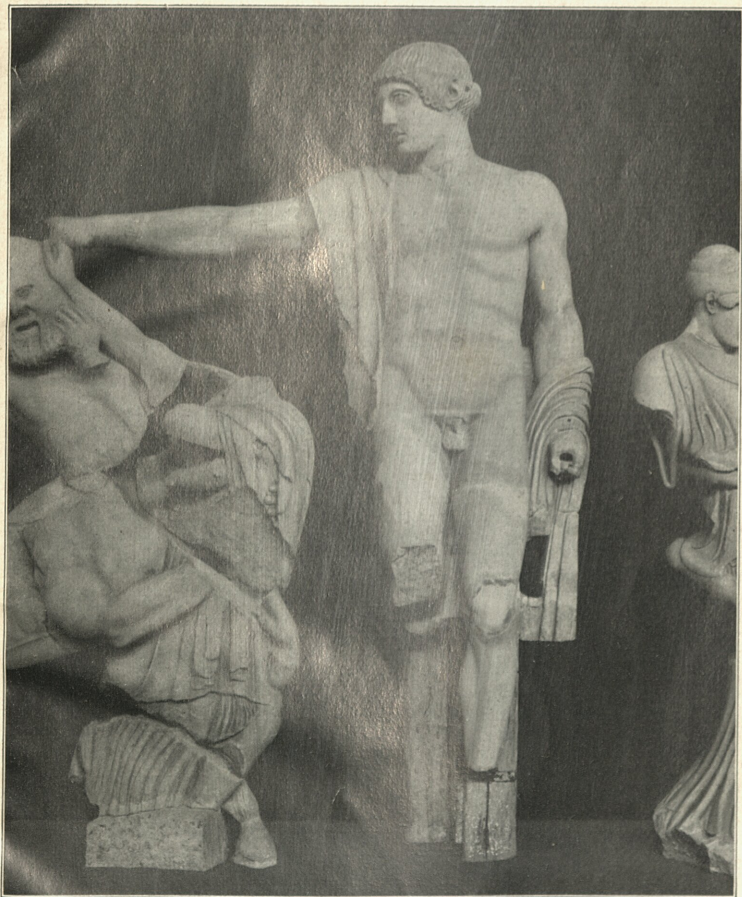
91. Verwundeter aus dem Westgiebel des Aphaiatempels auf Ägina
München, Glyptothek



92. Verwundeter aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina
München, Glyptothek



93. Athena im Gigantenkampf. Mittelgruppe des Giebels Abb. 87
Athen, Akropolismuseum



94. Apollo, Kentauren zurückschreckend. Mittelfigur des Westgiebels
am Zeustempel zu Olympia
Olympia, Museum



95. Oberteil der Athena aus dem Gigantengiebel Abb. 87, 93
Athen, Akropolismuseum

732
TECHNIK
ERDKUNDE
MATHEMATIK
VOLKERKUNDE
ERZIEHUNGSWESEN
NATURWISSENSCHAFT
SOZIALWISSENSCHAFT
WIRTSCHAFTSWISSENSCHAFT
LAND UND FORSTWIRTSCHAFT
RELIGIONSWISSENSCHAFT
STAATSWISSENSCHAFT
RECHTSWISSENSCHAFT
LITERATURGESCHICHTE
BILDENDE KUNST
PHILOSOPHIE
GESCHICHTE
MEDIZIN
MUSIK

TEΛΛΟ

ΣΥ

BIB
TEΛ
ΙΑ
ΤΕΧΝ
Σ
Σ