

an

EINLEITUNG  
IN DIE ALTERTUMSWISSENSCHAFT  
HERAUSGEGEBEN VON  
ALFRED GERCKE† UND EDUARD NORDEN

II. BAND · 3. HEFT  
GRIECHISCHE UND RÖMISCHE KUNST  
VON  
A. RUMPF

B. G. TEUBNER



LEIPZIG · BERLIN

*Jale Ogan*

# EINLEITUNG IN DIE ALTERTUMSWISSENSCHAFT

UNTER MITWIRKUNG VON

J. BELOCH † · E. BETHE · E. BICKEL · J. L. HEIBERG † · E. HOFF-  
MANN · B. KEIL † · E. KORNEMANN · P. KRETSCHMER · C. F. LEH-  
MANN-HAUPT · K. J. NEUMANN † · M. P. NILSSON · E. PERNICE  
K. REGLING · A. REHM · A. RUMPF · P. WENDLAND † · S. WIDE †

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED GERCKE † UND EDUARD NORDEN

VIERTE AUFLAGE

II. BAND · 3. HEFT

## GRIECHISCHE UND RÖMISCHE KUNST

VON

A. RUMPF



G  
sp.  
bat  
ordi  
ein  
Ko  
ohn  
Rüc  
D  
Jahr  
G

1931

LAG UND DRUCK VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN

# GRIECHISCHE UND RÖMISCHE KUNST

VON ANDREAS RUMPF

## I. VORGRIECHISCHE KUNST

Die Bodenforschung hat in Griechenland wie auf den Inseln Kultur- und Besiedelungsreste bis in die junge Steinzeit ergeben. Für die Kunstgeschichte im eigentlichen Sinne scheiden die ältesten Perioden aus. Was vor 1800 v. Chr. liegt, gehört der Prähistorie an. Erst von diesem Zeitpunkt an ist es durch Vergleich mit in Ägypten gefundenen Exportstücken und durch ägyptische Importstücke möglich, absolute Daten auf griechenländischem Boden zu geben. Mittelpunkt einer weithinwirkenden Kultur ist damals Kreta. In Anlehnung an den Namen des mythischen Königs dieser Insel hat man die kretischen Kulturperioden des 2. Jahrtausends 'minoisch' genannt. In der 2. mittelminoischen Periode, die der 12. Dynastie in Ägypten (dem sog. mittleren Reich) gleichzeitig ist, entfaltet sich die kretische Kunst in den ältesten nur in spärlichen Trümmern unter späteren Bauten erhaltenen Palästen. Besser als in der Baukunst ist uns der Charakter der Zeit in den nach dem ersten Fundplatz 'Kamaresvasen' genannten Gefäßen faßbar. Auf dunklem Grund zeigen sie außer linearen Motiven namentlich lebendig und bewegt aufgefaßte Pflanzenbilder, die jeden tektonischen Zwang vermeiden. Die gleiche Vorliebe für kreisende, schwellende Bewegung charakterisiert noch die Vasenmalerei der 1. spätminoischen Periode, die auf die großen Gefäße neben Pflanzen besonders die knochenlosen Tiere des Meeres, den Oktopus, den Nautilus, dann Schnecken, Seesterne und Algen setzt. Momentane Erfassung der Bewegung, Vorliebe für schwingende Kurven, Abkehr von jeglicher die Komposition ordnender oder gliedernder Symmetrie ist auch für die Wandgemälde der Epoche bezeichnend, die alle Themen unbekümmert aufgreifen: Fabeltiere und Prozessionen von gefäßtragenden Dienern, Raubtiere, Affen und Vögel im Dickicht, Stierspiele und Kulttänze inmitten vielköpfiger Versammlungen. Vollständiger als die meist nur in Brocken bewahrten Reste der Fresken und Stuckreliefs zeigen geschnittene Gemmen, Steingefäße und Goldarbeiten in Einlegetechnik oder mit getriebenen Reliefs die biegsamen menschlichen Gestalten, die an die Meeresmolusken der Vasen in den geschwungenen Konturen und den wie knochenlos gebogenen Gliedmaßen erinnern. Eine große monumentale Plastik muß dieser Kunst natürlich fremd sein, und in der Tat durchbrechen die kleinen flott, aber summarisch modellierten Terrakotta- oder Bronzestatuetten mitunter kühn die sonst aller archaischen und primitiven Kunst eignen Gesetze der Frontalität. Selbst die umfangreichen Palastanlagen, die im Beginn der spätminoischen Periode (16. Jahrh.) allenthalben über älteren Trümmern oder als Neubauten entstehen, verzichten auf durchlaufende den gesamten Komplex gliedernde oder ordnende Linien. Um den großen Binnenhof ballen sich in fast regellosem Nebeneinander die meist kleinen Räume mit Vorhallen, Lichtschächten, Treppenhäusern, Korridoren. Die Holzsäulen und Steinpfeiler, die in den Hallen häufig sind, werden ohne jede Rücksicht auf Symmetrie oder geregelte Fassadenbildung nur statischen Rücksichten folgend aufgestellt.

Der prunkvolle Palaststil des 16. Jahrh. verarmt und erstarrt in den folgenden Jahrhunderten zusehends. Eine lineare immer mehr auf tektonische und symmetrische

Einteilung der Flächen bedachte Weise tritt auf den Vasenbildern an seine Stelle. Nicht nur Dekadenz, auch Einfluß neuer Kräfte von außen scheint dafür mitbestimmend gewesen zu sein, denn in der 3. spätminoischen Periode legen sich über oder neben die Trümmer der verbrannten älteren Paläste große Herrenhäuser im Typus des festländisch-griechischen sog. Megaron; ein Zeichen für das Einwandern einer neuen wohl hellenischen Bevölkerungsschicht.

Im eigentlichen Griechenland, dessen vorhellenische Kunst man im Gegensatz zu der 'minoischen' auf Kreta als die 'helladische' bezeichnet, dringen im 16. Jahrh. zuerst kretische Importstücke in größerem Umfang ein. In den Schachtgräbern der mykenischen Burg überwiegen sie neben den primitiven einheimischen Beigaben. Der minoische Einfluß beschränkt sich nicht auf die Einfuhr von Kunstwerken, vielmehr werden bald im eigentlichen Hellas vornehmlich in der Argolis Arbeiten nach minoischem Muster geschaffen. Die an Kretisches anknüpfenden späthelladischen Vasen sind über das ganze Mittelmeergebiet von Ägypten und Palästina bis nach Sizilien verbreitet. In den Palästen sind Korridoranlagen und Säulen, Treppenhäuser und Schmuckformen von minoischen Vorbildern abhängig. Trotzdem besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der helladischen Kunst, deren Träger in ihren letzten Phasen wohl schon Griechen waren, und der minoischen. Im Gegensatz zu den unbefestigt offenliegenden kretischen Palästen sind die helladischen Burgen von gewaltigen Steinmauern gesichert, die schon in der Wahl der großen Blöcke, aus denen sie geschichtet sind, ein Streben nach monumentaler Wirkung zeigen. In der Grundrißanlage der Burgen werden nicht einander gleichgeordnete kleine Räume zu einem Palastkomplex vereinigt, sondern alles ordnet sich dem großen Herrensaal unter, den man gewöhnlich in Anlehnung an den homerischen Terminus Megaron nennt. Diese Bauform läßt sich in kleinen mittelhelladischen Anlagen des frühen 2. Jahrtausends und in der zweiten Schicht von Troja bis weit vor das Eindringen kretischen Einflusses verfolgen. Das Megaron ist als nordischer Bautyp ein rings geschlossener langgestreckter Raum mit tiefer Vorhalle. Wo Säulenstützen durch die Ausmaße erfordert werden, sind sie symmetrisch angeordnet, selten in einer Längsstellung (Troja VI, späthelladische Zeit), meist zu zweien; so erscheinen sie denn auch in der Fassade zwischen den Mauerstirnen. Ebenso bilden die selbständigen Torbauten durch Säulen zwischen Seitenmauern in sich geschlossene regelmäßig gestaltete Baukörper. Die Säulen bestanden aus Holz und ruhten auf Steinplatten, die Mauern waren aus Lehmziegeln über Steinsockeln aufgeführt. Am grandiosesten offenbart sich der helladische Sinn für großräumige Wirkungen in den gewaltigen durch vorkragende Steinreihen eingedeckten Kuppelgräbern. An Minoisches lehnen sich auch die Wandgemälde der Paläste an. Im Gegensatz zu den weichlich höfischen Themen der minoischen Fresken bringen die helladischen jedoch Szenen aus dem Leben einer erobernden Herrenklasse; Krieg und Jagd stehen an der Spitze. Ihre Darstellung ist nicht nur auf Fresken beschränkt, sondern findet sich ebenfalls auf Vasen und Grabstelen. Auch in Tracht und Bewaffnung lassen sich Unterschiede zwischen Kreta und Hellas nachweisen. Vor allem aber finden wir auf dem Festland Ansätze zu einer monumentalen Steinskulptur, die der minoischen Kunst stets wesensfremd blieb. Sinn für große Form offenbaren schon im frühen 2. Jahrtausend die auf den Kykladen gefundenen und von dort weithin exportierten kleinen Marmorfigürchen, die sog. Inselidole, die sich jedoch nur in seltenen Ausnahmefällen bis zu oder gar über Lebensgröße steigern. Ohne Verbindung mit ihnen steht die große Plastik in der dritten späthelladischen Periode, deren Hauptstück das eindrucksvolle Relief der beiden Löwen über dem Ftor der Burg von Mykenai ist.

Ebenso wie die minoische Kunst verarmt und verkommt die helladische Kunst im vorletzten Jahrhundert des 2. Jahrtausends. Ihr Untergang um die Jahrtausendwende ist offenbar in den großen Völkerverschiebungen begründet, die die antike griechische Geschichtsforschung als die Rückwanderung der Herakliden in die Peloponnes bezeichnet.

Minoische Kunst: RE. 'Kreta' (GKaro); HBossert, Altkreta<sup>2</sup>; AEvans, Palace of Minos I—III. Helladische Kunst: RDussaud, Civilisations préhelléniques<sup>2</sup>; DFimmen, Kretisch-mykenische Kultur<sup>2</sup>; GRodenwaldt, Fries des Megarons von Mykenai; CBlegen, Korakou; Tiryns III (KMüller); ArchAnz. 1925 (OWaser); Annual XXIV u. XXV (AJBWace); GKaro, Schachtgräber von Mykenai.

## II. DER GEOMETRISCHE STIL

Mit dem Absterben der helladischen Kultur im 12. Jahrh. erlischt die monumentale Kunst auf griechischem Boden. Die beiden folgenden dunkeln Jahrhunderte, die wohl von Kriegen und Völkerverschiebungen ausgefüllt sind, betonen den Bruch zwischen der bronzezeitlichen Kultur des 2. Jahrtausends und der rein hellenischen Kunst der Eisenzeit. Der im 9. Jahrh. auf seinem Höhepunkt stehende geometrische Stil ist in seinem Wesen von der minoischen und helladischen Kunst grundverschieden. Die spärlich erhaltenen und ärmlich dekorierten sog. protogeometrischen Gefäße verbinden äußerlich beide Epochen. Sie zeigen, daß die handwerkliche Tradition nicht abreißt; Töpfertechnik (geschlemmter Ton, Drehscheibe) und der leuchtende Firnis als Malfarbe werden weiter verwendet. Das Fortleben der letzten kümmerlichen und entarteten Ausläufer der späthelladischen Zierformen und die Stilmischung, die namentlich auch im Anbringen geometrischer Ornamente auf helladischen Gefäßformen (Bügelkanne) sich zeigt, vermögen nicht den grundsätzlichen Unterschied beider Stilarten zu verwischen.

Der geometrische Stil ist rein griechisch. Seinen Namen hat er zunächst von den seit 1870 erforschten bemalten Tongefäßen, deren Dekoration aus teilweise mit mechanischen Hilfsmitteln (Zirkel und Lineal) konstruierten planimetrischen Gebilden besteht. Der Name paßt mit vorbildlicher Prägnanz auf diesen, aber auch nur auf diesen Stil. Man sollte ihn nicht, wie es besonders auch in der Ethnographie und Prähistorie mißbräuchlich geschieht, auf jedes beliebige lineare Schmucksystem übertragen.

Seinen Gipfelpunkt stellen die attischen Dipylonvasen dar, so genannt nach dem ersten Hauptfundort, dem Friedhof am Dipylon im NW. des alten Athen. Im Gegensatz zum Helladischen gibt der tektonische Aufbau des Gefäßes, der scharf akzentuiert und klar gegliedert ist, bei der Ornamentierung den Ausschlag. Die nebensächlichen Teile werden nur mit Parallelstreifen oder untergeordneten Schmuckzonen dekoriert. Am besten zeigen das die, einst irrig für sehr alt gehaltenen, Stücke, auf denen große Flächen mit dunklem Firnis gedeckt sind (sog. Schwarzdipylon). Die Ornamentfelder tragen meist einfache oder komplizierte Mäandersysteme, zu denen auch das Hakenkreuz gehört, Schachbrett, oder mit dem Zirkel geschlagene konzentrische Kreise und Halbkreise. Die umlaufenden Streifen sind mit Zickzacklinien, Dreiecksreihen, Rauten geziert. Den Gegensatz gegen die bronzezeitliche Kunst zeigt klar das Ornament, das im geometrischen Stil an Stelle des dort beliebten Spiralbandes tritt: konzentrische Kreise in regelmäßigen Abständen, die durch Tangenten verbunden sind. In den häufigen Reihen von Tieren treten die Vertreter der einheimischen Fauna auf: Böcke, Rehe, Pferde, Wasservögel, nie die Seewesen oder phantastischen Fabeltiere der minoischen Kunst. Ebenso wie das Ornament starr an geometrische Motive gebunden ist, sind die Tiere wie Menschen in einer für den Stil typischen Art auf möglichst einfache abstrakte Zentralreduziert. Kantige Umrißführung läßt die Hauptproportionen der Gestalt klar hervortreten, Rundungen werden nach Möglichkeit vermieden. Im allgemeinen herrscht die reine Stille, ausnahmsweise (namentlich an den Vögeln) wird der Körper schraffiert.

Die großen bis über 1½ m in der Höhe messenden Dipylonvasen, die als Grabmäler verwendet wurden, zeigen gern auf diesen Zweck bezogene Bilder der Ausstellung des Leichnams mit Totenklage, des Leichenzuges mit Gefolge der gewappneten Männer auf Streitwagen. Bildeinteilung und Einzelfigur sind dem geometrischen Schema in glücklichster Weise eingepaßt, der freie Raum mit Füllmotiven, teils rein ornamentalen, teils der Situation entsprechenden figürlichen, überstreut. Die Schiffskämpfe, die nebst anderen lockerer gefügten Bildern im Dipylonstil gerade auf der Höhe seiner Vollendung auftreten, bahnen schon eine gewisse Auflockerung der geometrischen Bindung an. Die klare Formengebung, der Sinn für feste Proportion und wohlabgewogene Komposition lehren, daß es sich bei den geometrischen Vasen nicht, wie man einst irrig glaubte, um das kindliche Stammeln einer primitiven Kunst handelt, sondern um eine zwar einseitig eingestellte, aber klar ihres Zieles bewußte, bis ins letzte konsequent durchdachte Kunstsprache. Der scharf ausgeprägte Sinn für die Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander und zum Ganzen begegnet wieder am dorischen Tempel. Hier wie dort bleibt in der Berechnung der Einzelglieder ein ungelöster Rest, der ein Abgleiten in die gänzlich erstarrte Formel verhindert.

Geometrische Vasen sind über ganz Griechenland, die Inseln und die kleinasiatische Westküste verbreitet. Fast jede Landschaft hat ihren eigenen Stil, doch überragt der attische Dipylonstil alle anderen an Kraft und Reichtum. Entwicklungsfähig sind neben ihm die Keramik in Kreta, Lakonien, in der nordöstlichen Peloponnes (sog. protokorinthische Vasen), auf den Inseln (Melos, Paros, Naxos), im Osten (Chios, Rhodos, Samos) und in Boiotien.

Dank der Unverwüstlichkeit des keramischen Materials können wir den geometrischen Stil auf den Vasen am klarsten überblicken, doch ist er keineswegs auf sie beschränkt. So sind die Tangentenreihen und Zickzacklinien häufig an den Beinen und großen Henkelringen der Bronzedreifüße, deren Reste in allen griechischen Heiligtümern sich fanden. Die Henkelringe werden oft gestützt und bekrönt von Figürchen, die vollkommen in Proportion und Formengebung denen der Dipylonvasen entsprechen. Solche geometrische Bronzefigürchen sind auch außerhalb des tektonischen Zusammenhangs beliebt als Weihgeschenke: Krieger, Kentauren mit Menschen gruppiert, Wagenlenker, Hirsch und Hunde, am zahlreichsten aber sind Pferde, deren Standplatte durchbrochen oder an der Unterseite mit Mustern geziert ist, die also wohl als Siegel dienen.

Besonders eignet sich der Formenschatz der geometrischen Kunst naturgemäß für Korbflechterei und Buntweberei, wenn auch heute niemand mehr geradezu die geometrische Stilisierung aus diesen Zweigen des Kunsthandwerks herleiten wird. Im Original sind uns keine Beispiele erhalten, doch sind in der Flächenkunst, namentlich auch in der Vasenmalerei des sich zersetzenden geometrischen Stils, Gewandmuster öfter dargestellt.

Die lineare Strenge der geometrischen Ornamentik ist im Handwerk leicht lehrbar und leicht lernbar. So kann es nicht wundernehmen, wenn einzelne geometrische Formen auf bescheidenem Gebrauchsgeschirr fortleben, als die große Kunst längst andere Bahnen eingeschlagen hat. Solche subgeometrisch genannte Vasen sind namentlich in der 'protokorinthischen' Töpferei (Salbgefäße) und in Rhodos (Vogelschalen) häufig. Ein eigenartiger pseudo-geometrischer Stil lebt als Bauernkunst in Boiotien das ganze 7. und 6. Jahrh. hindurch. Ihm verdanken wir verschiedene irrig oft als hochaltertümlich angesehene Werke der Kleinkunst, so in Bronze Fibeln mit Heraklestaten und den Apollon des Mantiklos, in Ton die Glocken- und Brettidole (sog. Papades), deren Proportionen (z. B. übertrieben langer Hals) an geometrische Formen gemahnen, während andere Einzelheiten (Wiedergabe der Haare, aufgemaltes Ornament an den Terrakotten) den jüngeren Ursprung verraten. Den Abschluß bilden die im 6. Jahrh. entstandenen sog. boiotischen Vogelschalen.

Geometrische Vasen: EPfuhl, MuZ. I; lakonisch: AthMitt. LII (WvonMassow). 'protokorinthisch': KFJohansen, Vases sicyoniens. Inseln: AthMitt. LIV (EBuschor). Samos: AthMitt. LIV (WTechnau). Bronzegeräte u. -figuren: Olympia IV (AFurtwängler); Delphes V (PPerdrizet); KANeugebauer, Ant. Bronzestatuetten; JhellSt. XLII (SCasson); WLamb, Gr. & Rom. Bronzes Taf. 13—17; KiB. 109. Buntweberei: EBuschor, Beitr. z. Gesch. d. griech. Textilkunst (Diss. Mchn. 1912). Subgeometrisches: 'protokorinthisch': FKJohansen, a. O.; rhodische Vogelschalen: CVA. Classif. 13, I 1 (ERPrice); AthMitt. LIV (WTechnau). Boiotische Bronzefibeln: Cblinkenberg, Fibules gr. et or. (Lindiaka V, Danske Vidensk. Selsk. H.-F. Medd. XIII 1) S. 163—192; Mantiklosapoll: MonPiot. II S. 137 (WFroehner). Glockenidole: VMüller, Frühe Plastik in Griechenl. u. Vorderas. S. 79. Brettidole: ebda. S. 82. Boiotische Vogelschalen: CVA. Classif. 12 II B (PNUre); PNUre, 6th & 5th Century Pottery from Rhitsona.

### III. DER IDÄISCHE STIL

Nur ein für alle Feinheiten der Proportion in Form und Zahl so sensibles Volk, wie es die Griechen waren, konnte das großartige Gefüge des geometrischen Stils bilden, doch konnte es sich auf die Dauer nicht von ihm befriedigt fühlen. Im Dipylonstil ist die letzte Konsequenz des geometrischen Formwillens erreicht und beginnt bereits die Zersetzung. Eine Freude am Gegenständlichen dringt in die Bildfriese, die Gestalten verlieren ihren kantigen Umriß, neue Typen dringen ein: Kentauren, Flügelpferde, Sphingen, Löwen. Als um 750 die ersten griechischen Kolonisten nach Kyme in Campanien kommen, zeigt das von ihnen mit eingeführte Tongeschirr geometrische Motive nur in den untergeordneten Nebenzonen, als Hauptschmuck jedoch frei und sicher in den Raum gesetzte Schlingmuster. Sind diese 'protokorinthischen' Gefäße noch knapp und rein in der Linienführung, so ist in Attika, wo der geometrische Stil am strengsten und längsten herrschte, die Auflösung stärker. Auch hier kommen Rankengeschlinge und Schleifen ähnlich denen auf 'protokorinthischen' und eretrischen Vasen als einziger Schmuck vor. Daneben sind aber gerade bildliche Darstellungen besonders beliebt. Reigentänze und Kämpfe, Löwen und Kentauren, Tierkämpfe und Herden. Überall macht sich nach Sprengung des geometrischen Gerüsts ein Überschlag in der Bildanordnung wie in den Einzelformen geltend. An Stelle der harten kantigen Umrisse kann man sich in Kurven und Krümmungen nicht genug tun. Zwischen die Gestalten sind phantastische Pflanzenmotive als Füllornamente gesetzt. Der reine Gegensatz zwischen hellem Tongrund und dunkelm Firnis genügt nicht mehr. Manche Flächen werden durch Punktierung belebt, daneben weiße Farbe aufgesetzt, durch Ritzung mit einem Metallgriffel die Innenzeichnung in die Silhouette eingetragen. Nach dem ersten Fundort, der Nekropole an der Landstraße zum Phaleron, nennt man diesen Stil in Attika 'Phaleronstil'. Ihm entsprechen ähnliche, wenn auch bisher nur spärliche Stücke aus Argos, Eretria und die obengenannten 'protokorinthischen'.

Seinen Mittelpunkt scheint der neue Stil aber auf Kreta zu haben, wo er durch die Bronzeschilde aus der idäischen Zeusgrotte am reichsten vertreten ist. Zu ihnen gesellen sich andere Bronzebildwerke wie die an Bronzekesseln mit Protomen von Raub- und Fabeltieren als Henkelattachen verwendeten menschenköpfigen Vögel, deren krummnasige Profile an die der Figuren auf den Phaleronvasen gemahnen. Auf den Schilden selbst haben die in Streifen angeordneten Herden und Wildrudel alle geometrische Härte verloren; ja die Reihung innerhalb der Streifen wird durchbrochen. In kühner, zentral auf dem Rund angeordneter Komposition werden Jagdszenen oder zuweilen wirr verschlungene, sich überschneidende Gefüge von Schlangen, Fabeltieren und Götterbildern gesetzt. Sogar die Grenzen der einzelnen Kunstgattungen geraten ins

Wanken. An den Henkelattachen sitzen auf in Relief angelegten Vogelleibern rundplastisch gebildete Menschenköpfe. Ebenso werden auf den in Treiarbeit hergestellten Bronzeschilden Köpfe von im Relief ausgebreiteten Adlern im Mittelpunkt zu voller Rundung herausgetrieben. Entsprechendes finden wir namentlich auf kretischen Vasen. Unter den reichen Funden der Nekropole von Afrati sind hybride Scheinmündungen in Gestalt von Tierköpfen häufig. Sie gleichen denen an den Bronzekesseln mit den Menschenvogelattachen und an den Schildbuckeln. Daneben begegnet dort auch das Hinübergleiten von gemalter in rundplastische Form. Sei es, daß gemalte Greifen an einem Kessel plastische Köpfe haben, sei es, daß das Gesicht einer gemalten Göttin im Relief aufgesetzt ist.

Häufig wird die der geometrischen Zeit folgende Phase der griechischen Kunst als die 'orientalisierende' bezeichnet. In der Tat sind einzelne Motive wie Löwen, Sphingen, Lotosblüten sicher aus dem orientalischen Kunstkreis übernommen; ja eine Bronzescheibe aus der idäischen Grotte und die bärtigen der mehrfach genannten Menschenvogel zeigen deutliche Anklänge an assyrische Vorbilder. Das Wesentliche dieser ersten Periode des sog. orientalisierenden Stiles ebenso wie der folgenden ist aber nicht das rein zufällige Vorkommen aus dem Osten entlehnter Motive, sondern die von aller orientalischen Kunst grundverschiedene reingriechische Grundlage, der jene äußerlich angefügt scheinen. Die einzelnen östlichen Elemente erklären sich zwanglos aus dem gerade damals aufblühenden phoinikischen Handel, der aus den homerischen Epen hinlänglich bezeugt ist. Gerade auf Werken der idäischen Stilstufe finden sich die nächsten Analogien zur homerischen Dichtung, in Jagddarstellungen wie in Schlachtbildern, in Tierkämpfen und Gefangenentransporten lebt der Geist der epischen Gleichnisse. Die Zeitspanne, die diese Stilphase umfaßt, läßt sich nach den Gründungsdaten der westlichen Kolonien auf das Jahrhundert von etwa 750—650 festlegen.

Kyme: Mon. ant. XXII (EGabrics); KF Johansen, Vases sicyon. Phaleronvasen: EPfuhl, MuZ. I; GKaro, 26. Hall. Winck. Progr. Argiv. Vasen: EPfuhl, MuZ. I, S. 109. Eretrische Vasen: Mélanges Holleaux S. 69 (CDugas). Idäische Schilde: EKunze, Kret. Bronzereliefs; Musl. II (POrsi); KiB. 101. Henkelattachen: EKunze, a. O.; AFurtwängler, Kl. Schr. I, S. 336; Delphes V (PPerdrizet), Afrati: Liverpool AAA. XII (DLevi u. JDroop). Bronzekessel: Olympia IV Taf. 48 (AFurtwängler).

#### IV. DER DÄDALISCHE STIL

Bereits auf einigen der idäischen Schilde und auf den Vasen von Afrati machen sich die ersten Zeichen eines neuen Stiles bemerkbar. Zunächst zeigen einzelne Figuren gegenüber den älteren schwellenden Formen wieder klares Gefühl für straffe Linienführung. Bald wird die chaotische Wirrnis des idäischen Stiles auch in der Komposition durch saubere und sichere Bildeinteilung ersetzt. Von neuem erhalten feste Proportionen in der Gesamtanlage wie in der Einzelfigur Geltung. Doch handelt es sich nicht um eine einfache Rückkehr zur starren Norm und kargen Selbstbeschränkung der geometrischen Zeit. Dem neuen Stil fehlt das Kleinliche; in seinen gefestigten Verhältnissen und einfachen Umrissen offenbart sich ein Sinn für monumentale Größe. Es ist kein Zufall, daß gerade jetzt auf griechischem Boden die seit der späthelladischen Zeit ruhende große Baukunst wieder aufersteht, daß die griechische Monumentalplastik jetzt ihren Ursprung nimmt. Kreta ist Mittelpunkt und Ausgangspunkt der neuen Richtung. Hier liegen die reichsten Funde vor, hier lernen wir die besten Formen kennen. An den Skulpturenschmuck des Tempels in Prinia eine in sich enggeschlossene Gruppe von Statuen, Reliefs und Zeichnungen. Am besten erhalten ist die unter dem Namen 'Statuette von Auxerre' be-

steinfigur unsicheren Fundorts. Sie zeigt knappe Formen, feste Flächenbegrenzung, das Gesicht ist flach mit niedriger Stirn, auf beide Schultern und den Rücken fallen eigenartig stilisierte Haarmassen herab. Besonders auffällig ist die ungegliederte, blockförmige, fast vierkantige Bildung des Unterkörpers im Gegensatz zu der über dem breiten Gürtel schwellend modellierten Brust. Diese starre Behandlung der unteren Hälfte, zusammen mit dem Abspreizen des einen Armes stimmt mit der Beschreibung überein, die Pausanias von der ebenfalls unterlebensgroßen Statuette der Aphrodite des kretischen Künstlers Daidalos gibt, als dessen Schüler sich die bedeutendsten Bildhauer der 1. Hälfte des 6. Jahrh. bezeichneten. Dazu paßt, daß der Stil der Auxerre-Statuette kretisch ist, daß sie ins 7. Jahrh. festgelegt ist durch Goldplättchen, die in Rhodos in einem Grab zusammen mit einem Skarabäus Psammetichos I. (663—609 v. Chr.) gefunden sind, vor allem aber die Ausbreitung und weitere Ausgestaltung des uns in der Aphrodite von Auxerre erhaltenen Typus während der folgenden Jahrzehnte in den Landschaften, in denen die Daidalosschüler tätig waren.

Der bekleidete Frauentypus kehrt, gegenüber den kretischen Beispielen etwas verflacht, wieder in der kolossalen Artemis der Nikandre von Delos aus naxischem Marmor, auf spartanischen Elfenbeinreliefs und zahlreichen Terrakotten aus allen Teilen Griechenlands. Die Kopfform, Proportion des Gesichts, Anordnung der Haare finden wir an den Dachterrakotten in Thermon in Aitolien und an ihnen engverwandten campanischen Stücken. Die Kopfbildung erlaubt es auch, an diese weibliche Gestalten männliche anzuschließen.

Von einem bekleideten, wohl stehenden Mann stammt das Fragment aus Eleutherna in Kreta; vollständiger veranschaulicht den gleichen Typus ein unvollendeter, kolossaler Kriophoros in Thasos. Die Haltung des aufrechtstehenden Mannes (Kuros) mit vorgesetztem linken Fuß ist sicher von ägyptischen Vorbildern angeregt, die durch die damals sich mit dem Niland anknüpfenden Handelsbeziehungen (vgl. den Psammetichos-Skarabäus) bedingt sind. Doch bleiben Proportionen ebenso wie Formengebung im einzelnen rein griechisch, namentlich auch bei den nackten Jünglingsgestalten. Für sie ist der beste Vertreter aus dieser Zeit eine Bronzestatuette in Delphi, deren Gürtel an den der Auxerrestatuette gemahnt. Eine Vorstufe zu diesem bildet ein noch mit geschlossenen Füßen stehender Kriophoros aus Kreta. Dem delphischen Kuros entsprach in kolossalem Maßstab der nur in Trümmern erhaltene Marmorapoll der Naxier auf Delos.

Reliefs dädalischen Stiles sind auf Kreta häufig. Neben den Steinriesen aus Prinia sind namentlich die Reliefpithoi in gebranntem Ton wichtig. In der Peloponnes wird der Stil durch Elfenbeinschnitzereien und Bleireliefs aus Sparta besonders gut illustriert. Ein wichtiges Terrakottarelieff stammt aus Tarent. Die Goldplättchen aus Rhodos beweisen die Ausbreitung des Stiles nach Osten. Ein den dädalischen Typen nahestehender Torso aus Chios zeigt als östliche Eigenart erstmalig die Einzeichnung von gewellten Gewandfalten in die plastische Form. Einige hübsche Kleinbronzen der Zeit lassen sich schwer lokalisieren.

In der Malerei wurden die Vasen von Afrati schon genannt, zu ihnen gesellt sich der Teller von Praisos auf Kreta. Die neue Festigung der Form können wir auf attischen Vasen wie dem sog. Burgonlebes und den ihm verwandten Werken beobachten. In der 'protokorinthischen' Fabrik stehen die schönen birnenförmigen Lekythen, teilweise mit plastischem Ausguß in völlig dädalischer Kopfform, ganz im Bann dieses Stiles, den in der großen Malerei die nach den Inschriften im achäischen Alphabet wohl von nordpeloponnesischen Künstlern gefertigten Tonmetopen aus Thermon repräsentieren. Ihre Bilder (Jäger, Perseus, Schlachtung des Iphis, Chimaira) wirken in den

keramischen Farben rot, schwarz, weiß und fleischfarben völlig als vergrößerte Vasenbilder und beweisen, daß die Topfmalerei der Zeit durchaus auf der Höhe der künstlerischen Qualität steht. Enger von Kreta abhängig sind die Vasen der Inseln, als deren charakteristischste Erscheinung die melischen Tongefäße samt ihren Vorstufen anzusehen sind. Eine Gattung mit monumental wirkenden Tierbildern ist in Paros, eine weniger bedeutende in Naxos lokalisiert. Parallel zu ihnen entwickelt sich im Osten eine zwar im Typenvorrat sparsame, aber äußerst gefällige Vasengattung, die man nach dem Hauptfundort Kamirovasen zu nennen pflegt. Einen Nebenzweig von ihr stellt die früher meist als naukratitisch bezeichnete, höchst wahrscheinlich in Chios anzusetzende Gattung dar, die mannigfaltiger in den Gegenständen, freudiger in der Verwendung der Farben ist. Auch in der Malerei erweist sich Kreta als der künstlerische Mittelpunkt dieser Zeit. Nur Attika und die nordöstliche Peloponnes bewahren eine gewisse Selbständigkeit.

Prinia: AnnAt. I (LPernier); KiB. 197, 4/6. Auxerrestatue: Mon Piot XX (M Collignon); KiB. 197, 7. Daidalos: Bonn Jb. 1930 (ARumpf). Rhod. Goldpl.: Brit. Mus. Cat. of Jewellery Nr. 1128 (FHM Marshall). Tegea: Oester. Jahrb. XII S. 244 (ELöwy); Athen, Nat. Mus. Nr. 57; KiB. 197, 3. Nikandre: Athen, Nat. Mus. Nr. 1; KiB. 200, 2. Spartan. Elfenbeine: RMDawkins, Artemis Orthia, Kap. VIII. Bleifiguren: ebda. Kap. IX. Terrakotten: FPoulsen, Orient; EKunze, Kret. Bronzen. Thermon Antefixe: AntDkm. II, 53. Campan. Antefixe: HKoch, Campan. Dachterrak. Eleuthernatorso: Oester. Jahrb. XII, S. 245 (ELöwy); KiB. 197, 1/2. Kriophoros Thasos: ArchAnz. 1925, S. 331 (GWelter). Kuros Delphi: Delphes V Tf. 3 (FPerdrizet). Kriophoros Berlin: Führer Antiquarium I Tf. 4 Naxierapolt: WDeonna, Apollons archaïques S. 191. Kretische Pithoi: FPoulsen, a. O. Tarentin. Relief: Antike Plastik für WAmelung (ELanglotz). Torso Chios: Oester. Jahrb. XII S. 244f. (ELöwy); KiB. 200, 1. Kleinbronze: Antike Plastik für WAmelung (FStudniczka). Praiossteller: EPfuhl, MuZ. Abb. 57. Burgonlebes: ebda. Abb. 82; JhellSt. XLVI (HPayne). Protokor. Lekythen: FKJohansen, Vases sicyon. Thermonmetopen: EPfuhl, MuZ. I, S. 492; Annual XXVII (HPayne). Kykladenkeramik: CDugas, Céram. des Cyclades; JhellSt. XLVI (HPayne); Délos X (CDugas); AthMitt. LIV (E Buschor). Östl. Keramik: CVA. Classif. 13 (ERPrice); Clara Rhodos III (G Jacopi); AthMitt. LIV (WTechnau).

## V. DIE ARCHITEKTUR VOR DEM DORISCHEN STEINBAU

Das Hauptthema der griechischen Baukunst in der archaischen Zeit ist der Tempelbau, dessen Wurzeln mindestens bis ins 7. Jahrh. zurückreichen. Der Tempel heißt griechisch *ναός*: die Wohnung (des Gottes). Erforderlich ist er nur dort, wo ein Götterbild vorhanden ist. Bei bildlosem Kult genügt ein Altar im Freien. Für den Tempel ist demnach an sich nur ein Raum (Naos im eigentlichen Sinn, lateinisch Cella) nötig; mit dem Altar zusammen bildet er den heiligen Bezirk, der durch Weihgaben und Nebengebäude wie Schatzhäuser, Versammlungsräume, Torbauten (Propylen) zu einem vielgestaltigen Gebilde anwachsen kann.

Nur einen Raum bietet in der Tat der hochaltertümlich wirkende Höhlentempel auf dem Kynthos in Delos, der teils in den Fels eingeschnitten, teils aus Steinplatten, die ein steiles Giebeldach bilden, gefügt ist. Daß säulenlose Tempel nicht spät sein müssen, lehren das Megaron der Demeter Malophoros in Selinus und Tonmodelle aus Unteritalien. An ein Wohnhaus erinnert der als Gehöft angelegte Tempel des Apollon Karneios auf Thera mit zwei Seitenkammern am Hauptraum. Erhalten ist neben den auch hier einbezogenen Felsarbeiten, das Fundament aus regellos geschichteten Feldsteinen; der Oberbau bestand wohl aus Lehmziegeln. Zu seinem Hof führt ein Propylon mit säulengestütztem Dach. Die Säulen selbst waren aus Holz; erhalten sind nur die beiden an Helladisches erinnernden Steinbasen, die

nicht — wie später üblich — zwischen den Mauerstirnen (Anten) stehen, sondern vor ihnen. Die gleiche Säulenstellung kehrt wieder an der Vorhalle von kleinen Haus-, wahrscheinlich Tempelmodellen, die sich aus im Heraion bei Argos gefundenen Terrakottaplatten herstellen ließen. Sie zeigen über der flachen Decke ein steiles Giebeldach mit einem Fenster an der Front. In den Wänden sind Luken angebracht, die weitgestellten Säulen lassen auf Holzgebälk schließen. Diese Modelle sind, trotzdem sie natürlich nicht maßstabgetreu reduziert sind, unschätzbar für die Rekonstruktion des sonst stets verlorenen Oberbaus der Holzlehmbauten der Frühzeit. Sie gehören nach den aufgemalten Ornamenten der zweiten Hälfte des 8. Jahrh. an (vgl. die Funde der ältesten Nekropole von Kyme). Denselben eigenartigen Grundriß zeigt monumental ein kleiner Tempel in Sunion.

Die hier angewendete Grundrißgestaltung, Hauptraum mit Vorhalle, legt den Gedanken an eine Verbindung mit dem helladischen 'Megaron' nahe, dessen Gestalt in der Tat bald in Tempelgrundrissen wiederkehrt. Freilich bleibt der grundsätzliche Unterschied bestehen, daß der Herd im Megaron, der Altar stets vor dem Tempel steht. Ohne weiteres ergibt sich die Verknüpfung dort, wo sich der Tempel in ein 'Megaron' eingemistet hat wie in Tiryns; Kürzer und schmaler als jenes (ca. 7 × 21 m) hatte er eine Säule zwischen Anten, von der vielleicht das erst dem 6. Jahrh. angehörende Kapitell stammen könnte; der Tempel selbst wird nach den auf der Burg gefundenen Weihgeschenken schon im 7. Jahrh. bestanden haben. Vermutlich war er, wie schon helladische 'Megara' in Troia VI und Koraku, durch eine Säulenstellung in zwei Schiffe geteilt. Sicher ist diese Zweiteilung an dem ältesten Tempel der Artemis Orthia in Sparta, der nach den Schichten des Bauschuttes noch an die geometrische Zeit heranreicht. Zu ihm gehörte ein gewaltiger Altar, dessen Richtung für die Folgezeit beibehalten wurde, auch nachdem die Tempelneubauten etwas abweichend orientiert waren. Von dem Urtempel ist eine Ecke mit hochkant gestellten Steinplatten (Orthostaten) und Basissteine für die Holzstützen der Mittelreihe erhalten. Diesen entsprachen an den Längsseiten innen Holzpfosten, für die gleichfalls Sockelblöcke vorhanden sind. Der Oberbau der Wände bestand nach der starken bei der Ausgrabung gefundenen Lehmschicht aus luftgetrockneten Ziegeln.

Der zweischiffige Tempel rechteckigen Grundrisses setzt sich auch dort durch, wo der in Mittelgriechenland und der Peloponnes schon in mittelhelladischer Zeit belegte Ovalbau sich bis in hellenische Zeiten erhalten hat. Ein bis in späte Zeiten (4. Jahrh.) erhaltenes Beispiel auf alten Grundmauern bietet der einzellige Athentempel zu Gonnoi in Thessalien. Einen solchen Ovaltempel mit gedecktem Laubenumgang lassen die Pfosten- und Mauerbasen unter dem Tempel zu Thermon in Aitolien erschließen. Im 7. Jahrh. wurde er durch einen rechteckigen Bau ersetzt. Dieser ist zweischiffig, daher seine Ringhalle in den Fronten fünf Säulen hat. Der Tempel ist langgestreckt; mit 15 Säulen an der Längsseite mißt er ca. 12 × 35 m. Über dem Fundament stehen auf einer Stufe glatte Steintrommeln, die wohl als hohe Basen für Holzstützen zu deuten sind. Von den Cellamauern ist nur die Sockelschicht aus Feldsteinen bewahrt, über der sich die Lehmziegelwände erhoben. Das Gebälk war bei dem großen Säulenabstand zweifellos aus Holz. Dafür, daß es dorisch war, sprechen die Tonmetopen (o. S. 7), deren Stil den Bau datiert. Das Dach, ebenfalls aus gebranntem Ton, wurde, nach den stilistischen Unterschieden in den Stirnziegeln zu urteilen, mehrfach erneuert. Ursprünglich war das Dach vielleicht wenigstens an einer Seite abgewalmt.

Ebenfalls auf weitgestellte Holzstützen mit Holzgebälk deuten die Reste des frühesten Tempels im Heraion bei Argos; nach Vitruv des ältesten 'dorischen' Tempels. Vermutlich zeigte er bei 6 × 14 Säulen zwei Stützen zwischen den Anten der Vorhalle.

Doch erlauben die geringen Spuren keine einwandfreie Ergänzung. Sicher über die Grundrißgestaltung sind wir beim Heraion zu Olympia, wenigstens beim Tempel des 7. Jahrh. Von seinen beiden Vorgängern hatte schon der jüngere einen Säulenumgang. Der erhaltene Bau mit  $6 \times 16$  Säulen mißt ca.  $19 \times 50$  m. Auf dem über einer Stufe gelegten regelmäßigen Plattenbelag ist die Orthostatenschicht aus sauber gefügten Quadern erhalten mit Spuren für die Holzverschalung an Türen und Mauerstirnen. Wie am ältesten Orthiatempel finden sich an den Längswänden innen Pfeiler, die zu Zungenmauern ausgestaltet sind, an deren Stelle später zwei Säulenreihen traten. Vom Lehm des Oberbaues war bei der Ausgrabung eine hohe Schicht vorhanden. Die erhaltenen Steinsäulen spiegeln in den verschiedenen Proportionen und der stark abweichenden Einzelausführung die Entwicklung der dorischen Bauordnung durch die Jahrhunderte wider; offenbar ersetzen sie allmählich Holzsäulen, deren letzte im Opisthodom bewahrt noch Pausanias im 2. Jahrh. n. Chr. sah. Das Gebälk war wohl stets aus Holz, und zwar mit dorischem Triglyphon, da Eckkontraktur der Säulen (s. u. S. 11) vorhanden ist. Vom Ziegelbelag des Daches sind zahlreiche Reste in einfacher Nonnenform erhalten. Der Tempel hatte Giebel, wie das sicher zu rekonstruierende große Scheibenakroter (Firstzierrat) lehrt.

Alle diese Reste aus Mittelgriechenland und der Peloponnes wiesen in stetiger Entwicklung auf den dorischen Stil hin. Völlig undorische Bauten kennen wir aus Kreta und dem Osten. So ist die Grundrißform der Tempel in Prinia ein geschlossener Raum ohne Vorhalle mit nur einer Tür an der Frontseite. Säulen teilen beim größeren der beiden Tempel die Cella in zwei Schiffe. Vom Hochbau ist nur der Skulpturenschmuck (Reiterfries, thronende Göttin über Steinbalken, der an den Nebenseiten und an der Unterfläche von Reliefs geschmückt ist) und eine Volute erhalten. Der Stil der Bildwerke datiert den Bau in dädalische Zeit.

Im Grundrisse verwandt ist der Tempel von Neandria in der Troas. Bei ca.  $8 \times 20$  m Abmessung wird die Cella von sieben Säulen längsgeteilt, die Basis des Kultbilds steht in einem Seitenschiff. Nach den vorhandenen Ziegelresten trug der Tempel ein Giebeldach. Von den Säulen sind glatte Schaftstücke und Kapitellbruchstücke erhalten. Letztere ergeben eine reiche Schmuckform. Die eigenartige Kapitellform besteht aus zwei auseinandergekehrten Voluten, die aus einem überfallenden Blattkranz aufwachsen; ein zweiansichtiges Gebilde mit flacher Nebenseite im oberen Teil, ein vollrundes zum Säulenschaft vermittelndes Glied darunter. Weitere Beispiele und Varianten des Typus sind auf Lesbos (Mytilene, Nape), wo auch die gerundete Basis vertreten ist, und im nordwestl. Kleinasien (Aigai, Larissa) gefunden. Nach dem Verbreitungsgebiet hat man die Kapitellform 'äolisch' genannt. Die Form des Blattkranzes, die im 'lesbischen' Kyma fortlebt, empfiehlt eher die Bezeichnung 'lesbische Ordnung'. Jedenfalls ist die Form wesensverschieden vom ionischen Kapitell mit seinem grundsätzlich waagerechten Volutenglied. Die lesbische Ordnung stirbt in archaischer Zeit. Nur der Blattüberfall, das Kyma, bleibt bestehen; das Volutenglied dauert allein in Möbeln, besonders Klinenfüßen, der archaischen und späteren Zeit fort.

Architektur: JDurm, Baukunst der Griech. 3. Aufl.; WJAnderson, RPSpiers u. WBDinsmoor, Architecture of Ancient Greece. Archaische Tempel: RKoldewey u. OPuchstein, Die gr. Tempel in Unteritalien u. Sizilien; CWeickert, Typen d. arch. Architektur. Kynthos: Delos XI (GPlassart). Demeter Malophoros: Mon. ant. XXXII (EGabrici). Modelle: Not. scavi 1913 Suppl. S. 69 (Porsi). Karneios: FHiller von Gärtringen, Thera I. Heraion, Modelle: AthMitt. XLVIII (KMüller). Sunion: Eph. arch. 1917, S. 181 (VStais). Tiryns I (AFrickenhans); KiB, 121, 4. Sparta: RMDawkins, Artemis Orthia, Kap. 1. CWeickert, a. O. S. 18. Thermon: ebda. S. 7 u. 50; KiB, 121, 3. Heraion b. Argos: CV a. O. S. 42. Heraion Olympia: ebda. S. 37; KiB, 121, 6/8. 122, 5/6. Prinia: CV

a. O. S. 57. Neandria: ebda. S. 54; KiB, 126, 1. 127, 1. Lesbische Kapitelle: CWeickert, a. O. S. 56f.; GMendel, Catal. Constantinople Nr. 275—282. Aigai: RBohn, Altert. v. Aigai, S. 32; KiB, 126, 2. Larissa: RömMitt. XXX, S. 4 (HKoch). Lesb. Kapitelle an Möbeln: MMeurer, Vgl. Formenl. d. Orn., S. 488ff.; GMARichter, Ancient Furniture. Lesbisches Kyma: CWeickert, Das lesb. Kymation (Diss. Mchn. 1913).

## VI. FRÜHARCHAISCHER ZEIT

**Baukunst.** Am Ende des 7. Jahrh. fanden wir in der Peloponnes (Heraion in Olympia und bei Argos) die Grundrißform des dorischen Tempels voll entwickelt. Die Cella wird durch zwei Säulenstellungen in drei Schiffe geteilt, vor und hinter ihr liegt eine Halle mit zwei Säulen zwischen Anten (Parastaden), rings umgeben wird dieser Kernbau von einem Säulenkranz (Peristase oder Pteron), der den vier Stützen des Innenbaus entsprechend sechs Säulen an den Fronten zeigt. Diese Elemente ebenso wie das Giebeldach, wahrscheinlich auch die Einzelformen des Gebälks, werden bei der Übersetzung des bisherigen Holz-Lehm-Baues in Stein beibehalten. Jedoch werden Proportionen und Axweiten der Säulen grundlegend geändert. Holzbau fordert schlanke Stützen. Holzbalken als Gebälkträger (Epistyl, gewöhnlich Architrav genannt) ermöglichen weiten Säulenabstand. Dem Steinbau gegenüber ist der griechische Architekt zunächst mißtrauisch. Da ihm die Erfahrung über die statischen Eigenheiten des Baustoffes fehlt, wählt er breite, plump wirkende Säulen, die, da sie kurze steinerne Epistylieen zu tragen haben, eng beieinander stehen. Im Laufe der Zeit bei steigender Erfahrung wird der Steinbau kühner und traut sich mehr zu. Doch verläuft die Entwicklung nicht geradlinig, die Proportionen schwanken je nach den allgemeinen Stilformen.

Von Anbeginn des Steinbaus erhebt sich der dorische Tempel normalerweise auf drei Stufen (Krepis), die dorischen Säulen ruhen ohne Basis auf diesen, sind durch 16—20 Kanneluren längsgefurcht, verzüngen sich nach oben nicht gleichmäßig, sondern zeigen in der Mitte eine mehr oder weniger starke Schwellung (Entasis). Am oberen Schaftende bereiten einige Einkerbungen auf das Kapitell vor, das aus dem in der Frühzeit stark geschwellten, später straffer kreisrunden Wulst (Echinus) mit Riemchen am unteren Ende und der quadratischen Deckplatte (griechisch Plinthos, lateinisch Abacus) besteht. Über den Säulen läuft der glatte Steinbalken des Epistyls. An dessen vorspringender oberer Abschlußleiste sitzen über jeder Säulenmitte und jeder Jochmitte Tropfenplatten. Diesen entsprechen im Fries die ebenso angeordneten Triglyphen, schmale gekantet kannelierte mit drei glatten senkrechten Leisten versehene Platten, zwischen denen die flachen Metopen liegen. Die Triglyphen werden stets als stützende Glieder aufgefaßt — mitunter auch außerhalb des Tempels einzeln als solche verwendet — daher an der Ecke immer eine Triglyphe sitzen muß. Da sie andererseits stets über der Säulenmitte angeordnet sind und schmaler als das Epistyl sind, entsteht der Ecktriglyphenkonflikt, dem man teils durch Verbreitern der Metopen kurz vor der Ecke (so schon am alten Tempel in Thermon), teils durch Verkürzen der äußeren Säulenabstände (Eckkontraktur, so am Heraion zu Olympia) zu begegnen sucht. An der schrägen Unterseite des weitüberhängenden Geison sitzen über jeder Triglyphe und über jeder Metope je eine Platte mit Tropfen (lateinisch: Mutuli, griechisch: Geisipodes, ihre Herkunft aus dem Holzbau beweisen die 'Tropfen': nachgeahmte Holzpflocke). Als Dachbedeckung tritt seit Ende des 7. Jahrh. neben das Nonnendach (Iakonisches Dach) die für die klassische Zeit noch vorbildliche korinthische Ziegelbedeckung, deren ebene Flachziegel (Stroteres) an den Fugen von kantigen Deckziegeln (Kalypteres) überdacht werden. Die tönernerne Dachrinne (Sima) dehnt sich zuweilen in offener Fortsetzung alter Gepflogenheit am Holzbau als Kastenstück über das steinerne Geison aus (besonders häufig und lange in Unteritalien und Sizilien). Das Material für den dorischen Tempelbau liefert bis gegen Ende des 6. Jahrh. allenthalben einheimischer Marmor, der mit Stuck überzogen wird. Innendecke und Sparrendach bestehen nach wie aus Holz; der Dachbelag aus Terrakotta.

Die v. den ältesten erhaltenen dorischen Steintempeln gehört der Apollontempel in Forminthe mit massigen monolithen Säulen und eigenartigem Grundriß (Doppeltempel?);

ferner der Apollontempel in und das Olympion bei Syrakus. Bei beiden letzteren ist die Säulenstellung so eng, daß für eine Triglyphe über der Jochmitte kein Raum bleibt. Demnach ist nur eine über jeder Säule anzunehmen (opus monotriglyphon). Dieselbe Anordnung ist aus den breiten Metopen eines in den Fundamenten des Sikyonierschatzhauses in Delphi verbauten Gebäudes (ältestes Schatzhaus von Syrakus?) zu erschließen. Nicht fern von diesen Bauten stehen die beiden ältesten großen Tempel, deren Architekturreste auf der Burg von Athen gefunden sind. Die Abmessungen des kleineren von ihnen lassen sich mit dem Fundament des alten Tempels nördlich vom Parthenon in Verbindung bringen. Ursprünglich ein reiner Doppelantentempel ohne Peristase zeigt er im Grundriß Ähnlichkeit mit dem Apollontempel von Korinth. Die Architekturreste sind wichtig wegen der gut erhaltenen Farbspuren; unser wertvollstes Zeugnis für die hocharchaische Polychromie. Die Säulen waren weiß, nur die Kerben und die Riemchen unterm Echinus rot. Im Gebälk ist der Grundton die gelbliche Naturfarbe des Muschelkalks (Poros). Die Triglyphen und ihnen entsprechend die Tropfleisten am Architrav und die Mutuli sind schwarz. Rot sind die Leiste am Epistyl zwischen den Tropfleisten, das Geison zwischen den Mutuli, die beiden Bänder über und unter diesen. An den Metopen, die an den Frontseiten aus Marmor waren, ebenso wie an der mit Blütenornament geschmückten Marmorsima und den ebenfalls marmornen Mittelakroterien (Gorgonen und Raubtiere) sind rot und blau verwendet. Die in hohem Relief fast rundplastisch wirkenden Giebelskulpturen sind in lebhaften Farben bemalt.

Eigenheiten in Grundriß und Aufbau zeigen die mitunter vorzüglich erhaltenen dorischen Tempel im Kolonialgebiet. So fehlte dem Apollontempel in Kyrene scheinbar von Anbeginn die Rückhalle. In Sizilien hat der Tempel C in Selinus ungeteilte Cella mit geschlossener Rückhalle (Adyton), doppelte Säulenstellung vor der Front und vier Stufen. Die Giebelschrägen reichen nicht bis zu den Ecken, sondern stehen auf dem waagerechten Geison auf (vgl. die alten Modelle aus dem argivischen Heraion). Seine reliefgeschmückten Metopen sind nach der Faltenwiedergabe um 520 entstanden; sie ergeben das Datum für Vollendung des Baues. Die nämliche Giebelbildung zeigt der altertümliche sechssäulige Tempel in Poseidonia (Paestum), der durch weitere Besonderheiten des Außenbaus (Kassetten an der Unterfläche des Geison, Fehlen des waagerechten Giebelgeison, lesbisches Kyma am Triglyphon), vor allem aber durch zwei ionische Säulen in der Vorhalle und durch die blattgeschmückte Hohlkehle am dorischen Kapitell auffällt. Diese achäische Sonderform des dorischen Kapitells wurde oft irrig als hochaltertümlich angesehen und mit Helladischem verbunden. Reicher als am sechssäuligen Tempel in Poseidonia findet sie sich mit Palmetten und Lotosmotiven geschmückt am benachbarten neunsäuligen Tempel mit in zwei Schiffe geteilter Cella. Dies Palmettenlotosmuster ist den Zierformen des um 525 datierten Siphnierschatzhauses in Delphi eng verwandt. In ihm wie in den neun Säulen der Front dürfen wir wohl auch an diesem Bau ionischen Einfluß erkennen. Ebendorthin weisen die sehr schlanken weitgestellten Säulen beider Tempel.

Lehmholz- und Steinbau: Histor. und phil. Aufs. für ECurtius, S. 147 (WDörpfeld); Ztschr. f. Gesch. d. Archit. II S. 227 (GKawerau). Dorische Ordnung: GPerrot u. CChipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité VII. Ziegeldächer und Verkleidungen: RömMitt. XXX (HKoch); EDvan Buren, Gr. Fictile Revetments; Dieselbe, Archaic Fictile Revetments. in Sicily & Magna Graecia; IThallon-Hill u. LKing, Corinth IV 1; EBuschor, Tondächer v. d. Akropolis; RMDawkins, Artemis Orthia, Kap. 3; FPoulsen u. KRhomaios, 1. Vorl. Bericht über die Grabungen in Kalydon; KiB. 122, 7/8. Korinth: CWeickert, Typen, S. 113; KiB. 123, 4/7. Syrakus, Olympion u. Apollotpl.: RKoldewey u. OPuchstein, Gr. Tempel Unterit. u. Siz.; KiB. 125, 6. 'Sikyonierschatzh.' Delphi: CWeickert, a. O. S. 111; KiB. 123, 8. Opus monotriglyphon: Vitruv. IV 3, 7. Athen, Burgtempel: TWiegand, Arch.

Porosarchit.; RHeberdey, Altatt. Poroskulpt.; ArchJahrb. XLIII (HSchrader); KiB. 124. Kyrene: CWeickert, a. O., S. 105; AfrIt. II. Selinus u. Poseidonia: RKoldewey u. OPuchstein, a. O.; KiB. 125.

Der ionische Baustil hat sich in der 1. Hälfte des 6. Jahrh. an der kleinasiatischen Westküste ausgebildet, von wo er frühzeitig auf die Kykladen übergreift. Freilich sind uns von keinem kleinasiatischen ionischen Bau des 6. Jahrh. mehr als spärliche Trümmer erhalten. Immerhin finden wir die ionische Ordnung vollentwickelt am Artemision von Ephesos der Baumeister Chersiphron und Metagenes, von dem an Splittern einiger der Prachtsäulen noch die Weihinschrift des Königs Kroisos erhalten ist. Dieser Marmortempel, der demnach um 550 an Stelle von kleineren kapellenartigen Bauten getreten ist, weist gewaltige Maße auf. Bei ca. 109 × 55 m Grundfläche läßt sich der Grundriß mit langgestreckter hinten geschlossener Cella und tiefer durch Säulenstellungen in drei Schiffe geteilter Vorhalle herstellen. Rund um den Kernbau läuft ein doppelter Säulenkranz ('Dipteros'). Die über 120 Säulen wirken neben der Cella als Bauteil von künstlerischem Eigenwert. Die ionische Säule ist von Anbeginn schlanker als die dorische, sie verjüngt sich gleichmäßig ohne Entasis. Da kein Triglyphenfries regelnd oder störend mitbestimmt, sind die Säulenabstände gleichmäßiger; nur wird an den archaischen Riesentempeln die Eingangsseite durch Verbreiterung der Mitteljoche hervorgehoben. Dadurch, daß diese Rücksicht an der Rückfront fortfällt, ergibt sich dort eine ungerade Säulenzahl (9 statt 8). Die normale Säule hat in Ephesos nicht wie die klassisch-ionische 24 tiefe Kanneluren, die durch Stege getrennt sind, sondern 40—48 flache, den dorischen in der Form verwandte Kanneluren. Als Basis dienen über einer vierkantigen Platte zwei Rundscheiben (bei Vitruv Trochili) und ein Wulst (vitruvisch: Torus), die entsprechend der Schmuckfreudigkeit des Stiles, die durch den Marmor als Material noch gefördert wird, quergefurcht sind. Das Kapitell besteht aus einem breiten vollsaftigen Blattkranz (ionisches Kyma, Eierstab) mit waagerechtem fleischigen Volutenglied darüber. Beide Glieder nebst der krönenden Deckplatte (Abacus) sind aus einem Block gearbeitet. Nur der Perlstab darunter ist der Säule angearbeitet. Eine Besonderheit des Artemision sind daneben die reichen Schmucksäulen mit einem Relieffries von Figuren in zwei Drittel Lebensgröße am unteren Schaftende. In ihren Stellen tritt an Stelle des Eierstabs ein lesbisches Kyma, in den Volutenaugen große plastisch geschwellte Sternrosetten. Vom Gebälk ist nichts erhalten, außer reliefgezierten Marmortraufleiste (Sima), deren Stil etwa ein Menschenalter jünger als der der Reliefsäulen.

Die gleiche Form der schwellenden Volute wie am ephesischen Normalkapitell und dem fleischigen Eierstab finden wir wieder im milesischen Gebiet, so am Tempel Altar von Myus, den Rundaltären im milesischen Delphinion, dem Poseidonaltar von Onodendri und der Stützmauer in Didyma. Hier können wir auch den Übergang zu jünger archaischen ionischen Formen verfolgen, bei denen an Stelle des geschwellten Volutenstückes ein konkav vertiefter Volutenkanal tritt, und die breitlappigen Blätter des Kyma sich zu Eiform straffen; in ihren Zwischenräumen werden Spitzblätter sichtbar. Beispiele bieten ein Antenkupitell vom Didymaion, die Altarhörner aus dem Delphinion und die Terrakottasima vom Tempel auf dem Kalabaktepe. Von letzterem, der aus Marmor bestand, besitzen wir den Grundriß: ein einfacher Antentempel. Kostbarer als der Bau gewesen sein, zu dem das Marmorrelief mit Tänzern aus Karakuja gehört, ist wahrscheinlich schräge Giebelsima).

Den gehöhlten Kanal bei altertümlichem Eierstab zeigt bereits im frühen 6. Jahrh. die von den Naxiern nach Delphi geweihte Säule mit 44 Kanneluren, einfachster Basisform und glattem Stück am unteren Schaftende (vielleicht als Grund für Bemalung,

wie sie an einer Säule als Weihgeschenkträger auf der Athener Akropolis erhalten ist, entsprechend den Reliefs in Ephesos?). Ebenso ist der Schaft einer Kalksteinsäule (24 Kanneluren) vom Apollontempel in Naukratis über normaler Basis gestaltet. Auch hier hat das Kapitell frühen Eierstab. Daneben findet sich am gleichen Bau eine reichere Sonderform mit Lotosranke um den Säulenhals. Dasselbe Schmuckglied ist auch an den Kalksteinsäulen des älteren auf Rhoikos und Theodoros zurückgeführten Baues im Heraion von Samos zu finden, dessen sorgfältig gedrehte Basen in die Fundamente des späarchaischen Tempels eingebettet sind. Diese samische Sonderform der ionischen Ordnung teilt in Samos und Naukratis das Kapitell in zwei Blöcke (Voluten und Kyma), verzichtet auf den Abakus am Kapitell, hat in der Basis nur einen Trochilus und keine kantige Standplatte unter der Basis.

Erst nach der Jahrhundertmitte sind die zahlreichen Spielarten ionischer Kapitelle als Weihgeschenkträger, die zuweilen an lesbische Formen anknüpfen, in Delos und Athen anzusetzen. Auf den Inseln tritt der vollentwickelte ionische Stil an den nur in den Grundrissen und einzelnen Ziergliedern (Türrahmen) erhaltenen hundertfüßigen Doppelantentempeln in Naxos und Paros auf. Am besten bekannt sind die durch eigenartig hybride Schmuckformen auffälligen Marmorbauten im delphischen Heiligtum. Es sind tempelartige Thesaurai (Schatzhäuser). Alle vier sind im Grundriß einfache Antentempel. Am reichsten geschmückt ist der gegen 525 vollendete Siphniethesaurus, dessen Gebälk statt Säulen zwei Mädchenbilder stützen. Der ionischen Säulenbasis entspricht an der sauber gefügten Quaderwand ein Schmuckglied. Am glatten Epistyl sitzen nahe den Ecken kleine Rosetten. Darüber umzieht ein von lesbischem Kyma bekrönter Fries mit figurenreichen Szenen in hohem Relief das ganze Gebäude; inhaltlich ist auf jeder Seite ein Thema behandelt. Der Giebel ist reliefgeschmückt. Besonders verschwenderisch ist der Schmuck der Tür gestaltet. Ihre Dekoration und die der Geisonunterfläche sind Musterbeispiele für ionische Zierformen; der Eierstab hat gestrafften Umriß. Altertümlicher, mit breitem Eierstab und knapperen Formen der auch hier gebälktragenden Mädchen ist das sparsamer verzierte Schatzhaus von Knidos, das bald nach der Jahrhundertmitte anzusetzen ist. Eine Sonderform des Kapitells, nämlich eine ringsum runde mit überfallenden Blättern gezierte Korbform, an ägyptische Palmensäulen erinnernd, ist an zwei Marmorbauten mit Säulen von 16 bzw. 18 Kanneluren zu beobachten. Sie gelten als Schatzhäuser von Massalia und Klazomenai.

Artemision Ephesos: GHogarth, Excav. at Ephesus; Forschg. in Eph. II (WWilberg); WJAnderson, RPSpiers u. WBDinsmoor, Arch. of Anc. Greece, S. 99ff.; CWeickert, Typen, S. 157; Brit. Mus. Cat. Sculpt. I 1, Nr. B 4—85 (FNPrzyce); KiB. 126 f. Myus: Berlin, Skulpturen Nr. 1633, 1636—38. Delphinionaltäre: Milet I 3, S. 153ff. (GKawerau). Monodendri: Milet I 4 (AvonGerkan); KiB. 127, 7. Didyma: BPontremoli u. EHaussoulier, Didymes; CWeickert, Typen, S. 126; KiB. 127, 6. Kalabaktepe: CWeickert, Typen, S. 140. Karakuja: Brit. Mus. Cat. Sculpt. I 1 Nr. B 285 (FNPrzyce); KiB. 203, 1. Naxiersäule: Delphes II 1, Tf. 14/5 (ATournaire); KiB. 126, 8. 200, 3. Naukratis: Brit. Mus. Cat. Sculpt. I 1 Nr. B 391ff. (FNPrzyce); KiB. 126, 6. Samos: CWeickert, a. O., S. 162; Gnomon V, S. 272 (EBuschor); AbhAkBerl. 1929, 3 (MSchede). Ephesische u. samische Ordnung: AthMitt. XLVIII, S. 86 (FKrischen). Naxos u. Paros: CWeickert, a. O., S. 140 u. 167; MBühlmann, Entstehung der Kreuzkuppelkirche (Ztschr. f. Gesch. d. Arch. Beih. 10) S. 82; ArchAnz. 1930, S. 127ff. (GKawerau). Weihgeschenkträger: GPerrot u. CChipiez, Hist. del' art. VII, Taf. 54; ArchJahrb. XXII (GKawerau); MMeurer, Vgl. Formenl. d. Orn., S. 488 u. 502; KiB. 126, 3 u. 127, 10. Delphische Schatzhäuser: BCH. XXXVII (WBDinsmoor); AmJArch. 1923, S. 164 (WBDinsmoor); CWeickert, a. O., S. 103 u. 135ff.; KiB. 126 f.

**Skulptur.** Am Beginn der hocharchaischen Zeit herrscht in der Peloponnes der Einfluß der kretisch-dädalischen Kunst. Dem entsprechen die Nachrichten von der Wirksamkeit der Daidalosschüler oder -söhne Dipoinos und Skyllis. In der ersten Hälfte des 6. Jahrh. bilden sich die beiden Hauptthemen der archaischen Rundskulptur aus: der aufrechtstehende nackte Jüngling (Kuros) und das bekleidete Mädchen (Kore). Voll entwickelt tritt uns der Kurostypus in den wuchtig breiten Gestalten des Kleobis und Biton entgegen, Werken eines argeischen Künstlers Polymedes, die die Argeier nach Delphi weihten, Machtvoll plastisch empfunden im Aufbau sind Kopf und Rumpf; Arm- und Beinmuskeln sind kräftig geschwellt, die Bauchmuskeln und Kniescheiben zeichnerisch eingerissen. In Gesicht und Haartracht gibt sich das dädalische Erbe kund. Leichter und schlanker, wohl von der Inselkunst beeinflusst ist der etwa um 550 entstandene Marmorkuros aus Tenea in München mit schmalem Gesicht, spitzer Nase, leicht lächelnden Zügen und weicher Muskelbehandlung. Kantig und scharf in der Formensprache sind Grablöwen aus Korinth gestaltet, denen sich stilistisch der gewaltige Giebel der korinthischen Kolonialstadt Kerkyra anschließen läßt. An die korinthischen Vasen erinnert in ihm die straff durchgeführte, dekorativ wirksame Komposition. Die kolossale Gorgo mit ihren Kindern Chrysaor und Pegasos nimmt die Mitte ein. Der Hauptteil der Giebelschrägen ist geschickt durch mächtige gelagerte Raubtiere gefüllt. In den Zwickeln sind dem unregelmäßigen Rahmen sich fügend, aber nicht ihm entsprechend, Kämpfe untergebracht. Drei verschiedene Maßstäbe, dreierlei Themen sind in einem Giebelrahmen so zu einer künstlerischen Einheit zusammengefaßt.

Knapp und bestimmt in den Formen, klar und sicher in der Flächenbegrenzung sind die lakonischen Werke der ersten zwei Drittel des 6. Jahrh. Ihren Charakter veranschaulicht am besten die elastisch straffe Bronzestatue der Artemis des Chimaridas, der sich einige Reliefs und Bronzestatuetten, namentlich solche von nackten Frauen, anschließen lassen. Daneben sind Kleinbronzen von Krieger und dem gepanzerten Herakles zu nennen. Das etwa um 530 entstandene Heroenrelief von Chrysapha ist bäuerisch plump und darf nicht als Maßstab für die lakonische Kunst der Zeit gelten, die auch in der Kleinkunst, so namentlich den Bronzefibeln in Löwengestalt, beachtlich bleibt. Peloponnesisch ist zweifellos auch der überlebensgroße Kalksteinkopf der Hera aus ihrem Tempel in Olympia, den mitgefundene Faltenstücke aus dem Gewand als Rest des Kultbildes erweisen. Der scharfkantige Stil gemahnt an den Athener Löwengiebel (s. u. S. 17).

Ungewiß bleibt die Heimat der teils figurenreichen breiten Metopenreliefs aus dem Fundament des Sikyonierschatzhauses in Delphi. Die weichen Rundungen, namentlich im Gewandstil, würden wohl zu dem Ansatz in Syrakus passen. Ähnliches begegnet auf den qualitativ freilich weit geringeren ältesten Metopen aus Selinus.

Plastik: ELanglotz, Frühgr. Bildhauerschulen. Dipoinos u. Skyllis: JOverbeck, Schriftqu. Kuros: WDeonna, les Apollons archaiques. Polymedes: ELanglotz, a. O., S. 55, 18; KiB. 198, 1/2. Teneakuros: ELanglotz, a. O., S. 69, 18; 50 Meisterwerke d. Glyptothek, Tf. 4; KiB. 220, 1. Löwen, Korinth: Boston, Sculpt. Nr. 10. Kerkyragiebel: GMARichter, Sculpture & Sculptors, Abb. 76, 96, 109, 141. Spartan. Skulpturen: ELanglotz, a. O., S. 86ff.; OesterJahrh. XV u. XVIII (CPraschniker); Annual XXVIII (WLamb); WLamb, Gr. & Rom. Bronzes Taf. 33 u. 35. Fibeln: CBlinkenberg, Fibules, S. 280ff. Metopen Delphi: Delphes IV Tf. 3/4; AmJArch. 1925, S. 17 (LDCaskey); KiB. 198. Hera Olympia: Ebda.; Olympia III (GTreu); OesterJahrh. XII, S. 269 (ELöwy). Metopen Selinus: BrBr. 288; ArchAnz. 1926, S. 214 (WAmelung); KiB. 199, 2/3.

Auf den Inseln blüht schon seit dem ausgehenden 7. Jahrh. die Marmorbildhauerei. Führend scheint im frühen 6. Jahrh. Naxos gewesen zu sein. Klar im Aufbau und hart

in der Formensprache ist die in ihrer strengen Zweiansichtigkeit dem tragenden ionischen Kapitell (s. o. S. 13) trefflich angepaßte Sphinx in Delphi, deren Anlage mit dem die Kathete eines rechtwinkligen Dreiecks bildenden mageren Leib die Löwen der Terrasse auf Delos wiederholen. Den Kopftypus der Naxiersphinx trägt eine Jünglingsstatuette im Museum zu Boston mit einzigartiger harter Muskelzeichnung, weicher Behandlung der Brust und auffälligem spreizbeinigen Standmotiv. Mit dem Rumpf dieser Statuette stimmt aufs engste ein Kalksteintorso in Phigaleia überein, den man wohl mit Recht für den des Arrhachion, Olympiasiegers von 582, 578 und 574 hält. Dem Kuros von Tenea gleichzeitig scheint eine der Jünglingsstatuen aus dem Heiligtum des ptoischen Apollon, deren Gesichtszüge noch deutliche Anklänge an die etwa ein Menschenalter frühere Naxiersphinx aufweisen. Nahe steht dieser auch die aus naxischem Marmor gefertigte Kore von der Akropolis, die wie eine Übersetzung der schwellend runden ostionischen Formen (s. u. S. 18) ins Naxisch-harte wirkt. Weicher scheinen die Arbeiten von der Nachbarinsel Paros, für die ein Kuros im Louvre und Reliefs mit thronenden Gestalten charakteristisch sind.

Wahrscheinlich der Inselkunst gehört die Nike von Delos an, die man früher irrig mit einer Inschriftbasis des Archermos in Zusammenhang brachte. Die Falten des Gewandes, die denen der Reliefsäulen des ephesischen Kroisostempels entsprechen, datieren das flächig aufgebaute Werk in die Jahrhundertmitte. Anklänge an seinen Kopftypus glaubt man an einem etwa eine Generation jüngeren Kuros vom Ptoon zu verspüren. Das reichste Denkmal für die Marmorkunst der Inseln am Abschluß dieser Epoche sind die Skulpturen des gegen 525 datierten delphischen Siphnierthesauros. Die Gebäckträgerinnen sind breit und rund im faltenreichen Gewand. Am besten erhalten ist der Fries.

Auf blauem Grund heben sich die Reliefs ab, die viel Farbspuren bewahrt haben. In gerundeten untersetzten Proportionen sind der Ostfries mit Götterversammlung und Zweikampf sowie der Nordfries mit der Gigantomachie ausgeführt. Flacher und härter sind Westfries mit Wagenauffahrt und Südfries mit Leukippidenraub geformt. Der Faltenstil ist in den Gewändern voll entwickelt, in Tracht und Haarschmuck, in Bewegungsmotiven und Überschneidungen, in Staffellung und Auseinanderziehen der Einzelfiguren suchen die Künstler ständig das Bild zu bereichern. Rückständig wirkt im Vergleich zum Fries das Giebelrelief mit in der oberen Hälfte tieferem Reliefgrund. Nur die Dreifußkampfgruppe der Mitte ist dem Bildfeld einigermaßen angepaßt, wenn auch die parallelen Senkrechten der Einzelfiguren ermüdend wirken. Gewaltsam ist die Verkleinerung der Gestalten in den Giebelecken durchgeführt. Ein Viergespänn, das vermittelnd wirkt, ist in der linken Hälfte ausgenützt.

Auffallend ärmlich sind die Funde aus Kreta in früharchaischer Zeit. Große Terrakotten aus Praisos und Kleinbronzen mit Läufern und Sphingen zeigen das Abklingen der dädalischen Motive.

Naxos: ELanglotz, a. O., S. 126; AthMitt. LIV, S. 158 (EBuschor); KiB. 200, 3. Löwenterrasse: PRoussel, Délos, Tf. 3. Bronze Boston: ArchAnz. 1899, S. 136, 11. Arrhachion: Am JArch. 1914, S. 157 (WWHyde). Apollon Ptoon: Athen, Nat. Mus. Nr. 10. Kore: Akr. Mus. Nr. 677; KiB. 201, 3. Paros: ELanglotz, a. O., S. 132; AthMitt. LIV, S. 151 (EBuschor); Louvre Nr. 3101; KiB. 207, 3; Reliefs: BrBr. 516 a. Nike v. Delos: Athen, Nat. Mus. Nr. 21; Kib. 207, 1/2. Kuros v. Ptoon: Athen, Nat. Mus. Nr. 12. Siphnierfries: BCH. LI (GDaux u. PdeLaCoste-Messelière); KiB. 209/10. Kreta: Terrakotten: Annual VIII, Tf. 13; Bronzen: MusIt. II, Tf. 12 (Porsi).

Immer mächtiger setzt sich hingegen die Großplastik in Attika durch. Die frühe Monumentalskulptur in Marmor wird durch die beiden Kuroi von Sunion und einen Kopf vom Dipylon vertreten. Kennzeichnend sind großgesehene, klar erfaßte, bestimmt und sicher wiedergegebene Formen. Kantig stoßen die Flächen aneinander, ornamental und durchsichtig gegliedert sind Haarschmuck und Muskelzeichnung, wuchtig, aber

nicht überschwer die Proportionen. Als Entstehungszeit muß die Wende des 7. zum 6. Jahrh. angenommen werden. Weniger eckig, aber nicht minder flächig klar und bestimmt im Aufbau ist der wohl der folgenden Generation angehörende kalbtragende Rhombos von der Akropolis, mit seinen rund geschwellten Armmuskeln, dem Gewand, das sich dem Körper glatt anschmiegt ebenso wie der ungliederte Bart. Nur wenig älter ist die wirksam angelegte Sphinx aus Spata. Zwischen den Sunionkuroi und dem Rhombos steht die Statue einer Frau mit Granatapfel im Berliner Museum. Die reiche Faltengebung, die die Hauptlinien in bewußter Stilisierung hervorhebt und unterstreicht, ist entschieden älter als die am Kroisosbau in Ephesos. Die Farbengebung, hauptsächlich rot und gelb, wirkt namentlich durch große ungebrochene Flächen, Einzelmuster treten zurück. Der feste Stand, die kristallklare Formensprache, setzen die seit den Sunionkuroi bestehende Tradition fort.

Neben diesen Rundskulpturen aus Marmor sind für den bildnerischen Bauschmuck der Kalksteintempel die ebenfalls in Kalkstein (Poros) ausgeführten Giebelreliefs zu nennen. Der älteste der erhaltenen Giebel gibt in verhältnismäßig flachem Relief den Kampf des Herakles mit der Hydra wieder. Ganz offensichtlich ist eine für einen Fries entworfene Komposition in das Dreieck übertragen. Trotz geschickter Anpassung (Hydraschwanz in der rechten Ecke — Krabbe, die das Herabhängen der Pferdehalse motiviert, in der linken) sind nicht alle Härten vermieden. Die Hauptfigur ist bezeichnenderweise nicht in die Mittelachse gesetzt. Der Grund ist naturfarben, die Figuren in fleischrot, grün, braunrot und schwarz hervorgehoben. An diesen kleinen Giebel schließen sich zeitlich zwei Giebelpaare, die auf die beiden großen Tempel (s. o. S. 12) zu verteilen sind. Das ältere, kleinere Paar zeigt in hartem Stil auf blauem Grund in einem Giebel eine mächtige Löwin über einem Stierkalb (auch hier die Mittelachse nicht betont), im anderen in den Ecken zwei bunte Schlangen (Mitte verloren). Das größere Paar auf naturfarbenem Steingrund hat im besser erhaltenen Feld einen mächtigen blauen Stier, der von zwei Löwen geschlagen ist, vom anderen Giebel sind nur die Zwickel erhalten: links Herakles, der den Triton würgt, rechts ein dreileibiges geflügeltes Ungeheuer mit Schlangenschwänzen; alles kräftig rot und blau bemalt mit grün für Kleinigkeiten. Zu den beiden Paaren gehören Mittelakrotere aus Marmor. Älter und härter ist eine Gorgo zwischen Panthern, jünger und weicher eine Gorgo zwischen Löwen. Der Herakles der Tritongruppe entspricht dem Rhombos. Später und zierlicher im Stil ist der Giebel mit der Einführung des Herakles. Wieder ist die Mitte erhalten, die in der Komposition nicht hervorgehoben ist. Das Abtreppen der Gestalten nach den Ecken ist kompositionell ein Rückschritt gegen die Zwickelfüllung durch Tiere und Fabelwesen. Da ein Zwischenglied fehlt, wirkt es hier roher als in Kerkyra. Auch der durch landschaftliches und architektonisches Beiwerk auffallende Ölbaumgiebel ist nicht symmetrisch angelegt.

Am Abschluß der früharchaischen Zeit stehen in Attika der schlanke hochbeinige Kuros von Volomandra und ein ähnlicher Kopf in New York; beides Marmorwerke wie auch die auf der Stufe des Siphnierfrieses um 525 stehende Kore mit Peplos, deren Kopf der bärtige eichenbekränzte Kopf Rampin in Paris so verwandt ist, daß man denselben Künstler annehmen möchte. Das bedeutendste Flachrelief des Abschnittes ist die überlebensgroße Grabstele eines Jünglings und seiner Schwester um 540, der sich das Fragment mit dem Kopf eines Diskoswerfers anschließen läßt.

<sup>1</sup> Sunionkuroi: Athen, Nat. Mus. Nr. 2720; GMARichter, Sculpture & Sculptors, Abb. 16, 46, 152. Dipylonkopf: AthMitt. LII (EBuschor). Rhombos: Akr. Mus. Nr. 624; Kib. 206, 5. Sphinx v. Spata: Athen, Nat. Mus. Nr. 28; KiB. 206, 4. Frau in Berlin: AntDkm. IV Gercke u. Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft. II 3. 4. Aufl. 2

Tf. 11/18 (TWiegand). Porosgiebel: RHeberdey, Altatt. Porosskulptur; Arch Jahrb. XLIII (HSchrader); KiB. Heft 7 Farbtaf., 205 u. 206, 3. Kuros v. Volomandra: Athen, Nat. Mus. Nr. 1906. Kopf New York: BrBr. 721 (GMARichter). Kore: Akr. Mus. 679; KiB. 214, 3. Kopf Rampin: BrBr. 552; KiB. 206, 7. Grabstelen: New York: AntDkm. IV Tf. 19 u. 20 (GMARichter); KiB. 213, 1. Diskoswerfer: Athen, Nat. Mus. Nr. 38; KiB. 206, 2.

Im ionischen Osten ist auch im beginnenden 6. Jahrh. der dädalische Einfluß zu spüren. Wir finden ihn nicht nur an Werken der Kleinkunst, sondern auch in der Marmorskulptur, wo der Rest der Statue eines Anaximandros aus Milet zu erwähnen ist. Weicher, ein wenig mehr gerundet sind die Elfenbeine, die unter dem Kroisosbau des Artemisions in Ephesus gefunden sind. Die zarte Oberflächenbehandlung der besten unter ihnen kehrt wieder an einem verschleierten weiblichen Köpfchen in Berlin, dem eine kopflose Sitzstatue aus Didyma stilverwandt ist. Knappe schlanke Formen, hauchzarte Behandlung der Oberfläche, sanftes Ineinandergleiten der Flächen sind für diese Stilstufe charakteristisch.

Derselben Fundschicht wie die Elfenbeine entstammt die Kleinbronze einer Frau in faltenreichem Gewand, die den Beginn einer neuen Richtung der ionischen Plastik veranschaulicht. Deren größtes Beispiel ist die von Cherymyes geweihte Herastatue aus Samos mit säulenförmig gerundetem Unterkörper und fleischig breitem Oberkörper mit vollen Schultern. In den breiten massigen Formen ist sie dem Athener Tritongiebel, dem delphischen Kleobis verwandt, doch sind die dort zu beachtenden Kanten in Ionien gemieden. Im Gewand der Hera kreuzen sich zwei Faltensysteme. Rein ornamental angeordnete Faltenrillen laufen am Unterkörper enggestellt parallel, breiter gezogene schräge im Obergewand. Diese durchschneiden am Saum des Überwurfs kurze rund modellierte Fältchen, die dem Gesetz der Schwere folgen. Den fehlenden Kopf der Hera dürfen wir uns nicht kantig wie an der naxischen Kore (o. S. 16) vorstellen, sondern kugelrund, fleischig vollwangig wie ihn eine Bronzestatuette aus Olympia trägt. Schwellende Fülle, Rundung und Massigkeit charakterisieren ebenso die Sitzbilder vom heiligen Weg bei Didyma, deren vollständigst erhaltenes den kugelrunden Kopf und faltenloses Gewand hat. Knappe, straffe Falten, dem männlichen Kostüm entsprechend weniger zahlreich als an der Hera, zeigen das als Bild des Chares inschriftlich bezeichnete wie das vom Künstler Eudemos signierte Denkmal. Diesen milesischen Statuen gleichzeitig dürften die Trümmer von den Reliefs der ephesischen Kroisosssäulen sein. An ihnen kehren die naturalistischen Falten am Gewandsaum wieder, von den besser erhaltenen beiden Köpfen ist namentlich der eine ein Musterbeispiel für die weich modellierende zarte und doch vollsaftige ionische Marmorkunst. Die folgende Generation scheint eine Straffung der Formen anzustreben, so finden wir in einer Berliner Frauenstatue die Konturen der Cherymyeshera knapper gestaltet. Der Konflikt zwischen stilisierten und naturnahen Falten ist zugunsten eines ornamentalen Zickzacksaums gelöst. Nah verwandt ist die ebenfalls kopflose Statue der Philippe vom Künstler Geneleos auf Samos. Die fehlenden Köpfe können wir uns nach Terrakotten, die den Cherymyestypus fortsetzen, ergänzen. Die neue Straffung läßt sich wohl mit der am attischen Einführungsgiebel beobachteten vergleichen. Auf der Stilstufe des Siphnierfrieses und der das Gebälk dieses Schatzhauses stützenden Mädchen stehen eine Kalksteinkore aus Klazomenai mit gedrunghenen Proportionen und Gorgonen von einem architektonischen Relief, wohl der Traufleiste des Apollontempels in Didyma.

Eine Sondergruppe innerhalb der ostionischen Kunst bilden die Kalksteinkure der ägyptischen Griechenkolonie Naukratis, aber auch in Rhodos und Kypros, sind. Sie lassen sich vom ausgehenden 7. bis in die 2. Hälfte des 6. Jahrh. verfolgen. Sie zeigen mitunter starke ägyptische Einwirkungen. Im eigentlichen Ionien ist der

nackten Kuros während der früharchaischen Zeit selten. Charakteristisch sind die rundlichen Jünglingsköpfe aus Didyma und Rhodos.

Anaximandros: Berlin Skulpturen Nr. 1599; KiB. 201, 1. Ephesische Elfenbeine: GHogarth, Excav. at Ephesus Tf. 21—24; FPoulsen, Orient, Kap. 8. Kopf in Berlin: Skulpturen Nr. 1631, Statue aus Didyma: AthMitt. XLI Tf. 10 (HMöbius). Bronze aus Ephesos: GHogarth, a. O. Tf. 14; WLamb, Gr. & Rom. Bronzes Taf. 22. Cherymyeshera: ELanglotz, Bildhauersch., S. 119, 17; KiB. 201, 2. Bronze Olympia: ELanglotz, a. O., S. 118, 15; Athen, Nat. Mus. Nr. 6149; WLamb, a. O., Taf. 26 c. Sitzbilder aus Didyma: Brit. Mus. Cat. Sculpt. I 1 Nr. B 271 ff. (FN Pryce); KiB. 202, 1. Kroisosssäulen: Brit. Mus. a. O. Nr. B 86—138; KiB. 203, 3/4. Statue Berlin: Berliner Museen XLVIII, S. 63 (TWiegand). Philippe: AbhAkBerl. 1929, 3 (MSchede). Terrakotten: ArchAnz. 1922, S. 211 (LScheurleer); KiB. 201, 4/5. Torso Klazomenai: ELanglotz, a. O., S. 104, 15; KiB. 207, 4. Gorgo: BPontremoli u. EHaussoullier, Didymes Tf. 20; ELanglotz, a. O., S. 104, 17; KiB. 203, 2. Naukratit. Kuroi: Ant. Plastik für Wamelung (ARumpf); Brit. Mus. Cat. Sculpt. I 1 Nr. B 320 ff., B 438 ff. (FN Pryce). Köpfe: ELanglotz, a. O., S. 119, 29; S. 104, 13; MSchede, Meisterwerke in Konstantinopel, Taf. 1; KiB. 201, 6.

**Malerei.** In der Malerei sind wir für die früharchaische Zeit fast ausschließlich auf die Vasen angewiesen. Führend ist Attika, wo um die Jahrhundertwende die schwarzfigurige Technik voll entwickelt ist. Die Figuren werden auf den nunmehr oft schön orangefarbenen Ton in glänzend schwarzer Firnisilhouette aufgesetzt; teilweise, namentlich das Fleisch der Frauen, weiß aufgehöhlt. Einzelne Flächen wie Gewänder, auch Gesichter der Männer, Haare und dergleichen, daneben Einzelheiten im Ornament, werden kirschrot gefärbt. Innerhalb der Farbflächen wird die Innenzeichnung mit einem Metallgriffel eingeritzt. Die ältesten attisch schwarzfigurigen Vasen zeigen wie die letzten des 7. Jahrh., für die die große Heraklesvase in New York charakteristisch ist, breite volle Formen, unteretzte Proportionen, geschwungene, kraftgeschwellte Konturen. Dem Tritongiebel stilgleich ist der Maler der Netosamphora und der ihm doch wohl unmittelbar folgende Sophilos. Noch bei Einführung der gymnischen Agone an den Panathenaien (565) herrscht dieser Stil nach Ausweis der ältesten Preisamphora.

Neben Attika steht in der Frühzeit des 6. Jahrh. Korinth gleichberechtigt. Am Ausgang des 7. Jahrh. ist eine Grenzlinie zwischen 'protokorinthischen' und korinthischen Gefäßen nicht festzulegen. Die Technik ist entwickelt schwarzfigurig, nur ist der Ton hier grünlichgelb. Der attischen Amphora in New York entsprechen etwa die frühkorinthischen Scherben aus Aigina mit ihren noch altertümlichen Füllmustern. Im Verlauf der 1. Hälfte des 6. Jahrh. teilt sich die korinthische Keramik in zwei Äste. Der eine, der die episch breite Figurendarstellung pflegt, verzichtet immer mehr auf Füllmuster, an deren Stelle häufig breitausgeführte erklärende Beischriften treten. Ihm gehören neben den großen Mischgefäßen auch die zahlreichen Weihetäfelchen aus gebranntem Ton an, deren vollendetstes, der Jäger des Timonidas mit seiner im Umriß gegebenen Zeichnung lehrt, daß die große Malerei die keramische Silhouette ablehnt. Die großen Kratere versucht man bald durch orangeroten Überzug der Farbenwirkung der attischen Ware anzugleichen. Dies verleiht ihnen eine laute Buntheit, die durch vielfach verwendete weiße Flächen auch für Männerhaut und Gewänder, gesteigert wird. Im allgemeinen ist bei allem Reichtum der Wirkung die korinthische Vasenmalerei konsequenter in der Entwicklung als die attische; der enge Konnex mit der großen Kunst scheint zu fehlen. Das zeigen besonders die kleinen Gefäße, deren Schmuck sich auf dekorative Gestalten, Tänzergruppen oder Tierstreifen beschränkt. Auf ihnen erfährt das alte Füllornament eine Fortentwicklung, die es gleichberechtigt neben die Figuren treten läßt. Oft wird der Malgrund von ihm fast völlig aufgezehrt. Füllrosetten und Gestalten werden ein einheitliches Flächenmuster, zwischen ihnen bleiben nur schmale Streifen des Grundes sichtbar.

Wie in der Bauskulptur auf den üppigen Tritongiebel der nüchterne knappe Einföhrungsgiebel folgt, so wird in der attischen Vasenmalerei die kraftgeschwellte Sophilosgruppe von Klitias und Nearchos abgelöst. Der große vom Töpfer Ergotimos gedrehte, von Klitias bemalte Krater ist die reichste Musterkarte dieses Stils mit seinen straffen Konturen, seiner überladenen minutiösen Kleinmalerei in der Innenritzung, seiner kühl berechnenden Raumaufteilung. Dutzendware, die diesen Stil ausleiert, sind die immer noch mit dem irreführenden Namen 'tyrrhenische Amphoren' bezeichneten Gefäße. Zur Jahrhundertmitte leiten zwei Meister über: der elegante Maler des Deinos von der Akropolis und Lydos. Haben die älteren Werke des Lydos noch etwas vom hölzernen Klitiasstil, so erinnern die jüngeren schon an Exekias. Dieser ist uns als Meister großer Tonpinakes mit Figuren, die über den Maßstab der Vasenbilder hinausgehen, und von signierten Gefäßen bekannt. Im Faltenstil entsprechen seine Werke den Reliefs vom Kreisostempel. In Komposition und Zeichnung sind sie Musterbeispiele für die saubere attische Klarheit. Innenritzung, die auf dem großen Amphorenbild der Brettspielenden Helden auffällt, ist präziös ohne wie bei Klitias zu dominieren. Lydos und Exekias wirken vorbildlich für die folgende Generation. Neben ihnen steht der Amasismaler, der den knapperen Klitiasstil fortsetzt, mit seinen leicht manierten Figuren, die von den Meistern der sog. affektierten Amphoren weiter gepflegt und übertrieben werden.

Eine technisch und stilistisch eng geschlossene Gruppe von Vasen läßt sich nach den Inschriften in Chalkis auf Euböia lokalisieren. In Ton, Firnis und Farbe vollkommen zeigen die Gefäße Darstellungen in flüssig flächigem Stil. Beziehungen zu Attika und Korinth sind zweifellos; eine Einwirkung der chalkidischen Keramik auf andere Zentren ist nicht zu erweisen. Die erste Blütezeit der Fabrik fällt in die Zeit des Lydos. Hölzerne Nachahmungen attischer Vorbilder sind die schwarzfigurigen Bilder des benachbarten Eretria, Ebenso beschränkt sich die boiotische schwarzfigurige Ware auf Anlehnungen an Attisches neben dem eigenartig bäurischen subgeometrischen Zeichenstil (o. S. 4). Die lakonische Keramik, die sich von dürftigen geometrischen Anfängen an verfolgen läßt, erlebt in der Mitte des Jahrhunderts unter starkem korinthischen Einfluß eine Blütezeit, die auch im Export der Gefäße ihren Ausdruck findet. Der weiße Überzug als Malgrund verbindet sie äußerlich mit Östlichem. In Ionien ist das vollkommene Durchdringen der schwarzfigurigen Weise seit Beginn des 6. Jahrh. wahrzunehmen. Auf der chiotischen Ware ersetzt die Silhouette mit Ritzung die älteren feinen polychromen Bilder. Die Fikelluragattung verwendet auf ihren eigenartig gezierten Vasen die Silhouette mit ausgesparter (nicht eingeritzter) Innenzeichnung. Den europäischen Gattungen steht am nächsten die klazomenische, die den ursprünglich im Osten üblichen weißen Malgrund gegen den lederfarbenen Naturton vertauscht. Inhaltlich sind die Darstellungen wie die besten des 7. Jahrh. in Ionien nicht erzählend, sondern dekorativ.

Attisch-schwarzfigurige Vasen: JDBezley, Attic Black-Figure; JhellSt. XLIX (JDBezley u. HPayne); PMingazzini, Vasi Castellani, S. 192 ff. Älteste Preisamphora: ELanglotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfig. Vasenmalerei, S. 9. Korinthisch: HPayne, Necrocorinthia; EPfuhl, MuZ. I; PMingazzini, a. O., S. 116 ff. Chalkidisch: ARumpf, Chalk. Vasen; Rev.ét.gr. XLI (CDugas); PMingazzini, a. O., S. 181 ff. Böotisch: JhellSt. XLIX (Aure). Eretrisch: EPfuhl, MuZ. I; FR. III S. 217 (EBuschor). Lakonisch: CVAClassif. 14 (CDugas); Rev.arch. 1928 I (CDugas); Clara Rhodos III, S. 122 (GJacopi); RMDawkins, Artemis Orthia, Kap. 2 (JDroop); Annual XXVIII (JDroop); PMingazzini, a. O., S. 186 ff. Ionisch: CVA. Classif. 13 (ERPrice).

## VII. REIFARCHAISCHES ZEIT

**Baukunst.** Das Eindringen ionischer Formen in die dorische Ordnung um 525 hatten wir an den Tempeln von Poseidonia (o. S. 12) beobachtet. Die schlanken Säulen werden für den Dorismus der Zeit von 525—475 charakteristisch. Ein weiteres ionisches Element darf man in dem schrittweisen Vordringen des Marmorbaus erkennen. Schlanke Säulen hat die Ringhalle, die um den alten Tempel auf der Burg von Athen gelegt wurde, deren Giebel beide aus Marmor bestehen. An dem zwischen 548 und 510 errichteten Alkmeonidentempel in Delphi war die ganze Ostfront aus Marmor. Vollständig in Marmor ausgeführt ist das zierliche hochsäulige, reich mit Skulpturen geschmückte, als einfacher Antebau angelegte Athenerschatzhaus in Delphi, das wahrscheinlich kurz nach 506 entstand. Damals wird im peloponnesischen Bereich noch durchaus der Kalkstein verbaut, so an dem dem Athenerschatzhaus etwa gleichzeitigen Megarerschatzhaus in Olympia und dem schlanksäuligen Ringhallentempel von Kardaki auf Kerkyra, der in einigen Punkten von der dorischen Norm abweicht. Vor allem aber am Aphaiateempel auf Aigina, der nicht nur durch seine Marmorgiebelgruppen berühmt ist, sondern infolge seiner guten Erhaltung und gründlichen Erforschung das Musterbeispiel der dorischen Ordnung in jüngerer archaischer Zeit ist. Seine Ringhalle von 6 × 12 Säulen ist im Grundriß durch Zusammenfallen der Diagonalen mit der Cella in Beziehung gebracht, der Ecktriglyphenkonflikt durch einfache Kontraktur aufgehoben. Das Gebälk wirkt über den schlanken Stützen etwas schwer. Für den Gesamteindruck sind die Akrotere wichtig, die sich in diesem Fall vollständig ergänzen ließen (Sphingen an den Ecken, Rankenwerk mit Koren in der Mitte). Im Innern ist, obwohl die Peristase gleichmäßig breit ist, die Vorhalle etwas vertieft. Von den in zwei Stockwerken angeordneten Säulenreihen, die die Cella in drei Schiffe teilen, ist genügend vorhanden, um den inneren Eindruck zu veranschaulichen.

Im ionischen Osten ist in der spätarchaischen Zeit, namentlich nach der Jahrhundertwende, die Bautätigkeit gering. Im nordwestlichen Kleinasien ist in dem gut untersuchten Tempel von Assos ein vereinzelt dorisches Beispiel auf asiatischem Boden erhalten, das durch die schlanken Säulen und den Stil seiner Reliefs in das 3. Viertel des 6. Jahrh. datiert wird. Auffällig sind die in dem harten Trachyt stumpf ausgeführten Bildstreifen, die den Architrav überziehen; zweifellos ein ionisches Element. Auf Samos wird in dieser Periode der Bau des großen Heraion auf einer Grundfläche von ca. 52,5 × 109 m weit gefördert; ein Bau, der gleich den anderen Riesentempeln nie vollendet wurde. In Grundriß (8 Säulen in der Front, 9 hinten) und Aufbau bewahrt er die Tradition der vorhergehenden Epoche. Die Basen (nur ein Trochilos) und Kapitelle (Halsring, Fuge zwischen Voluten und Echinus) waren die samische Eigenform. Die Säulen, teilweise aus Poros, zeigen Stege zwischen den Kanneluren. Mächtig wirkt im letzten Drittel des 6. Jahrh. der ionische Baustil nach Westen. Der von Bathykleon in Magnesia errichtete Thronbau des amykläischen Apollon, dessen Grundriß die Ausgrabungen festzustellen nicht erlauben, ist zwar in den hauptsächlichlichen Bauleitern dorisch gehalten. Doch sind die ionischen Schmuckformen des Marmorbaus schon im Gebälk auffällig, vollends einzigartig ist die Verschmelzung von ionischen vorkragenden Voluten mit dorischen Säulen an einigen Konsolkapitellen, deren Bauher Zusammenhang nicht mehr zu ermitteln ist. Vom Eindringen der ionischen Bauweise nach Attika während der Herrschaft der Peisistratossöhne zeugt der damals riesiger ionischer Dipteros (ca. 108 × 43 m) von den Architekten Antistates, Vlaischos, Antimachides und Porinos begonnene, bei Vertreibung der Tyrannen kollabiert liegende Tempel des olympischen Zeus. Dazu gesellen sich ionische

Kapitelle von der Akropolis und die eigenartig gestaltete Basis von einem Weihgeschenk des Hipparchos im Ptoon. Diese Basisform kehrt wieder an den Säulen der ionischen Halle, die die Athener wahrscheinlich nach der Schlacht bei Salamis in Delphi weihten. Leider fehlen hier die Kapitelle der Säulen, die nach den großen Achsweiten zu schließen ein Holzgebälk trugen.

Im westlichen Kolonialgebiet dringen rein ionische Formen nur in der Kleinkunst ein, wie an Sarkophagen aus Gela und Megara Hyblaia. An die ionischen Bauten gemahnt jedoch unter den großen Tempeln schon durch seine riesigen Ausmaße (ca. 50 × 110 m) der trotz jahrhundertelanger Bautätigkeit nie vollendete dorische Apollontempel in Selinus, dessen Pteron zwei Achsweiten breit ist, und so die spätere Grundrißform des Pseudodipteros vorwegnimmt. Auch bei dem unmittelbar südlich von diesem gelegenen Tempel F (S) ist das Pteron auffallend breit, zudem die Interkolumnien durch Scherwände geschlossen.

Ionische Voluten verbreiten sich in den Palmettenbekrönungen von Stelen während der reifarchaischen Zeit allenthalben im griechischen Gebiet.

Die Baupolychromie wählt in der reifarchaischen Zeit den gestreckteren Bauformen entsprechend lichtere Farben. Als Tönung der Triglyphen tritt Himmelblau an Stelle des ersten Schwarz der vorhergehenden Epoche.

Ringhalle, Athen: CWeickert, Typen, S. 145. Alkmeonidentempel: ebda., S. 142. Athenerschatzhaus: ebda., S. 135; KiB. 128, 6. Megarerschatzhaus: CWeickert, a. O., S. 132. Kardaki: ebda., S. 153. Aphaia: AFurtwängler, Aegina; KiB. 128, 1/5. Assos: CWeickert, a. O., S. 156; KiB. 123, 1/2. Samos: CWeickert, a. O., S. 162; KiB. 126, 5 u. 127, 2. Amyklai: AthMitt. LII (EBuschor u. WvonMassow); KiB. 127, 4/5. Olympion, Athen: CWeickert, a. O., S. 165. Hipparchbasis: BCH. XLIV, S. 237. Kapitelle, Athen: AthMitt. LII (HMöbius). Athenerhalle, Delphi: AthMitt. IX (RKoldewey). Sizilische Sarkophage u. Stelen: Mon. ant. I Tf. 2; XVII, S. 738 (POrsi). Selinus, Apollontpl. u. Tpl. F(S): RKoldewey u. OPuchstein, Gr. Tpl. Unterit. u. Siz; KiB. 125, 7. Voluten- u. Palmettenornamente: PJacobsthal, Orn. gr. Vasen, S. 40, 166, 176. Eph. arch. 1924 (DEvangelidis).

**Skulptur.** Führend in der Skulptur der reifarchaischen Zeit ist Attika. Hier überblicken wir dank den Ausgrabungen auf der Akropolis in ungewöhnlich guter Erhaltung auch der Farben eine lange Reihe von Bildwerken, die nach der Zerstörung der Burg durch die Perser 480 beschädigt unter die Erde kamen. Der antiken Gelärsamkeit der hellenistischen Zeit mußte aus diesem Grunde die Kunst des vorderpersischen Athen so gut wie unbekannt bleiben, daher sie in den literarischen Quellen und demnach auch auf weite Strecken in der modernen Archäologie nicht die ihr gebührende Rolle spielte.

Auf die Nachrichten über die Marmorbildhauer von Chios, die ältesten, von denen die hellenistischen Gelehrten Inschriften vorfanden, gestützt, glaubte man auch den Großteil der auf der athenischen Burg gefundenen Marmorwerke ionischen, namentlich chiotischen Meistern geben zu müssen. Klären haben hier nicht nur die Ausgrabungen in außerattischen Heiligtümern, die nirgends Ebenbürtiges förderten, gewirkt, sondern vor allem auch der Vergleich mit den sicher in Attika durch Inschriften lokalisierten Vasenbildern, die ebenso mit den Marmorwerken verwandt sind wie außerattische Tonmalerei von ihnen abweicht. Gewiß war Athen gegen fremde Künstler nicht völlig abgeschlossen. Dafür zeugen ebenso wie je eine auf der Burg gefundene Signatur des Archermos von Chios, Kalon von Aigina und Onatas von Aigina, ein typisch ostionischer Torso im Stil der Cheramyshera und die oben (S. 16) erwähnte naxische Kore. Doch scheiden sich solche Fremdlinge deutlich von der Masse attischer Werke. Der Stilwandel, der kurz nach 530 allenthalben in Griechenland einsetzt, ist nicht auf Attika beschränkt, deshalb muß er aber nicht dort von außen importiert sein. Er hängt auch nicht mit der Einführung der Marmorbildhauerei zusammen, denn diese blühte in Athen schon um 600 (o. S. 16); die Porosskulptur ist keine Vorstufe zu ihr, sondern ein auf Bauschmuck beschränkter Seitenzweig.

Äußerlich unterscheiden sich die neuen Statuen von den älteren besonders in der Faltenwiedergabe des Gewandes. Einzelne Falten waren schon in und vor der Kroisoszeit zu beobachten (Ephesische Säulenreliefs, S. 18, Artemis des Chimaridas, S. 15, Berliner Frauengestalt, S. 17). Das Neue in der reifarchaischen Zeit ist das Unterordnen des Gewandes unter den Körper. Dem kommt der Trachtwechsel im europäischen Griechenland entgegen, wo damals an Stelle des wollenen dorischen Gewandes (als archäologischer Terminus: Peplos) die ionische Leinentracht (in der Archäologie Chiton genannt) als bevorzugtes Frauengewand tritt. In den Marmorstatuen wird die neue Tracht dem Unterkörper eng wie ein Handschuh angeschmiegt, den stofflichen Charakter betonen zart eingerissene Falten und aufgemalte Streumuster. Den Oberkörper verhüllt ein Umhang, dessen sachlicher Zusammenhang mit dem Untergewand nicht geklärt ist. Er hängt in breiten Zipfeln herunter und ist durch zahlreiche senkrechte Parallelfalten gegliedert. Der zierlichen Gewandbehandlung entsprechen die neuen Proportionen des Körpers. Wie die schweren, lastenden Säulen der dorischen Ordnung früharchaischer Zeit durch die gestreckten jüngeren ersetzt werden, so treten an Stelle der stämmigen Körperformen, die noch am Siphniefries zu beobachten waren, langgestreckte Gestalten mit zierlichen Gelenken, schmalen Hüften, breiteren Schultern. Im länglichen Oval des Gesichtes sitzen schräggestellte mandelförmige Augen, über lächelnden Lippen spitze Nasen. Alles wirkt etwas preziös und maniert. Auf Technische wird großes Gewicht gelegt, der Marmor an der Oberfläche poliert, die Faltenunterhöhungen mit Säge und Bohrer durchgeführt. Die Polychromie läßt die transparente Oberfläche des Marmors stärker zur Geltung kommen. Einheitlich gefärbte Gewänder, die wie an der Berliner Frauengestalt (S. 17) große Flächen bedecken, werden auf die an der Schulter sichtbaren Chitonecken beschränkt. Am Überwurf und auf dem Unterkörper dominiert das schimmernde Weiß des Marmors. Als Farbe ist neben Grün und Blau besonders Rot beliebt; letzteres namentlich für Augensterne, Lippen und Haare der Koren.

An der Schwelle der neuen Richtung steht die dem Fries vom Siphnierschatzhaus verwandte Kore im Peplos (o. S. 17). Die Gebälkträgerinnen des Thesauros mit ihren breiten Schultern ähneln schon jüngeren attischen Werken. Alle Koren der Akropolis überragt an Größe des Maßstabs und der Auffassung die von Nearchos (Enkel des Töpfers S. 20?) geweihte, von Antenor dem Sohn des Eumares signierte, männlich breitschultrige Gestalt, die eben durch den Künstler, der auch die 510 errichtete Bronzegruppe der Tyrannenmörder schuf, datiert wird. Der Künstler der neuen Demokratie stand deren Machthabern, den Alkmeoniden, wohl schon vor der Vertreibung der Tyrannen nahe, denn die Giebelgruppen des von dem attischen Adelsgeschlecht gerade damals vollendeten Apollontempels in Delphi sind der Athener Kore so eng verwandt, daß wir auch in ihnen Werke des Antenor erkennen dürfen. Etwa ein Jahrzehnt früher wird die in Trümmern erhaltene Giebelgruppe mit Gigantenkampf von der Ringhalle des alten Tempels anzusetzen sein, die die Verbindung nach oben herstellt. Besonders in dem lebhaft-frischen Athenakopf klingt noch etwas von der Stilstufe des Rhombos nach. Dieser Athena nah verwandt ist der unter dem Namen Rayetscher Kopf bekannte Jünglingskopf. Der Tierkampfgiebel der Rückfront der Ringhalle gestaltet ein altes Thema (S. 17) im Sinne der neuen Zeit aus. Etwas älter als die Antenorkore ist wohl auch die im bloßen Chiton. Jünger, den Vasen mit dem Preis des schönen Leagros (S. 27) gleichzeitig, ist die langgestreckte Kore, bei der die Virtuosität der Marmorbehandlung, die Verfeinerung der reifarchaischen Zierlichkeit ins Unerträgliche überspitzt ist. Aus schmalster Standfläche wächst sie mit zerbrechlichen Knöcheln schlank empor, die Falten sind schematisch od, das spitznäsige Gesicht auf überlangem Hals wirkt fatal maliziös. Um die Jahrhundertwende sind die Koren, die die Katalognummern 685 und 680 tragen, anzusetzen. Wenig ist vom Kurostypus der reifarchaischen Zeit in Athen erhalten. Torsen von Einzelfiguren, von Reitern und aus Gruppen zeigen eine sanfte weiche Oberflächenbehandlung. Vollständiger lehrt den Typus eine wohlerhaltene Kleinbronze von der Akropolis kennen.

Klarer läßt sich die Entwicklung in der Wiedergabe des männlichen Akts auf Reliefs verfolgen. Dem Siphnierfries nicht fern steht ein kleines Motivbild mit einem Flötenbläser und drei tanzenden Frauen, dessen Bemalung besonders gut erhalten ist. Gegen 510 ist die Grabstele des Aristion, Werk des Aristokles anzusetzen. Das Eintragen anatomischer Details in die archaisch gebundene Silhouette zeigt die Stele eines Waffenträgers. Das für die Zeit charakteristische Bestreben, in den verschiedensten Bewegungsmotiven die neu erworbenen anatomischen Kenntnisse auszubreiten, veranschaulichen Statuensockel mit Szenen der Palaistra. Ans Ende des Jahrhunderts kommen wir mit den Metopen des Schatzhauses in Delphi. Hier wird in den Herakles- und Theseustaten an schlanken sehnigen Körpern mit elegant geschwungenen Umrissen in den mannigfachsten Stellungen, bei gefälliger Füllung des Bildrahmens in ausdrucksvoller Bewegung und knapper fester Muskelzeichnung, bei zierlich gefältem Gewand und lächelnden Köpfen eine Spitzenleistung der attischen Marmorplastik geboten. An rundplastischen Werken ist ihnen der bewegte Torso eines Kämpfers aus Daphne zur Seite zu stellen. Den überzierlichen Faltenstil bald nach 500 zeigt das Relief eines wagenbesteigenden Jünglings auf der Akropolis.

Reifarch. att. Kunst: AthMitt. XLVIII (EPfuhl). Ostion. Torso: Ak. Mus. Nr. 619. Antenorkore: HSchrader, Auswahl arch. Marmorculp. Tf. 3; KiB. 213, 5. Delphische Giebel: Rev. arch. 1927 II (PdeLaCoste-Messelière); KiB. 215, 1/2. Gigantengiebel: Oester. Jahrb. XIX/XX Beibl., S. 329 (RHeberdey); KiB. 214, 1. Tierkampf: Arch. Jahrb. XLIII, S. 72 (HSchrader). Kopf Rayet: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 11. Koren: im bloßen Chiton Ak. Mus. Nr. 670; KiB. 214, 4. Nr. 682: HSchrader, Auswahl, Tf. 4; KiB. 216, 4/5. Nr. 685: HSchrader, a. O., Tf. 7/8. Nr. 680: KiB. 216, 3. Kuroi, Marmor: Ak. Mus. Nr. 665, 692. Bronze: ELanglotz, Frühgr. Bildhauersch., S. 69 Nr. 21; KiB. 233, 1. Reiter: HSchrader, Auswahl, Tf. 14/15. Relief Reigen: Ak. Mus. Nr. 702; GRodenwaldt, Rel. b. d. Griech. Abb. 82; KiB. 217, 1. Aristionstele: Athen, Nat. Mus. Nr. 29; Rodenwaldt, a. O. Abb. 6; ELanglotz, Zeitbest. d. strengrofig. Vasenmal., S. 65; KiB. 213, 2. Waffenträger: Athen, Nat. Mus. Nr. 1959; KiB. 213, 4. Reliefbasen: Athen, Nat. Mus. Nr. 3476, 3477; ArchAnz. 1922 (APhiladelphus); GRodenwaldt, a. O. Abb. 94ff. Metopen d. Athener Schatzhauses: ELanglotz, Zeitbest., S. 72; KiB. 217, 5/7. Wagenbest. Jüngling: ELanglotz, Zeitbest., S. 87; KiB. 214, 2. Torso v. Daphne: Athen, Nat. Mus. Nr. 1605.

Den attischen Werken nahe verwandt, wenn auch nüchterner und klarer im Aufbau, sind die Giebelgruppen vom Aphaiatempel auf Aigina.

Drei solcher Gruppen sind in Resten erhalten. Zwei gleichzeitige, die etwa dem letzten Jahrzehnt des 6. Jahrh. angehören, und ein Ersatz für den Ostgiebel, der gegen 480 entstanden ist. Die Mädchenfiguren neben den Mittelakroteren (o. S. 21) sind durchaus im Typus der attischen Koren gehalten ebenso wie die Athena, die im Westgiebel die Mittelachse betont. Beiderseits von dieser Athena sind symmetrisch Kampfgruppen angeordnet, deren Verteilung in den Hauptzügen sicher ist. Auf das primitive Verkleinern der Proportionen nach den Giebelenden zu, das noch am Siphniergebel (o. S. 16) um 525 angewendet wurde, ist verzichtet. Liegende und Kniende nehmen die Ecken ein, kniende Bogenschützen vermitteln zu dem Paar aufrechter Kämpfer über einem waffenlosen Gefallenen neben der Athena. Durch die mannigfaltigen Bewegungsmotive ist der Raum des Giebeldreiecks gefüllt ähnlich wie es schon am Umbau des alten Tempels in Athen wahrscheinlich, am Megarerschatzhaus in Olympia sicher der Fall war. Dem Künstler bietet sich so in den verschiedensten Stellungen die Möglichkeit, sein ganzes anatomisches Können zur Schau zu stellen. In der Tat ist der Westgiebel das Vollendetste, was die archaische Skulptur auf dem Gebiet des männlichen Akts zu geben vermochte. Den Köpfen des älteren Ostgiebels, der im Anfang des 5. Jahrh. zerstört, nur in geringen Resten erhalten ist, steht ein Bronzekopf von der athenischen Akropolis äußerst nahe; in ihm sieht man mit Recht ein Denkmal der im Altertum hoch gefeierten Bronzebildhauerschule von Aigina. Der jüngere Ostgiebel setzt ganz deutlich die Tradition der beiden älteren fort. Die im Maßstab größeren Figuren haben jedoch schwerere Proportionen. Die Gesichter mit mächtigem Kinn lächeln nicht mehr so fröhlich wie jene. Über die Anordnung der Figuren im Giebelrahmen (zahlenmäßig waren es weniger als in den älteren Gruppen) ist volle Klarheit nicht zu erzielen.

Verhältnismäßig dürftig sind die reifarchaischen Skulpturenwerke aus der Peloponnes erhalten. Der Giebel des Megarerschatzhauses mit seiner wildbewegten stark verzahnten Komposition ist an der Oberfläche sehr verwittert. Die Faltengebung datiert ihn nach 520. In der Nordostpeloponnes (Korinth oder Sikyon) sind wohl einige Spiegelstützen aus Bronze anzusetzen, die eine einheimische Abart des reifarchaischen Korentypus wiedergeben. In Lakonien begegnet reifarchaischer Faltenstil auf bäuerisch plumpen Grabstelen. Groß und wuchtig in der Wirkung ist die Marmorstatue eines nackten behelmten Kriegers, der gegen einen höherstehenden Gegner sich verteidigt, aus Sparta (Gigant oder Fußkämpfer, der Reiter abwehrt?; unverständigerweise wurde in ihm das nach Pausanias III 14, 1 im Jahr 440 errichtete Denkmal des Leonidas vermutet). Ihm lassen sich zwei Marmorköpfe aus Olympia als stilverwandt zur Seite stellen. Die lakonischen Bronzen pflegen die oben (S. 15) genannten Typen weiter.

Auf den Inseln sind einige vom Attischen sich sondernde Koren aus Delos zu nennen. Am Ende der reifarchaischen Periode ist die von dem Naxier Alxenor in boiotischem Marmor gemeißelte Stele eines auf den Stock gelehnten Mannes aus Orchomenos entstanden. Ein etwa gleichzeitiges Werk, das in Apollonia am Pontos und ein etwas älteres wohlerhaltenes Beispiel des Typus, das jetzt in Neapel aufbewahrt wird, sprechen für die Freizügigkeit der Künstler von den Inseln. Die jüngsten der Kurostatuen aus dem Ptoion dürften auch nicht einheimisch boiotische Arbeit sein; teilweise stehen sie sicher unter dem Einfluß der Inselkunst, während der Bronzeperiode, der am korinthischen Golf in Südboiotien gefunden ist, eher peloponnesische Arbeit sein wird. Ein köstliches Beispiel der reifen Marmorplastik auf den Inseln sind die Reste des Giebels vom Tempel des Apollon Daphnephoros in Eretria. Trotz der nahen Verwandtschaft zu Attischem ist ihr Stil doch eigen. Der Torso der Athena mit dem ganz einzigartigen Gorgoneion, die kühn und heiter bewegte Gruppe des Theseus, der die Amazonenkönigin raubt, wirken bei aller Verstümmelung stark und ursprünglich. Die zahlreichen Reste von Krieger, Pferd und Amazonen, die die Seiten des Giebels füllten, sind nicht veröffentlicht.

Die ostionische Skulptur der reifarchaischen Zeit knüpft unmittelbar an die der Kroisosepoche an. Um 530 wird man die gut erhaltene Statue eines stehenden bekleideten Mannes in Samos ansetzen dürfen. In den breiten vollen Körperformen, dem kugeligen Kopf setzt er die Richtung der Sitzbilder des Chares, der Säulenreliefs fort. Die Bereicherung des Faltenstils läßt sich über die samische Statue hinaus an stehenden Frauenbildern, namentlich aber an der Reihe in Milet gefundener sitzender Gestalten bis ins frühe 5. Jahrh. hinein verfolgen. Um die Jahrhundertwende ist nach den Formen der Inschrift die Sitzstatue eines Aiakes, Sohnes des Brychon (sicherlich nicht, wie man irrig glaubte, der Vater des Tyrannen Polykrates) datiert. All diese Werke aus ionischer Hand haben zarte Formen der Oberfläche, breite Proportionen, weich zerfließende Flächen. Lastende Ruhe herrscht in ihnen, nicht gestraffte Bewegung. Dennoch ist diese Kunst nicht schlechtweg weichlich oder gar ungriechisch, wie man ihr vorgeworfen hat. Ein prächtiges Beispiel von gesammelter Kraft und Wucht bietet ein gelagerter Löwe, der nicht nur die hölzernen peloponnesischen (S. 15), sondern auch die daneben allzu naturalistisch und posiert wirkenden orientalischen an Größe der Auffassung übertrifft. Datiert wird er ins ausgehende 6. Jahrh. durch die Stirnziegel vom Tempel auf dem Kalabaktepe, der jüngeren Eierstab zeigt, aber älter ist als die Perserzerstörung von 494. Selten ist auch in der spätarchaischen Zeit in Ionien der Typus des nackten Kuros. Weich in der Oberflächenbehandlung sind Beispiele aus Samos und aus Marion auf Kypros. Zahlreich sind auch einheimisch kyprische Denkmäler

dieser Zeit. Doch ist die Kunst der von Griechen und Semiten bewohnten Insel nie originell. Sie bleibt ein provinzielles Sammelbecken östlicher und griechischer Formen. Nie wirkt die kyprische Kunst auf andere ein, oder ist ihr auch nur die Rolle einer Mittlerin zuzuerkennen.

Reifarchaisch sind im Osten das anmutige Relieffragment mit Europa auf dem Stier in Berlin und die schon dem 2. Jahrzehnt des 5. Jahrh. angehörenden Reliefs vom sog. Harpyienmonument aus Xanthos.

In den westlichen griechischen Kolonien läßt sich der früharchaische Stil an Werken wie dem Kopf aus Metaurum und den ältesten Selinunter Metopen nachweisen. In unsere Periode gehören die bekannten, einst irrig für hochaltertümlich gehaltenen Metopen des Tempels C in Selinus, die trotz ihrer bäurischen Plumpeheit durch den Faltenstil nach 520 datiert werden. Ein kümmerliches provinzielles Erzeugnis ist auch der Bronzekuros aus Selinus, während wir in dem Marmorkuros in Akragas ein gutes und charaktervolles Werk besitzen, dem sich andere Marmortorsen anschließen lassen. Großgriechisch ist wohl auch der Bronzejüngling aus Piombino. Terrakottatafeln aus Medma und Lokroi verkörpern im Westen eine dem 'Harpyienmonument' verwandte Stilstufe. An Marmorreliefs sind ein Grabrelief der Villa Albani und ein Reiterrelief aus Velletri zu erwähnen. Manieriert, wohl nacharchaisch ist die große thronende Göttin in Berlin, zu der sich enge Parallelen unter den tarentinischen Terrakotten finden; ein sauberes, wohldurchdachtes, aber inhaltloses Werk. Die Fortsetzung ihres Stiles würde ein Kopffragment aus Tarent in Boston darstellen. Ein nur abgezierter Korentorso in Tarent und ein kleiner Torso eben daher legen Zeugnis von reifarchaischer Marmorkunst in dieser großen westlichen Griechenkolonie ab.

**Aigineten:** AFurtwängler, Aegina; S.Ber.bayr.Ak. 1912, 5 (PWolters); KIB. 222/4. **Bronzekopf:** ELanglotz, Frühgr. Bildhauersch., S. 99, 8; KIB. 221, 5. **Megarergiebel:** ELanglotz, Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei, S. 37; KIB. 221, 8. **Spiegelstützen:** ELanglotz, Bildhauersch., S. 30. **Lakon. Stelen:** MNTod u. AJBWace, Catal. of the Sparta Museum. **Krieger:** Annual XXVI, Tf. 18—20 (AMWoodward). **Köpfe Olympia:** ELanglotz, Bildhauersch., 55, 28. **Koren Delos:** ebda. S. 133, 12; KIB. 207, 7. **Alxenorstele:** ebda. 212, 5; ELanglotz, Bildhauersch. S. 127, 21. **Apolloniastele:** ebda. S. 138, 17; KIB. 212, 3. **Stele Neapel:** ebda. 212, 4; ELanglotz, Bildhauersch. S. 138, 18. **Kuros Ptoon:** Athen, Nat. Mus. Nr. 20; KIB. 220, 3. **Poseidon v. Livadostro:** ELanglotz, Bildhauersch., S. 32, 29. **Giebel Eretria:** ebda. S. 154, 6; KIB. 215, 7. **Statue Samos:** ebda. 202, 5; ELanglotz, Bildhauersch. S. 104, 14. **Frauenstatue:** ebda. S. 173, V, 1. **Sitzbilder Milet:** ebda. S. 103, 2—3; KIB. 202, 2. **Aiakes:** AbhAkBerl. 1929, 3 (MSchede); KIB. 202, 3/4. **Löwe:** Berliner Museen XLVIII, S. 61 (TWiegand). **Antefixe Kalabaktepe:** Milet 18, Beil. 2 (Avon Gerkan). **Kuroi Samos:** AbhAkBerl. 1929, 3, Tf. 13 (MSchede); ELanglotz, Bildhauersch., S. 118, 3. **Marion:** ebda. S. 118, 4. **Europarel.:** Berlin, Skulpt. Nr. 1709. **Harpyiendenkmal:** Brit. Mus. Cat. of Sculpt. II, Nr. B 287 (FNPrzyce); KIB. 208, 4/5. **Kopf v. Metaurum:** GMARichter, Sculpture & Sculptors Abb. 157. **Metopen Selinus:** ELanglotz, Zeitbestimmung, S. 37; KIB. 199, 4/8. **Bronzekuros:** PMarconi, L'Efebo di Selinunte; ArchAnz. 1929, S. 158f. (EBoehring). **Marmorkuros Akragas:** ELanglotz, Bildhauersch., S. 69, 24. **Bronze v. Piombino:** ebda. S. 32, 30; KIB. 220, 2 u. 221, 1. **Terrakottarel.:** Ausonia III; Not.scavi 1911, Suppl.; 1913, Suppl. (Porsi). **Relief Villa Albani:** Helbig-Amelung Nr. 1863; KIB. 208, 3. **Rel. Velletri:** Röm. Mitt. XXXVIII/IX Tf. 13. **Göttin:** Berlin Skulpt. Nr. 1761; ArchAnz. 1925, S. 391 (TWiegand). **Kopf Boston:** LCaskey, Cat. of Sculpt. Nr. 6. **Tarentiner Koren:** Röm. Mitt. XXXVIII/IX, S. 477 (ARumpf); Arch. Jahrb. XLIII, S. 153 (FStudniczka).

**Malerei.** Auch in der Malerei, die uns in dieser Epoche wieder nur hauptsächlich im Spiegel der Vasenzeichnungen kenntlich ist, nimmt Athen die führende Stellung ein. Die bis gegen 530 allein geübte schwarzfigurige Technik wird durch die neue rotfigurige ersetzt. Die alte Weise bleibt neben ihr gleichberechtigt noch etwa zwei Jahrzehnte bestehen, verkommt dann immer mehr in der Gebrauchsware; nur dort, wo

sie aus religiösem Konservativismus beibehalten wird, auf panathenaischen Amphoren, Pinakes und Lutrophoren hat sie auch später beachtliche Leistungen aufzuweisen. Die neue Manier, die für die Innenzeichnung innerhalb der aus dem schwarzgedeckten Firnisgrund ausgesparten Figuren die Pinsellinie oder die haarscharfe zügige Relieflinie verwendet, ermöglicht bald auch Schrägstellungen und Verkürzungen der einzelnen Gestalten wiederzugeben, was in rein schwarzfiguriger Zeit unmöglich war. Die antiken Schriftquellen verknüpfen den Stilwechsel in der großen Malerei mit dem Namen des Kimon von Kleonai, dessen Vorläufer Eumares von Athen vielleicht der Vater des Bildhauers Antenor ist.

Freilich die erste Phase der rotfigurigen Malerei, die durch den für den Töpfer Andokides tätigen Maler und durch Oltos repräsentiert wird, geht kaum über die gleichzeitigen schwarzfigurigen Bilder hinaus. In engster Anlehnung an Exekias sind die Bilder der Andokidesvasen entstanden. Die schwerfälligen Proportionen, die Faltengebung der Gewänder datieren diese Maler in die Zeit des Siphnierfrieses gegen 525. Schlanker und beweglicher sind die Figuren des Menomalers, der darin vielleicht dem Amasis-maler folgt, und namentlich bei dem fruchtbaren Epiktet, der seine sauber und sicher mit Anmut und Routine gezeichneten Bilder gern signiert. Den breitschultrigen Typus der Antenorkore finden wir wieder bei den Malern der Leagroszeit. Die zuerst vereinzelt bei Exekias und seinen Zeitgenossen aufgenommene Sitte, den Preis schöner Knaben auf Vasen zu schreiben, gibt uns in der Zeit von etwa 520—460 wertvolle Hilfsmittel zur Datierung, namentlich dort, wo es sich um historisch bekannte Persönlichkeiten handelt. So können wir z. B. die Vasen mit dem Lob des schönen Glaukon um 460, die mit dem Namen seines Vaters Leagros in das Jahrzehnt von 510—500 setzen. In dieser Leagroszeit nun wird an den großfigurigen Werken der Vasenmaler Phintias, Euphronios und Euthymides die gleiche Freude, das gleiche Interesse am anatomischen Detail offenbar, das die aiginetischen Giebel auszeichnet. Kühne Verkürzungen, bewegte Szenen werden mit Vorliebe gewählt, um die neu erworbenen Kenntnisse im Knochen- und Muskelbau vorzuführen. Bilder aus der Palaistra, schwärmende Komasten und mythische Kämpfe werden in gleicher Weise dazu herangezogen. In der Marmor-malerei darf man den Werken des Andokidesmalers die verstümmelte bemalte Basis mit der Signatur des Bildhauers Endoios, denen des Epiktet und seines engeren Kreises, den Diskos des Arztes Aineos, denen des Euthymides die Stele des Lyseas und einen Tonpinax mit dem Lob des schönen Megakles von der Akropolis, den Bildern seines eigenartig lebendigen Zeitgenossen Skythes das Fragment einer Stele aus Sunion zur Seite stellen. All diese Reste der großen Malerei zeigen ebenso wie der Vergleich mit Reliefs (Statuenbasen mit Palaistraszenen), daß die Vasenmalerei auch in der Leagroszeit in ihren besseren Erzeugnissen durchaus auf der Höhe der großen Kunst steht.

Die Tradition des Euthymides setzt der großartige Kleophradesmaler fort, der den hohen Stil der Leagroszeit auch im beginnenden 5. Jahrh. weiter pflegt. Bewegter sind die Bilder der Schalenmaler um und nach der Jahrhundertwende, besonders des sog. Panaitiosmalers in der Euphronioswerkstatt und des Brygosmalers. Neben ihnen steht der äußerst fruchtbare und gefällige, aber in der Erfindung unselbständige Duris, dessen Werke sich durch mehrere Jahrzehnte verfolgen lassen. Den schlanken Proportionen der jüngsten Koren entsprechen die anmutig-klaaren großgesehenen und liebevoll durchgeführten Werke des 'Malers der Berliner Amphora', denen freilich das Feuer der Schalenmaler fehlt. Über die Wende des archaischen Stiles hinab reicht die Werkstatt des Töpfers Hieron. In ihr ist der wenig abwechslungsreiche gewandte Maler Makron tätig, dessen Bilder ähnlich wie die Reliefs des sog. Harpyienmonuments das archaische Erbe pflegen zu einer Zeit, da es sich anschickt, seinen Platz neuen

die yux bei  
gergere  
iside  
gerine

Kräften zu räumen. Diese neue Zeit wird in der Hieronwerkstatt durch den sog. Telephosmaler vertreten, dessen eckige bewegte dem archaischen Wohlklang der Formen widerstrebenden Bilder schon der folgenden Periode angehören.

Spärlich ist, was uns in der Peloponnes an spätarchaischer Malerei erhalten ist, nur einige der korinthischen Tontafelchen lassen sich hier unterbringen; in Lakonien vollends verwahrlost die Vasenmalerei zusehends. In Chalkis erlebt die schwarzfigurige Malerei in den anmutigen Arbeiten des sog. Phineusmalers eine zierliche Nachblüte, die jedoch keine Fortsetzung findet. Im ionischen Osten paßt sich die schwarzfigurige Technik in den die Fikellurvasen ablösenden Vasen der Northamptongattung und den spätesten klazomenischen Vasen ganz der gleichzeitigen attischen an. Diesen tritt in den bemalten Tonsarkophagen eine eigenartige Gruppe von Denkmälern zur Seite. Ihre untergeordneten Streifen sind in älterer östlicher Manier gehalten; in den schwarzfigurigen Hauptdarstellungen wird statt der Ritzung weiß aufgemalte Innenzeichnung verwendet. Einige wenige Stücke wählen in Anlehnung an die attisch rotfigurigen Vasen helle Figuren auf dunklem Grund. Kampf und Jagdszenen stehen in lebendiger Auffassung neben völlig in ein dekoratives Schema gedrängten mythischen Bildern. Die Hauptmasse der klazomenischen Sarkophage gehört der Leagroszeit an. Die primitiv verzeichnete Muskelwiedergabe an einigen zeigt, wie mißverstanden attische Vorbilder benutzt werden. Einige wenige Stücke mögen über das letzte Jahrhundertdrittel hinaufreichen. Andere führen tief ins 5. Jahrh. hinein und zeigen die völlige Auflösung des alten Stiles in bäurisches Handwerk.

Attisch rotfig. Vasenmalerei: JDBeazley, Att. Vasenmaler rotfig. Stils. Andokidesmaler: JDBeazley, a. O., S. 7. Oltos: BSR. XI, S. 16 (JDBeazley). Menonmaler: JhllSt XLVII, S. 91 (JDBeazley). Epiktet: ArchJahrb. XLIV (WKraiker). Phintias: JDBeazley, Vasenm., S. 57. Euphronios: ebda. S. 58. Euthymides: JDBeazley, Gr. Vases in Poland, S. 15. Endoiosbasis: BCH. XLVI (Aphiladelphus). Aineasdiskos: EPfuhl, MuZ. Abb. 485. Lyseasstele: ebda. Abb. 487. Megaklespinax: ebda. Abb. 484. Sunionstele: Berlin Skulpt. Nr. 734. Kleophradesmaler: JDBeazley, Vasenm., S. 69; BSR. XI, S. 13 (JDBeazley). Panaitiosmaler: JDBeazley, Vasenm., S. 165; Gnomon IV, S. 326 (ELanglotz). Brygosmaler: JDBeazley, Gr. Vases in Pol., S. 23 u. 80; BSR. XI, S. 20 (JDBeazley). Duris: JDBeazley, Vasenm., S. 199; Gnomon IV, S. 329 (ELanglotz); Deltion 1927/8, S. 91 (SPapaspiridi u. NKiparissis). Berliner Maler: JDBeazley, Der Berl. Mal. Makron: JDBeazley, Vasenm., S. 211. Späte kor. Pinakes: EPfuhl, MuZ. Abb. 180 u. 188. Phineusmaler: ARumpf, Chalk. Vas. Northamptongruppe: BSR. XI (JDBeazley). Klazomen. Vasen: CVA. Classif. 13 IX (ERPrice); ArchAnz. 1929, S. 43 (NLossewa) S. 235 (OWaldhauer). Klazomen. Sarkoph. EPfuhl, MuZ. I; JhllSt. L (ERPrice).

### VIII. DER STRENGE STIL

Um die Zeit der Perserkriege tritt in der bildenden Kunst ein vollkommener Umschwung ein. Es ist kein allmählicher Übergang, sondern ein deutlich wahrnehmbarer Bruch, den mannigfache Überschneidungen alten und neuen Formgefühls nicht zu verwischen vermögen. Die ersten Anzeichen zu diesem Wandel liegen schon vor Salamis. Der neue Stil ist nicht Folge der Perserkriege, wohl aber ist er aus demselben Geist geboren, der diese Kämpfe zwischen Hellenen und Barbaren zu einer nationalen Bewegung, ja zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Orient und Europa werden ließ. Folgeschwer wie diese politische Entscheidung ist auch die Wirkung der neuen Kunstrichtung. Sie sprengt zum erstenmal in der Geschichte der bildenden Kunst die Fesseln der Frontalität, die sich alle vor- und außergriechische und auch die griechisch-archaische Kunst auferlegt hatte. Am stärksten und unmittelbarsten fühlen wir Kraft und Größe in den Skulpturen des olympischen Zeustempels. Das völlige Abwerfen der archaischen Tradition mußte auf die Zeitgenossen noch tiefer wirken als auf uns, für die archaischer wie klassischer Stil durch das gemeinsam Griechische verbunden erscheinen, und die wir auch die handwerkliche Tradition, die natürlich nicht abriß, verspüren. Einer Überschätzung dieser technischen Zusammenhänge war die Bezeichnung des Stiles als 'Übergangs-

↓ Frontalität

stil' zuzuschreiben. Sein inneres Wesen, das erst in den letzten Jahrzehnten voll erfaßt wurde, liegt sicherlich nicht im Vermitteln oder im leisen Überleiten. Machtvolle und kraftvolle Persönlichkeiten formen neu von Grund auf und schaffen durch die Überwindung der archaischen Formeln in diesen schicksalhaften Jahrzehnten die Grundlage für alle abendländische Kunst. Die neuen Tendenzen wirken weit hinab bis ins bescheidene Kunsthandwerk und hier, wo das Neue aufdringlich und übertrieben zutage tritt, läßt sich der Gegensatz zum Alten am leichtesten formulieren. In der Werkstatt des attischen Töpfers Hieron (ö. S. 27f.) arbeitet gleichzeitig neben dem gesittet archaischen Makron ein jüngerer Maler, der sog. Telephosmaler, der in wahrer Flucht vor archaischer Schönheit und Lieblichkeit seinen Gestalten schroffe zackige Konturen, jähe unvermittelte Bewegungen, dünne gesucht unschöne Gliedmaßen, mürrische fast karikiert wirkende Gesichter gibt. Ähnlich läßt sich etwa in der Kleinkunst, dem der reifarchaischen Periode angehörenden Zeus von Dodona, der blitzschleudernnd mit elegantem schön fließendem Umriß die Pracht seiner Glieder in die Ebene ausbreitet, die das gleiche Motiv wiedergebende Figur des Hybrisstas gegenüberstellen. Hier wirkt die Abkehr von geglättet schönem Umriß, von allen zarten Überleitungen in der Fläche unmittelbar. Dafür sehen wir eine klar, wenn auch roh gefügte völlig neue Körperlichkeit; der Nachdruck ist auf die Bewegung der einzelnen Gliedmaßen gelegt, ohne daß diese einem dekorativen Schema untergeordnet würden. Solche Härten sind naturgemäß in der Kleinkunst und dem Handwerk häufiger, wenn auch in der großen Kunst nicht das Hinausschießen über das Ziel in bewußter Abkehr von der Richtung der vorhergehenden Generation fehlt.

Strenger Stil: EBuschor u. RHamann, Skulpt. d. Zeustempels v. Olympia. Telephosmaler: JDBeazley, Gr. Vases in Poland, S. 39 u. 80. Zeus von Dodona u. Hybrisstasstatuette: KANeugebauer, Ant. Bronzestatuetten, Abb. 27 u. 28.

Skulptur. Das Datum für die Anfänge des strengen Stiles geben uns in Athen die im Perserschutt der Akropolis gefundenen, also 480 unter die Erde gekommenen Werke. Der etwas verdrossene Ausdruck auf dem Gesicht der von Euthydikos geweihten Kore sticht von dem zierlichen Lächeln ihrer älteren Schwestern deutlich ab, ebenso deutlich wie die großen Formen des Körpers, neben denen die Fältelung des Korengewandes als etwas Nebensächliches wirkt. Doch zeigt dies Beispiel, daß die Virtuosität der Marmorbehandlung nicht verlernt ist. Der Euthydikoskore nahe steht der schwermütig zur Seite geneigte Kopf eines Knaben, dessen Stirn von blonden Locken tief beschattet wird. Daß der neue Ausdruck nicht auf die Mienen des Gesichts beschränkt ist, lehrt uns die fast vollständig erhaltene Marmorstatue eines Knaben.

Ein Weihgeschenk wie irgendeiner der archaischen Kuroi fordert er zum Vergleich mit diesen heraus. Äußerlich läßt sich der Unterschied am leichtesten als Verzicht auf die Frontalität bezeichnen. Die Gestalt steht nicht mehr mit gleichmäßig belasteten Beinen auf, vielmehr trägt nur eines (das Standbein) das volle Gewicht, während das entlastete (das Spielbein) leicht im Knie gebeugt, vorgesetzt ist. Dieser bewegte Stand setzt sich fort auf den Oberkörper, der die senkrechte Mittelachse, die archaische starre Gegengleichheit verliert, endlich blickt der Kopf nicht mehr unverwandt geradeaus, sondern ist leicht zur Seite und abwärts gekehrt, und schließt dadurch die Kurve, die nunmehr die ganze Gestalt beherrscht, oben ab. Möglich ist das alles naturgemäß nur bei voller Kenntnis der Anatomie, wie sie die archaischen Meister in den vergangenen Jahrzehnten in zäher Arbeit errungen hatten. Doch wird dies Erbe dem neuen Gefühl entsprechend verwendet. Nicht in ein überkommenes zierliches Gerüst, in ein altes Schema werden die Muskeln eingetragen, sondern zur Belebung des nach den neugefundenen Schwergesetzen auch in der Ruhe bewegten Körpers. An Stelle des Gesetzes der Frontalität tritt das Gefühl für die Funktion der Muskeln, die Erkenntnis, daß die Bewegung eines Gliedes die weitere nach sich zieht und sich auf die Gesamthaltung auswirkt. Dem Ernst der Zeit und ihres Strebens entspricht der Verzicht auf das höflich-heitere archaische Lächeln.

Dem Kopf dieses Marmorknaben auf der Akropolis ist aufs nächste der des Harmodios aus der Tyrannenmördergruppe des Kritios und Nesiotes verwandt, die 476 an Stelle der von Xerxes entführten Gruppe des Antenor aufgestellt wurde, und aus Kopien und Nachbildungen bekannt ist. Aus den verschiedenen Wiederholungen, deren beste in Neapel wohl aus dem 2. Jahrh. n. Chr. stammt, läßt sich ein fast bis

in alle Einzelheiten sicheres Bild der beiden Statuen gewinnen. Ihre Bewegung entspricht ins Monumentale übersetzt der des Bronzebüchsen des Hybrisstas ohne die Härte des kleinen handwerklich ungeschickten Stückes. Die für die Geschichte der statuarischen Gruppe so schwerwiegende Frage der ursprünglichen Anordnung der beiden Tyrannenmörder zueinander ist bisher nicht befriedigend gelöst. Weitere Originale aus Attika lassen sich anschließen, so die Maske eines bärtigen Dionysos aus Marathon mit großen gütig blickenden Augen. Der neuen Körperlichkeit entspricht in der Frauentracht Rückkehr zum dorischen Wollkleid, das wir an der Statuette einer Athena mit eingestützter Hand beobachten. Ihr Motiv kehrt an dem anmutigen Relief, das dieselbe Göttin sinnend vor einem Pfeiler zeigt, wieder. In der Haltung mit dieser verwandt ist das Oberteil einer Stele mit dem Relief eines mit bescheidener Kopfsenkung sich kränzenden Siegerknaben aus Sunion, in dem leise Anklänge von archaischer Tradition spürbar sind. Stärker macht sich ein, wenn auch manieriertes, Nachleben archaischer Formeln im Gewand der Statuette eines fliehenden Mädchens aus Eleusis bemerkbar, ähnlich wie es sich namentlich in Terrakottareliefs beobachten läßt, die teils in Attika, teils auf den Inseln gefunden unter dem Rufnamen 'melische Reliefs' bekannt sind. Rein archaische sind ebenso erhalten wie rein klassische; die interessantesten jedoch gehören dieser Zeit des strengen Stiles an. Streng und ernst wirkt unter den Funden von der Akropolis der Bronzekopf eines Jünglings mit Haarrolle, der von Attischem sich offenbar sondert.

Euthydikoskore: ELanglotz, Frühgr. Bildhauersch., S. 154, 17; KiB. 219, 3/5. Blonder Kopf: ebda. 218, 5/6; ELanglotz, a. O., S. 69, 25. Kritiosknabe: ebda. S. 154, 18; KiB. 219, 1. 218. 4. Tyrannenmörder: GMARichter, Sculpture & Sculptors, S. 149; ArchAnz. 1922 (OWaser); KiB. 218, 1/3. Dionysosmaske: Berlin, Skulpturenkatalog III Nr. K 2 (CBlümel). Athena: Langlotz, Bildhauersch. S. 155, 30. Sinnende Athena: ebda. S. 156, 35. Sunionstele: ebda., S. 155, 20. Statuette Eleusis: FNoack, Eleusis, S. 219. Att. Terrakottarel.: SCasson, Cat. Acrop. Mus. II, S. 414ff. (DBrooke). Mel. Reliefs: Ztschr. bild. Kunst N. F. XXXII (PJacobsthal). Bronzekopf: ELanglotz, Bildhauersch., S. 81, 17; KiB. 221, 3.

Die Gipfelleistung des strengen Stiles sind in unseren Augen die Skulpturen des Zeustempels in Olympia. Pausanias nennt den Paionios als Künstler des Ostgiebels, Alkamenes als den des Westgiebels. Mit den Werken der uns sonst bekannten beiden gleichnamigen Künstler haben sie jedoch nichts zu tun, so hat man mit guten Gründen die Richtigkeit dieser Überlieferung bezweifelt. Doch tut der Name der Künstler wenig zur Sache, die Olympiaskulpturen behaupten auch ohne ihn ihren Platz in der Kunstgeschichte nicht nur als der größte erhaltene Komplex von Originalbildwerken des strengen Stiles, sondern auch vermöge des ihnen innewohnenden künstlerischen Gehaltes.

Im Jahr 456 war der Zeustempel vollendet, doch sind die Arbeiten sicher nicht erst damals abgeschlossen worden. Die nahe Verwandtschaft zwischen dem Apollonkopf aus dem Westgiebel und dem blonden Knaben von der Akropolis empfiehlt einen frühen Ansatz. In den 70er und 60er Jahren wird an den Skulpturen aus parischem Marmor gearbeitet worden sein. Dann erklären sich auch gewaltsame Härten, die wir ähnlich an Werken der Kleinkunst sehen. Das Extreme in der Abkehr von archaischen Gepflogenheiten ist für die Frühzeit des Stiles charakteristischer als für den Ausgang. Man hat bei der Auffindung diese Härten allzusehr überschätzt und über ihnen, die bewußt durchgeführt sind, die hohen Qualitäten vergessen und von bäurischer oder roher Kunst gesprochen; eine Einschätzung, die heute schwer begreiflich erscheint. Der Giebel der Ostfront, also der Eingangsseite, ist erst verständlich, seit die Anordnung der Figuren nach vielen fruchtlosen Versuchen gesichert ist. Das Thema ist der Vertrag des Pelops und Oinomaos, das mythische Vorbild der olympischen Spiele. Typisch für den strengen Stil, daß nicht Handlung, sondern Stimmung darzustellen unternommen wird. Fünf aufrechte Gestalten bilden die Mitte; beiderseits von dem alle überragenden Zeus die einander zugewendeten Paare der Helden und Frauen, Oinomaos und Sterope

reaktion

ruhig halt

links, Pelops und Hippodameia rechts. Alle stehen im neuen Standmotiv, nach Alter und Würde leicht differenziert. Die nach innen gekehrten Gruppen werden nachdrücklich zusammengehalten durch die beiden Viergespänne; die vor deren Pferden knienden Gestalten wiederholen die Kurve der Pferdehalse. Die Ecken werden durch kniende, hockende, liegende Figuren gefüllt. Die beiden unmittelbar hinter den Wagen — links der Lenker Myrtilos, rechts ein Seher — weisen ebenso wie die Liegenden in den Zwickeln den Betrachter nochmals eindringlich nach der Mitte; die hockenden vermitteln zwischen ihnen. Die Spannung zwischen dem äußerlich ruhigen Gehaben und dem schicksalschweren Geschehen, die sich namentlich in dem besorgten Blick des greisen Sehers spiegelt, wird den antiken Beschauer mehr als den modernen ergriffen haben. Ganz anders geartet ist die Spannung im Westgiebel. Ihn füllt der Kampf der Lapithen mit den Kentauern bei der Hochzeit des Peirithoos als wildes Getümmel, das die majestätisch erhabene Gestalt des Apollon mit großer Geste teilt. Der scheinbar so ungezügelt tobende Kampf trennt sich in einzelne Gruppen, deren Hauptachsen senkrecht zum schrägen Giebelrahmen stehen und so das Ganze tektonisch stützen. Neu ist die Wut und Wucht des Streites; nichts von dem selbstverständlichen Siegen der Götter über die Giganten im Siphnierfries, wie es nach dem heiter strahlenden Gesicht der Athena im attischen Marmorgiebel (S. 23) ähnlich zu ergänzen ist, nichts von dem ritterlichen Kämpfen der Aigineten ist mehr vorhanden. Hier wird dagegen mit allen Mitteln gerungen, von Erbitterung und Schmerz sind die Gesichter verzerrt, Kleider werden abgerissen und gleiten zu Boden. In der unmittelbaren Nähe des Gottes stehen die Helden mit edlen Mienen in aufrechter Abwehr, gegen die Ecken zu ducken sich die Gruppen niedriger, mit ihnen sinkt das Niveau der Kampfmethoden.

Der nämliche Gegensatz wie zwischen Ost- und Westgiebel ist auch innerhalb der Metopen zu beobachten. Ihr Thema sind die Heraklestaten, zum erstenmal der kanonische Dodekaathlos. Es ist nicht überall der Höhepunkt des Kampfes gewählt wie in den Metopen des delphischen Athenerschatzhauses, sondern daneben oft ruhige Momente, die mehr Stimmung als Handlung geben: das Ausruhen des ermatteten jungen Heros nach der ersten Tat, der Erlegung des nemeischen Löwen; Athena naht tröstend. Die Stymphaliden reicht der Sieger stolz aufgerichtet der umblickenden Göttin. Ruhe und Gemessenheit geben der besterhaltenen Atlasmetope ihr Gepräge; sie atmet etwas vom Geiste des Ostgiebels. Wilde Bewegung zweier auseinanderstrebender und sich die Waage haltender Kräfte beherrscht die prachtvoll aufgebaute Stiermetope. Sachliche Klarheit bestimmt in der Augemetope und der Kerberosmetope die einseitige Bewegung. Meist ist Athena die Helferin, die dem Helden in göttlicher Würde beisteht.

Olympia: Olympia III (GTreu); EBuschor u. RHamann, Skulpt. d. Zeustpl. v. Ol.; Abh. sächs. Ges. Wiss. XXV, 3 (GTreu); ebda. XXXVII, 4 (FStudniczka); AthMitt. LI, S. 163 (EBuschor); KiB. 240—244.

Über die Kunstschule der Olympiaskulpturen war lange keine Einigkeit zu erzielen. Doch ist die Frage weniger brennend. Das Genie des Meisters — nur einer kann Schöpfer der Gesamteidee sein, auch wenn sich in die Ausführung mehrere Hände teilen — ist so über alle Schultradition hinausgewachsen, daß seine Eigenart nicht aus dieser, sondern nur im Gegensatz zu ihr zu fassen ist. Der parische Marmor darf für die Heimat der Künstler so wenig herangezogen werden wie bei den rein attischen Werken von der thenischen Akropolis aus dem gleichen Material. Des Pausanias Künstlernamen (S. 30) geben nichts aus. Der Charakter der Bildwerke ist am ehesten peloponnesisch. Dazu stimmt, daß man nach oben hin den Anschluß in spartanischen Marmorarbeiten in Krieger und Köpfe, S. 25) findet. Wirklich beweisend sind die gerade in der Peloponnes Kuffigen Kleinbronzen im Stil der Zeustempelskulpturen. Den männlichen Akten der Atlasmetope ist ein Diskophor in New York nahe verwandt, dem Pelops des Ostgiebels über bescheidenen Haltung ein arkadischer Apollon der Sammlung Béarn. Besonders Tyreich sind die weiblichen Gewandfiguren: die Spinnerin in Berlin, die sich der Hippodameia vergleichen läßt und die vielen Spiegelstützen sowie einzelne Weihrauchkessel. All diese Figuren tragen wie die gleichzeitigen attischen (S. 30) in Reaktion auf die zierliche ionische Tracht der reifarchaischen Koren das schlichte dorische Nachward, das der wahrheitssuchenden Tendenz der Zeit besonders entgegen-

o

kommt. In ihm läßt sich das stoffliche Eigenleben des Kleides, dessen schwere Masse in wenigen kannelurartigen Falten dem Gesetz der Schwere folgt, besonders gut ausdrücken. Die Figuren wirken blockhaft. Der Körper verschwindet fast völlig unter dem Gewand; wieder im schroffen Gegensatz zu den anschmiegsamen reifarchaischen Stoffen. Nur die Brüste und das Knie des Spielbeins lassen als einzelne groß und sicher hingesezte Akzente die Struktur des Leibes klar erkennen. Der peloponnesischen Kunst gehört wohl auch ein Marmorkopf aus Aigina an.

Sie strahlt weiter aus nach Westen. Einige unteritalische Werke wie die Kleinbronze aus Adernò und ein Marmorkopf in New York stehen den Olympiaskulpturen besonders nahe, übertreffen sie noch an lastender Schwere. Ernst und Strenge prägt sich in dem wohl sicher unteritalischen Kopf der Galleria Geografica aus, dessen Haar besonders angefügt, dessen Augen eingesetzt waren. Daneben hält sich in Großgriechenland scheinbar mehr noch als anderwärts ein leicht manieristisches Nachleben archaischer Formen, die mit dem neuen Geist seltsam verbunden, einen eigenen knospenhaften Reiz erhalten. Hierher gehören die Metopen des Heraions von Selinus, in denen krasse Härte des Kampfes, namentlich an dem die Amazone packenden Herakles, neben feiner duftiger Stimmungsmalerei wie in dem *ἱερός γάμος* von Zeus und Hera steht; beides paart sich in der Platte mit Aktaion und Artemis. Einer unteritalischen Werkstatt wird man die Stele eines Mädchens vom Esquilin zuschreiben müssen, mit der aufs engste verwandt sind zwei trotz Abweichungen der Einzelmaße ganz offensichtlich als Gegenstücke aufzufassende Altaraufsätze. Einer in Rom mit der Geburt der Aphrodite auf der Hauptseite, einer verhüllten Opfernden und einer nackten Flötenbläserin auf den Nebenseiten ist ein Werk von ganz eigenartigem Zauber der Linienführung und Formgebung; in zartem Stimmungsgehalt geht er weit über die selinuntische Zeusmetope hinaus. Nicht ebenso ansprechend ist das im Inhalt noch ungedeutete Werk in Boston mit einem Menschenschicksale wägenden Flügelknaben zwischen zwei Frauen im Hauptfeld, einem jugendschönen Leierspieler und dem Charakterbild einer Greisin daneben. Weniger harmonisch wirkt ein einer verwandten Richtung angehörender Kolossalkopf einer Göttin.

Diskophor: BrBr. 723 (GMARichter). Apollon Béarn: ELanglotz, Frühgr. Bildhauersch., S. 69, 26. Spiegelstützen u. dgl.: ebda. Taf. 15—17 u. 23—26. Spinnerin: ebda. S. 54, 12. Marmorkopf Aigina: ebda. S. 56, 39. Bronze v. Adernò: ebda. 147, 2. Kopf New York: ebda. 132, 10. Galleria Geografica: ebda. S. 147, 4. Metopen Heraion Selinus: BrBr. 290/1; KiB. 245. Stele Esquilin: S Jones, Sculpt. Pal. Conservatori, S. 209 Nr. 5; KiB. 239, 1. Altaraufsätze: ArchJahrb. XXVI (FStudniczka); KiB. 238. Kolossalkopf: Helbig-Amelung Nr. 1288.

Der leichte Abglanz archaischer Zierlichkeit, der im Gegensatz zu der schweren Wucht peloponnesischer Werke und dem herben Ernst attischer Stücke in Großgriechenland zu beobachten war, hat sich auch in den ionischen Gebieten Kleinasien und der Inseln erhalten. Dort sind freilich den kriegerischen Zeitläuften entsprechend die Denkmäler spärlich. Ein ganz eigenes Verhältnis von Körper und Gewand zeigen hier die Peplosfiguren. Zu letzteren gesellen sich Reliefs von lykischen Grabbauten, in denen eigenartig archaische Härten zu spüren sind. Einzelne schlanke Grabsteine mit Reliefbildern sind aus Nisyros und den pontischen Kolonien erhalten. Inselgriechisch sind auch die von archaischen Reminiszenzen nicht freien Reliefs eines Altars aus Thasos, zu denen sich Torreliefs ebendort und ein breitausladender schöner, etwas allzu elegant sauber-gefällig wirkender Grabstein gleichen Fundorts stellen. Diesen inselionischen Werken stilverwandt sind thessalische Grabreliefs, von denen die ältesten noch dem strengen Stil angehören.

Unbekannt ist die Heimat des prachtvollen Bronzeoriginals eines Wagenlenkers in Delphi. Trotz mancher Beziehungen zu den Tyrannenmördern ist er doch von Attischem ebenso deutlich geschieden wie von peloponnesischen und sizilischen Werken. So könnte man an einen der großen aiginetischen Erzgießer der Zeit als Künstler denken. Seine klare bestimmte Formensprache steht im völligen Gegensatz zur ionischen Weichheit, paßt aber gut zum Charakter der reifarchaischen aiginetischen Werke. Die Reste der Weihinschrift scheinen sich auf ein Siegesdenkmal des syrakusischen Tyrannenhauses der Deinomeniden zu beziehen, das Onatas und Glaukias von Aigina beschäftigte. Knappe klare Formensprache zeigt auch die Bronze-statuetten eines Pferdes, die kürzlich bekannt geworden ist. Sie veranschaulicht deutlicher als manches nur in Trümmern bewahrte große Werk die neue hohe Auffassung auch in der Tierbilderei. Der attische Bildhauer Kalamis und der Aignet Onatas waren gerade wegen ihrer Pferdedarstellungen gerühmt. Ist es vielleicht mehr als ein Zufall, daß in den Abmessungen zu dem Bronzepferd die Basis eines Weihgeschenkens von der athenischen Burg mit der Signatur des Onatas paßt?

Von den Marmorwerken aus Aigina ist freilich der erwähnte Kopf im Stil der Olympiaskulpturen weich und etwas flau behandelt, doch ist er kaum einheimische Arbeit. Präziser in der Formensprache, knapper und straffer im Aufbau ist hingegen die wohl erst gegen die Jahrhundertmitte anzusetzende Sphinx, die wahrscheinlich dem Aphroditetempel bei der Stadt Aigina als Akroter diente.

Neben den Wagenlenker tritt eine vor kurzem im Meer bei Euböia gefundene Großbronze eines weitausschreitenden bärtigen Gottes, die allgemein für ein Original gehalten wird.

Manche Züge verbinden diese Bronze mit einer Reihe von Werken, die nach zahlreichen römischen Kopien, in denen sie uns allein bewahrt sind, zu schließen, als Arbeiten berühmter Meister geschätzt wurden. Für eine weite Strecke der griechischen Plastik sind wir auf solche römische, meist in Marmor ausgeführte Kopien aus dem 1.—3. Jahrh. n. Chr. angewiesen, da die Bronzeoriginale verloren sind. Diese für Kenner und Kunstfreunde, aber zuweilen auch nur für den Schmuck von Gärten und Palästen, Thermen und Fassaden öffentlicher Bauten gearbeiteten Nachbildungen sollten naturgemäß ein gefeiertes Original wiedergeben. Aber selbst, wenn der Kopist Stiltreue erstrebte, konnte er doch nie verhindern, daß etwas von seinem Formempfinden und von dem seiner Zeit mitspricht; ganz abgesehen von den Fällen, wo allzu-große Verkleinerung des Maßstabs, willkürliche Veränderung eines Vorbildes zum Gegenstück eines anderen, Zerreißen des ursprünglichen Zusammenhanges zum Zwecke der Raumdekoration oder schließlich die künstlerische Minderwertigkeit des nachbildenden Steinmetzen starkes Abweichen vom Urbild zwangsläufig herbeiführte. So erfordert jedes Arbeiten mit Kopien eine strenge Quellenkritik, die diese unvermeidbaren Fehlerquellen, wenn auch nicht auszuschneiden, so doch festzustellen bestrebt sein muß. Restlos wird sich das nie durchführen lassen, doch muß auf alle Fälle erst versucht werden, die willkürlichen Fehler der Nachbildung zu ermitteln, dann die der Zeit des Kopisten eigentümlichen stilistischen und handwerklichen Merkmale, endlich ist es erforderlich, die Qualität der Kopie durch Vergleich mit erhaltenen Originalwerken aus der Entstehungszeit des Vorbildes zu erkennen. Solche Kopienkritik steckt noch in den Anfängen. Die ebenso oft wie mißbräuchlich befolgte Regel ist zur Zeit immer noch die subjektive Entscheidung des Forschers, der die ihm am meisten zusagende Kopie aus einer Reihe als die 'treueste' bezeichnet.

Nur in den seltensten Fällen ist es möglich, die erhaltenen Kopien mit literarisch überlieferten Meisterwerken zu verbinden. In der Zeit des strengen Stiles sind die Tyrannenmörder dafür das einzige Beispiel. So können wir uns wohl von der Kunstweise des Kritios und Nesiotes eine Vorstellung machen. Hingegen bleiben für uns ihre Zeitgenossen Kalon, Onatas, Glaukias von Aigina, Ageladas von Argos, Pythagoras von Rhegion, Kalamis von Athen Namen ohne Inhalt. Unter den Kopien nach Werken unserer Zeit sondert sich eine enggeschlossene Gruppe aus, die in manchem

an die Sphinx von Aigina erinnert. Ein häufig wiederholter Apollontypus (nach dem Vorbesitzer des Londoner Stückes 'Apollon Choiseul-Gouffier' genannt) zeigt das Standmotiv des dem Harmodios verwandten Marmorknaben in Athen (o. S. 29) etwas weiter und freier. Härter ist die Muskelzeichnung des athletisch geschulten Körpers, geradeaus gerichtet der Blick. Das gestreckte Oval des Kopfes mit zartem Umriß, das über der Stirn gescheitelte Haar mit dem Doppelzopf entspricht in allem dem bärtigen Bronzegott aus dem Meere bei Euboia. Dem Apollon Choiseul-Gouffier stehen sehr nahe eine Reihe weiblicher Gewandstatuen. Blockförmig, der Sterope aus dem olympischen Ostgiebel ähnlich, ist die unter dem irreführenden Namen 'Hestia Giustiniani' bekannte Frau mit dem Brautschleier im Museo Torlonia zu Rom. Eigenartig ist die völlig in den Mantel gehüllte Frau, deren großzügiges einheitlich gesehenes Faltenystem den ganzen Aufbau beherrscht. In einer verkleinerten Kopie wird sie inschriftlich als Europe bezeichnet. Ihre Haarbehandlung ist der Sphinx von Aigina verwandt. Oft wiederholt ist auch die in verschiedenen Varianten erhaltene Penelope. Von dieser Gruppe sondert sich eine andere, deren Hauptstück ein leierspielender Apollon mit zarten Körperformen, langen Schulterlocken und strengen Zügen ist. Das eigenartig aufgenommene Haar erinnert an den Bronzekopf von der athenischen Burg (o. S. 30). Ihm lassen sich zahlreiche Peplosfiguren anreihen, die den vom olympischen Zeustempel und den peloponnesischen Spiegelstützen bekannten Typus abwandeln. Gering in der Ausführung aber gut in der Erhaltung sind die in Herculaneum gefundenen Bronzekopien solcher Frauenstatuen. Daß sie die Originale verkleinert wiedergeben, lehrt die erhaltene Marmorwiederholung einer von ihnen, an der nichts auf eine Kopie hinweist, so daß man sie vielleicht als ursprüngliche Arbeit in Anspruch nehmen darf.

Ion. Peplosfiguren: ELanglotz, Frühgr. Bildhauersch., S. 170; Brit. Mus. Cat. of sc. 11, Nr. B 316—18 (FN Pryce). Stelen: Nisyros: MSchede, Meisterwerke in Konstantinopel Tf. 6; ELanglotz, a. O., S. 140, 11. Pontos: ebda. S. 127, 22/3. Rel. Xanthos: Brit. Mus. Cat. of sc. 11, Nr. B. 289—314 (FN Pryce). Thasische Reliefs: Schede, a. O. Tf. 3/4; Langlotz, a. O., S. 120, 33; MonPiot. XXX (CPicard); KiB. 211, 4/6. Thessal. Rel.: ELanglotz, a. O., S. 140, 5; KiB. 239, 3/5. Wagenlenker: Delphes IV, Tf. 50—54; KiB. 237, 3/4. Pferd: BrBr. 726 (GMARichter). Sphinx: Mchn. Jahrb. I (AFurtwängler). Bronzegott: ArchAnz. 1928, S. 607f. (RHerbig); MonPiot. XXX (GOikonomos); JhellSt. L (CKarousos). Kopien: GLipold, Kopien u. Umbildungen. Apollon (Choiseul-Gouffier): Arch Jahrb. XLI (WAmelung); KiB. 233, 9. 'Hestia': Helbig-Amelung Nr. 1032; KiB. 236, 4. Europe: Helbig-Amelung, Nr. 761; Arch Jahrb. XLI, S. 249 (WAmelung); KiB. 236, 5/6. Penelope: Helbig-Amelung, Nr. 89; KiB. 236, 2. Apollon: ELanglotz, Frühgr. Bildhauersch., S. 81, 28; KiB. 234, 5. Peplosfiguren: Ruesch, Guida Mus. Napoli Nr. 843—47; Helbig-Amelung Nr. 1278, 1287 u. 1558; KiB. 235, 5/7; RömMitt. XL, S. 190 (WAmelung).

**Malerei.** Von den Werken der großen Bildhauer des strengen Stiles sind uns wenigstens Kopien erhalten, von denen wir hoffen dürfen, daß sie einmal durch einen glücklichen Zufall mit dem zugehörigen Meisternamen verbunden werden können. Unwiederbringlich verloren sind hingegen die Werke der gleichzeitigen großen Malerei. Weder von Fresken noch von Tafelbildern ist ein Rest im Original bewahrt, auf Kopien in Größe der Originale dürfen wir nicht hoffen. Nur einen Abglanz können wir in den Vasenbildern, Beziehungen vielleicht auch in Werken der Plastik erwarten. Dennoch muß immer wieder der Versuch gewagt werden mit allen erreichbaren Mitteln eine Vorstellung von den verlorenen Meisterwerken zu erhalten, denn Polygnotos von Thasos, der dem Altertum besonders wert war, galt nicht nur als der größte Maler, sondern als größter Künstler der Zeit.

Das Ethos, das namentlich Aristoteles an Polygnotos rühmt, dürfen wir wohl in dem erhaltenen Ernst, der Größe in Form und Auffassung an den Olympiaskulpturen wiederfinden. Mit ihnen verbindet den großen Maler auch die Wahl des dargestellten Augenblicks. Wie

im olympischen Ostgiebel nicht die Wettfahrt, sondern ihre Zurüstung, in einigen Metopen nicht der Kampf des Herakles, sondern die vollbrachte Tat oder die Ermattung nach dem Ringen als Thema gewählt ist, so schildert Polygnotos in der bunten Halle zu Athen und in Delphi nicht die Zerstörung Iliions, sondern die eroberte Stadt, in Plataiai nicht den Freiermord, sondern Odysseus nach der Tat; Zustandschilderung wie auch im großen delphischen Unterweltbild. Dank den ausführlichen Schilderungen bei Pausanias sind wir über das Tatsächliche in den beiden delphischen Bildern gut unterrichtet. Im eroberten Troia am Morgen nach der Mordnacht sind die Folgen des Kampfes in Gruppen von Siegern und Besiegten, Flüchtenden und Getöteten, Befreiten und Gefangenen abzulesen. Nicht der Triumph des Sieges, sondern das Gericht über den Frevel des Aias, die Sühne am Verbrechen gegen die Gottheit stand im Mittelpunkt. Von der Fülle der Motive im Sitzen und Stehen, Liegen und Hocken, Anlehnen und der Gruppenbildung, die aus der Beschreibung des Unterweltbildes zu erschließen sind, können uns am ehesten wieder die Olympiaskulpturen eine Vorstellung vermitteln; aber auch zeitgenössische Vasenbilder. Obwohl diese nur handwerkliche Erzeugnisse sind, können wir ihrer doch nicht entraten, wenn wir die Raumaufteilung der polygotischen Fresken verstehen wollen. Nach den Beschreibungen sind die einzelnen Gruppen, aus denen die großen Kompositionen aufgebaut sind, nicht auf einer gemeinsamen Standfläche angeordnet, sondern in verschiedenen Stufen übereinander auf der Fläche gestaffelt. Daß sie nicht auf durchlaufenden waagerechten Linien standen, sondern Gelände angedeutet war, das teilweise die Gestalten überschnitt, lehren die Schilderungen von den Gemälden zeitgenössischer Maler in der athenischen bunten Halle. Dies Kompositionsprinzip nun taucht unvermittelt auf Vasenbildern des strengen Stils auf, deren immer noch bedeutendste ein Krater aus Orvieto trägt. Seine beiden Seiten bilden einen ähnlichen Gegensatz wie die olympischen Giebel. Auf der Vorderseite Heroen mit Herakles und Athena, Zustandsschilderung ohne Handlung, daher bis heute inhaltlich ungedeutet, auf der Rückseite Apollon und Artemis, die in majestätischer Haltung die in den Geländestufen fliehenden und zusammenbrechenden Kinder der Niobe mit Pfeilen erlegen. Auch die Andeutungen des Pflanzenwuchses entsprechen den polygotischen Bildern; zu dem reichen architektonischen Beiwerk des Troia-Bildes freilich fehlt auf den kleinen Vasenzeichnungen jede Analogie.

Doch ist eine Beeinflussung der attischen Topfmalerei durch die große Malerei der Zeit auch sonst zu erweisen. Mikon des Phanomachos Sohn von Athen malte neben Polygnotos in der bunten Halle und im Theseusbezirk. Die Themen zweier seiner Bilder, Amazonenschlacht und Kentaurenkampf werden plötzlich auf Vasenbildern beliebt. Das Wiederkehren einzelner charakteristischer Motive auf Gefäßen, die von verschiedenen Malern geziert sind, beweist eine gemeinsame Vorlage der großen Malerei. Kühne Verkürzungen, neuartige Bewegungen, polygotische Geländeangaben stützen diesen Schluß. So liegt die Folgerung nahe, daß auch über den Kunstcharakter der großen Malerei die bescheidenen Gefäßbilder Aufschluß geben können. Irrig ist die Annahme, daß die Härten in der Formgebung auf den Vasen auf archaische Tradition, die von den handwerklichen Malern noch nicht überwunden sei, zurückzuführen wäre. Der reifarchaische Stil kennt keine Härten, sucht im Gegenteil in fließenden, wohl lautenden Linien harmonische Umrisse. Die Härte der Bewegung, der kantige Umriß, die gewaltsamen Gesten, die ernsten Mienen, die Schwere der Proportionen, all das kommt mit der neuen Komposition auf und charakterisiert die bescheidenen Vasenbilder und Kleinbronzen nicht minder als die achtungheischenden gewaltigen Bildwerke des olympischen Zeustempels. So sind wir in der Tat berechtigt in Werken des Malers des Gigantenkraters von Altamura, des Telephosmalers aus Hierons Werkstatt, und namentlich auch des Malers der Münchner Prevesileaschale den Abglanz polygotischer und mikonischer Kunst zu sehen. Wenn die Gefäßbilder sich im allgemeinen auf die keramischen Farben, auf den Gegensatz des orangeisernen Tons zum leuchtend schwarzen Firnis beschränken, so sind auf der Prethesileaschale erste Flächen in stumpfen Farben, grau, braun, kirschrot gedeckt. Noch näher kommen der Wirkung der großen Malerei die Gefäße, die auf weißen Untergrund polychrome Bilder setzen; ein Garnwickel des Prethesileamalers, die Münchner Europaschale, eine Deckelschale und Pyxiden verwandter Meister. Auch die bescheidene Angabe von Schatten dürfen wir in der großen Malerei annehmen, wenn sie auch auf eine einheitliche Lichtquelle für das Gesamtbild, auf Schlagschatten und Glanzlichter sicher verzichtete, überhaupt nach den erhaltenen Schriftzeugnissen eher kolorierte Zeichnung als wirklich Malerei in unserem Sinne war. Zwischen den an Mikonisches erinnernden Bildern und den mehr polygotischen besteht keine Stilverschiedenheit, aber auch nicht zwischen den attischen Vasen und den peloponnesischen Skulpturen. In Mittelgriechenland und der Peloponnes ist es für uns zur Zeit sehr schwer, landschaftliche Unterschiede während der Herrschaft des strengen Stiles zu finden. Abzulehnen ist jedoch

die Annahme, Polygnotos, der der Schüler seines Vaters Aglaophon von Thasos war, und der erst für die ohne Honorarforderung vollendeten Bilder in der bunten Halle das athenische Ehrenbürgerrecht erhielt, habe eine ionische, nordgriechische Kunstweise nach Athen verpflanzt. Was wir von inselionischen und nordionischen Skulpturen der Zeit kennen, widerspricht dem entschieden.

Die großen attischen Gefäßmaler der Zeit stehen unter dem frischen und unmittelbaren Eindruck der aufblühenden Freskomalerei. Doch ist daneben bei einigen die archaische Tradition noch zu spüren. Am Ausgang der reifarchaischen Zeit entsprechen Werke des Myson etwa der Euthydikoskore (o. S. 29), der Maler des Pankrater in Boston pflegt seinen anmutigen Stil noch in den Zeiten der Perserkriege, subarchaische Manieristen setzen seine Art fort. Ernst nimmt es der Maler des Schweriner Pistozenoskyphos mit der Kunst der neuen Zeit, doch sind nicht alle seine weißgrundigen Gefäße von archaischen Reminiszenzen frei. An ionische Werke des strengen Stiles gemahnen die Bilder des Hermonax. Eine Fortsetzung des Stiles des Malers der Penthesilea-schale sind die ansprechenden, oft weißgrundigen Bilder des für den Töpfer Sotades beschäftigten Zeichners. Eine eigne Note haben drei Maler am Ende des strengen Stiles; der des Kelchkraters aus Falerii in Villa Giulia, der der Eriphylepelike in Lecce und der Maler mit dem Liebling Euaion. Klar und sicher im Umriß, nicht abwechslungsreich in der Erfindung, gefällig in der sauberen Linienführung suchen sie die Härten des strengen Stiles zu mildern und leiten hinüber zur neuen Harmonie der pheidiasischen Zeit.

Polygnot u. Mikon: EPfuhl, MuZ. II. Niobidenkrater: JDBeazley, Att. Vasenm., S. 336. Altamuramalerei: ebda., S. 333. Penthesileamalerei: JhellSt. XLVIII, S. 11 (APeredolski). Garnwickel: Bull. Metr. Mus. XXIII, S. 303 (GMARichter). Europaschale: AFurtwängler, Aegina, S. 498. Deckelschale: ELanglotz, Gr. Vasenbilder Tf. 35. Pyxiden: JDBeazley, Vasenm., S. 261. Myson: JDBeazley, Gr. Vases in Poland, S. 16 u. 79; MonPiot. XXIX (EPottier). Panmaler: JDBeazley, Vasenm., S. 99. Pistozenosmaler: ebda. S. 259. Hermonax: ebda. S. 299. Sotadesmaler: AthMitt. LIII (APeredolski); JDBeazley, Gr. Vases in Pol., S. 27. Villa-Giulia-Maler: ebda. S. 47. Chicagomalerei: ebda. S. 48 u. 80. Euaionmaler: JDBeazley, Att. Vasenmaler, S. 355.

**Baukunst.** Ebenso wie in der Plastik läßt sich in der Architektur des strengen Stiles die Abkehr von den zierlich schlanken spätarchaischen Proportionen beobachten. Das Hauptbeispiel ist auch hier der olympische Zeustempel, als dessen Architekt Libon von Elis genannt wird. Der ca. 28 × 64 m messende Tempel, der größte in der Peloponnes, zeigt in der Grundrißteilung keine Neuerung gegen die reifarchaischen Bauten. Neu jedoch sind die wuchtig schweren Proportionen der 6 × 13 Säulen. Mit einer Höhe von 4,62—4,72 unteren Durchmessern stehen sie denen des altertümlichen Tempels in Korinth näher als denen der vorhergehenden Generation. Allein der straffe Echinus des Kapitells stellt die Verbindung mit seinen unmittelbaren Vorgängern her. Bezeichnenderweise ist das Baumaterial einheimischer grauer Muschelkalk mit Stucküberzug. Nur die Skulpturen, die Dachziegel und die mit charaktervollen Löwenköpfen geschmückte Traufleiste bestehen aus parischem Marmor. Die Umgestaltung der Cella für das Kultbild des Pheidias gehört erst der folgenden Epoche an. Verwandte hat der Zeustempel namentlich im Westen. Der Athenatempel in Syrakus hat eine Säulenhöhe von nur 4,46 unteren Durchmessern. Seine noch aufrechtstehenden in den jetzigen Dom verbauten Säulenreihen geben in dem Dämmer der Kirche ein einzigartiges und eigenartiges Beispiel für die Wirkung eines mäßig erleuchteten dorischen Innenraums. Schwer und lastend in den Proportionen ist auch der Riesentempel des olympischen Zeus in Akragas. Seine gewaltigen Abmessungen (ca. 56 × 113 m) erlaubten bei über 8 m Jochweite keine steinernen Epistylie. So mußten zwischen den Säulen Wände eingezogen werden. Diese Wände waren nebst den zu Halbsäulen

gewordenen Säulen aufgemauert wie auch das Gebälk. Die ionischen Riesentempel haben zweifellos für den nie vollendeten Bau die Anregung gegeben. Ionisch ist denn auch trotz der dorischen Ordnung das als Halbsäulenbasis und Wandsockel durchlaufende Schmuckband; ionisch auch die Verwertung von ebenfalls als Relief aufgemauerten menschlichen Gebälkträgern: Jünglinge, Männer und Frauen, die, wie die neuesten Grabungen endgültig bestätigen, am Außenbau über Querleisten in halber Höhe der Zwischenmauern stehend mit Kopf und erhobenen Ellbogen das Epistyl zu stützen schienen. Auch der jüngere sechssäulige Tempel in Poseidonia (Paestum) zeigt noch die gedrungenen Säulen des strengen Stiles (4,2 untere Durchmesserhöhe). Wichtig durch ausgezeichnete Erhaltung der aufrechtstehenden Ruine selbst in den zwei übereinandergesetzten Säulenreihen als Innenstützen der Cella vermag er wie kein anderer dem modernen Betrachter Strenge, Regel und Wucht der dorischen Ordnung zu vermitteln. Die Anwendung solcher erst am Parthenon zu belegender Verfeinerungen in Grundriß und Aufbau empfehlen es jedoch den Tempel über die Jahrhundertmitte hinauszurücken. In der westlichen Provinz hielten sich, wie die sizilischen Tempel zeigen, die schweren Proportionen im 5. Jahrhundert länger. Der nur in der unvollendeten Ringhalle vorzüglich erhaltene Tempelrest in Segesta ist interessant für die Baugeschichte eines antiken Tempels. Die spärlichen Zeugnisse für die ionische Ordnung während des strengen Stiles werden zweckmäßig mit den attisch-ionischen Bauten der perikleischen Epoche (u. S. 39) behandelt.

Zeustempel: Mem. Am. Ac. IV (JKSmith); KIB. 132f. Athenaion Syrakus: Mon. ant. XXV (POrsi). Akragas, Poseidonia, Segesta: RKoldewey u. OPuchstein, Gr. Tempel Unterit. u. Siz.; Riv. del R. Ist. d'Archeol. e Storia dell'Arte I (PMarconi); KIB. 129.

## IX. DIE ZEIT DES PHEIDIAS

**Baukunst.** In der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. ist in der Baukunst wie in allen Künsten Athen unbedingt führend. Während der perikleischen Verwaltung (450—430) konzentriert sich nicht nur das gesamte literarische und geistige, sondern auch das künstlerische Leben von Hellas dort. Ein günstiges Geschick hat es gewollt, daß wir von dem umfangreichsten Unternehmen dieser kurzen Blütezeit, dem Parthenon des Iktinos und Kallikrates, ansehnliche Reste besitzen. Er ist in der kurzen Zeitspanne von 448—432 erbaut und vollendet bis aufs äußerste; ein für einen antiken Tempel so wenig wie für eine mittelalterliche Kathedrale alltäglicher Bauvorgang. Schnelligkeit der Bauausführung und Pracht des Materials (außer dem Sparrenwerk und der Cella-decke durchgängig pentelischer Marmor) und Vollendung der Schmuckformen wurden schon im Altertum bewundert.

Verwunderlich reich, für einen dorischen Tempel einzigartig, ist der Skulpturenschmuck: reliefgezierte Metopen sitzen an der äußeren Peristase, in 160 m Länge läuft ein Figurenband von 1 m Höhe um die Cella, figurenreiche Kompositionen in kolossalem Maßstab füllen die Giebelfelder, zierliche Rankengeschlinge mit Akanthosblättern krönen als Akrotere die Ecken und Giebelspitzen. Der Plan eines Tempels an dieser Stelle ist alt, schon in vorperikleischer Zeit war das Fundament in ähnlicher Größe für einen unvollendet gebliebenen Marmortempel geschichtet, der seinerseits wieder vielleicht einen noch älteren kleineren Bau ersetzte. Dies vorpersische Fundament benutzt der perikleische Parthenon. Seine Grundfläche (69 × 31 m) ist nur wenig größer, die Säulenhöhe (ca. 10,5 m) fast genau so groß wie am libonischen Zeustempel in Olympia. Für den inzwischen eingetretenen Stilwandel ist bezeichnend, daß bei dieser Übereinstimmung der Maße in Athen statt 6 Säulen 8 in die Front gesetzt werden. Dementsprechend werden die Säulen schlanker (5,48 untere Durchmesserhöhe statt 4,62—4,72 in Olympia). Der Echinus ist straffer, die Entasis schwächer. Alle Feinheiten des vollkommenen dorischen Baus zur Überwindung des Ecktriglyphenkonfliktes, aber auch

alle wohlberechneten, für das bloße Auge oft kaum nachweisbaren Abweichungen von der senkrechten oder waagerechten Richtung, so die Krümmung der Horizontallinien am Stufenbau und im Gebälk, das leichte Einwärtsneigen der Säulen (am stärksten an den Ecksäulen), kurz alle die Verfeinerungen, die durch Vermeiden einer absolut geraden Linie dem Auge des Betrachters wohl tun, sind am Parthenon von der modernen Bauforschung am genauesten nachgemessen worden und an keinem andern Bau wohl ähnlich peinlich durchgeführt gewesen. Vorbedingung und Anreiz für solche Vollendung der Oberflächengestaltung ist naturgemäß die Verwendung von Marmor als Baumaterial an Stelle des porösen Kalksteins. Er bedarf keiner schützenden und glättenden Stuckschicht, erfordert aber Verschleifen aller Fugen an Säulen wie Mauern, wodurch die Glätte des Stucks nicht nur ersetzt, sondern übertroffen wird. Vom Farbenschmuck sind nur geringe verblaßte Reste (Ornamente unter den Traufplatten, Schmuckband über dem Cellafries) erhalten. Die achtsäulige Front wirkt sich auf den Grundriß aus, indem der Umgang im Verhältnis schmaler, die Cella breiter (22 m) wird. Letztere öffnet sich beiderseits in sechssäuliger Vorhalle und trägt über dem Epistyl den früher nur an ionischen Bauten vorkommenden Fries. Die Vorhalle führt in die eigentliche Cella, nach ihren etwa 100 Fuß Länge *ἐκατόμπεδος νεώς* genannt. Im Grund ihres sehr breiten Mittelschiffs erhob sich von wohl zweistöckigen Säulenreihen eingefaßt auf breiter Basis das Goldelfenbeinbild des Pheidias. Vom Opisthodomos (der Rückhalle) aus war ein von der Cella streng abgetrennter Raum etwa quadratischen Grundrisses zugänglich, dessen Decke vier einzelne, wohl ionische, Säulen stützten, ein Schatzraum, offiziell Parthenon genannt, dessen Namen der Volksmund auf den ganzen Bau übertrug.

Grundrißeinteilung und achtsäulige Front geben dem Parthenon eine Sonderstellung. Jedoch verdanken wir der außerordentlich fruchtbaren Bautätigkeit im perikleischen Athen weitere dorische Marmortempel, die der Norm näher stehen. Am besten erhalten nicht nur von den athenischen, sondern von allen griechischen Tempeln ist der sechssäulige Tempel auf dem Kolonos Agoraios. Auch er ist mit Ausnahme der untersten Stufe (Kalkstein) und des Skulpturenschmucks (parischer Marmor) ganz aus pentelischem Marmor erbaut. Im Grundriß ist er langgestreckt (ca. 13 × 31 m). Die Ostfront ist durch den Reliefschmuck der Metopen ausgezeichnet, der auch auf die beiden östlichen Joche der Langseiten übergreift. Diese beiden Joche bilden hier an der bevorzugten Eingangsseite eine tiefe Vorhalle. Der Cellafries läuft nicht wie am Parthenon rings um den Kernbau, sondern liegt nur über dessen beiden Fronten; der Osten ist auch hier ausgezeichnet durch Übergreifen des Frieses über die Umgänge. Besonders wertvoll ist der Tempel auf dem Kolonos Agoraios durch die wohl erhaltenen Kassettendecken der Peristase und die zahlreichen Spuren von Bemalung. Die 6 × 13 Säulen sind sehr schlank (5,61 untere Durchmesserhöhe). Sein Zwillingstempel in Sunion, dessen Akroter vollständig erhalten ist; seine Säulen sind noch gestreckter (5,78 untere Durchmesserhöhe). Zu beiden tritt der etwas kürzere (nur 6 × 12 Säulen, aber ebenfalls tiefe Vorhalle), wohl infolge der Wirren des peloponnesischen Krieges unvollendet gebliebene Tempel der Nemesis in Rhamnus.

Parthenon: MCollignon, Le Parthénon; WHGoodyear, Gr. Refinements; Thieme-Künstlerlex. XVIII 'Iktinos' (CWeickert); WJudeich, Topogr. v. Athen<sup>2</sup>, S. 247; GRod u. WHege, Akropolis Tf. 12—23; KIB. 132/3. Kolonos Agoraios: WJudeich, a. o. S. 3 134, 5/8. Sunion: Eph.arch. 1917 (AOrlandos). Rhamnus: BCH. XLVIII (AOrlandos).

Der reine dorische Stil der Mitte und zweiten Hälfte des 5. Jahrh. ist noch zahlreichen, teils aufrecht stehenden Resten der damals blühenden Griechenlands in Unteritalien und Sizilien erhalten. Die Tempel in Akragas sind für uns unerschwinglich wegen ihrer ausgezeichneten Erhaltung. Im einzelnen lassen sich gerade an den Reihen wohlbewahrter Beispiele die Berechnungen der antiken Architekten zur Lösung des Ecktriglyphenkonflikts am besten beobachten. Doch sind die Kalksteinbauten des Westens gegenüber den Marmortempeln Attikas provinziell und rückständig; vorwärts führt keine Entwicklung weiter.

Dem einen der Meister des Parthenon, dem Iktinos, schreibt die antike Überlieferung den Marmortempel des Apollon Epikurios zu Bassai bei Phigaleia zu. Keine der Einzelheiten dieses Tempels weist eine engere Beziehung zu dem attischen Prachtbau auf. Trifft die Nachricht dennoch zu, so müssen wir annehmen, daß dem Iktinos nur der, in dem ungünstigen Gelände freilich besonders schwierige und einzigartige, Grundriß verdankt wird.

Dem Berghang angepaßt erstreckt sich der Gesamtbau nicht ost-westlich, sondern nord-südlich. In der äußeren Erscheinung mit einer Peristase von schlanken, straffen dorischen Säulen wirkt der Bau als Normaltempel. Im Innern aber ist in den südlichen Teil des Kernbaus eine nach Osten orientierte kleine Cella eingebaut, der sich im Norden eine große Halle anschließt, deren Innenseiten durch ionische Dreiviertelsäulen mit eigenartiger Basis- und Kapitellbildung gegliedert sind, die einen umlaufenden Figurenfries im Gebälk tragen. Die Tür von dieser Halle zur eigentlichen Cella wird durch eine Vollsäule mit korinthischem Kapitell geteilt. Das aus alten Zeichnungen und spärlichen Resten zu rekonstruierende Kapitell ist das älteste erhaltene dieser Ordnung. Seine kelchförmige Grundform läßt sich vielleicht an die archaischen Beispiele der delphischen Schatzhäuser (o. S. 14) anknüpfen. Neu ist die Ausgestaltung dieser Grundform durch Akanthosblätter in Reihung im unteren Teil und Voluten und Palmetten in dem oberen. Ranken und Palmetten sind von Tempelakroteren und Grabstelenbekrönungen seit archaischer Zeit bekannt. Das Eindringen des Akanthos in diese Verbindung läßt sich an Grabstelen (wirklichen und auf weißgrundige Lekythen gemalten) seit der Jahrhundertmitte, beim Akroter zuerst am Parthenon beobachten. Das Verhältnis der einzelnen Elemente des korinthischen Kapitells zueinander ist in Bassai noch unausgeglichen; nach mannigfachen Versuchen erhält es erst im 4. Jahrh. (u. S. 53) seine kanonische Form.

Bassai: Eph.arch. 1914 (KRhomaios); Thieme-Becker, Künstlerlexikon XVIII 'Iktinos' (CWeickert); KIB. 134, 1/4. Kor. Kapitell: Arch.Jahrb. XXXVI (MGütschow); KIB. 139, 1. Grabstelen: HMöbius, Ornament. gr. Grabstelen; KIB. 138, 3/4 u. 239, 7.

Die Verbindung von dorischen und ionischen Formen an einem Bau, wie wir sie am Parthenon und in Bassai sahen, wählte Mnesikles für die Propyläen der Burg von Athen.

Dies Prachtbau war bestimmt, die ganze Westfront des Burghügels architektonisch zusammenzufassen, zugleich auch zwei Niveaus, das niedere des Aufgangs und das höhere des Burgplateaus zu verbinden. Der tiefen Torhalle ist im Osten (innen) wie im Westen (außen) eine dorische sechssäulige Tempelfront vorgelagert, deren Mitteljoch jedoch für den breiten Mitteldurchgang erweitert ist. Letzteres gemahnt an die Fronten der archaischen ionischen Riestempel (Ephesos und Samos, o. S. 13f.). Wie in deren Vorhallen führen in die Propyläen zwei Reihen ionischer Säulen hinein, die eine vielbewunderte Decke aus schweren Marmorbalken mit Marmorkassetten trugen, die der Architekt glaubte durch Einlagen von Schmiedeeisenbarren festigen zu müssen. Ähnliche Eisenverstärkungen finden wir auch sonst an Steinbauten des 5. Jahrh., wie am Olympion zu Akragas, an den Parthenongiebeln, in Bassai. Der Bau der Propyläen begann 438, bei Ausbruch des peloponnesischen Krieges 432 wurde er abgebrochen. Der Bau blieb aber nicht nur deshalb unvollendet. Klare Merkmale der baulichen Syntax lassen erkennen, daß schon vorher andere Umstände, wahrscheinlich religiöse Bedenken, den Bauplan nicht völlig zur Ausführung kommen ließen. Von den vier geplanten Seitenflügeln sind die beiden östlichen gänzlich fortgefallen, von den westlichen ist nur der nördliche, die sogenannte Pinakothek mit drei Säulen in der Front und wohl erhaltener Fensterwand im Süden völlig, der südliche in bizarr verstümmelter Form zur Ausführung gelangt.

Den von letzterem freigelassenen Raum nahm der um 420 errichtete kleine Niketempel ein, der bei ca. 6 × 9 m Grundfläche beiderseits eine Vorhalle von vier Säulen zeigt. Er ähnelt nach dem Beispiel des attisch-ionischen Stiles. Den Beginn dieser Sonderart der für die Pflanzordnung konnten wir bereits an den Basisformen des ausgehenden 5. Jahrh. beobachten (o. S. 22). Erst in nachpersischer Zeit ist wohl die Scheinarchitektur des im Grundriß eigenartigen Tempels der Athena in Sunion entstanden, die durch die kannelierten Säulen ein ionisches Kapitell tragen, das an ähnliche Einzelstücke

(wohl Weihgeschenkträger) von der Akropolis erinnert, und das der unmittelbare Vorläufer der an den Propyläen wie am Niketempel verwendeten Sonderform ist. Neben dem Niketempel steht als wohl nur wenig älteres Beispiel der im Grundriß und Aufbau nächst verwandte, heute verschwundene Tempel am Ilissos, dessen Friesreliefs (wie am Tempel auf dem Kolonos Agoraios parischer Marmor im pentelischen Bau) ihn in perikleische Zeit datieren. Die attisch-ionische Basis hat nur einen weit ausladenden Trochilus mit je einem Torus darüber und darunter, zwischen den 24 Kanneluren der Säulenschäfte, sitzen Stege. Das Kapitell hat eine zwischen Kanal und Eierstab eingeschobene Zwischenzone, die den östlich-ionischen Ordnungen fehlt. Das Epistyl ist am Niketempel und den Propyläen dreigeteilt, am Ilissostempel glatt, in Sunion zweigeteilt. Über ihm sitzt ein rundumlaufender Fries an Stelle des im Osten (u. S. 54) üblichen, in Attika nur an der Korenhalle des Erechtheion nachzuweisenden Zahnschnittes. Das Erechtheion, wohl um 420 begonnen, nach kurzer Zeit unvollendet liegen gelassen, erst 409—406 nach Ausweis der ausführlichen Bauinschriften vollendet, zeigt den attisch-ionischen Stil in einer verschwenderisch reichen Spielart.

Das Gebäude besteht aus einzelnen nicht organisch zu einer Einheit verbundenen Baukörpern auf verschiedenen Niveaus. Infolgedessen mußte die Westfront auf ein Sockelgeschoß erhoben werden. An den Kernbau ist im Süden die genannte Korenhalle mit gebälkstützenden Mädchen angelehnt. Die über den Kernbau hinausragende Halle an der Prachtür im Norden und die auf dem höheren Niveau im Osten gelegene Halle haben unter dem Kapitell einen anthemiongeschmückten Säulenhals, reichprofilierte Voluten, Flechtbänder an Kapitell und Basis. Die Türumrahmungen und die Fenstereinfassungen der Ostfront sind Musterbeispiele prächtigster Marmorarbeit. Die Figuren der Frieze sind in pentelischem Marmor auf Platten von blauschwarzem eleusinischen Marmor (eine Steinart, die erstmalig an den Stufen der Propyläen Verwendung fand) gehaftet. Der Schmuckfries am Säulenhals war archaisch schon in Naukratis und Samos zu belegen (o. S. 14), jedoch bei abweichendem Volutenglied ohne Abakus.

Diese samische Sonderform scheint im 5. Jahrh. am Athenatempel in Milet wiederzukehren; sicher angewendet ist sie an dem nach dem Stil des Skulpturenschmuckes um 430 zu datierenden Tempel im epizephyrischen Lokroi, der im Grundriß 7 × 17 Säulen zeigt.

Mit dem Erechtheion verbinden die Kapitelle das lykische Fürstengrab in Xanthos, das über dem einheimischen hohen mit Figurenfriesen gezierten Sockelbau einen kleinen rein griechischen Tempel (4 × 6 Säulen) in ionischem Stil trägt. Die Basen sind asiatisch, die Kapitelle sind ohne das Vorbild des Erechtheions nicht denkbar. Der Architrav ist reliefgeziert, darüber liegt der Zahnschnitt, von der Kassettendecke sind hinreichende Reste vorhanden. Um die Cella lief ein Fries. In den Säulenjochen standen Figuren.

Propyläen: WJudeich, Topogr. v. Athen<sup>2</sup>, S. 225; GRodenwaldt u. WHege, Akropolis, Tf. 56—66; KiB. 135, 4/5 u. 136, 2/5. Eisenverstärkung: AmJArch. 1922, S. 148 (WBDinsmoor). Niketempel: WJudeich, a. O., S. 221; GRodenwaldt u. WHege, Akropolis, Tf. 68—71; KiB. 135, 2/3 u. 136, 1. Sunion: Eph.arch. 1917 (AOrlandos). Akrop. Kapitelle: AthMitt. LII (HMöbius). Ilissos: ArchJahrb. XXXI (FStudniczka); KiB. 135, 1. Erechtheion: WJudeich, a. O., S. 270; GRodenwaldt u. WHege, Akropolis, Tf. 78—89; KiB. 135, 6. 137, 138, 1/2. Athenatpl. Milet: Milet I 8 (AvonGerkan). Lokroi: RKoldewey u. OPuchstein, Gr. Tempel Unterit. u. Siz.; MMeurer, Vgl. Formel. d. Ornam., S. 489; PJacobsthal, Ornam. gr. Vas., Taf. 79; KiB. 126, 7. Xanthos: AthMitt. XLVIII (FKrischen).

Neben den Tempelbauten besitzen wir aus dem 5. Jahrh. die ersten größeren Versammlungsräume. Das Odeion des Perikles, ein gedeckter Bau für musikalische Aufführungen, dürfte ebenso wie sein nach dem Brand im mithridatischen Krieg errichteter Ersatzbau im Grundriß etwa quadratisch gewesen sein, die zahlreichen regelmäßigen Innenstützen gemahnen an die Königspaläste (Apadanas) Persiens und bestätigen so die Nachricht, daß das Zelt des Xerxes Vorbild für den Bau gewesen. Doch gibt es in

Attika schon im ausgehenden 6. Jahrh. ähnliche Raumanlagen. Der ältere von den Persern zerstörte Weihetempel (Telesterion) in Eleusis bietet die früheste Parallele. Der Ersatzbau für ihn, von Iktinos großartig mit Säulenhallen an 3 Seiten und nur 25 Stützen innerhalb des etwa 50 × 50 m messenden Saales entworfen, blieb wegen des peloponnesischen Krieges unvollendet und wurde nach abgeändertem Plan mit 42 Innenstützen ohne Vorhallen ausgeführt.

Odeion: WJudeich, Topogr. v. Athen<sup>2</sup>, S. 306. Pers. Königszelt: Abh.sächs.Ges.Wiss. XXX 2, S. 28 (FStudniczka). Telesterion: FNoack, Eleusis; KiB. 134, 9.

**Skulptur.** Im Mittelpunkt der bildhauerischen Tätigkeit während der perikleischen Zeit steht für die antike Kunstliteratur Pheidias. Als er 448 den Auftrag zur Errichtung des kolossalen Goldelfenbeinbildes der Athena Parthenos erhielt, muß er ein anerkannter Bildhauer gewesen sein. In der Tat kann das verlorene delphische Weihgeschenk für Marathon, als dessen Meister er überliefert ist, nur während der politischen Führung Athens durch Kimon 475—460 entstanden sein, denn vorher scheint eine Bildsäule des Miltiades in einem athenischen Staatsdenkmal unmöglich, später unwahrscheinlich. Ob auch die große eherne Athena (die sog. Promachos) auf der Burg in Athen, die uns ebenfalls nur aus antiken Nachrichten bekannt ist, in die Zeit vor der Athena Parthenos fällt, ist wahrscheinlich aber nicht beweisbar. Von der zwölf Meter hohen Parthenos geben uns außer der Beschreibung des Pausanias und mehr oder weniger vollständigen Hinweisen in verschiedenen Schriftquellen auch statuarische Nachbildungen in  $\frac{1}{4}$  bis  $\frac{1}{12}$  Verkleinerung und Darstellungen in der Flächenkunst auf Marmorreliefs, Goldmedaillons, Gemmen und in Tonstatuetten Kunde. Aus all diesen Zeugnissen können wir zwar keine Vorstellung vom Kunstwert der Statue und vom Glanz des kostbaren Materials, wohl aber vom Gesamtaufbau und der Anlage der Gestalt gewinnen, zudem ergänzen sie sich zu einem ziemlich vollständigen Inventar des reichen Beiwerks. Pheidias hat im Aufbau der Parthenos die Starrheit des strengen Stiles gebrochen. Die Linienführung des Umrisses wie der Gewandfalten ist flüssig und harmonisch. Die Peplosfigur der Göttin ist infolge der Goldelfenbeintechnik mehr Bauwerk denn Statue. Durch die Steifalten vor dem Standbein und die Säule unter der von einer Nike belasteten rechten Hand gliedert sie sich in einigen wesentlichen Zügen der umgebenden Architektur ein. Dennoch ist der Stand lockerer, die Linien geschwungener als an den Olympiasulpturen. In dem vollen Gesicht, das von üppigen Locken umrahmt wurde, zeigen die besten Wiederholungen ein zartes Lächeln der schwellenden Lippen. Auch das überreiche Beiwerk, die Tiere und die Büsche auf dem Helm, die Reliefs der Wangenklappen, an der Außenseite des Schildes, an den Kanten der Sohlen, der Bildschmuck im Schildinnern müssen, obwohl für die Wirkung der Einzelausführung die Nachbildungen kaum ausreichen, einen festlich frohen Eindruck hervorgerufen haben. Die Reliefs an der breitgelagerten Basis entsprachen im Stil dem in den Maßen übereinstimmenden Cellafries des Tempels. Von dem zweiten großen Goldelfenbeinbild des Pheidias, dem olympischen Zeus, dessen Ruhm den der Parthenos noch überstrahlte, besitzen wir nur Beschreibungen und die kleinen Münzbilder, die vollauf genügen, um darzutun, daß die Sitzstatue keinesfalls im strengen Stil gehalten wurde. Nach dem übereinstimmenden Zeugnis der antiken Schriftquellen und nach Ausfühung des Pflasters aus eleusinischem Stein vor dem Thron war der Zeus jünger als die Gruppe der Giganten. Auch hier waren die Riesenflächen des Kolosses, namentlich das archaische Gerüst des Thrones mit zahlreichem Reliefbeiwerk belebt, über dessen Lich dermen uns jedoch die Nachbildungen nicht belehren.

Ein wenig besser als für die Monumentalwerke Promachos, Parthenos und olympischer Zeus ist die Überlieferung für eine nur knapp überlebensgroße Statue, die der Amazone, die Pheidias im Wettbewerb mit Polykleitos, Kresilas und Phradmon für Ephesos schuf. Wir dürfen in den zahlreichen Kopien nach drei Amazonenstatuen jener Zeit mit Sicherheit Nachbildungen der Werke der drei bedeutendsten unter den konkurrierenden Künstlern erkennen. In der Tat läßt sich der eine Typus (u. S. 46) von den polykletischen Werken nicht trennen, der andere ist mit sicheren Arbeiten des Kresilas zu verbinden. So bleibt für Pheidias der Typus, der durch die sogenannte Matteische Amazone im Vatikan repräsentiert wird; der zugehörige Kopf ist leider noch nicht gefunden. Sie steht in freiem lockeren Stand, wie um abzuspringen. Der schlanke kräftige Körperbau ebenso wie die Stilisierung des Gewandes sind den erhaltenen Resten der Giebelgruppen des Parthenon so verwandt, daß die Zuweisung dieser Amazone an Pheidias unabweislich scheint.

Die bei Plutarch überlieferte Oberaufsicht des Pheidias über alle durch die Kulturpolitik seines Freundes Perikles errichteten Kunstwerke, die Angabe des Aristoteles, Pheidias sei Marmorbildhauer gewesen, legen zweifellos den Gedanken nahe, auch die Giebelgruppen seinem Werk im weiteren Sinne zuzurechnen. Damit rühren wir an den Kernpunkt des Pheidiasproblems der modernen Archäologie. In der die Kopienattribution pflegenden Richtung des 19. Jahrh. war auch Pheidias mit der Zuteilung einer Reihe von Werken bedacht worden, die durch die antike Überlieferung nicht empfohlen wurde. Hingegen hatte man in schwerverständlicher Weise die Parthenonskulpturen als 'dekorative Arbeiten' außerachtlassen zu können geglaubt. Einzig und allein auf die rohen, stark verkleinerten und vereinfachten Kopien der Parthenos aus dem 2. Jahrh. n. Chr. gestützt, wurden eine Reihe von Gewandstatuen als pheidiasisch angesehen, die zeitlich zweifellos vor den Giebelskulpturen lagen. Das paßte zu der den antiken Schriftquellen widersprechenden Annahme, Pheidias sei schon vor 500 geboren, habe den olympischen Zeus vor der Parthenos geschaffen und habe unmittelbar nach deren Vollendung 438 Athen verlassen. So hatten die je nach den zugewiesenen Kopien unter sich verschiedenen Bilder, die man von der Kunst des größten Meisters der klassischen Zeit entwarf, das eine gemein, daß er in der Kunst der Zeit der Perserkriege wurzele, und daß die Parthenos seine reifste Arbeit sei. Sicher hat Pheidias in der Zeit des strengen Stiles gelernt, auch wohl seine Jugendwerke geschaffen. Wieviel er seinen Lehrern (Ageladas oder Hegias sind überliefert) verdankt, können wir nicht feststellen, da sie uns gänzlich unbekannt sind. Sicher aber ist, daß er in der Parthenos die Stilstufe der Olympiasulpturen völlig überwunden hat; sicher ist ferner, daß er nach der berühmten Aristophanesstelle (Eirene 605ff.) — dem einzigen literarischen Zeugnis eines Zeitgenossen, das wir besitzen, — kurz vor dem megarischen Psephisma 432 in einen Unterschlagungsprozeß in Athen verwickelt war. Die Frage ist nun die, ob Pheidias der überwältigenden und überraschenden Stilentwicklung, die sich in den Jahren 448—432 in Athen abspielt, wie wir sie an den Parthenonskulpturen deutlich ablesen können, fremd als gealterter gegenüberstand, ob er sich ihr als Mitläufer anschloß, oder aber ob er sie selbst entscheidend beeinflusste. Die letztere Annahme wird durch die hohe Achtung des späteren Altertums vor Pheidias empfohlen, den es uneingeschränkt als den größten Bildhauer aller Zeiten bewundert. Da die Spätzeit nach Ausweis der Abwandlungen und Anlehnungen in der eigenen Kunst nicht den strengen Stil um 460, sondern die reife Parthenonkunst um 430 als klassisch bewunderte, ist der Schluß zwingend, daß Pheidias der bahnbrechende Schöpfer eben dieser Kunst, nicht ein in die perikleische Zeit hineinreichender Bildhauer von der Stilstufe der Olympiasulpturen, gewesen ist. So müssen wir die Blüte des Pheidias um 450—430 ansetzen. Im ältesten Werk von ihm, das wir zu fassen vermögen, in der Parthenos, kündet sich bereits die neue Harmonie der Linien und Formen an, die er an Stelle des starren und herben Ernstes der vorangehenden Periode setzt. Die Amazone ist die Fortsetzung, die sich der Entwicklung am Parthenon eingliedert. So lückenhaft unser Bild von Pheidias sein mag, es ist besser, sich auf das Sichere zu beschränken und sich dahin zu bescheiden, daß wir nicht mehr wissen können als die antiken Forscher.

Pheidias: Arch Jahrb. XXVIII (Africkenhaus); NJB. 1926, S. 387 (FStudniczka); Epitymbion f. HS woboda (CPraschniker). Parthenos: Abh.sächs.Ges.Wiss. XIX, 5 (TSchreiber); Oester Jahrb. IV (LPollak); Am JArch. 1911 (DMRobinson); KiB. 246, 247, 1/2, 372, 1 u. 393, 1/2. Zeus: ebda. 247, 3/4. Amazone: Arch Jahrb. XXX (FNoack); KiB. 256, 4/6.

Einen unmittelbaren Abglanz von des Pheidias Art müssen uns die Trümmer des Skulpturenschmucks vom Parthenon geben. Trotz der Zerstörungen der Jahrtausende wirkt in den Resten heute noch die hohe künstlerische Qualität, neben der alle römischen Kopien nach Meisterwerken des 5. Jahrhunderts verblässen müssen.

Am Anfang der Arbeit stehen die Metopenplatten, die fertig skulptiert in den Bau eingefügt werden mußten. Da schon 440 mit dem Kannelieren der Säulen begonnen wurde, müssen die Metopen in den Jahren 448 bis etwa 442 ausgeführt sein; zur Zeit, da Pheidias voll mit dem 438 vollendeten Goldelfenbeinbild beschäftigt war. Nur die Reliefplatten der Südseite, und auch diese nur mit Ausnahme der mittleren 14 allein in alten Zeichnungen erhaltenen, eignen sich zu stilistischer Untersuchung. Das Thema der erhaltenen 18 Platten sind Kentaurenkämpfe. In den Hauptlinien ist ein rhythmisches Gefüge zu erkennen, demzufolge die Komposition in großen Zügen festgelegt sein mußte. In der Einzelaufführung hatten jedoch die verschiedenen Bildhauer weitgehende Freiheit. Die sehr starken Stilunterschiede lassen noch erkennen, wie die Hast der Arbeit das Heranziehen aller in Athen verfügbaren Kräfte erforderte. Neben altertümlichen Meistern, deren Arbeit die Härten des strengen Stiles — nicht archaische Züge — verraten, wie an den Metopen VIII, X, XXVI, XXX—XXXII, stehen andere auf der vollen Höhe pheidiasischer Kunst, so I, IV, VII, XXVII, XXVIII, endlich ist eine Gruppe auszusondern, in der die Stilstufe, die wir an den Giebelskulpturen finden werden, wiederklingt, freilich nur an künstlerisch recht schwachen Arbeiten, nämlich den Metopen III, VI, XXIX. Zwischenformen stehen daneben. Die älteste Reihe hat klar berechnete, harte Gesten, die mittlere wirkt durch Feuer und Bewegung, die jüngste ist lahm und matt. Gleichzeitig mit der Arbeit an den letzten Metopen muß schon der Cellafries begonnen worden sein. Er behandelt in seiner ganzen Ausdehnung ein einheitliches Thema: den in eine ideale Sphäre gerückten Festzug der Athener an den Panathenaien. Der Zug beginnt an der Südwestecke und erstreckt sich in einem Arm um die West- und Nordseite, in einem kürzeren längs der Südseite. Beide Zugspitzen begegnen sich über dem Haupteingang im Osten angesichts der Götter. Die Bewegung der Züge ist nicht einheitlich, auch der dargestellte Augenblick nicht in allen Teilen derselbe. Nahe der Südwestecke rüsten sich einzelne Reiter zum Aufbruch, sprengen dann in kleinen Gruppen an, vereinigen sich an der Nord- und Südseite zu dichtgedrängten galoppierenden Geschwadern. Vor ihnen sind die Viergespanne mit Apobaten, deren Rosse sich hoch aufbäumen, und so die fortlaufende Bewegung der Reiterzüge unterbrechen, und damit zu dem gemessenen Schreiten der Männer im Festgewand vor ihnen und der Musikanten und Opferdiener überleiten. Eine ausbrechende Kuh in der Nähe der Ostecke unterbricht im Norden und Süden noch einmal die feierliche Reihung. Vollends Ruhe und Würde herrscht an der Ostfront, Jungfrauen mit heiligen Geräten schreiten von beiden Seiten heran, sie werden erwartet von an den Stock gelehnten Männern, die durch die gebückte Haltung zwischen den aufrechten Figuren der Prozession und den thronenden Göttern, die beide mit dem Scheitel den oberen Friesrand berühren, vermitteln. Die Götter sind in zwei Gruppen den beiden Zugspitzen zugekehrt, die einzelnen in Stellung, Tracht und Temperament charakterisiert. Zwischen ihnen, hinter ihrem Rücken, wird der Peplos der Panathenaien in Gegenwart einer Priesterin und von Tempelgehilfen durch einen Priester gefaltet. Es ist selbstverständlich, daß die Arbeit an dem über 160 m langen Fries auf verschiedene Hände verteilt werden mußte. In der Tat lassen sich solche mit Leichtigkeit feststellen, wenn man die Platten aus der Nähe, nicht in der beabsichtigten Höhe von 12 m am Bauwerk, betrachtet. Neben Stümpfern, wie dem, der die Füllfigur West 1 meißelte, stehen Meister von höchster Vollendung, wie der des lockigen Jünglings West 2, des Apobaten Süd 74. Hart und leblos ist das Gewand etwa an West 23, vollendet an Ost 49—56. Das wesentliche ist aber nicht so sehr die Verschiedenheit der ausführenden Hände als vielmehr die strenge Disziplin, mit der sie sich dem Gesamtplan des einen Kopfes, dem der Entwurf verdankt wird, unterordnen. Es ist in der Tat am Fries nichts von der Selbständigkeit der Metopenmeister zu spüren. Alle haben das deutliche Bestreben sich dem einheitlichen Stil einzufügen, wenn auch nicht alle mit dem gleichen Können. Da die Baurechnungen von 438 ab keine Posten für den Fries aufführen, muß er damals vollendet gewesen sein. Für die figurenreichen Giebelgruppen müßten wir ebenfalls verschiedene ausführende Bildhauer annehmen, auch wenn das aus den Bauinschriften nicht klar hervorgeht. Die Entwürfe stammen aber auch hier zweifellos nur von einem Künstler. Hier am vornehmsten Platz der Burg erwartet man natürlich den gefeiertsten Meister. Die Komposition können wir nur am Westgiebel dank 1674

geniz man  
ih, ilao  
Lassan  
un unmalik  
Sayan  
Kakul

münfkeit  
Calyma  
la...  
K...  
scat...  
marat  
biti  
Kudrefe  
t...  
alan  
ig...

degit in...  
ges  
araz...  
ales  
lesli...

angefertigten Zeichnungen beurteilen. Die Figuren stehen enger und sind stärker ineinander verschränkt als am olympischen Westgiebel. Gegenüber den Olympiegiebeln fällt auch die räumliche Tiefe auf. Dort sind alle Figuren parallel zur Giebelwand ausgebreitet, hier herrschen die schrägen Stellungen vor. Wie an den altattischen Giebeln des 6. Jahrh. ist auch am Parthenon die Giebelmitte nicht durch eine Gestalt betont. Die Mittelachse des Westgiebels ist vielmehr frei. Hier vollzog sich das Wunder der Erweckung des Salzquells durch Poseidon, das Aufschießen des Ölbaums nach dem Speerstoß der Athena, Beide Gottheiten weichen mit den Waffen in der Hand zurück, in den Hauptachsen den geraubten Frauen in Olympia-West vergleichbar. Hinter beiden standen die hoch sich aufbäumenden Gespanne, die ähnlich den ruhig stehenden im olympischen Ostgiebel den Abstand von der Mitte zu den Flügeln überbrückten. Ihre sehr stark zurückgelehnten Lenkerinnen fügen sich gut zu den sitzenden, hockenden, liegenden Gruppen der Zwickel, den Familien der attischen Landesheroen Erechtheus und Kekrops. Hingegen betonen die eilenden Gottheiten, die hinter den Pferderücken sichtbar werden, die Verbindung zur Mitte. Im Westen lassen die erhaltenen Trümmer, die durch die Pulverexplosion von 1687 und ihre Folgen arg beschädigt sind, die Großartigkeit in Entwurf und Durchführung nur ahnen. Günstiger für die Einzelbeobachtung ist die Erhaltung im Osten. Hier klappte in der Giebelmitte seit Jahrhunderten eine riesige Lücke. Die Hauptgruppe, die die Geburt der Athena zum Thema hatte, ist rettungslos verloren. Alle Versuche, sie aus Werken der Flächenkunst oder aus den Standspuren der Figuren wiederzugewinnen, sind mißglückt. Weit besser als im Westen sind aber die beiden Keile an den Flügeln erhalten. Links tauchen aus den plastisch angegebenen Fluten des Okeanos die kraftvollen Arme und Schultern des Helios, der die Rosse seines Gespannes zügelt, die mit mächtig rückwärts-geworfenen geschwellten Hälsen auftauchen. Dieser echt griechischen Wiedergabe eines Naturvorgangs blickt der auf einem Pantherfell gelagerte Dionysos entgegen. Er ist die einzige Gestalt der Giebel, die mit dem Kopf erhalten ist. Sein athletisch durchgebildeter Körper ist der Maßstab für die Giebelkunst, zugleich ein Hilfsmittel, die Kopien der römischen Zeit daran zu messen. Die vollen kräftigen Formen des Kopfes haben nichts von der klassizistischen Glätte, die späten Nachbildungen nach Meisterwerken des 5. Jahrh. ihr Gepräge gibt. Die engverschlungene Gruppe zweier auf Truhen kauender Göttinnen, das auf sie zueilende Mädchen daneben, vor allem aber in der rechten Giebelhälfte der Dreiverein von Frauen, sind für die Gewandbehandlung der pheidiasischen Zeit die vollendetsten Beispiele. Im Gegensatz zur Kunst des strengen Stiles ordnet sich aufs neue das Gewand dem Körper unter, begleitet und betont seine Formen. Die Stofflichkeit des dünnen Untergewandes, der schweren Mäntel und Peploi prägt sich im Charakter der Faltengebung aus. Die Pracht des Leibes wirkt namentlich an der im Schoß der Nachbarin ruhenden, mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Aphrodite gedeuteten Göttin zur rechten. Der kosmische Rahmen des Morgens im Olymp wird in der rechten Ecke durch das Gespann der niedertauchenden Selene geschlossen. Der wohlerhaltene Pferdekopf wirkt durch einheitliche Flächen in zeitloser Größe. Zum Ostgiebel ist wohl auch der Kopf einer Göttin in Paris zu rechnen, der, wenn auch verstümmelt, als einziger weiblicher Kopf der Giebel wichtig ist.

Parthenonskulpturen: MCollignon, Le Parthénon; AHSmith, Sculptures of the Parth.; ArchAnz. 1921, S. 272 (FEichler); Eph.arch. 1923 (FStudniczka); MonPiot. XXIII (EMichon); ArchJahrb. XL (ARumpf); EKjellberg, Studien z. d. att. Rel.; CPraschniker, Parthenonstudien; N.Jb. 1929, S. 637 (FStudniczka); GRodenwaldt u. WHege, Akropolis Tf. 24—54; KiB. 268—276.

Neben Pheidias werden als Schüler des Ageladas noch Myron und Polykleitos genannt. Myron stammt aus Eleutherai an der attisch-boiotischen Grenze, er steht nach Ausweis des Stiles seiner durch Kopien bekannten Werke zur Zeit der Parthenonmetopen, also ca. 450—440, auf der Höhe seines Schaffens. Der nach Lukians knapper und vorbildlicher Beschreibung wiedererkannte Diskoswerfer ist in zahlreichen Kopien erhalten. Kühn gewählt ist der Augenblick, in dem durch starkes Vornüberbeugen des Oberkörpers und weitestes Ausschwingen des rechten Arms mit der Wurfscheibe die in flüchtigster Bewegung erfaßte Gestalt doch im Gleichgewicht bleibt. Die weite Ausladung der Extremitäten hält sich so das Gegengewicht, daß die plastische Statik des Bildwerks nicht leidet. Die flächig aufgebaute Statue besitzt keine Tiefe, die drehende Bewegung um die eigene Achse, bei den Kopien zudem durch die Baumstütze gehemmt, läßt sich wohl feststellen, spricht

Sakun  
San'ats

Kivrum  
Siste-  
münde  
ifardesin  
bulnaktz  
20

nikabil  
sicht  
Kontro  
Pain

Kisa, ernekolalak  
uclar in  
gla taykin olmas

adilelet - resmi muhtasar

aber im Aufbau nicht entscheidend mit. Die Körperformen sind schlank und straff, die Muskelzeichnung knapp, die Funktion der einzelnen Muskeln liebevoll studiert, am ausgezeichneten Kopf ist alles auf klare ruhige Formen beschränkt. Die Mannigfaltigkeit der Kunst Myrons erhellt aus der durch die Kombination von Schriftquellen, Münzbildern und mehreren Kopien wenigstens in den Hauptzügen erschlossenen Gruppe der Athena und des Marsyas. Ähnlich dem Diskobol war auch diese Gruppe im Aufbau fast reliefartig flächig. Nach rechts prallt der eben herangehüpfte Silen zurück; in einem Widerstreit der Bewegungen, der darin mit dem Diskobolen zu vergleichen ist, daß wieder die Gliedmaßen im Augenblick, da sie am weitesten ausschwingen, erfaßt sind. Noch hagerer und sehniger sind hier die Körperformen, der Kopf des Waldmenschen maskenhaft tierisch starr, vergleichbar den Kentaurenköpfen an Parthenonmetopen. Den entschiedenen Gegensatz zu dem halbtierischen wildbewegten Marsyas bildet die vornehme ruhige mädchenhafte Athena, vor deren abwehrender Gebärde er zurückweicht. Leicht nach links gewendet, die Lanze in der gesenkten rechten Hand, steht die Göttin in schlichtem Peplos, dessen Faltenfall auffallend an die Parthenos des Pheidias erinnert. In ihrem anmutig zarten, aber entschlossenen Köpfchen, das unter dem schweren korinthischen Helm scharf nach rechts, zum Silen und zu den fortgeworfenen Flöten blickt, sind Anklänge an die männlich herberen Züge des Diskobolen unverkennbar. Eine aufrecht stehende, jedoch bezeichnenderweise nicht unbewegte, Athletenstatue des Myron wurde kürzlich durch die Kombination von einem in mehreren Kopien erhaltenen Torso mit einem gleichfalls häufiger wiederholten Kopf zurückgewonnen; ein Faustkämpfer im Standmotiv der Apollgestalten des strengen Stiles (o. S. 34), dessen Körperformen denen des Diskobolen gleichen, legt sich, scharf nach links blickend, ein Riemengefüge um den Kopf. Da auch die jugendlichen Gesichtszüge und die Stilisierung des Haares völlig denen des Diskoswerfers gleichen, ist an der Beziehung dieses Typus auf Myron nicht zu zweifeln. Weniger überzeugend sind andere Zuweisungen aus unserem Kopienvorrat an den gleichen Meister.

Myron: SMirone, Mirone d'Eleutere. Diskobol: BrBr. 681 (JSievekling); KiB. 252. Marsyasgruppe: ArchJahrb. XXVII (HBulle); KiB. 253. Athlet: ArchJahrb. XLII (MBieber).

Polykleitos von Argos — nach anderer, weniger wahrscheinlicher Überlieferung aus Sikyon — war in perikleischer Zeit in Athen tätig, er schuf für den an Stelle des 423 abgebrannten Tempels im Heraion bei Argos errichteten Neubau das goldelfenbeinerne Kultbild, von dem wir uns keine hinreichende Vorstellung machen können. Seinen Hauptruhm verdankte Polykleitos im Altertum den Bronzebildern athletisch durchgebildeter Jünglingskörper.

Von dem bedeutendsten unter ihnen, in der antiken Kunstliteratur Doryphoros genannt, wahrscheinlich Achilleus darstellend, hat sich aus einer großen Reihe von Kopien ein einwandfreies Bild gewinnen lassen. An ihm hat Polykleitos den Kanon, d. h. das feste Maßverhältnis der einzelnen Körperteile zum Ganzen, als an einem plastischen Muster durchgeführt; auf ihn gründete er seine diese Proportionslehre behandelnde Schrift 'Kanon'. Die Kopien getateten, obgleich die Schrift außer geringen, nicht auf die Zahlenverhältnisse bezüglichen, Fragmenten verloren ist, einige der Hauptteile festzulegen. Die Körpermitte ist am Gliedansatz, der Fuß mißt  $\frac{1}{4}$  der Körperlänge, der Kopf  $\frac{1}{5}$ , das Gesicht und die Hand  $\frac{1}{10}$ , weitere Punkte lassen sich bestimmen. Aus allem geht hervor, daß dem Aufbau nicht, wie in den ägyptischen Bildhauermodellen und Skizzen, wie bei Lionardo oder Dürer ein bestimmtes Grundmaß (Modulus) zugrunde lag, daß vielmehr alle Unterteilungen als Brüche der Körperlänge aufgefaßt wurden. Die Proportionen selbst schienen den antiken Beschauern wie uns schwer und gedrungen, der Körperbau breit und massig, hierin durchaus in der peloponnesischen Tradition des strengen Stiles wurzelnd. Die neue Harmonie der pheidiasischen Zeit kommt jedoch

ngundar  
baswiri  
tsi-öye  
biran  
Kuh  
mustark  
en farla  
acilony  
Lardis  
deri  
bandlar  
daglar

Salgalar  
Kusalar

in dem stark entlasteten Spielbein zum Ausdruck, das so weit zur Seite und nach hinten gesetzt ist, daß man den freien Stand oft irrig als Schreiten auffaßte. Dem entspricht ein starkes, übermäßiges Aufstemmen des Standbeins, auf das sich die ganze Last des Körpers stützt (uno crure insistere). Seinem Kanon folgt Polykleitos auch in den übrigen Werken so sehr, daß die spätere antike Kunstschriftstellerei den Vorwurf der Einförmigkeit gegen ihn erhob.

Der Doryphoros gestattet mindestens zwei häufig kopierte Werke als polykletisch anzuschließen: einen Athleten (Gott oder Herakles?) mit auf den Rücken gelegter Hand und einen Hermes. Schwellender modelliert in der Oberflächenbehandlung ist der Diadumenos (wahrscheinlich Apollon), den schon das Altertum als weiches Gegenstück zum Doryphoros auffaßte. Für diese leicht überlebensgroßen Statuen ist mit hoher Wahrscheinlichkeit die Deutung als Götterbilder glaubhaft gemacht. Daneben war Polykleitos als Bildhauer von Siegerstatuen gefeiert, von deren einigen in Olympia die Basissteine erhalten sind. Die älteste von ihnen ist die des Xenokles, der 452 siegte. Das gibt nur die obere Zeitgrenze, da häufig die Siegerbilder erst längere Zeit nach dem Wettkampf (in manchen Fällen gar über ein Jahrhundert später) gesetzt wurden. Das Standmotiv des Xenokles ist noch das des strengen Stiles. Rein polykletisch war nach den Spuren das des Knabensiegers Kyniskos von Mantinea. Auf seine Basis paßt das Bild eines oft wiederholten polykletischen Knaben, der sich auf das leise zur Spielbeinseite geneigte Haupt den Kranz drückt. Das Siegesdatum des Kyniskos ist unbekannt, die Statue kann nicht älter als der Parthenonfries sein. Eine weitere polykletische Knabenstatue ist in einer Kopie in Dresden erhalten. Die Stellung des Kyniskos kehrt völlig übereinstimmend wieder an einer der drei Amazonen (s. o. S. 42), und zwar der, an deren Basis der Name Sosikles steht. Sie hat als einzige das polykletische Standmotiv des 'uno crure insistere', ihr Kopf ist dem des Diadumenos aufs engste verwandt bis in die charakteristisch polykletische Anordnung der Wirbelhaare hinein.

Polyklet: Mon. ant. XXVI (Canti); 90. Berl. Winck. Progr. (CBlümel); KiB. 257 u. 258, 1/4. Amazone: Arch. Jahrb. XXX (FNoack); KiB. 256, 1/3. Doryphoros: Berl. Mus. XLVIII, S. 30 (KANeugebauer); GASSnijder, het Ontstaan van den proportie-kanon bij de Grieken.

Im strikten Gegensatz zu der schweren Grundhaltung der lastenden polykletischen Gestalten ist die schlanke, biegsame an einen Pfeiler sich lehrende Amazone des Typus Berlin-Sciara aufgebaut. Nur oberflächliches und äußerliches Vergleichen ihres Standmotivs mit dem des Doryphoros verschuldete den Irrtum, daß man häufig in ihr die polykletische Amazone erkennen zu dürfen meinte. Das zierlich in Falten gelegte Gewand, das spielerische, der Situation unangemessene Motiv, in dem sie trotz der Seitenwunde den Arm über den Scheitel hebt, die sentimentale Grundstimmung widersprechen den Werken des argeischen Meisters. Hingegen verbinden sie das zierliche knappe Oval des zarten Gesichtes, ja Einzelheiten der Mund- und Augenbildung, die straffen fleischlosen Wangen mit dem Periklesporträt, dessen Schöpfer Kresilas als dritter berühmter Meister im Amazonenwettbewerb genannt wird. In diesem Perikles besitzen wir das älteste griechische Porträt, das wir auf eine bestimmte Person beziehen können. Alles was für uns das wesentliche eines Porträts ausmacht, das Individuelle, die Betonung von Zügen, die nur dem Dargestellten eigen sind, fehlt. Perikles ist in eine ideale Sphäre typisch schöner Menschlichkeit gerückt. Wäre nicht der Strategenhelm, das Abzeichen seiner Würde, vorhanden, so würde er sich nicht von einem der attischen Bürger im Parthenonfries unterscheiden. Vielleicht ist das antike Kunsturteil über Kresilas 'nobiles nobiliores fecit' nicht nur dahin zu deuten, daß seine Porträts den Ruhm der dargestellten erhöhten, sondern auch dahin, daß er edle Männer durch seine Bildniskunst idealisierte. Dazu paßt gut, daß auch seiner Amazonenstatue jede Erdschwere fehlt. Kresilas, aus Kydonia auf Kreta gebürtig, arbeitete

nach Ausweis der erhaltenen Künstlerinschriften in den verschiedensten Landschaften Griechenlands, seine Kunst wurzelte aber in attischem Boden, wenigstens erlauben die einzigen ihm zuzuweisenden Bildwerke, Perikles und die Amazone, keinen andern Schluß. In den drei Amazonenstatuen der drei großen Meister ist uns ein Querschnitt durch die griechische Kunst um 440 erhalten. An ihrer Gleichzeitigkeit zu zweifeln besteht kein Anlaß. Nach Ausweisen der Kopien standen Polykleitos und Kresilas damals auf der Stufe des Parthenonfrieses, in der Amazone des Pheidias ist bereits die kühnere, freiere, erhabene Formgebung der Giebelstatuen, der Stil des kommenden Jahrzehnts zu spüren.

Amazone: Arch. Jahrb. XXX (FNoack); KiB. 256, 7/8. Perikles: 61. Berl. Winck. Progr. (RKekule); KiB. 251, 2.

Gleichzeitig mit den Parthenonskulpturen sind die des Tempels auf dem Kolonos Agoraios. Der Cellafries zeigt, besonders im Osten, schon Anklänge an die Parthenongiebel, während an den Metopen ganz offenbar Bildhauer tätig waren, die völlig in der Tradition der vorhergehenden Generation stehen.

Ein eigenartiges Beispiel der Vermischung alter und neuer Züge ist das große Weihrelief aus Eleusis, das nach Einzelheiten der Faltengebung nicht älter sein kann als der Parthenonfries. Der großartig klare Gesamtaufbau und die erhabenen, strengen Züge der Demeter verleihen ihm aber etwas von dem hohen Ernst der Olympiaskulpturen. Der innigen Verbindung von neuen freien und älteren gebundenen Formen verdankt die außergewöhnlich große Relieftafel ihre ergreifende Wirkung.

Von solch meist unbewußtem Vermischen zweier einander unmittelbar folgender Stilstufen ist streng zu scheiden das bewußte Zurückgreifen auf Formen, die nicht mehr altmodisch, sondern bereits altertümlich sind. Diese Richtung altertümlich, archaisierend im Gegensatz zum echt altertümlichen, archaischen genannt, läßt sich zuerst in der unmittelbaren Nachfolge des Pheidias belegen. Von dessen Schüler Alkamenes ist der Hermes Propylaios in Kopien beglaubigt, der zeitlich wahrscheinlich mit dem Abschluß des Propylaienbaus 432 zu verbinden ist. Die Formen des Kopfes, der den glatten Hermenschaff krönt, mit Buckellöckchen und Keilbart, knüpft an archaische seit 60 Jahren obsolete Formen an. Keine Vorstellung haben wir von den nach inschriftlichen Zeugnissen 420—416 ausgeführten Kultbildern im Hephästion. Ein Werk des Alkamenes glaubt man in der Marmorstatue der Prokne und des Itys von der Akropolis zu besitzen. Den von Pausanias erwähnten Stifter einer solchen Gruppe, die man mit der erhaltenen gleichsetzt, namens Alkamenes identifiziert man mit dem Bildhauer. Dieser Gewandfigur, der eine in Pergamon gefundene Kopie sehr nahe steht, würde sich die vereinzelte freie Darstellung der dreileibigen Hekate anschließen lassen, wenn nicht die große Masse der erhaltenen Hekateiden den Gedanken nahelegte, daß auch des Alkamenes berühmte Epipyrgidia archaisierend gewesen sei wie der benachbarte Hermes. Der Prokne stehen in der Gewandbehandlung nahe die gebälktragenden Mädchen an der Südhalle des Erechtheion. Um diese zeitlich festzulegen, ist ein Überblick über die Entwicklung der attischen Skulptur im letzten Viertel des Jahrh. erforderlich.

Kolonos Agoraios: Arch. Anz. 1928, S. 718 (HKoch); EKjellberg, Stud. z. d. att. Rel., 78; KiB. 278/9. Eleusin. Relief: Athen, Nat. Mus. Nr. 126; Ath. Mitt. LIII, S. 50 (EBuschor); B. 248, 4. Alkamenes: 79. Berl. Winck. Progr. (BSchröder). Hermes: KiB. 282, 3/4. Prokne: ebda. I u. 6. Epipyrgidia: ESchmidt, Archaist. Kunst. S. 43.

Während des Jahrzehnts von 431—421 fallen in Athen, das unter Perikles mehr denn je der künstlerische Mittelpunkt von Hellas war, infolge der Kriegsläufe die großen Staatsaufträge fort, die vorher in so überreichem Maße der Bildhauerei

Harp. mas. raplan

Beschäftigung geboten hatten. Der archidamische Krieg, der die meisten griechischen Staaten erfaßte, wird auch anderwärts lähmend gewirkt haben. In Athen entsteht aber gerade damals eine neue Reihe von kleinen Denkmälern, die für die Kunstforschung mehr als für den Kunstgenuß wichtig sind; die Reliefs, die die öffentlichen Urkunden krönen. Deren ältestes ist 428/7 datiert; sie begleiten von nun an die Stilentwicklung der großen Kunst in regelmäßiger Abfolge und bieten so ein unschätzbares, bisher fast nicht verwertetes Hilfsmittel für die zeitliche Festlegung erhaltener Denkmäler. Das erste einigermaßen gut erhaltene Urkundenrelief über dem Brückenbaubeschluß von 420/19 ist der Maßstab für Zuweisung von Werken in die Zeit des Nikiasfriedens. Die breiten ruhig stehenden Gestalten wirken gegen die bewegte Formensprache der Parthenongiebel schwer und massig, die Gewandfalten linear und einfach, das polykletische Standmotiv ist gemäßigt. Ein Relief von 417/6 zeigt die gleiche Formauffassung, daneben manieristisch bewegte Gewänder.

Dem Relief von 420/19 aufs engste verwandt sind die Prokne und die Erechtheionkoren, ferner der Ostfries des Niketempels. Die bewegten Gruppen der übrigen Friese dieses Tempels stehen dem Relief von 417/6 und dem Relief des Hipparchen Pythodoros nahe. Die laufenden Gewandfiguren an den Enden des Ostfrieses zeigen den Stil der in größerem Maßstab ausgeführten Reliefs der Brüstung des Nikepyrgos. Diese sind von verschiedenen Händen ausgeführt; eine Gruppe zeigt den Höhepunkt der manieristischen Richtung in der Nachfolge der Parthenonskulpturen in den außergewöhnlich lebhaft erfaßten Bewegungen, den berückend fein durchgeführten, zeichnerisch ornamental stilisierten Faltenzügen über den schlanken gelenkigen Gliedern der opfernden und Trophäen schmückenden Siegesgöttinnen. Außerhalb Athens lassen sich den Arbeiten am und um den Niketempel die figurenreichen Akrotere des Apollontempels auf Delos anschließen.

In den neuen Kriegsnöten des dekeleischen Krieges bleiben die in der kurzen Friedensspanne von 421–415 begonnenen Bauten unvollendet. Die Bauinschriften des Erechtheion geben uns ein anschauliches Bild von dem Zustand des 409 halbvollendet stehenden Tempels. In den Jahren 409/8 wird der Fries gemeißelt, von dem geringe Reste bewahrt sind, doch reichen sie hin, auch die Bruchstücke der von dem Pheidiaschüler Agorakritos gefertigten Nemesisstatue zu Rhamnus der gleichen Stilrichtung und Epoche zuzuschreiben. Die Manier der Pyrgosbrüstung wird in stumpferer und weicherer Formgebung fortgesetzt. Vollständiger erhalten als diese monumentalen Arbeiten ist die Bekrönung einer Schatzmeisterurkunde von 410/09, deren Athena in der Marmorstatue einer Göttin in Eleusis ihre nächste monumentale Verwandte hat. Den leichten Linienschwung, den diese Werke ebenso wie ein Relief mit angelehnter Athena von 409/08 und ihr rundplastisches Gegenstück zeigen, wird steifer im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts, so in dem streng linearen Urkundenrelief von 407/6 und den beiden fast identischen Tafeln von 403 und 401 mit blockhaft aufgebauten Gestalten. Ins letzte Drittel des 5. Jahrh. lassen sich auch die ältesten figürlich geschmückten Grabreliefs in Attika datieren, die die seit den Perserkriegen abgerissene Tradition wieder aufnehmen.

Datierte Reliefs: Arch. Jahrb. XL, S. 36ff. (ARumpf); EKjellberg, Stud. z. d. att. Rel. Nikefries: Strena Buliciana, S. 19 (CPraschniker); GRodenwaldt u. WHege, Akropolis, Tf. 72f; KiB. 277, 5/8. Pyrgosbrüstung: RCarpenter, Sculpture of the Nike Parapet; Am JArch. 1930, S. 281 (WBDinsmoor); GRodenwaldt u. WHege, Akropolis, Tf. 74/5; KiB. 286, 1/3. Erechtheionkoren: PGStevens u. A., The Erechtheum; GRodenwaldt u. WHege, Akropolis, Tf. 90–95; KiB. 283, 2. Erechtheionfries: SCasson, Cat. of the Acrop. Mus. II; KiB. 283, 8/9. Akrotere Delos: BCH. III., S. 515 (THomolle). Agorakritos: EKjellberg, a. O.; KiB. 283, 4/5. Statue Eleusis: BrBr. 536 (PHerrmann). Angelehnte Athena: Ant. Plastik für WAmelung (CPraschniker). Grabreliefs: EKjellberg, a. O.; Gnomon V, S. 19 (ARumpf).

Eine Reihe häufig wiederholter Kopien nach Werken bedeutender Meister der pheidiasischen Zeit hat man mit verschiedenen der überlieferten Künstlernamen zu verbinden versucht, ohne je Einmütigkeit zu erzielen oder über einen sehr geringen Grad von Wahrscheinlichkeit hinauszukommen. An die Parthenos, aber auch an Myrons Athena gemahnt die helmlose Athena, deren beste Wiederholungen in Dresden (Körper) und in Bologna (Kopf) sind. Mit ihr aufs nächste verwandt ist der großartig herbe Apollon, dessen berühmteste Kopie sich in Kassel befindet, die meisten Exemplare dieses Typus sind freilich klassizistisch verwässert wie der ganz blutleere Kopf im Palazzo vecchio zu Florenz; den Originalen der Parthenonzeit am nächsten steht der Kopf des Museo Barracco. Weicher ist die Weiterbildung dieses Apollontypus, die durch ein Exemplar aus dem Tiberbett und eines in Cherchell vertreten wird; er steht den Parthenongiebeln nahe, während die vorgenannten Werke im Jahrzehnt davor entstanden sein mögen. Den Frauengestalten der Giebel aufs engste verwandt ist die — vielleicht originale — Statue mit aufgestütztem Fuß in Berlin und der prächtige unvollendete Frauenkopf derselben Sammlung. Auch der durch zahlreiche Kopien belegte Typus der angelehnten Aphrodite gehört hierher, dessen Urbild nach Ausweis eines Weihreliefs im Heiligtum dieser Göttin in Daphne stand. Endlich ist die kolossale im Original wohl akrolithe Athenastatue, von deren vielen Repliken der Torso Medici am längsten bekannt ist, den Parthenongiebeln anzufügen. Später, den Erechtheionkoren und der Pyrgosbrüstung verwandt, sind die Gewandstatuen, die meist als Demeter oder Hera bezeichnet werden (Capitolinische Demeter, Hera Borghese) und die Athenastatuen mit umgelegtem Mantel: die einfach klare, den Weihreliefs des letzten Jahrzehnts des 5. Jahrh. entsprechende Athena Giustiniani wie die pompöse Athena Hope-Farnese und die bewegtere Statue aus Velletri.

Abgeklärt im Stil, mit dem Parthenonfries und namentlich mit dem Relief der Parthenosbasis verwandt ist eine Reihe von in Kopien erhaltenen Dreifigurenreliefs, deren bekanntestes die Trennung der Eurydike von Orpheus durch Hermes behandelt; daneben stehen die Darstellungen von Herakles vor Theseus und Peirithoos in der Unterwelt, Medea und zwei Peliastöchter, Herakles zwischen zwei Hesperiden, drei Frauen. Schon die Fünffzahl der erhaltenen Platten widerlegt die oft ausgesprochene Vermutung, daß uns in diesen Denkmälern Wiederholungen der Weihung für den Sieg in einer tragischen Trilogie erhalten seien.

Helmlose Athena: MBieber, Skulpturen in Kassel, Nr. 2; KiB. 249, 1. Apollon: ebda. 234, 3; MBieber, a. O., Nr. 1. Apollon Tiber-Cherchell: Helbig-Amelung. Nr. 1336; MonPiot. XXII, Taf. 7; KiB. 234, 1 u. 4. Weibl. Statue Berlin: Kat.d.Skulpt. III Nr. K 5 (CBlümel); KiB. 283, 1. Kopf: CBlümel, a. O. Nr. K 3. Angelehnte Aphrodite: BrBr. 673 (PARndt). Akrolithe Athena: RömMitt. XL, S. 137 (WAmelung); KiB. 283, 6/7. Demeter u. Hera: ArchAnz. 1929, S. 163 (WHSchuchhardt); KiB. 282, 7/8. Athena Giustiniani: Helbig-Amelung, Nr. 38; KiB. 249, 4. Athena Hope-Farnese: Arch Jahrb. XXVII (APreyß); KiB. 249, 6. Athena v. Velletri: Arch Jahrb. XLI (EPfuhr); KiB. 249, 3. Dreifigurenreliefs: 80. Berl. Winck. Progr. (WAmelung); KiB. 284, 1/3.

Der Faltenstil der Parthenongiebel verbreitet sich bald über ganz Griechenland, eine freilich irgendwo wieder die ursprüngliche und überzeugende Kraft zu zeigen, die ihm an den edlen, hohen Körpern der pheidiasischen Werke innewohnt. Manieriert provinziell wirkt gegen die attischen Arbeiten die Marmornike des Paionios von Mende in Olympia, die nach der Weihinschrift um 421 anzusetzen ist; ein virtuosos Meisterstück in der Art, wie die Illusion des Herabschwebens der auf 11 m hohem Pfeiler aufgestellten Siegesgöttin mit mächtigen Flügeln und weitgebauchtem Mantel hervorgerufen ist. Diesem nordionischen Werk lassen sich der Grabstein der Philis aus Thasos, der dem Parthenonfries zeitgleich ist, und das anmutig liebliche Relief eines Mädchens

mit zwei Tauben aus Paros anfügen. Näher steht dem Stil der Paioniosnike der Skulpturenschmuck des sogenannten Nereidendenkmals in Xanthos, dessen Rundfiguren im Anschmiegen des Gewandes an den Körper das Äußerste darstellen, was die klassische griechische Kunst wagte. Sind die Bewegungen dieser Mädchengestalten abwechslungsreich und originell gestaltet, so ermüden die Relieffriese des Gebäudes durch ihre bei aller Bewegtheit konventionellen Szenen. Vollends roh ist die Füllung der Giebelfelder durch der Größe nach abgestufte aufrechte Gestalten. Noch provinzieller als diese Marmorwerke sind die Kalksteinreliefs vom offenen Hof eines Grabes bei Trysa, in dessen in nachparthenonischem Stil gemeißelten mythischen und historischen Szenen man einst zu Unrecht Anklänge an polygotische Malerei vermutete. Künstlerisch höher stehen die ältesten der reliefgeschmückten Sarkophage aus der Königsnekropole von Sidon. Der sogenannte lykische und der Satrapensarkophag zeigen neben attisch-nachparthenonischem Einfluß auch die Einwirkung des polykletischen Standmotivs.

*Paioniosnike:* ArchJahrb. XXXVII (HPomtow); EKjellberg, Stud. z. d. att. Reliefs, S. 94; KiB. 266, 3/6. Philis: ELanglotz, Frühgr. Bildhauerschulen, S. 103, 8; KiB. 239, 2. Taubenmädchen: GMARichter, Sculpture & Sculptors, Abb. 426 u. 205; KiB. 239, 6. Nereidendenkmal: EKjellberg, Stud. z. d. att. Rel., S. 97; AthMitt. LII (WHSchuchhardt); KiB. 264—266, 2. Trysa: EKjellberg, a. O., S. 93; KiB. 262/3. Sidon. Sarkophage: EKjellberg, a. O., S. 11; ArchJahrb. XLI, S. 147 (EPfuhl); KiB. 260, 2—261, 6.

In der Peloponnes ahmen die Skulpturen vom Tempel in Bassai den bewegten Stil der Pyrgosbrüstung äußerlich nach; feiner an den sehr verstümmelten Metopen, gesund und frisch, aber bäurisch derb in den Amazonen- und Kentaurenkämpfen des Innenfrieses. Auf etwas älterer Stufe stehen die Reste vom Bildschmuck des nach dem Brande von 423 neu errichteten Heraion bei Argos. Von diesen peloponnesischen Skulpturen führen mannigfache Fäden nach dem Westen, wo wir in Großgriechenland auf Metall- und Tonarbeiten, aber auch an Marmorwerken, deren bedeutendste die Skulpturen des ionischen Tempels von Lokroi und der akrolithe Kopf vom benachbarten Cirò sind, daneben auch unmittelbaren attischen Einfluß spüren. Bei der in Rom gefundenen Niobidengruppe, deren Hauptfigur, die fast nackte zusammenbrechende Tochter, trotz — oder vielleicht gerade infolge — der Verbindung von herberen der Parthenonmetopenzeit angehörenden Formen mit der Weichheit der neuen Zeit ergreifend wirkt, schwankt man zwischen der Annahme peloponnesischen oder großgriechischen Ursprungs. Ihr aufs engste verwandt sind ein Jünglingskopf in Ince Hall und die Kopie einer helmlosen Athena mit kreuzweise umgelegter Aigis aus Pergamon.

Die der Skulptur nahestehenden Kleinkünste des Stempelschneidens und Metalltreibens erreichen in der 2. Hälfte des 5. Jahrh. die höchste Blüte. Charakteristisch für die Wertschätzung, der sich gerade damals die meist in edlem Material arbeitenden Künste erfreuen, sind die nun zuerst auftauchenden Signaturen. Mys, der Mitarbeiter des Pheidias an der Parthenos ist uns freilich nur aus literarischen Zeugnissen bekannt. Einen Maßstab für die Qualität attischer Metalltreibarbeit der Zeit gibt uns aber das nur durch einen Ausdruck in Ton überlieferte Relief der Backenklappe eines Helmes mit der Darstellung von Aphrodite und Eros. Hier ist mit feinstem Takt eine Komposition vom hohen Stil der Parthenongiebel in das edle Material übersetzt, der Technik, dem Maßstab und dem Raum eingefügt. Von Gemmenschneidern ist Dexamenos von Chios zu nennen namentlich mit einem sehr individuell aufgefaßten Porträtkopf und Tierbildern, die etwa gegen das Jahrhundertende entstanden sind. Unter den Münzstempelschneidern ragen die im letzten Jahrzehnt des 5. Jahrh. für die sizilischen Städte tätigen Euainetos und Kimon hervor.

Bassai u. großgr. Kunst: Mchn. Jahrb. XII, S. 117ff. (JSievekling); KiB. 280/1; RömMitt. XXXVIII/IX (ARumpf). Heraion: ÖsterJahrb. XIX/XX (FEichler); KiB. 288. Lokroi: ArchAnz. 1927, S. 410 (SFerri). Cirò: ArchAnz. 1929, S. 138 (EBoehring). Niobiden: ArchAnz. 1928, S. 203 (KANeugebauer); KiB. 250, 3. Kopf Ince: BASHmole, Anc.Marbles at Ince Nr. 152. Athena mit Kreuzbandägis: Berlin Skulpt. Nr. P 22; KiB. 250, 1/2. Backenklappe: ArchJahrb. XLI, S. 191 (GRodenwaldt). Dexamenos: JDBeazley, Lewes Gems. Münzstempelschneider: 44. Berl.Winck.Progr. (RWeil); 66. Berl.Winck.Progr. (KRegling).

**Malerei.** Erhalten sind auch aus der pheidiasischen und nachpheidiasischen Zeit fast nur Vasen. Während der Parthenonzeit stehen die attischen Gefäßmaler noch durchaus auf der Höhe. Den andern Künsten ebenbürtig können sie den Stil der Zeit und alles, was sie bewegt, material- und stilecht in dem ihnen gesteckten Rahmen wiedergeben. Den Parthenonmetopen entspricht der sog. Penelopemaler. Er gibt namentlich in den Skyphosbildern des Freiermordes, der mit Polygnotos' Bild in Plataiai nichts zu tun hat, und Satyrsszenen, dann besonders in dem vor Penelope stehenden Telemach am Webstuhl feine Charakterschilderung in großangelegter Manier. Dem Penelopemaler gleichzeitig ist der Meister zweier stimmungsvoller weißgrundiger Schalen in Paris.

Auf der Stilstufe des Parthenonfrieses steht die machtvollste Persönlichkeit unter den damaligen Vasenmalern, der Meister der Achilleusamphora im Vatikan. Großartig in den mit einzelnen Figuren gezierten Amphoren nicht minder als in den zahlreichen weißgrundigen Lekythen, die ihrer Technik gemäß mehr vom Stil großer Malerei ahnen lassen. Der Achilleusmaler und seine nächsten Nachfolger geben gerade auf diesen Grabvasen ein anschauliches Bild vom Eindringen pheidiasischer Form in die gleichzeitige Zeichenkunst. Neben den heroischen Bildern der großen Vasen stehen auf den Lekythen die intimen Schilderungen des häuslichen Lebens und die ergreifenden Bilder des Totenkultes. Der hohe Stil des Achilleusmalers wird von geschickten Zeichnern wie dem Maler der Phiale in Boston in kleine Münze ausgeprägt. Steifer und anspruchsvoller sind der Vasenmaler Polygnotos und der sogenannte Lykaonmaler auf größeren Gefäßen.

Den Parthenongiebeln lassen sich die schwungvoll großen Werke des Kleophonmalers zur Seite stellen; den Gewandstil geben namentlich der Epigenesmaler, der Kodrosmaler und der Meister des Berliner Deinos ähnlich wieder. Für den bewegten Akt sind die Arbeiten des Aison zu nennen.

Im ersten Jahrzehnt des peloponnesischen Krieges beginnt ein völliger Verfall der Zeichenkunst auf den Vasen. Der Meidiasmaler bewahrt auf seinen weichlichen und inhaltlosen Bildern wenigstens noch die Qualität der zeichnerischen Technik in der feinen Relieflinie; völlig minderwertig ist das Gesudel des Vasenmalers Aristophanes.

Penelopemaler: JDBeazley, Gr. Vas.Pol., S. 60. Weißgr. Schalen: MonPiot. XXIX (HPhilippart). Achilleusmaler: JDBeazley, Gr.Vas.Pol., S. 49 u. 80. Bostoner Phiale: JDBeazley, Gr.Vas.Pol., S. 50 u. 80. Polygnotos: ebda. S. 53 u. 80. Lykaonmaler: ebda. S. 54. Kleophonmaler: FPoulsen, Aus einer alten Etruskerstadt. Epigenesmaler: am Beazley, Gr.Vas.Pol., S. 61; BSR. XI, S. 26 (JDBeazley). Kodrosmaler: JDBeazley, Vasenmaler, S. 425. Berliner Deinos: JDBeazley, Gr.Vas.Pol., S. 69 u. 81. Aison: Beazley, Att.Vasenmaler, S. 445. Meidias: WHahland, Vasen um Meidias. Aristophanes: JDBeazley, Att.Vasenmaler, S. 465.

Diesen plötzlichen Niedergang der Vasenmalerei erklärt die Wandlung, die gerade damals in der großen Malerei sich vollzieht. Bis in die perikleische Zeit hinein war alle Malerei — nicht nur in Griechenland — nichts anderes gewesen als kolorierte Zeichnung; gelegentliches Anbringen von schraffierten Schatten, wie wir es etwa seit 480 auf Vasen beobachten können, ändert daran nichts. Um 430 muß die Flächenkunst sich von dem Zwang der Zeichenkunst befreit haben. Sie hat damit einen ähnlich

folgeschweren Schritt unternommen wie die Plastik in der Zeit der Perserkriege. Hatte diese durch Aufgabe der Frontalität die Rundskulptur aus jahrtausendealten Fesseln erlöst, so werden durch Einführung von Licht und Schatten und von räumlicher Perspektive durch die Maler der reiferperikleischen Zeit die Grundlagen zur europäischen Malerei gelegt, die durch das Medium der spätantiken und byzantinischen Tradition sich bis in die Renaissance gehalten haben. Nur die Tatsache dieser umwälzenden Bewegung ist uns bekannt und die Namen der führenden Meister: Zeuxis von Herakleia, Apollodoros von Athen, Agatharchos von Samos, Parrhasios von Ephesos; ferner die Titel und summarischen Beschreibungen einiger Gemälde. Keine hinreichend, um ein Urteil über den Stil zu bilden. Wohl läßt sich ein oder das andere Motiv, wie z. B. die Kentaurenmutter des Zeuxis, aus Vasenbildern belegen, doch ist damit für die Beurteilung der malerischen Vorlage nichts gewonnen, so wenig wie aus Anklängen auf späteren Werken. Welchen Anteil die einzelnen Künstler an den Neuerungen der Schattengebung, Verkürzung, Perspektive haben und in welchem Maße sie von den einzelnen verwendet wurden, muß hypothetisch bleiben. Bestehen bleibt nur das Urteil der späteren antiken Kunstforschung (über Apollodoros) und der Künstler selbst in ihren metrischen Signaturen (Parrhasios), daß damals zuerst die Pforten der Kunst des Malens geöffnet worden seien.

Festzustehen scheint jedoch, daß die neuen Bahnen der großen Meister nicht so gleich allenthalben Nachahmung fanden. Das Marmorbild der Knöchelspielerinnen aus Herculaneum, das als hellenistische Kopie mit offenbarem Bestreben nach Treue ein Gemälde der Zeit wiedergibt, verzichtet auf stärkere Schattengebung; in der Komposition, namentlich im Überschneiden der Gruppen, erinnert es an den Erechtheionfries und an Meidiasvasen. Mehr Modellierung durch Schatten bieten einige Lekythenbilder. Völligen Verzicht auf malerische Werte zeigen — wenigstens in der allein erhaltenen Vorritzung — bemalte Stelen aus Tanagra, die wohl mit Recht auf die Schlacht bei Delion 424 bezogen werden. Die kühn verkürzten Kriegergestalten dieser Stelen lassen immerhin auch so manches vom neuen malerischen Stil ahnen.

Zeuxis, Agatharchos, Apollodoros, Parrhasios: EPfuhl, MuZ. II. Knöchelspielerinnen: EPfuhl, MuZ. Abb. 629; GERizzo, Pittura Ellenistico-Romana, Tf. 86; PMarconi, Pittura dei Romani, Abb. 5. Lekythen: EPfuhl, MuZ. Abb. 553. Stelen von Delion: ebda. Abb. 633f. Eph.arch. 1920 (AKeramopulos).

## X. DIE KUNST DES IV. JAHRHUNDERTS

**Baukunst.** Im 4. Jahrh. überblicken wir die Entwicklung des dorischen Baustiles besonders an den großen Neubauten in der Peloponnes. Hier wird in Tegea an Stelle des 395 abgebrannten Tempels der Athena Alea unter der Leitung des Skopas von Paros ein Marmorneubau aufgeführt; nächst dem des olympischen Zeus der größte Tempel der Halbinsel (19 × 47 m). Die Proportionen des Baus und der Säulen innern an den Tempel von Bassai, mit dem der tegeatische auch die Verwendung nichtdorischer Ordnung im Innern gemein hat. Hier sind nämlich die beiden Langseiten der Cella durch korinthische Halbsäulen gegliedert, die die unteren  $\frac{2}{3}$  der Wand einnehmen, über die Ausgestaltung des obersten Wanddrittels geben die Funde bedauerlicherweise keinen Aufschluß. Die Kapitellform dieser Halbsäulen ist kurz und gedrungen, von der in Bassai verschieden dadurch, daß der breite, lappige Akanthos die strengen Voluten und Palmetten verdrängt hat. Reich und zierlich sind die Ornamentstreifen am inneren Wandsockel, an der Decke der Vorhalle, an der Sima. Die Akroterien (Voluten und Akanthos) gehen im Stil mit den korinthischen Kapitellen zu-

sammen. Vom Metopenschmuck, der sich aus an den Architrav gemeißelten Namen der dargestellten Figuren erschließen läßt, ist nichts, von den Giebelfiguren sind nur Trümmer erhalten. In der Säulenordnung dem tegeatischen Tempel verwandt sind die Reste der Ringhalle eines Tempels in Nemea. Der Asklepiostempel in Epidauros, der während der 1. Hälfte des Jahrhunderts erbaut wurde, hat hinten geschlossene Cella ohne Rückhalle; die Vorhalle ist wie bei den attischen Bauten des 5. Jahrh. zwei Joch tief. Der jüngere Artemistempel desselben Heiligtums entbehrt der Ringhalle; die Vorhalle mit sechs Säulen in der Front ist zwei Joch tief, in der fast quadratischen Cella stehen an drei Seiten nahe an die Wand gerückt je vier Säulen. Gut erhalten ist der unvollendet gebliebene Tempel in Stratos in Akarnanien. In Athen wird die dorische Ordnung vertreten durch das tempelartig erbaute choregische Weihgeschenk des Nikias von 319. All diesen Bauten sind gemeinsam die schlanken Säulen, denen die Entasis fast völlig fehlt, der niedrige straffe Echinus, das leichte Gebälk. Der dorische Stil hat seine Schwere und Würde verloren, er wirkt leicht und zierlich wie der ionische. Mit Vorliebe wird er daher auch im 4. Jahrh. für Rundbauten verwendet. Solche sind in vereinzelt Resten schon archaisch nachzuweisen. Aus dem 5. Jahrh. sind uns keine Beispiele erhalten, im 4. Jahrh. häufen sie sich. An der Spitze steht die von Theodoros aus Phokaia erbaute Tholos im Pronaiabezirk zu Delphi. Den Kernbau umgeben 20 dorische Säulen, die Innenwände des Cellarunds sind durch korinthische Halbsäulen gegliedert, deren Kapitelle dem von Bassai aufs nächste verwandt sind. Später entstanden ist wohl die Thymele in Epidauros, ihr Architekt war der jüngere Polykleitos. Das Datum steht nicht genau fest; wahrscheinlich dauerte die Bauzeit über die Jahrhundertmitte hinaus mit längerer Unterbrechung. Eine Änderung des Bauplans scheint dabei durchgeführt zu sein. Im Fundament ist der labyrinthartige Gang eines älteren Rundbaus erhalten. Die Thymele übertrifft an Reichtum der Schmuckformen selbst noch das Erechtheion. Die Ringhalle bilden 26 dorische Säulen. Im Innern der Cella stehen 14 korinthische Vollsäulen, deren Kapitelle mit doppeltem scharf gezeichneten Akanthoskranz, straffen Eckvoluten und Helikes den späteren kanonischen Formen sich nähern; ausgeglichen gegenüber den harten schlanken Formen von Bassai und Delphi wie gegenüber den derb breiten in Tegea. Die Kassettendecken zwischen beiden Säulenstellungen und der Cellawand, der Wandfries der letzteren, die Türumrahmung und die Sima wetteifern in zierlichem Marmorornament. Aus der 2. Hälfte des Jahrhunderts stammt der von Philipp II. von Makedonien als Familiendenkmal erbaute Rundbau in Olympia, den 18 ionische Säulen umgeben. Auch hier ist die Innenwand der Cella mit korinthischen Halbsäulen geziert, deren Kapitelle äußerst langgestreckt sind, und an denen der Akanthos die Kernform, den sogenannten Kalathos, stark überwuchert, ein Zeichen, daß die Form der epidaurischen Thymele noch nicht durchgedrungen ist. Der Kapitellform des Philippeion nahe verwandt ist die am Denkmal, das Lysikrates für seinen 334/3 errungenen choregischen Sieg in Athen errichtete. Hier ist zum erstenmal die korinthische Ordnung, wenn auch wieder nur in Halbsäulen, am Außenbau verwendet, zum erstenmal finden wir auch im Gebälk über dem dreireihigen ionischen Epistyl Figurenfries und Zahnschnitt zusammen verwendet, stürzen allen älteren Bauten einander ausgeschlossen zu haben scheinen. Der zierliche Aufbau erhebt sich über vierkantigem Sockel. Zwischen den Halbsäulen ist die Wand durch angegedeutete Scherwände gegliedert (vgl. das Olympion in Akragas S. 37), daneben Dreifüße in flachem Relief stehen. Auf dem Dach dienten drei reiche Akanthosmotive als Träger des Siegesdreifüßes. Den Kapitellen des Philippeion und Lysikratesdenkmals ähnelt in der Auffassung, wenn auch nicht in den Einzelformen, die Eprönung unterhalb dreier rundplastisch ausgeführter Tänzerinnen auf der Spitze

Choro  
musabakg  
5. 16  
ilgih  
adak  
kolijes.

fizzil tasle

ressam  
resimalk

teginat seki

latimalk

kaide

einer als Dreifußträger dienenden Säule in Delphi, deren Schaft nach Art eines Pflanzenstengels gegliedert durch vier Akanthoskelche unterbrochen aus starkem Wurzelbusch aufwuchs. Demnach dürfte auch diese sogenannte Akanthosssäule in den Ausgang des 4. Jahrh. zu setzen sein.

Im europäischen Griechenland entstand so während des 4. Jahrh. im Außenbau eine schlanke und blutlose dorische Ordnung. Sie lebt fort als die durch Alter und Überlieferung geheiligte Form, ist aber nicht mehr entwicklungsfähig. Neue lebenskräftige Triebe machen sich in der korinthischen Ordnung bemerkbar. Wie schon der Name sagt, liegen ihre Wurzeln in der Peloponnes, wo sie, zuerst auf den Innenbau beschränkt, mächtig aufblüht und im Laufe des Jahrhunderts auf Mittelgriechenland übergreift.

Tegea: CDugas u. A., Le sanctuaire d'Aléa Athéna. Nemea: BCH. XLIX (MClemmensen u. RVallois). Epidauros: ADefrasse u. HLechat, Epidaure. Stratos: FCourby u. CPicard, Stratos; Deltion VIII (AOrlandos). Nikias: Eph.arch. 1913, S. 75 (FVersakis). Tholos Delphi: Delphes II, 2, 2 (JCharbonneaux); KiB. 139, 2. Thymele Epidauros: Arch.Jahrb. XLII (FNoack); KiB. 139, 4/9. Philippeion: Olympia II (FAdler). Lysikratesdenkmal: ArchAnz. 1921, S. 318 (FStudniczka); HMöbius, Ornamente gr. Grabstelen; KiB. 138, 7/8. Akanthosssäule: Arch.Jahrb. XXXV (HPomtow); HMöbius, Ornament. gr. Grabstelen; KiB. 138, 5.

Rege Bautätigkeit herrscht während des 4. Jahrh. wieder in Kleinasien. Nachdem die ionischen Städte durch den Antalkidasfrieden 387 von der drückenden attischen Vorherrschaft befreit sind, die in dem während der archaischen Periode so erfindungsreichen Land für ein Jahrhundert jede künstlerische Tätigkeit gelähmt hatte, blühen sie finanziell und kulturell auf. Das findet seinen Ausdruck ebenso in der künstlerisch hochstehenden Münzprägung wie in der machtvoll einsetzenden Bautätigkeit, der wir eine Renaissance der ionischen Ordnung verdanken. Im 5. Jahrh. hatten sich Ausläufer der samisch-ionischen Weise beobachten lassen (o. S. 40), um die Jahrhundertwende war die östliche Baukunst von attisch-ionischen Formen abhängig. Pytheos, der Baumeister, dem wir die bedeutendsten in Trümmern erhaltenen Bauten der Zeit um 350, dem das Altertum kunsttheoretische Schriften verdankt, knüpft bewußt an die archaischen ephesischen Beispiele (o. S. 13) an.

Als Ausgangspunkt für die Kenntnis des ionischen Stiles des 4. Jahrh. eignet sich am ehesten der von einem einfachen Säulenkranz umgebene Tempel der Athena Polias zu Priene, den Alexander d. Gr. 334 weihte, und den Pytheos als Grundlage einer theoretischen Schrift wählte.

Hier sehen wir im Gegensatz zu den stets nur unvollständig überlieferten archaisch-kleinasiatischen Bauten zum erstenmal klar. Trotz starker Zerstörung ist der Grundriß vollständig erhalten, vom Aufbau genügend Trümmer, um jede Einzelheit zweifelsfrei erkennen zu lassen. In der Grundrißeinteilung herrscht, anders wie bei dorischen Bauten mit ihrem durch den Ecktriglyphenkonflikt bedingten ständigen Fluktuieren, klarste Regelmäßigkeit. Sie war ja schon an den archaisch-ionischen Riesentempeln angestrebt (o. S. 13) und nur für die mittleren Frontinterkolumnien durchbrochen worden; hier wird sie nun konsequent durchgeführt. Die Hauptelemente des Baues, Säulen, Cellalängsmauer, Quermauern, Anten sind einem regelmäßigen Quadratnetz, das auch äußerlich im Plattenbelag sichtbar wird, eingefügt. Klarheit in den Verhältnissen und Regelmäßigkeit in der Abfolge der einzelnen Elemente sind ebenso im Aufbau zu beobachten; sie werden durch die einfachen, auf jedes überladene Beiwerk verzichtenden Schmuckformen unterstützt. Die Säulen (6 × 11) stehen auf ionischer Basis (zwei Trochili und Torus über quadratischer Plinthe), die Säulenhöhe beträgt 10 untere Durchmesser. Über dem dreigeteilten Architrav liegt nicht der Fries der attisch-ionischen Ordnung, der gerade damals auch in die korinthische sogar neben dem Zahnschnitt eindringt, sondern alter vorderasiatischer Tradition entsprechend der Zahnschnitt allein.

Die durchsichtig klare Regelmäßigkeit, deren sich Pytheos am Athenatempel fleißig, hat es ermöglicht, mit Hilfe der Schriftquellen (Plinius) und der verhältnis-

mäßig spärlichen Bauwürmer auch sein gerühmtestes Werk, das Grabmal des Maussollos in Halikarnassos, wenigstens in den großen, für die architektonische Planung und Gestaltung wesentlichen Zügen überzeugend zu rekonstruieren. Schon vor dem 352 erfolgten Tode des karischen Dynasten wurde der Bau begonnen, aber erst nach dem Tode seiner Schwester, Gemahlin und Nachfolgerin Artemisia (349) vollendet. Eigenartig ist der Vorwurf des Grabmals. Der namentlich im südwestlichen Kleinasien seit alters gebräuchliche Turmbau war schon im Nereidenmonument die Verbindung mit griechischen Formen eingegangen. Was dort im Kleinen gelöst war, sollte in Halikarnassos ins Riesige übertragen werden. So entstand nicht ein Denkmal mit architektonischem Schmuck, sondern ein monumentaler Stockwerkbau; der erste, den die europäische Kunstgeschichte kennt. Auf einem Geviert von ca. 33 × 39 m erhob sich ein 24 m hoher Sockelbau, der ein Säulenpteron trug, über dem eine Pyramide von 24 Stufen, von einem Viergespann bekrönt, dem Bauwerk eine Gesamthöhe von ca. 49 m gab. Säulen und Gebälk entsprechen in den Verhältnissen denen von Priene. Bei den gewaltigen Abmessungen des Gesamtbaues tritt neben dem reichen Ornament auch starker Figureschmuck auf, von dem nicht unbedeutende Reste bewahrt sind; doch steht im einzelnen nichts über den Sitz dieser Skulpturen fest, nur soviel ist sicher, daß auch hier dem Gebälk der Figurenfries fehlte. In der Rekonstruktion wirken die einfachen Verhältnisse von Planung und Aufbau ebenso klar und überzeugend wie die schlichte Säulenordnung. Pytheos ist die Lösung der ihm gestellten neuartigen Aufgabe gelungen. Weniger ist von dem Neubau für das 356 abgebrannte archaische Artemision in Ephesos (o. S. 13), der 334 noch nicht vollendet war, erhalten. Der Grundriß entsprach offenbar im allgemeinen dem des Vorgängers. Natürlich hatten die Kanneluren der Säulen die neue Form mit Stegen, doch sind Reminiszenzen an den Kroisosbau in den auch hier vorhandenen Säulen mit reliefgeschmückter unterster Trommel zu beobachten. Die Kapitelle ähneln denen an den Bauten des Pytheos. Die Verteilung der überlieferten reliefgezierten Säulen ist unklar, ebenso wie der Platz, den kantige Reliefblöcke einnahmen. Einen vollständigen Eindruck von einem ionischen Bau etwa der Jahrhundertmitte kann der Klagefrauensarkophag aus der sidonischen Nekropole vermitteln.

Priene: TWiegand u. HSchrader, Priene; AthMitt. XLIII (AvonGerkan); KiB. 140, 1/3. Maussolleion: Ztschr. f. Bauwesen 1927 (FKrischen); KiB. 140, 5/6. Ephesos: WJAnderson, RPSpiers u. WBDinsmoor, Architecture of Ancient Greece, S. 140; KiB. 141, 3/4. Klagefrauensarkophag: GMendel, Catal. Constantinople, Nr. 10; KiB. 140, 7 u. 313, 5/6.

Im 4. Jahrh. entstehen auch die ersten steinernen Theater. Das athenische Dionysos-theater, die Wiege der dramatischen Kunst, kann in seinem unter der Finanzherrschaft des Lykurgos (338—326) vollendeten Steinbau nicht als Muster der Bauform herangezogen werden. In Raum und Grundrißgestaltung durch die zahlreichen provisorisch aufgeführten Vorgänger bestimmt, von der Nachbarschaft des Odeion, des Asklepiosbezirks und dem Akropolisfels eingengt bietet es eine einmalige und individuelle Lösung des Problems. Unbeschwert von solchen Rücksichten konnte der reinere Polykleitos, der Baumeister der Thymele, im Hieron von Epidauros seine Pläne für das steinerne Theater frei entfalten.

Die dem Gelände angeschmiegt, aber doch nach dem Grundrißplan mathematisch genaugeführten, gleichmäßig ansteigenden Sitzreihen werden durch waagerechte Gänge in drei Ränge geteilt, durch radial verlaufende Treppen gegliedert. Sitzreihen und Treppen sind auf die kreisrunde Orchestra orientiert, die dadurch als Spielplatz gesichert ist. Die Skene als Spielhintergrund mit ionischen Halbsäulen an der Front wirkt für unser Gefühl kleinlich. Die Parodostore haben im Gebälk den Zahnschnitt über glattem Fries. Das Theater von Epidauros galt noch dem späten Altertum als die harmonischste Lösung der Aufgabe. In der

Anordnung des Zuschauerraums bleibt es das unerreichte Vorbild für alle griechischen Theater. Die Entwicklung des Skenengebäudes, die sich in den folgenden Jahrhunderten an den verschiedensten Ruinen verfolgen läßt, schaltet für die Kunstgeschichte aus, da sie nicht von baukünstlerischen sondern von bühnentechnischen Motiven bedingt ist.

Als gedeckter Versammlungsbau knüpft das um 370 entstandene Sitzungsgebäude der Arkader in Megalopolis, das sogenannte Thersilion, an ältere Raumgestaltungen wie das perikleische Odeion oder das Telesterion in Eleusis an. Im Grundriß bildet es ein Rechteck von 66 × 52 m. Die 65 Innenstützen steigen von der Mitte nach außen um 2,50 m an. An einer Breitseite liegt eine Vorhalle mit drei Türen, jede der übrigen Wände zeigt zwei Türen. Die Höhe der hölzernen Innenstützen läßt sich nicht mehr errechnen. Die Vorhalle war ohne Giebel 8 m hoch. Eine breite, die ganze Front einnehmende Vorhalle wurde damals auch in Eleusis vom Architekten Philon vor das nur in verstümmelter Form durchgeführte Telesterion des Iktinos gelegt. Von Philon kennen wir aufs genaueste einen Bau, ebenfalls aus der Finanzperiode des Lykurgos, von dem kein Rest der Ruine erhalten ist: die Skeuothek (Arsenal für Schiffsgerät) im Peiraieus. Hier erlaubt uns die wohlerhaltene Inschrift für die Verdingung der Arbeiten, das Gebäude selbst in allen Teilen, auch in der ja sonst stets verlorenen hölzernen Dachkonstruktion maßstabgetreu auf dem Papier zu rekonstruieren. Für den hölzernen Dachbau ist daneben die Inschrift über den Bau der Befestigungsmauern in Athen von 306 wertvoll. Zweckbauten, wie die Skeuothek, sind in den Trümmern der Schiffshäuser im Peiraieus und in Oiniadaı bewahrt. Von weiteren reinen Nutzbauten sei wegen der vollständig erhaltenen dorischen Fassade ein Brunnenhaus in Ialysos auf Rhodos, das noch dem 4. Jahrh. angehört wird, erwähnt.

Theater: MBieber, Denkmäler zum Theaterwesen; KiB. 154. Thersilion: GLeroux, l'édifice hypostyle, S. 204; Abh.sächs.Ges.Wiss. XXX, 2, S. 29 (FStudniczka). Philonhalle: FNoack, Eleusis. Skeuothek: VMarstrand, Arsenal in Peiraieus. Mauerinschrift: AmJArch. 1910 (LCaskey). Schiffshäuser: VMarstrand, a. O.; AmJArch. 1904, S. 227 (JMShears). Ialysos: ArchAnz. 1927, S. 407 (HMöbius u. WWrede).

**Skulptur.** Während des 4. Jahrh. wird die Kunstentwicklung in Attika durch die zahlreichen datierten Weih- und Urkundenreliefs festgelegt. Die Forschung, die in der Vergangenheit allzusehr auf Künstlergeschichte und Kopienzuweisung eingestellt war, hat sich dieses Hilfsmittels so gut wie gar nicht bedient. Es wird in Zukunft nötig sein, ihre oft allzu subjektiven Ergebnisse an diesen unscheinbaren, aber unbestechlichen Zeugnissen zu messen.

Das erste Jahrzehnt des 4. Jahrh. ist charakterisiert durch eine fortschreitende Beruhigung der Formen gegenüber dem bewegten Stil, der noch an der Pyrgosbrüstung (o. S. 48) herrschte. Die Vereinfachung der Flächen- und Linienführung, die bereits am Erechtheionfries zu beobachten war, macht weitere Fortschritte, so an einem Urkundenrelief von 398, namentlich aber auch am Grabstein des Ritters Dexileos vom Jahre 394, der in großflächiger Anlage und sparsamen Faltenzügen gegenüber dem noch an die Formgebung des vorhergehenden Jahrzehnts erinnernden Staatsgrab des gleichen Jahres den neuen Stil repräsentiert. Dem Dexileosstein aufs nächste verwandt ist die schönste und berühmteste der erhaltenen Grabstelen, die der Hegeso. Die großartige Schlichtheit der Raumbfüllung, der einfach klare Linienfluß, der seelische Gehalt der still verhaltenen Trauer stellen sie im Ethos, nicht in der Formgebung im einzelnen, dem Parthenonfries zur Seite. Die nervöse Unruhe der Niketempel- und Brüstungsreliefs ist völlig überwunden.

Der anmutig klare Stil des Hegesoreliefs mit den zügig geführten Falten findet statuarisch seine nächste Analogie in der oft wiederholten Statue einer im einfachen, enganliegenden Chiton stehenden Aphrodite, die auch in Proportionen und Kopftypus

dem Grabdenkmal nächstverwandt ist. Die Rückführung dieses Typus auf Alkamenes entbehrt jeder Grundlage. Das letzte genau zeitlich festgelegte Denkmal des Hegesostiles ist ein Urkundenrelief vom Jahre 375 mit schlanken schmalbrüstigen Proportionen. Von erhaltenen Originalwerken gehören nach Ausweis der Bauurkunden nicht minder als nach stilistischen Indizien die Trümmer des Skulpturenschmucks vom epidaurischen Asklepiostempel derselben Epoche an. Als Meister des einen Giebels ist Hektoridas genannt, der Name für den anderen ist verloren, die Akrotere einer Seite sind von einem Timotheos, die der anderen vermutlich von einem Theon gefertigt. Den verschiedenen Künstlern entsprechen auch Unterschiede in der künstlerischen Handschrift, die trotz der Gemeinsamkeit des Zeitstils an den einzelnen Gruppen nachweisbar sind.

Die Proportionen entsprechen den attischen Werken des ersten Viertels des Jahrhunderts, eben dort haben auch die dem Körper sich enganschmiegenden Gewänder mit den zeichnerisch scharf durchgeführten Faltengraten ihre Vergleichspunkte. Das Mittelakroter des Ostgiebels, eine grandios bewegte Nike (wahrscheinlich von Timotheos), ragt über den Durchschnitt der übrigen Skulpturen heraus. Gefällig und anmutig sind die Akrotere des Westgiebels: in der Mitte ein schwebendes Mädchen mit Wasservogel, an den Ecken Frauen auf Pferden. Ihrem Gewandstil ähnelt der des Amazonenkampfes im Westgiebel, ohne jedoch identisch zu sein. Völlig eigen sind wiederum die Reste einer Iliupersis im Ostgiebel. Die oft und zuversichtlich wiederholte Vermutung, die nach den Baurechnungen als Arbeit eines Timotheos, eben des Meisters der Akrotere der einen Seite, bezahlten  $\tau\epsilon\tau\alpha$  (Reliefs) seien 'Skizzen' für den Skulpturenschmuck des ganzen Tempels, wird demnach durch den Befund nicht bestätigt; sie ist sprachlich und sachlich gleich unmöglich. Völlig haltlos sind daher auch die Attributionen von römischen Kopien verschiedener Meisterwerke an 'Timotheos' auf Grund von Vergleichen mit irgend beliebigen Teilen der epidaurischen Skulpturen. Die gern angenommene Hypothese, der in Epidauros beschäftigte Bildhauer mit dem in Griechenland so überaus häufigen Namen Timotheos sei mit dem gleichnamigen am Maussolleion zu Halikarnassos tätigen identisch, erhält durch die erhaltenen Reste vom Bildschmuck beider Bauwerke keine Stütze.

Urkundenrel. 398: JSvoronos, Ath.Nat.Mus. Tf. 107 Nr. 1479. Dexileos: AConze, Att. Grabrel. Nr. 1158; KiB. 285, 7. Staatsgrab: AthMitt. XXXV (ABrückner). Hegeso: AConze, a. O. Nr. 68; KiB. 284, 4. Aphrodite: BrBr. 694; KiB. 267, 4. Urkundenrel. 375: BrBr. 533; KiB. 293, 1. Epidauros: ArchJahrb. XLI (KANeugebauer); KiB. 298, 1/2 u. 4/7; AmJArch. XXXI, S. 80 (GMARichter); Hermes LXIII, S. 391 (AvonBlumenthal).

Im Jahrzehnt 375—365 muß nach Ausweis der datierten Urkundenreliefs ein Stilwechsel stattgefunden haben. Die Gestalten auf der Platte des Bündnisvertrags mit peloponnesischen Staaten von 362/1 sind breitschultrig und untersetzt. Die Peplosfigur in der Mitte dieses Reliefs hängt ab von statuarischen Werken wie der in Kopien überlieferten Eirene mit dem Plutoskind, als deren Meister Kephisodotos genannt wird. In ihm erblickt man mit hoher Wahrscheinlichkeit den Vater des berühmten Praxiteles, dessen einer Sohn wiederum Kephisodotos hieß. Ist dem so, dann wäre Kephisodotos auch der Lehrer des Praxiteles gewesen, und in der Tat verbinden manche Züge die Werke, die als seine Jugendarbeiten angesehen werden, mit der Eirene. So ist der Schritt des Gesichtes an dem knabenhaften zarten an einen Baum gelehnten, in zahlreichen Wiederholungen bewahrten Apollon Sauroktonos und der diesem aus stilistischen Gründen angeschlossenen jugendlichen langbekleideten Artemis kephisdoteisch; ja auch der der halbbekleideten Aphrodite, die man nach der berühmtesten Kopie die von Arles nennt, und die das Bindeglied zwischen der Eirene des Kephisodotos und der knidischen Aphrodite des Praxiteles darstellt. In der knidischen Statue hat Praxiteles zum erstenmal in der griechischen Kunst ein Bild des unbekleideten weiblichen Körpers in monumentalem Maßstab in Angriff genommen. Daß ihm der große Wurf gelungen ist, beweisen uns nicht nur die überschwinglichen Lobpreisungen

der antiken Literatur, sondern auch der Vergleich mit Werken der Kleinkunst, die von der archaischen Periode bis zur unmittelbar vorausgehenden Generation, der die ansprechende Bronze aus Berrhoia angehört, reichen. Die zahlreichen Kopien des knidischen Kultbilds geben uns über alle Formen und Motive hinreichend Auskunft, ja sie lehren uns zwei Varianten des Themas kennen, die vielleicht beide auf Praxiteles selbst zurückzuführen sind. Gegenüber der fast ganz nackten Niobide des ausgehenden 5. Jahrh. (o. S. 50) zeigt die Knidierin breitere, festere Formen. Aber gerade der Vergleich mit einem Original läßt uns erkennen, wie wenig die Kopistenarbeiten von der Oberflächenbehandlung eines Marmorwerkes der klassischen Zeit wiederzugeben vermögen. Wieviel wir da verloren haben, können wir an der unvergleichlich zarten, ein wenig allzu weichlichen, aber der träumerisch selbstvergessenen Haltung des Werkes gerecht werdenden Marmorglättung am Hermes mit dem Dionysoskind in Olympia erkennen. Neben der schimmernden Politur der Haut steht hier Rauhung an Haar und Sandalen. Über dem als Stütze nur angelegten Baumstamm ist das Gewand gebreitet, dessen stoffliche Wirkung uns die Rekonstruktion des Eindrucks der jugendlichen Artemis ermöglicht. Der Hermes bleibt uns unschätzbar als einziges beglaubigtes Original eines der größten antiken Bildhauer, unabhängig von der dem jeweiligen Zeitgeschmack folgenden wechselnden Beurteilung des Kunstwertes, zudem ein Maßstab, an dem die römischen Kopien zu messen sind. Straffer und athletischer als der Hermes ist der dem Sauroktonos etwa gleichzeitige einschenkende Satyr, in dem wir wohl das als 'Periboetos' bekannte Meisterwerk des Praxiteles erblicken dürfen. Praxitelischem engst verwandt ist das Bronzeoriginal eines an einen Baumstamm angelehnt zu denkenden Knaben aus dem Meer bei Marathon, der neben dem Sauroktonos und Hermes die Entlastung des Standes durch Anlehnen, und den dadurch bedingten Schwung der Hauptlinien zeigt. Doch der Hermes wird mit seinen weichen Formen dem praxitelischen Ideal sicher mehr gerecht als jene kräftigen Jünglinge. Die verschwimmende Oberflächenbehandlung praxitelischer Werke begegnet uns wieder an der originalen Demeter von Knidos, an dem sog. Aberdeenschen Kopf in London, an dem lockigen Kopf aus Eleusis, der eher einen Triptolemos denn Eubuleus darstellt, endlich an dem bärtigen kolossalen Asklepioskopf in London, dessen statuarischen Typus uns attische Statuetten kennen lehren. Der zarte, weiblich-weiche Stil des Praxiteles hat auf die hellenistische und römische Kunst weithin gewirkt. Es gibt wohl keine Aphrodite, die nicht mittelbar oder unmittelbar auf seine Werke zurückginge. Eine direkte Schule jedoch hat der Meister nicht hinterlassen. Seine Söhne — gleichfalls Bildhauer — folgen dem alles überragenden Einfluß des Lysippos.

Urkundenrel. 362: Abh.sächs.Ak. XXXVII, 5, S. 91 (FStudniczka). Eirene: AFurtwängler u. PWolters, Beschrbg. d. Glyptothek Nr. 219; KiB. 293, 3. Sauroktonos: GLippold, Kopien u. Umbildungen, S. 135; KiB. 294, 3. Artemis: MBieber, Skulpturen in Kassel, Nr. 17—19. Aphrodite v. Arles: Bullcomun. LIII (PMontuoro); KiB. 312, 2. Knidierin: GMARichter, Sculpture & Sculptors, S. 195; Gnomon VII, S. 11 (ESchmidt); GLippold, Kopien, S. 31; KiB. 295, 4/5. Bronze v. Berrhoia: Mchn. Jahrb. 1910 I (JSievekling). Hermes: GMARichter, Sculpture & Sculptors, S. 194; Gnomon VII, S. 11 (ESchmidt); KiB. 294, 1/2 u. 295, 1. Einschenkender Satyr: 89. Berl. Winck. Progr. (FWeege); KiB. 297, 7. Bronze v. Marathon: Lpz. Winck. Bl. 1927 (FStudniczka); Ant. Dkm. IV, Tf. 30—37 (KRhomaioi). Demeter v. Knidos: HBWalters, Marbles and Bronzes, Brit. Mus.; KiB. 308, 3. Aberdeenscher Kopf: Arch. Jahrb. XLIII S. 24 (EPfuhl). Kopf aus Eleusis: Athen. Nat. M. Nr. 181; KiB. 297, 2. Asklepios v. Melos: AthMitt. XVII; KiB. 309, 2.

Den Gegenpol zu der zarten versonnenen Richtung des Praxiteles bildet Skopas von Paros. Als Architekt leitet er den Bau des Aleatempels in Tegea nach 395, am Maussolleion läßt er sich 352—49 nachweisen, ferner wird ihm eine der reliefgezierten Säulen des Artemisions von Ephesos, an dem mindestens 356—333 ge-

arbeitet wurde, zugeschrieben. Da Skopas besonders als Marmorbildhauer gerühmt wird, dürfen wir in ihm mit hoher Wahrscheinlichkeit den Meister der Giebelgruppen von Tegea sehen. Diese Vermutung wird zur Gewißheit durch den eigenartig kraftvollen Stil der gedrungenen Körper, der kugeligen Köpfe mit den erregt blickenden Augen, den kühnen leidenschaftlichen Bewegungen. All diese Eigenheiten finden wir in den an sich spärlichen Trümmern klar ausgeprägt. Kriegerköpfe und das prachtvolle löwenhelmbedeckte Haupt des Herakles zeichnen sich durch einen merkwürdig pathetischen Blick aus, indem der äußere Winkel des Auges von der überhängenden Hautfalte des Oberlides abgeschnitten wird; selbst die Köpfe des Ebers und des Jagdhundes zeigen diese Augenbildung. In der Kühnheit der Bewegung und dem leidenschaftlich erregten Kopf auf heftig herumgeworfenem Hals stimmt zu den Tegeaskulpturen die verkleinerte Kopie einer Mänade, in der man danach eine Nachbildung der literarisch überlieferten berühmten Statue des Skopas erkennen wollte. Bestätigt wird diese Zuweisung, wie die der tegeatischen Trümmer, durch die Maussolleionskulpturen. Den als skopadisch angesehenen Stil zeigt unverfälscht eine der Platten des Amazonenfrieses mit kühn und heftig bewegten, vor Erregung keuchenden Gestalten, die in weiten Ausfallstellungen lose den Raum füllen. Durch die vollständige Erhaltung ist uns diese sog. Genueser Platte des Maussolleions für die Art des Skopas besonders wichtig. An innerem Feuer kommt ihr von den Rundskulpturen des gleichen Bauwerkes am ehesten der Rest eines galoppierenden barbarischen Reiters nahe. Der eng in sich geschlossene Kreis skopadischer Arbeiten mit ihrer ganz unverkennbaren Eigenart erlaubt es, nur in Kopien bewahrte Arbeiten anzuschließen; den stehenden Herakles, den am vollständigsten die Wiederholung in Landsdowne House zu London wiedergibt; bessere Nachbildungen des Kopfes sind in Hermenform vorhanden. Bewegter im Stand ist der häufig reproduzierte Meleager. Den bärtigen Asklepios aus Munichia muß man gleichfalls hier anschließen. Von dem im palatinischen Tempel aufgestellten Apollon geben vielleicht Münzbilder und ein Relief, an das sich das allein erhaltene Unterteil einer statuarischen Replik anknüpfen läßt, eine nur unvollkommene Vorstellung.

Von den erhaltenen Skulpturenresten des Maussolleion gehören die meisten einem Fries mit Amazonenkämpfen an. In ihm sind klar vier verschiedene künstlerische Handschriften zu scheidern. Das stimmt zu der antiken Überlieferung, daß jede der vier Seiten des Baues von einem anderen Bildhauer mit Bildschmuck versehen worden sei. Im Osten habe Skopas gearbeitet, im Norden Bryaxis, im Westen Leochares und im Süden Timotheos. Der Stil des Skopas war leicht kenntlich, auch wenn er oft verkannt wird. Für Bryaxis entscheidet der Fundort (die Nordostdiagonale des Baues) bei den von Newton in der Ruine ausgegrabenen Platten. Auf ihnen sind deutliche Anklänge an Skopadisches in der starken Schräghaltung der Figuren, in dem Motiv der Entblößung einer Amazone, die darin an des Skopas Mänade erinnert, zu finden. Doch ist alles kühl, zahm und akademisch; grundverschieden im Temperament von dem Feuer und der Leidenschaft auf der Genueser Platte. Mit der Newtonschen Plattenreihe läßt sich eng ein bärtiger Kopf verbinden, dessen Fundort (Norden der Ruine) wieder die Urheberschaft des Bryaxis bestätigt. Eine von Bryaxis signierte Dreifußbasis in Athen mit den Bildchen von drei Reiterobersten und Dreifüßen ist zu konventionell, um für den persönlichen Stil des Künstlers etwas zu entscheiden; doch zeigt sie immerhin den Zeitstil der Maussolleionskulpturen. Vom Sarapis des Bryaxis, der später in Alexandria in Ägypten stand, geben uns zahlreiche stark verkleinerte Nachbildungen späterer Zeiten Aufschluß über den Aufbau der Statue und das Beiwerk; für eine stilistische Untersuchung müssen sie ausscheiden. Daher sind auch

bayram  
sidelli  
bir surdt  
geri. Gevri  
melos  
352 d.  
Ceneviz  
Leochares  
mücessiz  
heym  
t. 1927

it. bar

tefernat  
atribuler  
Zaman  
deyruşluku

Zuweisungen an den Meister auf Grund dieses seines Werkes haltlos. Zu ihnen gehört die an der Nordseite des Maussolleions gefundene Kolossalstatue eines Mannes mit Schwert in karischer Tracht, den man als Maussollos irrig in die Quadriga, deren Reste in der Nähe gefunden sind, hat setzen wollen. Von dieser Männergestalt stilverschieden ist die im Britischen Museum mit ihr verbundene und sinnwidrig in den Wagen gestellte reichgewandete, betende Frau.

Noch weniger wissen wir von den anderen beiden Maussolleionkünstlern, Daß der Meister der Akrotres an einer Seite des epidaurischen Asklepiostempels mit dem Stil der Werke aus Halikarnassos nichts gemein hat, ist bereits gesagt. So liegt es am nächsten, hier einen weiteren Künstler namens Timotheos anzunehmen. Über Leochares' Stil glaubte die moderne Forschung unterrichtet zu sein, da sie mit allzu großer Zuversicht eine erbärmliche schlecht erhaltene und noch schlechter gearbeitete Ganymedesstatuette, die an den Fuß eines spätrömischen Leuchterträgers angeheftet ist, mit dem Meisterwerk des Leochares verbunden hat. Nur in dem Motiv, daß der Adler den Knaben durch das Gewand hindurch faßt (ein Zug, den die Statuette mit fast allen Darstellungen des Themas teilt), hatte man eine Stütze für diese Zuweisung. An sich ist das kleine Gebilde statuarisch unwirksam, ja unmöglich, es steht vereinzelt unter den zahlreichen Darstellungen des Ganymedesraubes, künstlerisch ist es so jämmerlich, daß man stilistische Vergleiche nicht ziehen kann. Damit entfällt auch ohne weiteres die auf dieser Basis gewagte Rückführung des Originals des belvederischen Apollon an Leochares. Wir müssen uns bescheiden, von dem Kunstcharakter dieses Meisters nichts zu wissen, ehe es nicht gelungen ist, eine der Amazonenreihen vom Maussolleion überzeugend auf ihn zu beziehen.

Noch ärmlischer ist unsere Kenntnis von Euphranor, den die antike Gelehrsamkeit unmittelbar neben Praxiteles und Skopas stellt. Die aus dem uns bewahrten Kopienvorrat von verschiedener Seite versuchten Zuweisungen an diesen Bildhauer weichen untereinander so sehr ab, daß das Fruchtlöse solchen Bemühens klar zutage liegt.

Skopas: KANeugebauer, Studien über Skopas. Tegea: CDugas u. A., Le sanctuaire d'Aléa Athéna; KiB. 300, 2/4. Maussolleionskulpturen: ArchAnz. 1923/4, S. 111 (KANeugebauer); KiB. 302—305. Herakles: BrBr. 691; KiB. 300, 8 u. 301, 1. Meleager: ebda. 300, 7 u. 301, 2. Asklepios: Athen, Nat. Mus. 258. Apollon: RömMitt. XV, S. 202 (WAMElung). Bryaxisbasis: Athen, Nat. Mus. Nr. 1733; KiB. 300, 10. Bärtiger Kopf: ebda. 302, 4. Sarapis: Festschr. für PARndt (GLippold). 'Maussollos': Lpz.Winck.Bl. 1929 (HKoch); KiB. 302, 2. Betende: Münch. Stud. dem Andenken AFurtwänglers, S. 133 (AHekler); KiB. 303, 2. Ganymed: Helbig-Amelung Nr. 386; KiB. 299, 1. Apollon im Belvedere: ebda. 299, 2; Helbig-Amelung Nr. 157.

Wichtiger als das müßige Attribuieren von Kopien ist für die Erkenntnis der Kunst um die Mitte des 4. Jahrh. das Studium der erhaltenen kleinen Originalarbeiten: Grabstelen, Urkundenköpfe und andere dekorative Reliefs. Dem Vertrag von 375 (o. S. 57) und den Epidauros-kulpturen nahe steht die Basis mit dem zarten Reigen tanzender Musen auf der Akropolis. Praxitelische Anmut zeigt der Grabstein der Mnesarete in München und der der Ameinokleia in Athen, der in manchem an die eine Generation ältere Hegeso erinnert. Den breiten Formenvortrag der Jahrhundertmitte veranschaulicht das 347 gesetzte Ehrendenkmal für Spartokos und seine Brüder. Ihm sind eine Reihe von Grabreliefsen wie die des Prokleides, der Korallion, der Archestrate, der Damasistrate anzuschließen, an deren Ende das äußerlich pompöse, aber inhaltlich leere der Demetria und Pamphile steht. Skopadisch im Wesen sind das große Grabrelief eines Jünglings vom Ilissos und seine Verwandten.

In den dreißiger Jahren kommt ein neuer Stil zum Durchbruch, der sich äußerlich an dem Aufkommen der hohen Gürtung in der weiblichen Tracht, in schlankeren, schmalschultrigen, kleinköpfigen Gestalten, in einer Bereicherung der Bewegungsmotive kundgibt. Datiert sind eine Reihe von Urkundenreliefs wie der Ehrenbeschluß für den Sikyonier Euphron von 323, der für Rhebulos von 330/29. Ihnen stehen namentlich Weihtafeln aus dem Athener Asklepiosbezirk nahe. Die neue Freude am bewegten männlichen Akt zeigt die lysippisch anmutende Basis von der Akropolis, lysippisch

ist auch unter den Grabreliefs das des vorstürmenden Kriegers Aristonates und die, deren weibliche Gewandfiguren die namentlich von der großen Statue aus Herculaneum bekannte Drapierung zeigen. Ärmlich und roh wirken die jüngsten Grabreliefs, so das mit dem Nachen des Charon neben einer schmausenden Familie, Demetrios vom Phaleron führt während seiner Statthalterschaft in Athen um 317 in seinen Luxusgesetzen an Stelle der reliefgezierten Grabsteine schmucklose Male ein. Als er nach zehnjähriger Herrschaft gestürzt wird, und die Athener das Andenken an den mit tyrannischer Willkür schaltenden Mann durch Vernichtung der 360 ihm gesetzten Ehrenstatuen auslöschen, halten sie doch an der Gräberordnung fest. Ein Beweis, daß dieser Gesetzesakt nicht eine blühende Kunsttätigkeit knickte, daß vielmehr durch ihn nur das natürliche Versiegen einer Kunstart staatlich dokumentiert wurde.

Tänzerinnenbasis: Akropolismuseum Nr. 1327. Ameinokleia: Athen, Nat. Mus. Nr. 718; KiB. 315, 4. Spartokos: JSvoronos, Athen. Nat. Mus. Taf. 104, Nr. 1471. Prokleides: Athen, Nat. Mus. Nr. 737; KiB. 314, 2/4. Korallion: AConze, Att. Grabrel. Nr. 411. Archestrate: ebda. Nr. 290. Damasistrate: Athen, Nat. Mus. Nr. 743. Demetria u. Pamphile: BrBr. 528; KiB. 315, 5. Stele vom Ilissos: Athen, Nat. Mus. Nr. 869; KiB. 301, 3. Urkundenreliefs: Abh.sächs. Ak. XXXVII, 5, S. 91f. (FStudniczka). Asklepiosrel.: BCH. II S. 65 (PGirard); KiB. 308, 4 u. 309, 5. Basis: OWalter, Rel. im kl. Akropolismuseum Nr. 401. Aristonates: 84. Berl.Winck.Progr. (AvonSalis); KiB. 301, 4. Herculenerin: GLippold, Kopien u. Umbildungen, S. 212; KiB. 394, 1. Charon: AConze, Att. Grabrel. Nr. 1173; KiB. 314, 1.

Den um 330 einsetzenden Stilwandel muß man mit dem Namen des Lysippos von Sikyon verknüpfen. Zeitlich als Hofbildhauer des großen Alexander festgelegt, gilt er einem Zweig der späteren Kunstschriftstellerei als der Vollender der plastischen Kunst. Zweifellos war er ein Meister von unerhörter Fruchtbarkeit, dessen Schule und mehr noch dessen Vorbild lange und weithin wirkte. Als kühner Neuerer und Bahnbrecher hat er sich als niemandes Schüler bezeichnet, als Sucher neuer allgemeingültiger Proportionen nennt er den polykletischen Doryphoros seinen Lehrmeister. In der Tat hat er die bis dahin fast unverändert gültigen polykletischen Proportionen durch neue ersetzt, die ihrerseits für Jahrhunderte verbindlich blieben.

Neu sind nicht nur die Proportionen der schlanken, hochgeschossenen, langbeinigen, kleinköpfigen Gestalten, sondern auch der Aufbau, das bewegte Standmotiv. All das beobachten wir am klarsten am Musterbeispiel des Apoxyomenos. Hier herrscht in der bewegten Oberfläche der mageren Körperformen, in der leichten Drehung des Körpers, in der Wendung des Kopfes, im lockigen wirren Haar durchaus der Eindruck des Momentanen. Den Beweis dafür, daß wir in der nur in einer einzigen Kopie überlieferten Statue des Schabers wirklich eine Wiederholung des gepriesenen Werkes des Lysippos besitzen, liefert der so gut wie sicher nach einer Statue des Meisters kopierte Agias in Delphi, der jenem in Proportionen, Haltung und Standmotiv nahe kommt. Über den um 340 entstandenen Agias geht der Apoxyomenos durch das Vorstoßen des rechten Armes, das Überschneiden der Brust durch den linken hinaus; ein Betonen der dritten Dimension, wie es in ähnlicher Keckheit der älteren griechischen Kunst unbekannt ist. Nicht nur eine Tiefenstaffelung verschiedener Ebenen wird durch diese Armhaltung erzielt, sie lädt auch den Betrachter ein, neben der Vorderansicht andere Blickpunkte zu suchen, die gerade durch das neue bewegte Standmotiv fruchtbar gestaltet sind.

Wie der Arm des Schabers ist das entlastete Spielbein des auf die Keule gelehnten, der Florentiner Kopie mit dem Commodusporträt als lysippisch bezeichneten Herakles (sogenannter farnesischer Typus) weit vor die Schulterebene vorgestoßen. Die Tiefenwirkung wird hier durch den auf den Rücken gelegten Arm gesteigert. Die Entlastung des Stands geht weit über das hinaus, was Praxiteles in seinen angelehnten Figuren (Hermes und Sauroktonos) wagte. Dem Herakles entspricht im Standmotiv der alte Silen mit dem Dionysoskind, das seine Brust überschneidet; wieder

Sam dan 3y agi

Key li olarak Kopyeleri izafe etme isin den deha onanli olarak

Vesika anitlari baz lar

ares

plastik bakimında

aynık bir mana jak

Kopyele i zafesinden

Şekil uslubu seret Karar namı

Charon... hayife

Vahitig susuz tuzlanı kullam masam emreki

azırlarca kundukler muhafaza etmiş ler des

da gömüs nektalar

im Gegensatz zum praxitelischen Hermes. Keilförmig im Grundriß ist der elastisch bewegliche Bronzehermes aus Herculaneum. Dessen Motiv wiederholt der Ares, den man nach der bekanntesten, nicht besten, Kopie im Thermenmuseum den ludovisischen nennt; der Kopf des Ares ist ausgesprochen lysippisch. Eine nach Art des Agias ruhig stehende Gestalt bietet die hübsche kleine lysippische Originalstatuette des Herakles in Syrakus. Eine Fülle an Motiven zeigt die Basis für die von Lysippos geschaffene Porträtstatue des Pulydamas in Olympia. Sie erlauben es, sitzende weibliche Gestalten, wie die halbbekleidete Muse und Gewandstatuen, wie die große aus Herculaneum und ihre zahlreichen Wiederholungen als lysippisch anzusprechen. Bezeichnend ist hier das Überschneiden der Körperformen durch von einem Punkt ausstrahlende Faltenbündel. Vom Ruhm des Lysippos als Porträtbildner zeugen heute nur noch die Alexanderbildnisse, von denen die Inschrifttherme des Louvre und ihre Wiederholungen infolge der Verwandtschaft mit dem Apoxyomenos ihm sicher zuzuweisen sind. Auch das in einer Bronzekopie erhaltene Seleukosporträt dürfte auf Lysippos zurückgehen. In der Porträtkunst hatte um die Jahrhundertmitte, wie wir aus dem Platonbildnis des Silanion entnehmen können, eine nüchtern sachliche Auffassung geherrscht. Diese Richtung macht nun einer idealisierenden Platz, für die neben dem lysippischen Alexander die Bildnisse der großen Tragiker, die um 330 im Athener Dionysostheater aufgestellt wurden, zeugen.

Unberührt von Lysippos scheint unter den Künstlern des ausgehenden 4. Jahrh. der Meister der Niobidengruppe, die wir freilich nicht nach den entstellten Kopien in Florenz, sondern nach dem einzigen erhaltenen Originalrest der Gruppe, der fliehenden Tochter im Vatikan beurteilen müssen. In dem rauschenden Faltenstil ihres Gewandes lebt etwas von dem Schwung des Perserreiters vom Maussolleion und den Gestalten der Genueser Platte nach; also immerhin ein gewisser Zusammenhang mit Skopas, wenn auch im Sinne der jüngeren Zeit, die ganz äußerlich schon an der hohen Gürtung abzulesen ist. Leider fehlt der Gestalt der Kopf. Hier bietet uns wieder ein Original Ersatz, der wunderbar zarte Kopf der Ariadne vom Südabhang der Athener Akropolis, den einige äußerliche Züge wohl mit Skopas verbinden, dem aber das Feuer und die Wucht, die alle Werke des großen Pariers auszeichnen, fehlen. Unbeeinflusst von Lysippos ist auch der im Stil rein attische Alexandersarkophag aus Sidon, dessen Reliefs Schlachten und Jagden des großen Königs schildern, und der besonders durch die ganz einzigartige Erhaltung der Farben ausgezeichnet ist. Hier sind nicht nur die einfarbig oder gemustert getönten Gewänder, sondern auch die zarte Lasur, die über die nackten Teile der Gestalten gelegt ist, wohlbewahrt. Einzelheiten, wie die Tönung der Augen mit aufgesetzten Glanzlichtern, kurz alle Feinheiten der Polychromie des 4. Jahrh. wie sie nach dem Ausspruch des Praxiteles, er schätze diejenigen seiner Statuen am höchsten, die von Nikias bemalt seien, vermuten dürfen, werden uns nur angesichts dieses Sarkophages klar.

Lysipp: ELöwy, Lysipp. Apoxyomenos: Helbig-Amelung Nr. 23; KiB. 331, 1/2. Agias: Delphes IV, Tf. 63; KiB. 331, 3. Herakles: WAmelung, Führer d. d. Antiken in Florenz Nr. 40; KiB. 333, 4. Silen: Helbig-Amelung Nr. 4. Herakles Syrakus: Ant. Plastik f. WAmelung (Porsi). Hermes: KiB. 333, 1. Ares: Helbig-Amelung Nr. 1297; KiB. 333, 2. Pulydamas-basis: Abh.sächs.Ak. XXXVII, 5, S. 95 (FStudniczka). Muse: Helbig-Amelung Nr. 1242. Herculenerin: GLippold, Kopien u. Umbildungen, S. 212; KiB. 394, 1. Alexander: JBernoulli, Die erh. Bildnisse Alexanders d. Gr.; KiB. 334. Seleukos: RDelbrueck, Ant. Portr. Taf. 22; KiB. 338, 7. Silanion: Ztschr. f. bild. Kunst N. F. LXII, S. 124 (FStudniczka); KiB. 317, 2. Tragiker: FStudniczka, a. O.; KiB. 318, 1. Niobiden: Arch. Jahrb. XL, S. 16 (EPfuhl); KiB. 307. Kopf v. Südabhang: Athen, Nat. Mus. Nr. 182; KiB. 300, 9. Alexandersarkophag: FWinter, Der Alexandersarkophag; KiB. Heft 10 Farbtaf. u. 336, 7.

**Malerei.** Auch im 4. Jahrh. sind die bemalten Vasen für die Kenntnis des Zeichenstils ein unschätzbare Hilfsmittel, wengleich hier so wenig wie im ausgehenden 5. Jahrh. die keramische Malerei auf der Höhe der großen Kunst steht. Am Anfang des Jahrhunderts sehen wir in Attika so unerfreuliche Erscheinungen wie die Talosvase und die Pronomosvase, die gegen die gleichzeitigen frühhellenistischen Gefäße entschieden abfallen. Den neuen breiten Vortrag der Zeit um 360 zeigt der Krater mit der Einführung des Herakles aus Falerii; ein Werk, das zeichnerisch durchaus mit besseren Vasenbildern des 5. Jahrh. den Vergleich aufnehmen kann. Ihm schließen sich die flott und flüssig gezeichneten Gefäße des sogenannten Kertscher Stils an, die die Jahrhundertmitte einnehmen. Den Weihreliefs der Zeit nach 330 entsprechen die Gestalten auf der Hydria aus Alexandria. In Proportionen, Stellungen, Verkürzungen geben diese rotfigurigen Vasen ein Bild von der Entwicklung der Zeichenkunst des Jahrhunderts. Ihnen lassen sich die skizzenhaft mit wenigen sicheren Ritzlinien in die schwarzen Silhouetten eingerissenen Bilder von den Rückseiten der noch immer schwarzfigurigen panathenaischen Preisamphoren anschließen, deren Wert besonders in der seit 363 häufigen Datierung nach Archontennamen liegt. Einen eigenen originell-witzigen Zeichenstil zeigen die ebenfalls schwarzfigurigen Vasen einer auf das Kabirion bei Theben beschränkten Sondergruppe mit karikierten Bildern. Neben die Vasen treten im 4. Jahrh. zahlreiche Gravierungen auf Spiegeln, die mit einfachen Mitteln erfreuliche, dem Raum geschickt angepaßte Bilder liefern. Den Kertscher Vasen verwandt sind in Elfenbein eingerissene Zeichnungen.

All das ist bloße Zeichnung ohne Hintergrund, ohne Farben-, Licht- und Schattengebung; die einzelnen mitunter durch weiße Färbung hervorgehobenen Gestalten auf Vasen zerreißen nur das Bild und stören die Wirkung. Im Original erhalten sind provinziell bescheiden, aber geschickt ausgeführte bunte Metopen aus Kyrene, die um 370 anzusetzen sind. Mehr vom Stil der 1. Jahrhunderthälfte verraten die Marmorkopien aus Herculaneum: ein Kentaurenkampf und ein Viergespann mit Apobaten. Auf beiden werden die Einzelgestalten durch nicht allzu reichliche Schattenangabe modelliert. Bewegungsmotive, Proportionen, Komposition entsprechen den gleichzeitigen Reliefs; auf landschaftlichen Hintergrund, auf stärkere räumliche Tiefe ist verzichtet. Die Gestalten heben sich vor dem neutralen Naturton des Marmors ab. Bescheidene Landschaftsandeutung gibt die ebenfalls aus Herculaneum stammende Kopie eines Bildes mit der Labung des Silen auf der Akropolis, dessen Vorlage wohl erst nach der Jahrhundertmitte anzusetzen ist.

Mit dem Stil irgendeines der uns überlieferten Maler lassen sich solche Kopien, deren Treue sich durch Vergleich mit gleichzeitigen Reliefs ermessen läßt, nicht verbinden. Von keinem der Meister kennen wir mehr als den Namen, das Thema des einen oder anderen Bildes (natürlich ohne jede Angabe über Stil oder Komposition) und namentlich für die Kunstgeschichte völlig unergiebiges Anekdoten. Was moderne Gelehrsamkeit in diese trotz der Fülle der Namen dürftigen, dazu nicht immer einwandfrei überlieferten Schriftzeugnisse hineinlegen zu können glaubte, bleibt meist müßiges Spiel. So müssen wir uns bescheiden, von dem als Maler wie als Bildhauer gleich gefeierten Euphranor nichts zu wissen. Etwas besser scheint es mit Nikias, dem Sohn des Nikodemos von Athen, zu stehen. Er ist durch das Urteil des Praxiteles über die von ihm bemalten Statuen als dessen Zeitgenosse festgelegt, auch ein Alexanderporträt ist von ihm überliefert. In der frühen römischen Kaiserzeit, namentlich von Augustus, wurden seine Werke sehr geschätzt. Daher ist es höchst wahrscheinlich, daß ein Bild der von Argos bewachten Io im palatinischen Liviahaus, von dem mehrere Kopien in Pompeii erhalten sind, in den zwei Hauptfiguren auf das Iobild des Nikias

zurückgeht. Da die einzelnen Wiederholungen im landschaftlichen Hintergrund, in der Farbengebung, im Verteilen von Licht und Schatten, in der Stellung der Figuren zum Bildrahmen voneinander abweichen, lagen den römischen Zimmermalern offenbar hier wie stets nur Umrißzeichnungen in ihren Musterbüchern vor. Also nur der Aufbau und der Umriß der Gestalten ist auf Nikias zurückzuführen; in der Tat müßten wir auch ohne diesen Anhalt deren Vorbild im 4. Jahrh. suchen. Zum Argos mit Io paßt das ebenfalls mehrfach überlieferte Bild des Perseus mit Andromeda so gut, daß man auch hier an das aus literarischen Quellen bekannte Andromeda-bild des Nikias denken darf.

Der im 4. Jahrh. berühmten und im ganzen Altertum gepriesenen Malerschule von Sikyon können wir unter den uns erhaltenen Resten nicht ein Werk zuschreiben. Auch das gefeiertste Glied dieser Schule Apelles, der Hofmaler Alexanders, bleibt für uns eine nur literarisch bekannte Größe. Jedoch können wir von der durch Apelles und seine Zeitgenossen besonders gepflegten Vierfarbenmalerei uns einen Begriff machen. In den überlieferten vier Farben rot, schwarz, gelb, weiß ist nämlich das in der ausgezeichneten Mosaikkopie aus Pompeii erhaltene Monumentalgemälde der Alexanderschlacht ausgeführt.

Der ernste Eindruck der Farben ist hier dem Thema wohl angemessen. Das figurenreiche Gemälde läßt sich, obwohl seine linke Hälfte stark zerstört ist, in allen Hauptzügen klar erkennen. Der dramatische Höhepunkt der Schlacht bei Issos ist zur Darstellung gewählt. Alexander, der mit seinen Makedonen von links unwiderstehlich heransprengt, durchbohrt den letzten Perser, der sich zwischen ihm und den Wagen des Großkönigs gestellt hat, den Blick schon auf den Großkönig gerichtet. Dessen Gefährt ist bereits durch die Lanzen der einschwenkenden Gegner, die den Hintergrund wirksam füllen, fast umstellt und dreht gerade über Gefallene und Verwundete hinweg zur Seite des Beschauers. Der Perserkönig achtet dieser Bewegung nicht, mit entsetztem Blick wendet er sich rückwärts. Obwohl Einzelfiguren, namentlich das kühn verkürzte Pferd im Vordergrund, starke räumliche Tiefe besitzen, spielt sich alles auf einer verhältnismäßig schmalen Bühne ab. Weiträumige Anordnung ist bewußt vermieden, als einziges landschaftliches Element ist ein kahler Baum als kompositionelles Gegengewicht zu der Gruppe des Großkönigs und seines Wagenlenkers eingefügt. Trotz der Übersetzung in die dem Original fremde Mosaiktechnik wirken in der Kopie die malerischen Qualitäten wie auch die ergreifende Schilderung der Charaktere in den Köpfen der Hauptpersonen. Das Alexandermosaik läßt uns ahnen, wie viel uns der völlige Untergang der Malerei des 4. Jahrh. geraubt hat.

Das Vorbild des Mosaiks dürfte das Gemälde des Philoxenos von Eretria sein.

Ein flott ausgeführtes Originalgemälde der Zeit des Vorbildes des Alexandermosaiks und diesem im Gegenstand verwandt wurde in einem makedonischen Grab bei Niausta gefunden.

Talosvase: EPfuhl, MuZ. Abb. 574. Pronomosvase: ebda. Abb. 575. Frühunterital. Vasen: JDBeazley, Greek Vases in Poland, S. 72. Krater aus Falerii: WHahland, Vasen um Meidias Tf. 13. Kertscher Vasen: EPfuhl, MuZ. Abb. 596ff.; KSchefold, Kertscher Vasen. Hydria aus Alexandria: EPfuhl, MuZ. Abb. 598. Panathenaische Amphoren: ESchmidt, Archaist. Kunst; CVA. Brit. Mus. fasc. 1 (HBWalters). Kabirionvasen: EPfuhl, MuZ. Abb. 613—619. Spiegelgravierungen: ebda. Abb. 620—625; WLamb, Gr. & Rom. Bronzes, S. 178. Elfenbeinzeichnungen: EPfuhl, MuZ. Abb. 626f. Metopen Kyrene: ebda. S. 904; Gnomon I, S. 337 (ARumpf). Kentaurenkampf: Pfuhl, MuZ. Abb. 630; GERizzo, Pittura Ellenistico-Romana, Tf. 87; PMarconi, Pittura dei Romani, Abb. 6. Apobat: EPfuhl, MuZ. Abb. 631; PMarconi, a. O., Abb. 7. Silen: EPfuhl, MuZ. Abb. 665; GERizzo, a. O., Tf. 89. Nikias: EPfuhl, MuZ. Abb. 646f., 708; RömMitt. XLII Beil. 11 (FWirth); GERizzo, a. O., Tf. 41 u. 43; PMarconi, a. O., Abb. 10. Alexandermosaik: EPfuhl, MuZ. Abb. 648; GERizzo, a. O., Tf. 44—46. Niausta: EPfuhl, MuZ. Abb. 750.

## XI. DIE HELLENISTISCHE ZEIT

Die Kunst der Zeit von 300—30 v. Chr. fassen wir unter dem Namen der hellenistischen Kunst zusammen. Solche gemeinsame Bezeichnung wird der Vielzahl der gerade in diesem Abschnitt stetig wechselnden Kunstrichtungen nicht gerecht. Jedoch sind die drei Jahrhunderte, trotz der nicht unbeträchtlichen Zahl datierter Denkmäler, bisher zu wenig durchforscht, so daß eine Periodentrennung zur Zeit noch unzulässig ist. Die Scheidung der einzelnen hellenistischen Stilphasen wurde wohl vereinzelt versucht, aber noch nicht überzeugend gelöst. So wird die für die politische Geschichte wohlberechtigte, für die Kunstgeschichte irreführende Zusammenfassung der Zeit von den Diadochen bis Augustus nur als Notbehelf beibehalten.

**Baukunst.** Im Tempelbau leben die alten Formen fort. Einzelne Änderungen an den kanonischen klassischen Ordnungen können den überwiegenden Einfluß der Tradition lockern, aber nicht auflösen. Die dorische Säule behält die im 4. Jahrh. erworbenen schlanken Proportionen mit straffem Echinus. Dementsprechend wird das Gebälk leichter, was eine Vermehrung der Triglyphen auf 3—4 innerhalb eines Joches zur Folge hat. Dem Ecktriglyphenkonflikt ist damit seine Schwere genommen, aber auch der dorischen Ordnung ihre strenge gesetzmäßige Wirkung. Die alten Normalformen, auch in der Triglyphenzahl, zeigen in Pergamon der alte wohl noch dem 4. Jahrh. entstammende Athenatempel aus Trachyt und auch der um 260 entstandene neue Mysterientempel auf Samothrake mit eigenartigem Grundriß. Dagegen offenbaren die kleinen Antentempel der pergamenischen Königszeit von dem noch um 260 erbauten Tempel der Göttermutter in Mamurt Kaleh an bis zu den kleinen Tempeln der Stadt (Dionysostempel, Tempel im Gymnasion) ein ständiges Nachlassen des formalen Gewissens. Der Dionysostempel hat dorische Säulen mit Basis, ionischer Kannelierung und glockenförmig geschweiftem Echinus. Strenger scheint die Tradition im Westen geherrscht zu haben, wo im Propylon des Demeterbezirks von Selinus ein schönes Beispiel hellenistisch dorischer Form erhalten ist.

Die Abkehr von der dorischen Ordnung, besonders für größere Tempelbauten, die wir so an den Denkmälern ablesen, hatte auch in den kunsttheoretischen Schriften ihren Widerhall gefunden. Schon Pytheos (o. S. 54) hatte der ionischen Weise den Vorzug gegeben; am entschiedensten scheint sich für diese im 2. Jahrh. Hermogenes eingesetzt zu haben. In der Tat ist die ionische Ordnung für den Tempelbau im Hellenismus bevorzugt. In ihr ist der im Ausgang des 4. Jahrh. begonnene Neubau für den von den Persern 494 zerstörten Tempel des Apollon Phileios zu Didyma bei Milet geplant, der in seinen Riesenausmessungen (ca. 49 × 108 m) mit dem ephesischen Artemision wetteifern sollte. Als Baumeister werden Paionios von Ephesos und Daphnis von Milet genannt.

Der Grundriß ist der schon bei den archaischen gleichartigen Bauten übliche. Ein Dipteros, dessen mittelstes Frontjoch jedoch nicht verbreitert ist, mit 10 × 21 Säulen von fast 19 m Höhe (im ganzen 108 äußere Säulen) erhebt sich auf einer Krepis von sieben Stufen, die am Eingang verdoppelt sind. Die Tür aus dem von zwölf Säulen gestützten Pronaos in die breite Vorhalle ist infolge der 1,50 m hohen Schwelle nicht gangbar. Beiderseits führten leicht geneigte niedrige Gänge mit tonnengewölbter Decke abwärts, die in den Wangen einer gewaltigen Freitreppe in den großen Freiraum, der die Stelle der Cella einnahm, endigen. Die von korinthischen Halbsäulen flankierten Türen am oberen Ende dieser Freitreppe führen zu der von zwei Säulen gestützten Vorhalle, von der rechts und links Treppen in schmalen Gängen mit skulptiertem und bemaltem Mäandermuster an der Decke aufwärts führen. Der Riesentempel ist nie vollendet worden, daher der Cellaraum stets ungedeckt blieb. Die Innenwände waren über einem Sockel in Höhe der Freitreppe durch Pilaster gegliedert. Für das von Seleukos zurückgegebene Kultbild des Kanachos war ein kleiner prostyler Tempel inmitten des großen

Freiraums errichtet, der ein ausgezeichnetes Beispiel für die ionischen Schmuckformen der frühhellenistischen Zeit bietet.

Die klare etwas nüchterne Formensprache dieses ionischen Stils finden wir wieder an anderen frühhellenistischen Bauten wie dem Asklepiostempel in Priene, dem Torbau über dem Stadion in Milet, dem Tempel des Zeus Sosipolis in Magnesia und der Fassade eines Kammergrabs zwischen Thessalonich und Langada. Im Gegensatz dazu sind die Ornamente an den Frontsäulen des Didymaions (reichskulpierte Basen und Kapitelle mit Büsten in den Voluten) überladen. Da an dem Tempel bis tief in die römische Kaiserzeit hinein gebaut wurde, dürften sie dem 1. Jahrh. n. Chr. angehören.

Das Didymaion ist der letzte der ionischen Monumentalbauten, der als reiner Dipteros errichtet ist; darin steht er völlig in der klassischen Tradition. In hellenistischer Zeit dringt statt dessen der Pseudodipteros als Norm durch; Vorstufen dazu lassen sich in dorischen Bauten zu Selinus beobachten (o. S. 22). Bei dieser Grundrißform fällt die innere Säulenstellung des Umgangs fort, das Pteron wird von einer Holzdecke statt von Steinbalken überspannt. Das älteste ionische Beispiel scheint ein Tempel in Messa auf Lesbos zu sein, dessen Datierung noch ins 4. Jahrh. freilich nicht feststeht. Auch der ca. 98 × 45 m messende Artemistempel in Sardes, der gleich dem Didymaion auch in römischer Zeit nicht vollendet wurde, ist nicht bestimmt datiert. Die Schmuckform der Kapitelle an seiner eigenartig prostyl geformten Cellastirn (Ranken auf dem Kanal der Voluten) findet ihre nächste Analogie an dem von Ptolemaios II. errichteten Torbau auf Samothrake. Immerhin sprechen diese Beispiele dafür, daß Hermogenes, dessen Wirkungszeit um Mitte des 2. Jahrh. gesichert scheint, nicht der Erfinder des Pseudodipteros, wie es die antike Überlieferung will, sondern nur der Verteidiger dieser Gestaltung in kunsttheoretischen Schriften war. Praktisch hat er sie an dem großen Neubau des Tempels der Artemis Leukophryene in Magnesia am Mäander durchgeführt. Für die Form des Pseudodipteros sind nicht raumbildende, sondern reine Zweckmäßigkeitsgründe ausschlaggebend. Hier ist von den archaischen Grundrissen die Verbreiterung des mittelsten Säulenjochs an beiden Fronten übernommen. Nicht nur fehlt im Umgang die innere Säulenstellung, sondern auch in den Vorhallen ist jeweils die zweite Säule fortgelassen. Die Kapitelle der Säulen zeigen straffen Kanal, als Basisform ist die attisch-ionische mit untergelegter Plinthe gewählt. Im Gebälk hat der Figurenfries zwischen Epistyl und Zahnschnitt seinen nunmehr kanonischen Platz erobert. Die Bedeutung der hermogenischen Bauformen beruht darauf, daß sie als letzte griechische Gestaltung der ionischen Ordnung auf die römische Baukunst und Fachliteratur (Vitruv) und durch diese auf die Renaissance wirkten. Im Osten bleiben sie den ganzen Hellenismus hindurch lebendig bis zum Tempel des Apollon Chresterios unweit von Aigai (43 v. Chr.).

Originell ist der Hellenismus in der Verwendung der ionischen Ordnung an dem neugeschaffenen Bautyp des Monumentalaltars. Das älteste Beispiel (Anfang des 2. Jahrh.) bietet der Zeusaltar in Pergamon, dessen frieslose Säulenstellung über dem von dem berühmten Gigantenfries gezierten Sockel steht. Jünger und ärmer sind die kleinlichen Nachahmungen dieses Vorbilds in Priene und Magnesia.

Samothrake Neuer Mysterientempel: AConze, AHauser u. OBenndorf, Neue Unters. auf Samothrake; KiB. 143, 4/5. Pergamon Athenatempel: Altert. v. Perg. II (RBohn). Mamurt Kaleh: AConze u. PSchazmann, Der Tempel in Mam. Kal. Dionysostempel: Altert. v. Perg. III 1 (PSchrammen); KiB. 147, 1. Gymnasion: Altert. v. Perg. VI (PSchazmann). Propylon Selinus: Mon. ant. XXXII (EGabrics). Hermogenes: AvonGerkan, Altar in Magnesia. Didymaion: AbhAkBerl. 1924 (TWiegand); KiB. 141, 5—142, 4. Asklepiostempel Priene: TWiegand u. HSchrader, Priene. Stadiontor Milet: Milet II, 1, S. 16

(AvonGerkan). Zeus Sosipolis Magnesia: CHumann, HKoethe u. CWatzinger, Magnesia; Berl. Mus. LI, S. 93 (TWiegand). Langada: ArchJahrb. XXVI (TMacridy). Messa: RKoldewey, Lesbos; AthMitt. XLVIII, S. 72 (FKrischen). Sardes: CButler, Sardis II 1. Torbau Samothrake: AConze, AHauser u. OBenndorf, Neue Untersuchungen auf Samothr.; KiB. 143, 6/8. Leukophryene: CHumann, HKoethe u. CWatzinger, Magnesia; Berl. Mus. LI, S. 99 (TWiegand); KiB. 142, 5/8. Apollon Chresterios: RBohn, Altert. v. Aigai; KiB. 168, 3. Monumentalaltäre: AvonGerkan, Altar von Magnesia; Berl. Mus. LI, S. 96 (TWiegand); KiB. 145, 1/4.

Von korinthischen Bauformen ist aus unserem Zeitabschnitt wenig erhalten. Nicht genau datiert sind die Halbsäulenkapitelle am Didymaion. Zwischen 259 und 253 ist das Kapitell vom Laodikebau in Milet entstanden. Wichtig für die Folgezeit, auch für die römische Kunst, sind die Formen des im Auftrag von Antiochos IV. Epiphanes um 174 durch den römischen Bürger Cossutius begonnenen dipteral angelegten Olympion in Athen. Der Grundriß mißt ca. 107 × 41 m. Die Säulenbasen sind attisch auf Plinthe. Im Kapitell ist das Verhältnis der Akanthosreihen zum Kalathos, zu den Eckvoluten und den Mittelhelikes, die aus gemeinsamem Stengel wachsen, ausgeglichen. Von der Baustelle des unvollendeten Tempels entführte Sulla 83 v. Chr. Säulen für den Neubau des capitolinischen Jupitertempels. Nach einem nicht zum Ziel führenden Anlauf in augustischer Zeit erfolgte die Vollendung des Baus erst unter Hadrian. Sonderformen des korinthischen Kapitells bieten das Propylon des Rathauses von Milet (um 170) und der Torbau des Appius Claudius Pulcher in Eleusis (um 50): dreiseitig mit Protomen von Löwengreifen.

Von Rundbauten ist das im 1. Viertel des 3. Jahrh. entstandene Arsinoeion auf Samothrake zu nennen, dessen Außenfront über einem Sockelgeschoß und glatter Wandfläche eine Schmuckstellung von kantigen Pilastern („attische Säulen“) und dorischem Gebälk hat. Die gleiche Pfeilerform ist am choregischen Denkmal des Thrasyllus (311/10) verwendet. Eine ähnliche Wandaufteilung ist an den runden Badeanlagen bei Alexandria im Innern zu beobachten; ihnen sind im Grundriß verwandte Bauten in Eretria, Oiniadai und Olympia anzuschließen.

Unter den gerade in hellenistischer Zeit häufigen Zweckbauten nehmen die erste Stelle die Säulenhallen ein, die in Märkten und Heiligtümern zunächst stets als Einzelbauten (wie schon seit archaischer Zeit, s. o. S. 22), dann als hufeisenförmige Anlagen, schließlich als geschlossene Umrahmung eines Platzes auftreten. Datierte monumentale Beispiele sind in Delos die Hallen der makedonischen Könige, des Antigonos (1. Hälfte 3. Jahrh.) mit Eckkrisaliten und des Philippos (Ende 3. Jahrh.) mit eigenartiger Fensterbildung. Die Normalanlage stellt die um 150 errichtete 'heilige Halle', eine Weihung des Königs Orophernes, am Nordrand der Agora in Priene dar. Die Kanneluren der dorischen Säulen der Front sind aus Zweckmäßigkeitsgründen im unteren Ende nur abgekantet, nicht ausgehöhlt. Als innere Stützenreihe sind hohe ionische Säulen mit verdoppelter Achsweite gewählt. Zweistöckige Hallenanlagen sind als Erfindung des Sostratos von Knidos (3. Jahrh.) überliefert. Erhalten sind sie in Assos und Aigai, wo sie zwischen verschiedenen Niveaus zu vermitteln haben; besonders aber in den Bauten der pergamenischen Könige. Die Attalosstoa in Athen (um 150) und die Hallen um den Athenabezirk in Pergamon haben im Untergeschoß dorische, im Obergeschoß durch Brüstungen verbundene ionische Säulen, die im Gebälk einen Triglyphenfries zeigen. Die Innenstützen mit doppelten Achsweiten tragen hier Palmkapitelle, die an ägyptisches, aber auch an griechisch-archaisches (o. S. 14) erinnern. An die Athenahalle in Pergamon sind die Bibliothekssäle angeschlossen in der gleichen Art wie die Räume der Gymnasien damals, nach Süden geöffnet, an einer Seite der rings von einer Säulenhalle umgebenen Palaistra zu liegen pflegen.

Reine Zweckbauten sind auch die Versammlungsräume, von denen der größte, der gegen Ende des 3. Jahrh. entstandene Säulensaal auf Delos, in den zahlreichen Innenstützen an klassische Beispiele wie das Telesterion (S. 41) und das Thersilion (S. 56) gemahnt. Das hölzerne Gebälk an dem auf alle Schmuckformen bewußt verzichtenden delischen Bau überhöhte den Mittelraum zur Lichtzufuhr. Theaterförmig angeordnet ist der nur von vier Stützen getragene Sitzungsraum im Rathaus zu Milet, dem sich ähnliche Bauten anderer Orte und auch das entsprechend, aber mit eckigen statt halbrunden Sitzstufen ausgestattete Ekklesiasterion in Priene anschließen lassen. Der Außenbau des milesischen Rathauses verrät nichts von seiner Innengestaltung. Er ist einfach blockförmig gestaltet mit Sockelgeschoß und Halbsäulen als Fassadengliederung im Fenstergeschoß.

Ähnliche Fassadenbelebung durch Halbsäulen, die an das Proskenion des Theaters erinnert, kehrt wieder an Grabbauten, so am Heroon von Marmara bei Milet und dem sogenannten Therongrab bei Akragas über massivem Sockel, mit Scheinfenstern in der Nekropole von Schatbi bei Alexandria. Neuartig ist an der Südseite des Ekklesiasterion in Priene der große Bogen als Fenster.

Die Wölbung als raumbildendes Element hat, obgleich sie im Orient und in Ägypten am Ziegelbau von alters her geübt wurde, obwohl sie in der helladischen Zeit als Kraggewölbe an Kuppelgräbern und Befestigungswerken Anwendung fand, die klassisch griechische Baukunst konsequent vermieden. Die ältesten Bogenwölbungen ohne folgerichtigen Keilschnitt fügen sich den am Ende des 5. Jahrh. entstandenen Polygonalmauern akarnanischer Befestigungen durchaus harmonisch ein. Auch in frühhellenistischer Zeit ist der Festungsbau (Priene, Herakleia am Latmos) das hauptsächlichliche Verwendungsgebiet für den nunmehr exakt konstruierten Bogen. Ebenso wie der einfache Bogen wird das aus aneinandergereihten Bogen bestehende Tonnengewölbe zunächst auf den Nutzbau beschränkt, so in Grabbauten (Grab des Charmyilion auf Kos, Langada) und an Wasserdurchlässen (Torbau auf Samothrake um 260). Wie innerlich fremd auch die reifhellenistische Schmuckarchitektur dem Gewölbe gegenübersteht, zeigen die gewölbten Gänge im Didymaion, deren Fronten waagrecht überdachte Türen vorgeblendet sind, auch die beiden sich senkrecht schneidenden Tonnen über den zur mittleren Gymnasionterrasse in Pergamon führenden Treppen, die sich in ungleicher Scheitelhöhe unharmonisch durchdringen. Einen ersten Versuch, den Bogen nicht nur technisch, sondern auch baukünstlerisch zu bewältigen, bietet das Markttor in Priene, wo die Archivolte nach Art eines ionischen Epistyls fasziert auf profilierten Kämpferkapitellen ruht. Die Verbindung von Bogen- und Säulenstellung in völlig unausgeglichener Weise zeigen späthellenistische Grabsteine als Reliefrahmen. Die Lösung dieser Aufgabe hat nicht die griechische, sondern erst die römische Baukunst gefunden.

Laodikebau: Milet I, 7. S. 263 (HKnackfuß); KiB. 148, 4. Olympion: W. Judeich, Topogr. v. Athen<sup>2</sup>, S. 382; KiB. 148, 1/2. Milet, Rathaus: Milet I 2 (HKnackfuß); KiB. 148, 5. Propyläen Eleusis: AnnAt. II, S. 201 (GLibertini). Arsinoeion: AConze, AHäuser u. GNIemann, Unters. auf Samothrake; KiB. 143, 9. Thrasyillosdenkmal: AthMitt. X, S. 227 (WDörpfeld). Bäder: Alexandria: Bull.Soc. Alex. XIX, S. 142 (EBreccia); Olympia: ASchwarzstein, Gebäudegruppe in Olympia; Oiniadai: AmJArch. 1904, S. 216 (JMShears). Hallen, Delos: Délos V (FCourby) u. VIII (RVallois); Marktanlagen: Avon Gerkan, Griech. Städteanlagen; KiB. 156, 5 u. 157, 1/2. Orophernes: ArchJahrb. XXXI (FKrischen). Zweistöckige Hallen: JTClarke, Investigations at Assos; RBohn, Altertümer von Aigai; KiB. 146, 8. Attalos- u. Eumenesstoa: Eph.arch. 1912 (FVersakis); Berl. Mus. Lf. S. 95 (TWiegand); KiB. 146, 5/6. Bibliothek Pergamon: Altert. v. Perg. II (RBohn); KiB. 146, 1/4. Gymnasien: ArchJahrb. XXXVIII/IX (FKrischen); Milet I 9 (AvonGerkan u. FKrischen); KiB. 153, 1/5. Säulensaal: Délos II (GLeroux); KiB. 158, 5/7. Rathaus Milet: Milet I 2 (HKnackfuß); KiB. 156, 1/2 u. 4. Ekklesiasterion Priene: TWiegand u. HSchrader, Priene; KiB. 156, 3. Heroon Marmara: ArchAnz. 1902, S. 150 (TWiegand). 'Therongrab': RDelbrueck, Hellenist. Bauten in Latium II, S. 80. Schatbi: ArchJahrb. XLIV, S. 239 (RHerbig); Festungen: ArchAnz. 1916, S. 215 (FNoack); Milet III 2 (FKrischen). Charmyiliongrab: LRoß, Archäol. Aufsätze II Tf. 5. Langada: ArchJahrb. XXVI (TMarcidry). Samothrake: KiB. 151, 6. Didymaion: AbhAkBerl. 1924 (TWiegand). Pergamon: Altert. v. Perg. VI. (PSchazmann); KiB. 151, 2/3. Markttor Priene: TWiegand u. HSchrader, Priene; KiB. 156, 8. Grabstelen: AConze, Att. Grabrel. IV.

**Bildhauerei.** Die erste Generation der hellenistischen Bildhauer steht völlig unter dem Einfluß der überragenden Persönlichkeit des Lysippos. Von seinen zahlreichen Schülern lernen wir wenigstens einen, den Eutychides, aus Kopien kennen. Seine Tyche von Antiocheia gab das Vorbild für zahlreiche Stadtgöttinnen syrischer Städte, daher sie uns in außergewöhnlich vielen Nachbildungen erhalten ist. Lysippisch schlank waren ihre Proportionen, lysippisch auch der keilförmige Grundriß mit dem kühnen Motiv des übergeschlagenen Beines; an die 'große Herculenerin' erinnern die gestrafften, die Körperformen überschneidenden Gewandfalten. Nach den Kopien bestand das Untergewand aus einem kreppartigen Stoff. Ihn finden wir wieder nicht nur an der weit ruhiger aufgebauten, durch die Buchstabenformen der Inschrift in den Anfang des 3. Jahrh., also bereits eine Generation nach Eutychides datierten Statue der Priesterin Nikeso aus Priene, sondern auch auf einem der herrlichsten Marmororiginale der hellenistischen Zeit, dem Mädchen aus Antium, das sich in der Gewanddrapierung, namentlich aber auch im Motiv (Überschneiden des Oberkörpers durch die Opferplatte) in lysippische Richtung besonders nahe zur Tyche stellt.

Das lysippische Alexanderporträt findet seine Fortsetzung in den zahlreichen Bildnissen der Diadochen wie sie uns vor allem aus den Bronzen der herculanischen Villa bekannt sind. Lysippisch endlich ist auch das in sehr zahlreichen Wiederholungen erhaltene Menanderporträt von den Söhnen des großen Praxiteles Kephisodotos und Timarchos. Diese standen demnach vollständig unter dem Einfluß des großen Sikyoniers. Ein Versuch, ihre Kunst gestützt auf eine Herondasstelle, die Werke beider Praxitelesöhne im Asklepieion in Kos zu erwähnen scheint, zu erklären (indem Bruchstücke eines späthellenistischen Altarreliefs als diese Bildwerke angesprochen werden und gar an diese verwandte Werke angeschlossen werden), verdient keine Beachtung. Von des Timarchos Sohn Praxiteles, nicht wie man häufig annahm von dem berühmten gleichnamigen Großvater, sind uns in den künstlerisch wenig bedeutenden, anmutigen, aber leeren Reliefplatten aus Mantinea mit Apollon, Marsyas und den Musen Originalwerke erhalten. Stilistisch und sachlich ist ihre Entstehung im 4. Jahrh. ausgeschlossen. Verwandt ist ein Urkundenrelief vom Jahre 295/4. Ebenso wie diese Reliefs, knapp in der Formensprache, ohne Schwung, ruhig und gemessen ist die 280 von Polyuktos geschaffene Statue mit dem Charakterkopf des Demosthenes. Ein datiertes Werk, in der ruhigen Haltung dem Apollon auf den Reliefs des jüngeren Praxiteles verwandt, ist der Dionysos vom choregischen Denkmal des Thrasyillos und Thrasykles (271/0). Eine mäßige Arbeit der nachlysippischen Generation, mit allen Mängeln der Zeit, ist die Themis des Chairestratos aus Rhamnus, der Nikeso im Aufbau verwandt. Nach dem bewegten lysippischen Stil greift im 1. Viertel des 3. Jahrh. eine ruhige Formgebung Platz. Das lehren auch die Porträts des Pyrrhos und des Poseidippos.

So scheint die lysippische Schule in der zweiten Generation in einem matten und leeren Manierismus zu versanden. Dem entspricht es, daß die durchaus lysippisch eingestellte Quelle des Plinius bereits zur 121. Olympiade (296/2) bemerkt: inde wiewit ars. Das Wiederaufleben der Kunst setzt die gleiche Quelle 156/2 an. Zielrichlich ist darunter nicht das völlige Aufhören jeder bildhauerischen Betätigung während 140 Jahren zu verstehen; dem widersprechen auch die Funde entschieden.

Immer lehnte der Autor die während dieser Zeitspanne gepflegte Kunstrichtung unanrührt ab. Es ist dies die Zeit, in der ein rauschender pathetischer Stil herrscht, den wir zahl in Anlehnung an ähnliche Erscheinungen in der neueren Kunst als antikes Barock zu bezeichnen pflegen. An der Spitze stehen die Giebelgruppen des um 260 abzusetzenden neuen Mysterientempels auf Samothrake. Die Eckfiguren, breit lastend

Delos Priene

Mekän Begkil edici un sur

Sistemati alarak Bortaraf edihmit

arkar namya kah kinin tinn

usulnie temamile my gun dmyan kemer yapules insach

bindigme teknu

Xino

sin gesch

herculanische Villa

gen is weagar istand

ruhend, haben weiche runde Formen, die Reste der Mittelfiguren zeigen einen Gewandstil, der in manchem an den des Mädchens von Antium erinnert, aber über ihn entschieden hinausgeht in den zerwühlten wildbewegten Falten. Den gleichen Stil in monumentaler Größe repräsentiert die berühmte Nike von Samothrake, die mit mächtig ausgebreiteten Schwingen und windzerwehtem Gewand auf einem Schiffsvorderteil steht. Sie ist mit einem Kranz in der erhobenen rechten und einem stabartigen Attribut in der linken Hand zu ergänzen. Unter den erhaltenen hellenistischen Originalen ist sie zweifellos das eindrucksvollste. Nur aus Kopien bekannt ist ein Künstler, dessen Blüte nach erhaltenen Inschriften um die Mitte des 3. Jahrh. anzusetzen ist, Myron von Theben. Häufig wiederholt ist seine trunkene Alte, die mit der Flasche auf dem Schoß eng zusammengekauert hockt. In Körper und Gesicht sind die Zeichen des Alters mit einem Realismus ausgeführt, der alles Ältere, auch das charaktervolle Bild einer Greisin aus dem Ende des 5. Jahrh., in dem die Verfallserscheinungen in die klassische Form eingezeichnet sind, weit hinter sich läßt. Vielleicht war dieser Myron auch der Schöpfer der in antiken Epigrammen oft behandelten Statuen der Kuh und des Läufers Ladas.

Hellenistische Skulptur: RömMitt. XXXVIII/IX (GKrahmer). Tyche: BrBr. 610; KIB. 340, 1. Mädchen von Antium: Helbig-Amelung Nr. 1352; KIB. 358, 3/5. Diadochenporträts: AHekler, Bildniskunst d. Griech. u. Römer Tf. 68—74; KIB. 338. Menander: N.Jb. XXI (FStudniczka); KIB. 320, 4. Mantineiareliefs: Abh.sächs.Ak. XXVII, 5, S. 94 (FStudniczka); KIB. 296, 1/3. Urkundenrelief: OWalter, Rel. im kl. Akrop. Mus. Nr. 9. Demosthenes: Helbig-Amelung Nr. 22; KIB. 319, 8. Dionysos d. Thrasykles: BrBr. 119; KIB. 344, 2. Themis: Athen, Nat. Mus. Nr. 231; KIB. 344, 1. Nikeso: TWiegand u. HSchrader, Priene, S. 147; FHillervonGärtringen, Inschr. von Priene Nr. 173; KIB. 344, 3. Pyrrhos: AHekler, a. O. 71b; KIB. 339, 2. Poseidipp: AHekler, a. O. 110/1; KIB. 320, 5. 'cessavit ars': Plinius, N. H. XXXIV 52. Samothrake, Giebel: Abh.sächs.Ak. XXXVII, 5, S. 82 (FStudniczka); KIB. 342, 4; Nike: ArchJahrb. XXXVIII/IX, S. 125 (FStudniczka); KIB. 342, 1/2. Myron von Theben: BCH. XXXVII (JSix). Trunkene Alte: ArchAnz. 1929, S. 6 (PWolters); GMARichter, Sculpture & Sculptors, Abb. 74; KIB. 345, 8. Greisinnenkopf: ArchJahrb. XLI, S. 264 (WAmelung).

Die Fortsetzung des in Samothrake beobachteten Stiles bildet die Kunstrichtung, die man als pergamenisch zu bezeichnen pflegt. Nicht als ob in der fast über Nacht von einer bescheidenen Felsenburg zur stolzen Königsresidenz gewordenen kleinasiatischen Bergstadt eine bodenständige Kunst sich entwickelt hätte, wohl aber hat das ruhmbegehrige und kunstliebende Königshaus der Attaliden gerade in der Zeit der Hochblüte des antiken Barock, ca. 220—180 den Künstlern aller griechischer Landschaften größte Aufträge erteilt. So mag der Hauptfundort weiterhin der Richtung den Namen geben. Noch in die Zeit Attalos' I. gehören offenbar die in Kopien erhaltenen halb- lebensgroßen Statuetten aus Gallier-, Perser-, Amazonen- und Gigantenkämpfen, die durch in der Rundplastik bis dahin, selbst in der Niobidengruppe nicht erreichte oder erstrebte Motive von knienden, fallenden und hingestreckt liegenden Kämpfern ausgezeichnet sind. Der Standort der Weihgeschenke war in der Südostecke der Akropolis zu Athen. Größer nicht nur im Maßstab sind die ebenfalls nur aus Kopien bekannten überlebensgroßen Galliergruppen. Deren Hauptbeispiele der prachtvoll geschlossen aufgebaute sterbende Fechter des capitolinischen Museums und die kühn und klar konstruierte Zweifigurengruppe des Galliers, der sein Weib und sich tötet, waren als künstlerische Höchstleistungen seit Jahrhunderten geschätzt, längst ehe ihr kunstgeschichtlicher Zusammenhang bekannt war. Ihnen schließen sich zahlreiche weitere Reste wie namentlich der Torso eines Kämpfers aus Delos und der Gallierkopf in Gizeh an. Die Einfühlung in die Rasseigentümlichkeiten des Barbaren hat nicht in der klassischen Kunst, wohl aber in archaischen Negerdarstellungen

Parallelen. Neu und dem Geist des Hellenismus angemessen ist das sentimentale Verständnis für die Tragik des besieigten wilden Gegners.

Eine pathetische Steigerung über die Galliergruppe hinaus bietet der größte erhaltene Skulpturenkomplex der hellenistischen Zeit, der Sockelfries des pergamenischen Zeusaltars mit seinen weit überlebensgroßen Relieffiguren.

Das Thema, der Kampf der Götter gegen die Giganten, ist seit der pheidiasischen Zeit nicht mehr in großem Zusammenhang behandelt worden. Auch hatte sich niemals vorher der Kampf in solcher Länge über einen einzigen Fries erstrecken müssen. Die Folge für den Künstler war zunächst, daß eine Unzahl von Göttern des Olymps, der Unterwelt, des Meeres, ja selbst die Sternbilder aufgeboten werden mußten, um den Raum zu füllen. Ihnen waren entsprechend viel Giganten gegenüberzustellen. Nicht lebendiges religiöses Empfinden oder altvertraute Dichtung boten die Menge der Gestalten; vielmehr muß der gelehrte Forscher Berater des Künstlers werden, die Kunst wendet sich nicht mehr an Jedermann, sondern an einen kleinen Kreis von Gebildeten. Die Namen der Götter und Giganten sind am Rahmen eingemeißelt. Diesem außerhalb des Kunstwerks liegenden Anspruch entspricht der aufdringliche und leere Schwulst der Kampfgruppen, die in gewaltsam gesteigerter Bewegung den ganzen Sockel umziehen. Übertrieben wie die Bewegungen sind die stark betonten Muskeln, die rauschend bewegten, tief durchfurchten Gewänder, die pathetisch blickenden Augen. In einzelnen Gruppen, wie denen des Zeus und der Athena, die sich durch den geschlossenen Aufbau aus dem Gefühl der kämpfenden Götter und der halbtierischen, teils schlangenfüßigen, teils geflügelten Giganten sondern, und in den Platten mit den sprengenden Viergespannen, soweit hier der Erhaltungszustand ein Urteil zuläßt, ist das Pathos dem Gegenstand angemessen. Als Ganzes wirkt der Gigantenfries wenig erfreulich, seine starke Bewegung widerspricht, besonders in dem übergroßen Maßstab, den ruhigen Formen der Architektur. Die Art, wie Kampfgruppen auf die Stufen der Freitreppe gesetzt sind, ohne daß, wie bei der ähnlichen Aufgabe der Giebelfüllung, ein Rahmen das Relief einspannte, wirkt völlig barock und unklassisch. An einem so ausgedehnten Skulpturenwerk waren naturgemäß eine Reihe von Künstlern beschäftigt, die — wiederum bezeichnend für die Zeit — am Bildrahmen ihre Namen verzeichneten. Das Wesentliche sind aber auch hier nicht die verschiedenen Hände, sondern der einheitliche Stil in allen Teilen des Gigantenfrieses, obwohl die Künstler verschiedenen Städten entstammten. Einige der Meister, deren Namen verloren sind, waren sicher Athener, von anderen wie Melanippos, Dionysios, Menekrates kennen wir die Heimat nicht; wenn Orestes und Theorhetos sich als Pergamener bezeichnen, so wissen wir nicht, ob sie das Bürgerrecht durch Geburt besaßen oder für Kunstleistungen verliehen erhielten.

Die Einheitlichkeit des Gigantenfrieses wird besonders augenfällig im Gegensatz zu dem kleinen Fries im eigentlichen Altarhof, der die Geschichte des Heraklessohnes und mysischen Königs Telephos behandelt. An der Gleichzeitigkeit der Entstehung beider Friese kann kein Zweifel herrschen, hat man doch mit guten Gründen sogar die künstlerische Handschrift ein und desselben Bildhauers auf beiden wiedererkannt. Inhaltlich bietet der Telephosfries insoweit Neues, als die einzelnen Szenen aus dem bewegten Leben des Helden lose aneinandergereiht sind, so daß eine in die andere übergreift; das erste Beispiel einer kontinuierlichen Darstellung in der griechischen Monumentalkunst. Auch hier liegen die Parallelen (Theseustaten) in der archaischen Kleinkunst. Künstlerisch neu am Telephosfries ist das Einschalten eines hohen Luft- raums über den Gestalten, in dem Baum, Fels und Architektur sich ausbreiten können. Die Gestalten werden in die Landschaft, vor die Gebäude gestellt, ohne daß der Mensch wie in der klassischen Kunst das Maß für das leblose Beiwerk gibt. Trotz enger Beziehungen zum großen Fries ist der kleine weniger übertrieben im einzelnen; es scheint, daß die barocke Richtung bereits ihren Höhepunkt überschritten hat.

An den umfänglichen Bildschmuck des Altars lassen sich eine Reihe Einzelstatuen anschließen. Interessant ist die Kopie der pheidiasischen Parthenos aus der Bibliothek zu Pergamon, in der die klassischen Formen dem Zeitideal zuliebe abgeändert sind; ähnlich ist das an einzelnen Göttern des Gigantenfrieses, die an Klassisches anknüpfen, zu beobachten. Den Altarskulpturen sind zunächst verwandt ein schöner

Kaya  
Salon

etnik muzusiyetler  
karsu gosterile hisse  
benimsenman

lehine aloral

mizit  
ve boz  
Sismin  
X 153  
dang  
man  
sbn'et  
eserim  
dugund  
Kallan  
iddi

weiblicher Kopf mit weichen schwimmenden Formen, dann einige Gewandstatuen. An deren pompösester, einer Göttin mit Schwert, ist das breit angelegte Gewand stark zerwühlt, den Körper überschneidende wulstige Säume, der bewegte Stand spiegelt sich in den einander schneidenden Hauptfaltensystemen. Ihr läßt sich eine kopflöse halbkleidete Götterstatue ebenfalls pergamenischen Fundorts anschließen. Den bewegten Stand und die einander schneidenden Hauptachsen des Körpers veranschaulicht die den pergamenischen Werken engverwandte Bronzestatuetten des Poseidon in Sammlung Loeb. Der Anatomie des Gigantenfrieses verwandt sind die in zahlreichen Kopien erhaltenen Teile der Marsyasgruppe. Von dem zum Schinden aufgehängten Silen sind zwei Fassungen überliefert. Sie bieten eine anatomische Meisterstudie. Der barbarische Kopftypus des das Messer wetzenden Skythen erinnert an die Galliergruppen. Der Apoll der Gruppe bleibt zu suchen. Dem Schaber verwandt ist der originale Kopf eines sterbenden Persers im römischen Thermenmuseum. Die Feinheit der Marmorbehandlung gerade dieses Stückes läßt erkennen, wieviel durch die Kopisten an den übrigen Werken versäumt ist. Nicht fern vom Altar wird das Original der nur in der stark durch Beiwerk der Antoninenzeit und moderne Ergänzung entstellten Kopie des sogenannten farnesischen Stieres erhaltenen Dirkegruppe der Brüder Apollonios und Tauriskos von Tralleis entstanden sein. Sind sie die Adoptivöhne des am Pergamener Altar wirkenden Menekrates, so wäre ihre Lebenszeit in die zweite Hälfte des 2. Jahrh. datiert.

Zwei namentlich bekannte Künstler, von deren Werken wir eine Vorstellung haben, sind in die Zeit um 200 v. Chr. anzusetzen: Boëthos von Chalkedon und Doidalses. Von Boëthos besitzen wir in zahlreichen Kopien die im Aufbau vollendete Gruppe des Knaben, der eine Gans würgt. Seine originale Signatur steht auf einer archaisierenden Bronzeherme aus dem Meer bei Mahedia, zu der mit großer Wahrscheinlichkeit die Statue eines halbwüchsigen geflügelten Gottes gehört, dessen leicht individuelle Gesichtszüge sich wohl mit den kindlichen des Ganswürgers verbinden lassen. In die Umgebung des Boëthos wird am ehesten auch die derb realistische Statuette des dornausziehenden Knaben zu setzen sein. Auf Doidalses ist die kauernde Aphrodite zu beziehen, von der uns wiederum zwei verschiedene Reihen in Kopien erhalten sind. Die eine mit volleren Formen dürfte dem Original des barocken Hellenismus näher stehen als die knappere, flächiger angelegte, in der man wohl eine klassizistische Umbildung erblicken darf. An die Doidalsesaphrodite lehnt sich auch der Typus, den eine wohlerhaltene Originalstatuette in Rhodos zeigt. Dem vollen hellenistischen Barock ist ferner das Vorbild der häufig wiederholten Gruppe des bärtigen Kriegers, der einen Gefallenen aus der Schlacht trägt (eher Aias und Achill denn Mene-laos und Patroklos), zuzuweisen. Die Körperformen, der pathetische Blick des Aias gemahnen an die pergamenischen Frieze. Der Aufbau der Gruppe, als Dreieck vor dem Schild des aufrechten Kriegers durchaus einansichtig aufgefaßt, ist der Komposition des Galliers, der sein Weib tötet, und dem Ganswürger entschieden unterlegen.

Das Pathos der attalischen Zeit finden wir auch in den gleichzeitigen Porträts, von denen ein durch spätere Umformung der Haarmasse auffälliger Marmorkopf aus Pergamon, ein weicher wohlerhaltener Bronzekopf aus Delos und besonders der in zahlreichen Kopien überlieferte Charakterkopf eines kurzhaarigen Dichters zu nennen sind. Die ausdrucksvollen vom Leben durchfurchten Züge, der halbgeöffnete Mund mit abwärts gezogenen Winkeln, die wirren Strähnen von Haar und Bart unterstreichen gesucht das wirkgepflegte der Erscheinung, mit dem der enthusiastisch erhobene Blick aufs wirkksamste kontrastiert. An den Ausgang der barocken Richtung dürfte die häufig wieder-

holte Gruppe des mit dem Hermaphroditen ringenden Silens und der schlafende Hermaphrodit (vielleicht der des Polykles, dessen Blüte Plinius um 155 ansetzt) zu datieren sein. Die der Marsyasgruppe nähestehenden Bilder des jugendlichen und alten Kentauren mit Eros auf dem Rücken sind nach den stilreineren Kopien ebenfalls hierher zu setzen. Wohl um die Wende des 3. und 2. Jahrhunderts ist die Aphrodite von Melos entstanden, deren Kopf dem schönen weiblichen Kopf von Pergamon nahe steht. Die zeitlose Pracht des entblößten Oberkörpers ist immerhin mit den besseren Wiederholungen der Doidalsesaphrodite zu vergleichen. Im bekleideten Unterkörper klingen noch Motive der pergamenischen Gewandstatuen nach. Doch ist alles eigentlich Barocke in dieser weltberühmten Statue bereits stark gemildert.

Gallier: P. Bieńkowski, Darst. d. Gallier in d. hellenist. Kunst; KfB. 348/51. Arch. Neger: JhellSt. XLIX, S. 76 (JDBearzley). Pergamon, Altarfrieze: AvonSalis, Altar von Pergamon; GRodenwaldt, Relief b. d. Griech. Abb. 108—117; KfB. 352/5. Parthenoskopie: GLippold, Kopien u. Umbildungen, S. 18; KfB. 372, 1. Pergam. Statuen: RömMitt. XXXVIII/IX, S. 144 (GKrahmer); Arch. Jahrb. XXXVIII/IX, S. 119 (FStudniczka); KfB. 359, 3—360, 4. Kopf: Berlin. Skulpt. Nr. P 90; KfB. 359, 1/2. Gott: AntDkm. III Taf. 19 (AConze). Poseidon Loeb: KANeugebauer, Ant. Bronzestatuetten, Abb. 44. Marsyasgruppe: Amelung, Führer d. d. Ant. in Florenz Nr. 68 u. 87; KfB. 347, 1/4. Perser: Helbig-Amelung Nr. 1354; KfB. 349, 6. Dirkegruppe: Abh.sächs.Ak. XXXVII 5, S. 72 (FStudniczka); KfB. 357, 1. Boëthos: FStudniczka, a. O., S. 69; KfB. 310, 1 u. 370, 1/2. Dornauszieher: Mchn. Jahrb. 1912 II, S. 130 (EBuschor u. JSievekling); KfB. 369, 1. Doidalses: WKlein, Vom ant. Rokoko, S. 31; KfB. 346, 3. Aphrodite Rhodos: MonPiot. XXVII, S. 119 (SReinach). Aiasgruppe: Abh.sächs.Ak. XXXVII, 5, S. 65 (FStudniczka); KfB. 306, 2/3. Porträtkopf: Berlin. Skulpt. Nr. P 130; KfB. 348, 5. Delos: Athen, Nat. Mus. Nr. 14612. Dichter: Helbig-Amelung Nr. 814; KfB. 345, 4. Silen u. Hermaphrodit: BrBr. 731. Hermaphrodit: Helbig-Amelung Nr. 1362; KfB. 381, 1. Kentauren: ebda. 382, 1/2; Helbig-Amelung Nr. 861. Aphrodite von Melos: RömMitt. XXXVIII/IX, S. 140 (GKrahmer); KfB. 378.

Die offenkundige Abkehr von dem bewegten Pathos der Jahrhundertwende und der unmittelbar darauffolgenden Zeit entspricht wohl der Nachricht vom Wiederaufleben der Kunst um 152 in der lysippisch eingestellten Pliniusquelle. In der Tat zeigen alle datierten Werke aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrh., trotz der unverkennbaren Anklänge an die voraufgegangene barocke Phase in Einzelheiten wie Gewandfalten und dergleichen, eine knappe Umrißführung, unkomplizierte Standmotive, durchsichtig klaren Aufbau, hagere Formen. An Stelle des bei allem mitunter maßlosen Überschwang doch häufig wahr empfundenen hohen Schwungs tritt eine kühle und zurückhaltende akademische Richtung. Wie für die vergangene Epoche Pergamon, so ist für diese Delos, dessen Blüte von 168—88 v. Chr. reicht, der Hauptfundplatz originaler Werke. Ein auf 156 datiertes Bronzerelief dortselbst gibt das erste feste Datum des neuen knappen Stiles. Vergleicht man mit der pergamenischen Göttin mit dem Schwert die häufigen delischen Ehrenstatuen wie die der Kleopatra von ca. 130 oder die der Göttin Rom des attischen Künstlers Melanos von ca. 100, so wird der Stilwandel ohne weiteres klar. Statt rauschender Faltenpracht bei verschiedenen sich schneidenden Hauptachsen werden ein klarer zeichnerisch knapper Aufbau und scharf durchgezogene Hauptfaltensysteme, die sich nur in dem so beliebten Durchscheinen des Unterkleides durch den schleierdünnen Überwurf überschneiden, bevorzugt. Die Fülle der Motive der Zeit sind in der oft wiederholten Musengruppe vereinigt, deren vollzähligste Wiedergabe die um 125 von Archelaos von Priene gemeißelte Marmortafel mit der Apotheose des Homer bietet. Hier sind sie vor einem felsigen Hintergrund zerstreut. Mehr noch als im pergamenischen Telephosfries wird die Gestalt dem Gelände untergeordnet. Den neuen Zeittendenzen entsprechend ist aber das Felsgelände flach und ohne räumliche Tiefe gehalten. Räumliche Tiefe vermischen wir gerade auch an den rundplastischen

Musenstatuen, so namentlich an der berühmtesten, der aufgestützt lauschenden Polyhymnia. Die Gewandmotive der Musen werden noch bis ins 1. Jahrh. hinein für Ehrenstatuen gern verwendet, so an den im Anfang des 1. Jahrh. entstandenen Bildern der Saufeia und Baebia in Magnesia wie in den erst gegen die Jahrhundertmitte anzusetzenden Vertreterinnen der Familie der Balbi aus Herculanum. Die ganze römische Kaiserzeit hindurch blieben einzelne dieser Typen für Porträtstatuen beliebt; gerade an dem Unterschiede der Faltenbehandlung bei gleichbleibenden Vorbildern läßt sich der Stilwandel der späteren Jahrhunderte ablesen.

Den weiblichen Gewandstatuen stellen sich die männlichen Grabstatuen, die in die Chlamys oder das Pallium gewickelt sind, zur Seite. Weibliche wie männliche Typen sind außer lebensgroß in Marmor auch in den oft sehr reizvollen kleinen Terrakotten wiedergegeben. In Relief übersetzt sind sie auf den besonders in Kleinasien aber auch auf den Inseln gefundenen Grabsteinen häufig. Architektonisches und mitunter auch landschaftliches Beiwerk dieser Grabsteine setzt die Tradition des Telephosfrieses fort. Knapp und klar in der Formengebung sind auch die Porträts um die Jahrhundertwende, wofür das des Poseidonios ein gutes Beispiel bietet.

Ein breiter und massiger Vortrag, im Pathos den pergamenischen Werken verwandt, läßt sich dagegen noch um Mitte des 2. Jahrh. in der Peloponnes feststellen. Hauptbeispiele dafür sind die Reste der kolossalen Kultgruppe des Damophon von Messene in Lykosura, der ihr verwandte Zeuskopf aus Aigeira von Eukleides und das Porträt des Polybios auf einer Reliefstele in Kleitor. Wo über die Mitte des 2. Jahrh. hinaus ein Fortleben pergamenischer Motive zu beobachten ist, wird die Wirkung höchst unerfreulich, wie in der um 100 entstandenen Gruppe der Aphrodite, die Pan mit der Sandale droht, aus Delos; gefälliger sind die Aphroditestatuetten der gleichen Zeit aus Privathäusern in Priene.

Der akademisch-zurückhaltenden Richtung, die die Plastik der Zeit von 150 ab beherrscht, fügen sich wohl zwei Erscheinungen ein, die namentlich in Attika zu beobachten sind: Kopien nach Meisterwerken und die sogenannten neuattischen Reliefs. Die Marmorbildhauer bilden neben den Philosophenschulen den Ruhm Athens in mittelhellenistischer Zeit. Die neuattischen Reliefs, namentlich die Marmorkratere mit Signaturen, wie die des Sosibios und Salpion und den sogenannten borghesischen Krater, können wir nach einer dem Fund von Mahedia entstammenden Wiederholung des letzteren spätestens in sullanische Zeit setzen.

Die Kopien nach klassischen Meisterwerken wirkten naturgemäß auf die zeitgenössische Kunst. So lehnt sich ein Athenakopf, den man mit einer Inschrift des Eubulides verbindet, eng an die sogenannte Athena von Velletri (o. S. 49) an. Ja die Wirkung der strengen klassischen Form geht soweit, daß beliebte barocke Werke durch Anfügung von nach alten Werken kopierten Köpfen dem Zeitgeschmack angepaßt wurden; das bekannteste Beispiel ist der so veränderte Dornauszieher. Ihm läßt sich der Bronzefaustkämpfer des Thermenmuseums zur Seite stellen, dessen scharf und hart stilisierte Haare mit dem barocken Körper eigenartig kontrastieren. Die lang umstrittene Datierung der Bronze ist durch die Künstlerinschrift des Apollodoros, Sohn des Nestor, in die Zeit um 50 festgelegt, denn ebendorthin setzt man aus epigraphischen Gründen die Signatur des gleichen Bildhauers am berühmten Marmortorso im vatikanischen Belvedere. Auch dieser eindrucksvoll barocke Torso hat wohl einst einen klassizistischen Kopf getragen. Um 50 v. Chr. ist endlich auch die stark barock empfundene Gruppe des Laokoon von den rhodischen Künstlern Hagesandros, Polydoros und Athanadoros nach den in Lindos gefundenen Signaturen dieser Bildhauerfamilie datiert. Über die Vorgeschichte der rhodischen Schule wird man erst nach Veröffentlichung der lin-

dischen Inschriften urteilen können. So, wie der Laokoon heute in seiner Umgebung steht, wirkt er als Protest gegen die blutleer klassizistische Richtung der Zeit seit 150.

Dem Laokoon verwandt ist das Idealporträt des Homer, die letzte Glanzleistung der griechischen Kunst auf diesem Gebiet, vermutlich wurde es für die Bibliothek des Asinius Pollio (Consul 40 v. Chr.) gearbeitet.

Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts besitzen wir mehrere Kopien nach Meisterwerken, so namentlich nach polykletischen Werken, wie den plumpen Marmordoryphoros aus der Palaistra in Pompeii, den feinen Bronzekopf des Doryphoros von Apollonios, des Archias Sohn aus der herculanischen Villa, die Pane des M. Cossutius Kerdon. Um die Jahrhundertmitte scheint der in Rom tätige aus Unteritalien stammende Pasiteles, der kunsthistorisch interessiert war, auch das Kopienwesen gepflegt zu haben. Dessen Schüler Stephanos greift in für die frühagustische Zeit charakteristischer Weise in seiner signierten Jünglingsstatue, die vielfach kopiert und mit anderen Gestalten zu Gruppen verbunden wurde, nicht auf die klassischen Formen der Parthenonzeit, sondern auf den strengen Stil der Olympiasculpturen zurück, deren herbe Wucht in der Nachbildung freilich verniedlicht wird. In dem Zurückgreifen der besten griechischen Künstler auf klassisch gewordene Formen der Vorzeit liegt ein Versagen der eigenen Kraft, ein Verzicht auf eigene Zielsetzung. Typisch ist es, daß die neue Weltstadt Rom schon seit caesarischer Zeit die bedeutendsten griechischen Köpfe anzieht. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst fehlt die von der Sprachverschiedenheit errichtete Schranke. Was an schöpferischen Kräften in der griechischen Kunst vorhanden ist, findet von nun an neue Wege und neue Ziele in der seit Augustus sich bildenden neuen römischen Kultur.

Bronzerelief: BCH. XLV, S. 242 (RVallois). Kleopatra: RömMitt. XXXVIII/IX, S. 149 (GKrahmer); Délos VIII, 1, S. 219 (JChammonard). Rom: Délos VI, S. 60 (CPicard). Musengruppe: ArchAnz. 1927, S. 417 u. 1929, S. 186 (KANeugebauer); KiB. 361, 6 u. 362, 3. Archelaos: RömMitt. XXXV, S. 76 (MSchede); KiB. 363, 6. Weibl. Gewandstatuen: GLippold, Kopien u. Umbildungen, S. 218ff.; KiB. 361. Chlamydatus: Ant. Plastik für Wamelung (ERizzo). Palliatus: AHekler, Bildniskunst, Tf. 51; KiB. 318, 3. Grabsteine: ArchJahrb. XX u. XXII (EPfuhr); KiB. 361, 4. 366. 3/5. 370, 5 u. 371, 5. Terrakotten: JSieveking, Terrakotten d. Sig. Loeb; KiB. 296, 5. 312, 4/5. 316, 4 u. 360, 5/6. Poseidonios: AHekler, Bildniskunst Tf. 126. Damophon: Sitz.Ber.sächs.Ges.Wiss. 1911, 1 (FStudniczka); KiB. 373, 1/4. Zeus v. Aigeira: Athen, Nat. Mus. Nr. 3377; KiB. 373, 7. Polybios: Sitz.Ber.sächs.Ges.Wiss. 1911, 1 (FStudniczka). Gruppe v. Delos: Athen, Nat. Mus. Nr. 3335. Aphroditen aus Priene: TWiegand u. HSchrader, Priene, S. 371 ff. Neuattische Arbeiten: GLippold, Kopien u. Umb., S. 55; Gnomon VII, S. 17 (JSieveking); KiB. 394, 5/6. 393, 5/6. 286, 5/5. Mahedia: AMerlin u. LPointot, Cratères et candélabres. Eubulides: Athen, Nat. Mus. Nr. 234; KiB. 373, 5/6. Dornauszieher: Mchn.Jahrb. 1912 II, S. 130 (EBuschor u. JSieveking); S Jones, Sculpt. Pal. Conserv., S. 43; KiB. 235, 3. Apollonios d. Nestor Sohn: Mem.Am.Ac. VI (RCarpenter); KiB. 339, 1 u. 394, 2. Laokoon: Helbig-Amelung Nr. 151; RömMitt. XLII (CBlinkenberg); KiB. 383. Homer: AHekler, Bildniskunst Tf. 117; KiB. 345, 5. Doryphoros aus Pompeii: GLippold, Kopien u. Umb., S. 79; KiB. 257, 5. Apollonios d. Archias Sohn: ebda. 257, 6/7. 393, 3; GLippold, a. O., S. 55. Cossutius Cerdo: ebda. S. 36. Pasiteles: WKlein, Vom ant. Rokoko, S. 172. Stephanos: GLippold, Kopien u. Umb., S. 36; KiB. 233, 7.

**Malerei.** Auch für die hellenistische Zeit sind nur wenige Denkmäler der Malerei im Original oder in Kopie erhalten. An den Beginn der Periode gehören die Vorbilder der kleinen Stuckgemälde aus Herculanum, deren besterhaltenes, der siegreiche Schauspieler, im Kopf der Hauptfigur an das Menanderporträt, in der Gestalt der knienden Frau an die Musen der Mantineiabasis gemahnt. Eine gewisse bescheidene räumliche Tiefe wird auf diesen kleinen Bildern angestrebt, der gegenüber die beiden Komödienbilder, die besonders durch die Mosaik des Dioskurides von Samos bekannt sind und

Kopie  
Culik  
Kuben  
Kudreli  
Foto  
Sim 2  
Larm

an barisches

deren Originale in die Frühzeit des barocken Stiles etwa gleichzeitig mit den samothrakischen Giebelfiguren entstanden sein werden, keinen nennenswerten Fortschritt zeigen. Neu sind in den Dioskuridesmosaiken die changierenden Tönungen der Gewänder, die ähnlich an den großfigurigen Fresken der Villa von Boscoreale wiederkehren, deren Urbilder sich auf einen frühhellenistischen Herrscher aus makedonischem Hause und seine Umgebung beziehen lassen. Noch dem 3. Jahrh. gehören die bemalten Grabstelen in Alexandria an, die sich meist auf das Bild des Verstorbenen beschränken, aber in Einzelfällen, wie auf der Stele der Helixo, ganz entschieden die räumliche Wiedergabe eines Innenraums erstreben. Weiter in der Tiefenwirkung gehen die auch qualitativ bedeutenderen Grabsteine aus Pagasai, die durch die Verbauung in die Stadttürme von Demetrias eine feste untere Zeitgrenze (191 v. Chr.) erhalten. Namentlich die Stele der Hediste gibt einen tiefen Einblick in die Kulissenartig angeordneten Wände eines Zimmers. Darin steht ihr das fragmentierte Marmorbild aus Herculaneum mit Niobe und ihren Kindern nahe. Auch die reifbarocken Formen der Niobe finden auf den thessalischen Stelen ihre nächsten Analogien.

Die Eroberung des Raumes in der Flächenkunst konnten wir während des 2. Jahrh. auf den Reliefs (Telephosfries, Archelaostafel) verfolgen. Gleichwertiges aus der Malerei läßt sich nicht daneben stellen. Wohl bieten die Stilleben und Tierstücke wie die Mosaiken aus dem Haus des Faun in Pompeii (Katzenmosaik, Nilandschaft) einiges derart; doch die große Malerei fehlt. Auf neutralem Grund steht der dionysische Daimon auf dem Panther in Delos. In kleinem Maßstab zeigen die dem ersten Drittel des 2. Jahrhunderts angehörenden sidonischen Kriegerstelen und die hauptsächlich gegen Ende des Jahrhunderts anzusetzenden delischen Altarmalereien die Entstehung einer kecken impressionistisch skizzenhaften Figurenmalerei. Für die Landschaftsmalerei stellte die Verlegung des Spielplatzes im Theater von der Orchestra auf die Proskeniondecke, die nach den datierbaren Ruinen (Priene, Ephesos, Oropos) um 150 anzusetzen ist, neue Aufgaben. Die großen bis 4 × 4 m messenden, mit bemalten Holzplatten geschlossenen Thyromata sind die scaenarum frontes, deren Imitation in Wandgemälden Vitruv bezeugt. Solche Nachbildungen sind uns aus der Villa in Boscoreale erhalten, wo Palastarchitektur die tragische Skene, Häuser, die zu einem Adonisfest geschmückt sind, die komische und Felsengrotten mit Quellen die Skene des Satyrspiels wiedergeben. Daß es sich bei den Vorbildern in der Tat um Theaterdekorationen handelt, lehrt das sonst für antike Landschafts- und Architekturmalerei unerhörte Fehlen von Staffage. Mit solcher versehen sind die Straßenbilder auf den Durchblicken im Liviahaus auf dem Palatin aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrh.

Die weiträumige Landschaftsmalerei mit impressionistischen Figuren als Staffage erlebt in den Odysseelandschaften vom Esquilin, die nicht allzulange nach der Mitte des 1. Jahrh. entstanden sein werden, ihren Höhepunkt. Weder vorher noch nachher bietet die antike Malerei ähnlich weite Durchblicke, ein entsprechendes Gefühl für die Unendlichkeit. Die weite Landschaft, deren Ferne mit geschickter Verwendung der Luftperspektive im bläulichen Nebel verschwindet, dominiert. Die Figuren sind ihr völlig untergeordnet. Fortgesetzt wird diese Landschaftsmalerei in den kleinen, oft humoristisch gefärbten Monochromata, die auf einfarbigem Grund mit Weiß nach Art der Grisaglien die Figuren modellieren; der gelbe Fries im Liviahaus bietet die besten Beispiele dieser Art, als deren Meister in augustischer Zeit Plinius einen Ludius oder Studius nennt. Ihm steht nahe die schwarze Wand im Farnesinahauses. Vor allem aber wirkt sich die späthellenistische Landschaftsmalerei in den Hintergründen aus, die klassische oder hellenistische Vorlagen in der römischen Wandmalerei

erhalten. Das Iobild des Liviahauses (o. S. 63) und die Bilder des Farnesinahauses mögen als Beispiele genügen. Neben der Landschaftsschilderung sterben natürlich die großen Figurenbilder nicht ab. Zu ihnen gehört der eindrucksvollste Rest hellenistischer Malerei, der große Fries in der Mysterienvilla bei Pompeii. Heben sich hier die in satten Farben gehaltenen lebensgroßen Gestalten von neutralem Grund ab, so sind sie auf der aldobrandinischen Hochzeit, deren Original nicht allzu lange vor 100 entstanden sein mag, vor eine kulissenartige Architektur gesetzt. Die flotte mittelhellenistische Malerei kleiner Figuren lebt noch fort in den Romanillustrationen im Fries der schwarzen Wand aus dem Farnesinahauses.

Völlig bedeutungslos für die Kunstgeschichte ist in der hellenistischen Zeit die Vasenmalerei. Die schwarzfigurigen Hydrien aus den alexandrinischen Nekropolen (sogenannte Hadravasen) sind zwar zuweilen aufs Jahr datiert, aber äußerst ärmlich bemalt. Die Mittel der großen Malerei (Polychromie, Beleuchtung, Schatten) verwendet eine mit matten Farben dekorierte Gruppe von Grabgefäßen aus Kenturipe in Sizilien.

Stuckgemälde: RömMitt. XLI, S. 2 (HDiepolder); GERizzo, Pittura Ellenistico-Romana, Tf. 49—51 u. 150; PMarconi, Pittura dei Romani, Abb. 15f. Dioskuridesmosaiken u. Boscorealefresken: Arch Jahrb. XXXVIII/IX, S. 112 (FStudniczka); RömMitt. XLII, S. 25 (FWirth); GERizzo, a. O., Tf. 144/5 u. 9/10; PMarconi, a. O., Abb. 43—46. Alexandrin. Stelen: RömMitt. XLI, S. 2 (HDiepolder). Pagasai: Arch Jahrb. XXXVIII/IX, S. 114 (FStudniczka); RömMitt. XLI, S. 2 (HDiepolder); GERizzo, a. O., Tf. 48. Niobe: RömMitt. XLI, S. 4 (HDiepolder); XLII, S. 70 (FWirth); GERizzo, a. O., Tf. 88. Katzenmosaik: EPfuhl, MuZ. Abb. 702; GERizzo, a. O., Tf. 152. Nilandschaft: EPfuhl, MuZ. Abb. 698. Dionys. Daimon: Mon Piot. XIV (MBulard). Sidon. Stelen: GMendel, Catal. Constantinople Nr. 102—108. Del. Altäre: Délos IX (MBulard). Odysseelandschaften: EPfuhl, MuZ., Abb. 721/2; GERizzo, a. O., Tf. 158—163; PMarconi, a. O., Abb. 73—77. Thyromata: AvonGerkan, Theater v. Priene, S. 78. Boscoreale: EPfuhl, MuZ., Abb. 707; Angelos III, S. 72 (HSulze); GERizzo, a. O., Tf. 7/8; PMarconi, a. O., Abb. 86/7. Liviahaus: EPfuhl, MuZ., Abb. 708; GERizzo, a. O., Tf. 43; PMarconi, a. O., Abb. 89/90. Gelber Fries: EPfuhl, MuZ., Abb. 729; PMarconi, a. O., Abb. 78. Schwarze Wand: Helbig-Amelung Nr. 1356. Farnesinabilder: RömMitt. XLI, S. 9 (HDiepolder); GERizzo, a. O., Tf. 108; PMarconi, a. O., Abb. 120. Mysterienvilla: Arch Jahrb. XLIII (MBieber); GERizzo, a. O., Tf. 11—15; PMarconi, a. O., Abb. 36—40. Aldo Brand. Hochzeit: EPfuhl, MuZ., Abb. 709; GERizzo, a. O., Tf. 91—94; PMarconi, a. O., Abb. 19f. Romanillustrationen: Helbig-Amelung Nr. 1356. Hadravasen: EPfuhl, MuZ., Abb. 757—760. Vasen von Kenturipe: Metropolitan Museum Studies II, S. 187 (GMARichter).

## XII. ARCHAISCHE KUNST IN MITTELITALIEN

Alles, was vor der Gründung der hellenischen Kolonien in Süditalien (die älteste ist das um 750 besiedelte campanische Kyme) liegt, gehört der Prähistorie an. Es fällt damit außerhalb des Rahmens der eigentlichen Geschichtswissenschaft. Die Bodenfunde sind vom Standpunkt der Kulturforschung interessant und merkwürdig; künstlerisch sind sie ohne Bedeutung. Von allen italischen Gegenden ist das untere Tibergebiet für die griechischen Kunstformen am empfänglichsten. Gemeinhin nennt man diese abgeleitete Kunst seit der Wende des 8. und 7. Jahrh. die etruskische, doch ist der in sich geschlossene Kulturkreis nicht auf ein Volk beschränkt. Von Etrurien gehören ihm nur die südlichen Teile an, daneben stehen gleichberechtigt die von den Latinern und ihren Nachbarstämmen den Volskern, Hernikern und Faliskern bewohnten Landstriche. Nicht Rasse und Sprache, sondern die aus den Bodenfunden bekannte Gemeinsamkeit von Kunst- und Lebensformen bestimmen die Grenzen. Vereinzelt östlichen Import gab es schon in helladischer Zeit in Süditalien und Sizilien; er blieb ohne Einwirkung auf die einheimische Kunst. Erst die hellenischen und

die phoinikischen Kunstwerke des 1. Jahrtausends erwecken in Mittelitalien einen Widerhall.

**Baukunst.** Die Festungsmauern Mittelitaliens, die einst als uralt mißdeutet waren, gehören erst der historischen Zeit an; keine läßt sich über das 5. Jahrh. hinaufdatieren. Eigene, von griechischen unterschiedene Baugedanken zeigt der mittelitalische Tempelbau. Für ihn wird bis ins 2. Jahrh. am alten Holzbau festgehalten, so daß sich unsere Quellen nur auf wenige spärlich erhaltene Grundmauern, die häufiger gefundene Terrakottaverkleidung des Holzgebälks, die bildlichen Wiedergaben von Bauwerken und namentlich auf die Schilderung Vitruvs vom 'tuscanischen Tempel', die uns all diese Zeugnisse erst verstehen lehrt, beschränken.

Der Grundriß besteht aus einer quadratischen oder länglich rechteckigen Cella, die nur an der Vorderseite eine Tür besitzt. Ihr ist eine, in der Tiefe oft der Cella gleichkommende Halle vorgelagert, die von zwei Säulen, die in der Flucht der Längsmauern stehen, getragen wird. Die Kapitell- und Basisform der unkannelierten Säule geht ebenso auf griechische Anregung zurück, wie die Terrakottaplatten, die das Gebälk umziehen. Das Giebeldach ist steil, läßt breit aus und hängt tief an den Seiten herab. Das Giebfeld ist ursprünglich schmucklos, erst in hellenistischer Zeit werden Terrakottareliefs als Giebelgruppen eingeführt. Griechisch sind nur die Schmuckformen beeinflusst, völlig ungriechisch ist die konsequent durchgeführte, auch im Außenbau klar kenntliche einseitige Orientierung im Gegensatz zu dem gleichmäßig ringsumsäulten griechischen Tempel. Eigen ist der starke Sinn für den ungeteilten Raum, der in Cella wie in Vorhalle Zwischenstützen ablehnt. Das mag vielleicht religiös bedingt sein; mit dem Templum der etruskischen Disziplin hat es jedoch kaum etwas zu tun. Das breite, drückende Holzdach empfand schon der antike Betrachter als charakteristisch für den Stil. Es verweist dessen Ursprung in regenreiche Gegenden. Sollte die Tempelform etruskisch sein, und sollten die Etrusker aus dem Osten stammen, so hätten sie diese sicher nicht von dort mitgebracht. Eine Besonderheit des tuscanischen Tempels ist die Vereinigung dreier Cellen unter einem Dach. Der capitolinische Jupitertempel in Rom (dieser ausnahmsweise auch mit Hallen an den Langseiten), ein Tempel bei Falerii, einer in Orvieto und das Capitolium von Signia belegen diesen von Vitruv beschriebenen Sondertypus.

Die Grundformen des Tempelbaus bleiben vom 6. bis 2. Jahrh. unverändert, nur in den Terrakottaverkleidungen spiegelt sich der Stilwandel. Auch nach Einführung des Steinbaus in Mittelitalien (um Mitte des 2. Jahrh.) übernimmt der römische Tempel von seinem Vorgänger die rückwärtig geschlossene Cella und die tiefe Vorhalle; auch das Mißverhältnis zwischen bodenständiger Grundrißgestaltung und von außen übernommenen Schmuckformen bleibt dann bestehen.

**Älteste Plastik.** Die ersten rundplastischen Denkmäler in Mittelitalien sind rohe Nachbildungen nach griechischen daidalischen Werken, denen es nicht an Kraft und Charakter gebricht. An den Statuen vom Tumulus der Pietrera in Vetulonia weisen Eigenheiten der Tracht und Anatomie auf kretische Vorbilder, die Gesichtsbildung erinnert an den Giebel von Kerkyra. Ihnen lassen sich Vulcenter Grabfiguren, Kentauren- und Hippokampenreiter aus einheimischem vulkanischem Stein (Nenfro) und Bronzestatuetten bekleideter Frauen zur Seite stellen. Im Relief wird die ältere archaische Stilstufe durch eine Kriegerstele aus Volterra vertreten, die vielleicht schon in die Mitte des 6. Jahrh. gehört. Eine eigene Gruppe bilden die rohen Kopfdeckel auf Aschenurnen (sogenannte Kanopen) aus Clusium.

**Älteste Flächenkunst.** Älter als die Mehrzahl dieser Werke der großen Plastik sind die reichen Beigaben meist aus Edelmetall oder Elfenbein bestehender Arbeiten der Kleinkunst in den mittelitalischen Fürstengräbern, deren früheste Gruppe die Gräber Regolini-Galassi in Caere, Barberini und Bernardini in Praeneste, Duce in Vetulonia und die Funde der Marsigliana d' Albegno bilden. Datiert wird die ganze Gruppe durch das einer etwas älteren Stilstufe angehörende Grab in Tarquinii, unter dessen Bei-

gaben ein ägyptisches Steingutgefäß mit dem Namen des Königs Bokchoris (734—28 v. Chr.) gefunden ist. Weitere Anhaltspunkte ergeben sich aus den Beziehungen der in den Gräbern gefundenen 'protokorinthischen' Keramik zu gleichartigen Vasen aus den unteritalischen und sizilischen Griechenstädten. Die einzigen Importstücke neben den griechischen Vasen sind phoinikische Silberschalen mit flachen Reliefs und ebenfalls phoinikische Elfenbeinschnitzereien, denen einheimische Arbeiten in Gold und Bronze, in Elfenbein und Vasenritzungen zur Seite treten. Nur die Füllornamente dieser einheimischen mit Tierstreifen geschmückten Werke zeigen Anlehnung an phoinikische Vorbilder. Die Formen der phantastischen Tiere entsprechen durchaus griechischen Beispielen daidalischer Zeit, wie den melischen Vasen und den Vasen des Afratifundes. Vom Griechischen scheidet die mittelitalischen Arbeiten ein laxes Gefühl für Proportionen, eine starke Häufung von Füllornament, das Zerlegen der einzelnen Tiere in farbige Zonen, das jedem plastischen Gefühl widerspricht. Derselbe Stil herrscht auch in den ältesten Wandmalereien, von denen die der Grotta Campana in Veii jedoch nur unzureichend veröffentlicht sind; die wichtigsten verwandten Gräber sind in Caere (Tomba della nave, Tomba dei leoni, Tomba degli animali dipinti).

Etruskische Kunst: PDucati, Storia dell' Arté Etrusca. Tuskanischer Tempel: Die Antike IV (FStudniczka). Etr. u. röm. Baukunst: JDurm, Baukunst d. Etr. u. Röm.; WJAnderson, RPSpiers u. TAshby, Architecture of Ancient Rome. Älteste Plastik: PDucati, a. O., Tf. 62—65; Berlin, Katal.d.ant.Skulpt. I, S. 11 (ARumpf). Kanopen: Mon. ant. XXX (RBBandinelli); PDucati, a. O., Tf. 36, 70—73. Stele Volterra: ebda., Tf. 110. Gräber des 7. Jahrh.: AthMitt. XLV, S. 106 (GKaro). Vetulonia: PDucati, a. O., Tf. 43—45. Regolini-Galassi-Grab: GPinza, Materiali per la Etnologia Antica Toscano-Laziale; PDucati, a. O., Tf. 38 u. 41. Barberinigrab: Mem. Am. Ac. V (CDCurtis); PDucati, a. O., Tf. 46/7. Bernardinigrab: Mem. Am. Ac. III (CDCurtis); PDucati, a. O., Tf. 42. Tomba del Duce: PDucati, a. O., Tf. 43—45. Marsiliana: AMinto, Marsiliana d'Albegno; PDucati, a. O., Tf. 31 u. 40. Bokchorisvase: AthMitt. XLV, S. 106 (GKaro); PDucati, a. O., Tf. 28. Phoinik. Silberschalen: HMühlestein, Kunst der Etrusker; WFroehner, Coll. Dutuit. Tf. 155, Nr. 178. Grotta Campana: ARumpf, Wandmal. in Veii (Lpz. Diss. 1915); FMesserschmidt, Beitr. zur Chronol. d. etr. Wandmalerei (Diss. Halle 1926); PDucati, a. O., Tf. 73. Caere: Studi Etruschi I, Tf. 49 (RMengarelli). Vasen: PDucati, a. O., Tf. 50—54; PMingazzini, Vasi Castellani, Nr. 126, 128, 334—38, 345—58.

**Reifarchaische Zeit.** In der reifarchaischen Zeit überblicken wir die Entwicklung am weitesten in den Wandmalereien der Gräber. Sie begleiten den Wandel der Stilwirkung einig den griechischen Vasen, deren beste Beispiele ja gerade etruskischen Funden erinnern, so anschniegsam, daß eine große zeitliche Differenz zwischen Vorbild und auch die Imitation kaum möglich scheint. Noch um die Jahrhundertmitte sind die der Caere-anklingende kypole entstammenden Tontafeln zu setzen, die den entwickelten korinthischen stark zutreffen, wenig später ist die den chalkidischen Gefäßen ähnliche Tomba dei Tarquinii entstanden. Um 520, den Vasen des Oltos verwandt, sind die Tomba der Pulcinella, der Pulcinella und della caccia e della pesca, der Zeit des Lieblingsnamens mit Nychos entspricht die Tomba del morente, der reifen Leagroszeit, den Werken des Phidias und Euphronios, die Tomba delle bighe, del barone, delle iscrizioni, dei vecchi, del morto, dei vasi dipinti, del vecchio. Etwa gleichzeitig 510—500, aber weltwärts am Stil des Skythes verwandt, ist die Tomba delle leonesse. Im ersten Jahrzehnt des 5. Jahrh. sind die an den großen Stil des Kleophradesmalers erinnernden Gemälde der Tomba del citaredo entstanden. Spätarchaisch um 480 sind die Tomba del Tarquinii, della pulcella und dei leopardi anzusetzen, der Art des Panmalers um 470 sind die Tomba Francesca. Bei aller Anlehnung an griechische Art ist doch eigenes etruskisches Kunstgut in diesen tarquinischen Gemälden nicht zu verkennen. Am weitesten tritt es uns in der Beziehung zum Landschaftlichen entgegen. Schon

im Hauptbild der Tomba dei tori und im Bildfeld darunter breitet sich Baumwuchs aus in einem alles gleichartige Griechische übertreffenden Maße. Vollends aber ist in den Seebildern der Tomba della caccia e della pesca der Mensch der Natur, die durch die Meereswogen und kleinen Inseln, durch den von Vögeln belebten Luftraum wiedergegeben ist, untergeordnet. Es ist charakteristisch, daß ein solches Wagnis nicht von einem Griechen, sondern von einem Italiker unternommen wurde, typisch für die etruskische Kunst, daß das Wagnis vereinzelt blieb, daß in der Folgezeit wieder das griechische Vorbild überwiegt, das landschaftliche Beiwerk sich auf kleine zwischen den Tänzern aufsprießende Bäumchen beschränkt. Dort wirken sie als reines Füllornament, nicht raumbildend. Etwas roher als die tarquinischen Gemälde sind die in Clusium (Tomba Casuccini und della scimmia um 500), sie sind sehr nah mit den einheimischen schwarzfigurigen Vasen verwandt, die sich eng an griechische, auch an attisch rotfigurige Vorbilder anschließen. Unter ihnen nimmt eine Sonderstellung die kleine Gruppe von Hydrien, die ausschließlich in Caere gefunden sind, ein. Ihre Bilder tragen alle einen leicht burlesken Zug, sie sind kraftvoll und sicher mit Sinn für eine frohe, etwas barbarische Buntheit ausgeführt. Die Berührungen zu griechischen, namentlich zu ostgriechischen Werken sind auf dieser jungen Vasengruppe besonders eng. Man fragt sich, ob sie einem barbarisierten Hellenen oder einem hellenisierten Barbaren verdankt werden.

Den Wandgemälden sind die zahlreichen Reliefwerke eng verwandt. Unter ihnen stehen die Beschläge des Bronzewagens von Monteleone noch den Caeretaner Tonplatten nahe, die ähnlichen Bronze- und Silberreliefs aus Perugia sind etwa den Bildern der Tomba degli auguri verwandt, ihnen lassen sich eine Reihe von Elfenbeintäfelchen anschließen, die wiederum mit den flachen Reliefs der aus Stinkkalk gefertigten Aschenurnen und Grabaufsätzen des Clusiner Gebietes zusammengehen, zu denen sich vereinzelte Steindenkmäler anderer Fundplätze (Orvieto) gesellen. Weit verbreitet sind die reifarchaischen Relieffriese aus gebranntem Ton, die zur Verkleidung des Holzgebälks der Tempel dienten. Caere, Veii, Praeneste, Rom, Tibur, Velitrae sind die Hauptfundorte. Innerhalb dieses Gebietes, in dessen Mittelpunkt Rom liegt, lassen sich wiederholt die gleichen Hohlformen für die Friese nachweisen.

Spärlich ist auch in reifarchaischer Zeit die Zahl der rundplastischen Werke. Die Marmorstatue einer nackten Frau aus der Nekropole von Orvieto ist wohl griechischer Import. In einheimischem Kalkstein sind einige charaktervolle Kriegerköpfe gearbeitet. Das bevorzugte Material für plastische Arbeiten ist aber Terrakotta und Bronze. Dem letzten Viertel des 6. Jahrh. gehören noch die lebensgroßen Terrakottagruppen auf Sarkophagen aus Caere an, die Mann und Frau zum Mahl gelagert zeigen. Erst in den Anfang des 5. Jahrh. wird man die lebensgroßen Figuren aus Veii setzen, die den Streit des Apollo und Herakles um die Hirschkuh zum Gegenstand haben. Die Sage ist griechisch, griechisch auch manches in den Formen. Im Vortrag aber herrscht trotz maskenhafter Starrheit der Gesichter eine Kraft und Frische, die von den gemessenen harmonischen griechischen Werken reifarchaischer Zeit entschieden absticht. Veii ist auch literarisch als Ursprungsort für große Terrakottawerke bekannt. Vulca, der für den 509 geweihten capitolinischen Jupitertempel in Rom eine tönernen Quadriga schuf, stammte dorthier. Schwer und ernst sind die Farben der Veienter Gruppe: tiefbraun und braungelb. Mit der Hirschkuh hat man mit Recht die in der Anatomie sehr verwandte capitolinische Bronzewölfin verbunden. Die straffen mageren Formen wirken bei dem feindseligen Charakter des Raubtieres besonders überzeugend. In der Wölfin hat die mittelitalische Kunst ein Werk von zeitloser Größe geschaffen. Die Masse der meist kleinen Bronzen erreicht ihre Qualität nicht. Unter ihnen ragt die mit den

Caeretaner Terrakottastirnziegeln nahe verwandte Kore aus Suessa Aurunca hervor. Einheimisch italischen Stil zeigen auch eine Reihe von reifarchaischen Bernstein-schnitzereien.

Wandgemälde: FMesserschmidt, Beitr. z. Chronol. d. etr. Wandmalerei (Diss. Halle 1926); PDucati, Storia dell' Arte Etrusca Tf. 76—89, 130—134. Caeretaner Hydrien: JhellSt. XLVIII (TBLWebster); PMingazzini, Vasi Castellani Nr. 413f. Monteleone: GMARichter, Cat. of Bronzes Metrop. Mus. Nr. 40; PDucati, a. O., Tf. 108; WLamb, Gr. & Rom. Bronzes, Taf. 49. Perugia: PDucati, a. O., Tf. 107 u. 109; HBWalters, Cat. of Silver-Plate Brit. Mus. Tf. 1; KIB. 204. 2. Elfenbeinrel.: PDucati, a. O., Tf. 126. Clusiner Grabaufsätze: ebda. Tf. 112—115; MonLinc. XXX (RBianchi-Bandinelli); Kat.ant.Skulpt.Berlin I, S. 14 (ARumpf); Ny Carlsberg Glyptothek Nr. H 191—205. Terrakottafriese: EDvanBuren, Figurative Terracotta Revetments in Etruria and Latium; PDucati, a. O., Tf. 92—98, 101; SJones, Sculpt. Pal. Conservat., S. 213, 6; Ny Carlsberg Glyptothek Nr. H 174—177. Marmorstatue: Archäol. Stud. für HBrunn (GKörte). Kriegerköpfe: PDucati, a. O., Tf. 89/90. Terrakottagruppen, Caere: PDucati, a. O., Tf. 91/2. Veii: ebda., Tf. 98—100, 104. Wölfin: ebda., Tf. 105; SJones, Sculpt. Pal. Conservat., S. 56. Kleine Bronzen: PDucati, a. O., Tf. 101—104, 135; ArchAnz. 1923/4, S. 302 (KANeugebauer); WLamb, Gr. & Rom. Bronzes Taf. 24, 40 u. 41. Kore aus Suessa: HBWalters, Select Bronzes, Tf. 6. Bernstein: ArchJahrb. XXXVIII/IX (FKredel).

### XIII. NACHARCHAISCHE KUNST IN ETRURIEN

Hat sich in der archaischen Zeit die Entwicklung der mittelitalischen Kunst parallel mit der griechischen vollzogen, so löst sich die Verbindung auf der Stufe des strengen Stiles. Nur wenige italische Bronzen, wie ein Speerwerfer im Louvre und eine Knabenstatue, die unmittelbar bei Rom gefunden ist, lassen etwas vom Einfluß der Olympiasculpturen ahnen. Im übrigen werden die archaischen Formen und Formeln weiter geführt. Eine subarchaische manierierte Richtung herrscht in der Wandmalerei, so in der Tomba del letto funebre, daneben in den architektonischen Terrakotten, namentlich solchen, die in Satricum und Falerii gefunden sind, und in den gravierten Spiegeln, deren älteste bereits dem ausgehenden 6. Jahrh. angehören. Dem hohen Schwung der pheidiasischen Kunst vermag die mittelitalische nicht zu folgen. Auch in den Werken, die am ehesten an Griechisches gemahnen wie den als Aschenurnen dienenden Statuen thronender Frauen oder zum Mahl gelagerter Männer aus Clusium, der lebensgroßen Statue eines Kriegers aus Tuder in Umbrien und der Bronzechimaira aus Arretium wirkt eine provinziell anmutende Steifheit lähmend. Der Löwenkopf der Chimaira erinnert an die Wasserspeier großgriechischer Tempelsimen, nach Unteritalien weisen auch die Gewandfalten der thronenden Clusiner Frauen, deren Locken an Pheidiasisches anklingen. Im 4. Jahrh. ist der großgriechische, wohl tarentinische Einfluß besonders stark zu verspüren. Bei zwei Alabastersarkophagen aus Vulci, die noch vor der Jahrhundertmitte entstanden sind, kann man im Zweifel sein, ob die Arbeit griechisch oder etruskisch ist. Ihnen schließen sich provinziellere Stücke mit Tierkämpfen, einer mit Niobidendarstellung an. In der Malerei wird man die ältesten Teile der Tomba ell' orco in Tarquinii, unter denen der den Clusiner Urnenstatuen verwandte Kopf der veicha hervorrägt, noch ins 5. Jahrh. datieren, dem beginnenden 4. gehören die Unterweltsdarstellungen der Nebenkammer, die verwandten Gemälde der Tomba Golini in Orvieto, die Tomba degli scudi in Tarquinii an, auf denen allen Schattengebung in reicherem Maße auftritt. An Qualität übertrifft die großen Wandgemälde ein Sarkophag aus Tarquinii mit Amazonenkämpfen im Stil des reifen 4. Jahrh. Noch demselben Jahrhundert sind die charaktervollen Bilder der Tomba François aus Vulci zuzuschreiben. Griechische Formen sind auch für die wenigen Großbronzen des 4. Jahrh., unter denen die sogenannte Spinnerin in München zu nennen ist, vorbildlich; deutlich knüpft sie

an Werke an, die unter lysippischem Einfluß stehen. Ins 3. Jahrh. können wir keine Denkmäler etruskischen Fundorts datieren. Gallierkämpfe und der hannibalische Krieg scheinen die Blüte des Landes geknickt zu haben. Erst in der langen Friedenszeit des 2. Jahrh. lebt die Kunsttätigkeit wieder auf. Der Schwerpunkt hat sich nach Norden, in die Gegend von Perugia und Volterra verschoben. Dorther stammen die meisten der Reliefurnen, deren malerisch bewegte Darstellungen durch tiefe Unterschneidungen starke Schattenwirkungen erzielen. Die Bilder sind sehr pathetisch, die plastischen Formen aufgelöst. Im kleinen wird hier ähnliches erstrebt wie in der gleichzeitigen pergamenischen Kunst. Die Verwandtschaft mit entsprechenden Erscheinungen in Unteritalien (Tuffsteinperiode in Pompeii) liegt auf der Hand, doch wahren die Urnen einen ganz bestimmten provinziellen Charakter, der sich auch an den großen tönernen Giebelreliefs unangenehm bemerkbar macht. Dem pergamenischen Stil nahe stehen eine Reihe halblebensgroßer Terrakottaköpfe aus Arretium. Ein sitzender Dionysos des gleichen Fundes erinnert an eine ähnliche Statue in Delos. Bis um 400 war Etrurien der Exponent der mittellitalischen Kunst, diese Stelle nimmt von reifhellenistischer Zeit an unbestritten die werdende Weltstadt Rom ein.

Die etruskischen Urnen haben kaum eigenen Kunstwert, interessant sind sie als Vorläufer, nicht als Vorbilder, der römischen Aschenkisten und Reliefsarkophage. Der barocken Richtung der Urnen entsprechen die Gemälde der Tomba del Tifone, den delischen Altarbildern des 2. Jahrh. die der Tomba del cardinale in Tarquinii.

Speerwerfer: AdeRidder, Bronzes antiques du Louvre Nr. 3; KiB. 221, 2. Knabenstatue: Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 28; KiB. 233, 8. Tomba del letto funebre: PDucati, Storia dell' Arte Etrusca, Tf. 131/2; Studi Etr. III, S. 519 (FMesserschmidt). Terrakotten Falerii: PDucati, a. O., Tf. 171—175. Spiegel: ebda., Tf. 119—121, 144—146. Thronende Frauen u. Gruppen: ebda., Tf. 136, 138, 194; Kat. ant. Skulpt. Berlin I, S. 24 (ARumpf); Ny Carlsberg Glyptothek Nr. H 214; RömMitt. XLIII, S. 90 (FMesserschmidt). Krieger von Tudert: PDucati, a. O., Tf. 191/2; RömMitt. XLIII, S. 147 (FMesserschmidt). Chimaira: PDucati, a. O., Tf. 106. Sarkophage: ebda. Tf. 195—197, 233; WHausenstein, Bildnerei d. Etr. Abb. 51; Ny Carlsberg Glyptothek Nr. H 278. Tomba dell' Orco: PDucati, Tf. 184—187; CCvanEssen, Did Orphic Influence in Etr. Tomb Paintings exist?, S. 1. Tomba Golini: PDucati, a. O., Tf. 183/4; CCvanEssen, a. O., S. 1. Amazonensarkophag: PDucati, a. O., Tf. 190 u. 192. Tomba François: PDucati, a. O., Tf. 188/9; FMesserschmidt, Nekropole von Vulci. Spinnerin: AFurtwängler u. PWolters, Beschreibung d. Glyptothek Nr. 444. Urnen: PDucati, a. O., Tf. 235—237, 274—280; Kat. ant. Skulpt. Berlin I, S. 26 (ARumpf); Ny Carlsberg Glyptothek Nr. H 295—310. Terrakottagiebel: PDucati, a. O., Tf. 203—205, 228/9, 260—264. Terrakottaköpfe Arretium: ebda., Tf. 265. Dionysos Delos: BCH. XXXI, S. 412 (LBizard u. GLeroux). Tomba del Tifone: PDucati, a. O., Tf. 257. Tomba del Cardinale: ebda., 225/6; Studi Etruschi II, S. 83 (CCvanEssen).

#### XIV. RÖMISCHE KUNST DES 3. UND 2. JAHRHUNDERTS

Eine eigene stadtrömische Kunst ist vor Anfang des 3. Jahrh. nicht nachzuweisen. Die tuskanische Form des Holztempels war in Rom bis tief in die hellenistische Zeit hinein üblich gewesen. In ihr waren die ältesten Tempel, von denen die Gründungsdaten erhalten sind, so der 509 geweihte capitolinische und der 494 vollendete Castorentempel am Forum errichtet. Nur Reste der Podien, die zudem in späteres Mauerwerk verbaut sind, sind erhalten. Gerade das für den Steinunterbau verwendete Material gestattet aber eine verhältnismäßig sichere Datierung. Die überlieferten Gründungsdaten werden dadurch in der Regel bestätigt. Das Eindringen hellenistischer Schmuckformen belegen die Scipionensarkophage aus dem 3. Jahrh. Die spätesten Holztempel mit Terrakottaverkleidung dürften die auf dem Esquilin sein, von deren Giebelskulpturen beachtliche Reste erhalten sind.

Die der Wende des 6. Jahrh. entstammenden Terrakottafriese vom Esquilin und Forum, die Amazonenantefixe des 5. Jahrh. unterscheiden sich nicht von denen der Nachbargebiete. Die von Novios Plautios ziselerte Cista und die rotfigurigen Vasen mit lateinischen Beischriften sind beachtliche Leistungen des 3. Jahrh. Seit dem 3. Jahrh. besitzen wir Nachrichten von besonderen Aufträgen künstlerischer Art, die mit den Siegesfeiern römischer Feldherrn (nicht ausschließlich mit der religiösen Feier des Triumphus) in Beziehung stehen. Polybios berichtet im 2. Jahrh. von der Sitte, Wachsbüsten verstorbener Familienmitglieder in den Häusern der Reichen aufzustellen. Als ältestes der erhaltenen 'Triumphalbilder' muß man das Wandgemälde vom Esquilin, das in verschiedenen Streifen übereinander Kriegstaten eines M. Fannius und Q. Fabius darstellt, betrachten. Der mit den sidonischen Kriegerstelen (o. S. 76) verwandte Stil datiert es um 200. Daß die Triumphalbilder Griechischem gleichen sollten, erhellt aus der Verpflichtung des Metrodoros von Athen durch Aemilius Paullus. In die erste Hälfte des 2. Jahrh. oder erst um 150 muß man wohl den harten und klaren Charakterkopf eines bärtigen Römers im Conservatorenpalast ansetzen, dem ein unbärtiger aus Bovianum vetus, gleich jenem eine Bronze, aufs nächste verwandt ist. Eine nüchterne sachliche Naturwahrheit unterscheidet sie von den stets ideal gesteigerten griechischen Porträts. Als drittes läßt sich ihnen vielleicht ein Marmorkopf aus Delphi zugesellen. In Delphi besitzen wir auch das älteste datierte römische Siegesdenkmal in den Reliefs vom Sockel der Statue des Aemilius Paullus, die dessen Sieg bei Pydna (168) verherrlichte. Das stark verstümmelte Relief ist flott und lebendig gearbeitet, es fehlt ihm der barocke Überschwang der gleichzeitigen pergamenischen Kunstwerke. Es dürfte von einem unteritalischen Künstler ausgeführt sein, da Kalksteinreliefs aus Lecce in Apulien und Terrakottafriese aus Pompeii ihm so nahe stehen, daß ein Zusammenhang vorhanden sein muß. Gegen das Jahrhundertende sind wohl die zahlreichen als Dutzendware angefertigten, künstlerisch völlig belanglosen Terrakottaköpfe, die in Heiligtümern Roms und der Umgebung als Weihgeschenke dienten, entstanden. Ebenfalls gegen 100 ist das bedeutendste stadtrömische Marmorwerk der republikanischen Reliefkunst anzusetzen, ein Denkmal, das auf einer Seite einen Censor beim Vollziehen des Lustrums, auf den drei anderen den Hochzeitszug des Neptunus zeigt. Da es sich höchst wahrscheinlich um die Weihung eines Cn. Domitius handelt, käme der Censor dieses Namens um Jahre 115 in Betracht. Der Neptunusfries erinnert an Neuattisches, die Toga-Gestalten der Opferszene an die Tafel des Archelaos von Priene. Diesem Domitiusaltar ist eine Rundbasis mit opferndem Praetor engst verwandt. Ihr Stil wird fortgesetzt auf dem Grabstein des Aurelius Hermia. Als rundplastisches Werk schließt sich, namentlich wegen der frühen Togaform, die Bronze eines Avles Metelis mit etruskischer Inschrift, die am trasimenischen See gefunden wurde, an. Sie, die lange als typisch etruskisches Werk gegolten hat, ist in der Tat eine provinzielle Arbeit unter entscheidendem stadtrömischen Einfluß.

Castorentempel: Mem. Am. Ac. V (GStevens). Jupiter Capitolinus: RDelbrueck, Der Apollotempel auf dem Marsfeld, S. 12; KiB. 159, 3. Baumaterial: TFrank, Roman Buildings of the Republic. Giebel Esquilin: SJones, Sculpt. Pal. Cons., Tf. 121f. Terrakottafriese Esquilin: SJones, Sculpt. Pal. dei Conservat., S. 213, 6. Forum: EDvan Buren, Figurative Terracotta Revetments. Antefix: SJones, Sculpt. Pal. Cons. Tf. 124. Cista d. Novios Plautios: PDucati, Storia dell' Arte Etr. Tf. 208/9. Latin. Vasen: ebda., Tf. 252. Triumphalbilder: JOverbeck, Schriftquellen Nr. 2376f. Metrodoros: ebda., 2147. Wandgem. Esquilin: SJones, Sculpt. Pal. Cons., S. 206; PMarconi, Pittura dei Romani, Abb. 1. Bronzekopf: SJones, Sculpt. Pal. Cons., S. 43; Lpz. Winck. Bl. 1926 (FStudniczka); RömMitt. XLI (GKaschnitz-Weinberg). Kopf aus Bovianum: ebda. Kopf aus Delphi:

Lpz. Winck. Bl. 1926 (FStudniczka). Denkm. d. Aemilius Paullus: PBieńkowski, Les Celtes dans les arts mineurs, S. 165ff.; BCH. LII, Tf. 10/11. Relief von Lecce: AHekler, Die Antiken in Budapest, Nr. 92. Terrakottafriese Pompeii: PBieńkowski, a. O., S. 111. Terrakottaköpfe: Rend. Acc. Pont. 1925 (GKaschnitz-Weinberg); SJones, Pal. Cons. Tf. 119. Domitiusrelief: Ant. Dkm. III, Tf. 12 (EMichon u. JSieveling); FGoethert, Zur röm. Kunst repub. Zeit (Diss. Köln 1931); KfB. 384, 4/5. Rundbasis: Festschrift f. PArndt (CWeickert). Aurelius Hermia: Brit. Mus. Sculpt. Nr. 2274; FGoethert, a. O. Avles Metelis: PDucati, Storia dell' Arte Etr. Tf. 266/7; Ant. Plastik für WAmelung, S. 104 (GKaro).

## XV. RÖMISCHE KUNST DER AUSGEHENDEN REPUBLIK

**Baukunst.** Der Steinbau, der vom 2. Jahrh. an für Monumentalbauten in Rom ausschließlich Verwendung findet, unterscheidet sich vom griechischen dadurch, daß an Stelle festen Kalksteins oder Marmors (beide Materialien, der bei Tibur brechende Muschelkalk, heut Travertin genannt, und der carrarische Marmor aus den Brüchen von Luna werden erst seit augustischer Zeit häufig angewendet) der weiche vulkanische Tuff tritt. Er erlaubt nicht, weite Säulenabstände mit langen Steinbalken zu überspannen, er gestattet auch nicht das scharfe klar umschriebene Ornament der griechischen Marmorbauten, er fordert Verkleidung mit Stuck. *im antiken Sark*

Mit besonderem Eifer wird daher der ja auch im griechischen Osten in dieser Zeit für Zweckbauten übliche Bogenbau (o. S. 68) im hellenistischen Italien gepflegt. Einfacher Bogen, scheidrechter Bogen und Tonnengewölbe werden zunächst auch hier an Nutzbauten (Festungstoren, Wasserleitungen, Brücken, Substruktionen) oder zur Überdachung von Wohnräumen benutzt. Die Verwendungsmöglichkeit der Gewölbetechnik steigert sich, als seit dem 2. Jahrh. neben den reinen Steinbau die Mörteltechnik tritt. Mit Puzzolanerde gemischter, mit Steinbrocken (caementa) durchsetzter Kalk bildet von nun an in immer steigendem Maße den Kern des Mauerwerks, dessen Flächen zunächst mit unregelmäßig (genus incertum) oder regelmäßig rhombisch gefügten (genus reticulatum) Tuffsteinen, dann seit augustischer Zeit mitunter, seit der antoninischen Zeit regelmäßig mit Ziegeln verkleidet werden. Die Stempel der Ziegel, aber auch ihre Maße und die Schichthöhe der Mörtelfugen gestatten in der Kaiserzeit ein Datieren der Bauwerke. Erst über der Tuff- oder Ziegelverschalung des Mörtelgußkerns sitzt die eigentliche Wandverkleidung, die in Stuckbewurf oder vorgeblendeter Scheinarchitektur aus kostbaren Steinen besteht. Formziegel für die Scheinarchitektur der Außenwände finden sich erst von ca. 50—150 n. Chr. in vereinzelt Fällen. Ziegel werden in der Kaiserzeit regelmäßig für die Rippen der Gewölbe angewendet. Mit den Möglichkeiten, die die Gewölbetechnik und das Mörtelgußverfahren bieten, verbindet sich das altitalische Gefühl für die Wirkung ungeteilter Innenräume. Beides führt zu Lösungen der Raumfrage, die von aller griechischer Architektur, die sich grundsätzlich auf Horizontalüberdeckung beschränkt, im Wesen verschieden sind. *altes Kapital*

Trotz dieser gewaltigen eigenen Leistung, die weithin auf die späteren Jahrhunderte wirkt, macht sich die römische Baukunst doch nie grundsätzlich von den griechischen Schmuckformen frei. Es entsteht ein Zwiespalt zwischen der technisch wie künstlerisch bedingten Grundform des Baus und der äußerlichen Begleitung dieser Grundform durch eine in traditionellen Formen gebundene Schmuckarchitektur. Die gewaltigen Ruinen der Römerbauten bestehen meist nur noch aus dem enorm wetterbeständigen Gußwerkern. Sie lassen uns so den Baugedanken unverfälscht genießen; doch müssen wir uns stets gegenwärtig halten, daß der Kernbau für den antiken Betrachter nur das Skelett des Bauwerks darstellte.

Die Vorteile des an keinen Steinschnitt, an keine Berechnung der Einzelbauglieder gebundenen Materials, aus dem Wände und Gewölbe nicht aufgemauert, sondern durch Gußverfahren plastisch geformt werden, voll auszunützen, verbietet den Baumeistern der hellenistischen Periode noch die überaus starke Bindung an griechische Vorbilder. Sie geht soweit, daß bei den Steintempeln, die wohl die alte Grundrißeinteilung beibehalten (freilich mit mehreren Säulen in der Front wegen der geringen Spannweite der Steinarchitrave) die Außenwände der Cella eine Halbsäulengliederung erhalten,

die den Eindruck des ringsumsäulten griechischen Tempels vortäuschen soll (Pseudo-peripteros). Doch bleiben Vorhalle wie Cella stets ohne Innenstützen. So sind die im späten 2. oder frühen 1. Jahrh. entstandenen Tempel wie der rechteckige in Tibur, der ionische am Tiber in Rom und der dorische in Cora angelegt. Reicher, an das stadtrömische Capitolium erinnernd, ist der Dianatempel in Gabii mit Säulenhallen auch an den Längsseiten versehen. Völlig griechisch im Aufbau ist der korinthische Rundtempel in Tibur. Dessen Kapitelle mit breitlappigem weichen Akanthos entsprechen den Schmuckformen der gleichzeitigen Bauten in Pompeii, der sog. Tuffperiode, so namentlich der vorsullanischen Basilika, deren Hochbau noch nicht in allen Teilen geklärt ist. Nächst verwandt den tiburtinischen Kapitellen sind die von dem durch Sulla erbauten Fortunaheiligtum in Praeneste mit eigenartiger Grundrißgestaltung, Halbkuppel an ungedecktem Hofraum und Halbsäulen an der Fassade. Einzelne der Schmuckformen erinnern noch an die des Sarkophags des Scipio Barbatus aus dem 3. Jahrh.

Aufs Jahr 78 v. Chr. datiert ist das von Q. Lutatius Catulus erbaute Tabularium am Ostabhang des Capitols. Hier sind nicht nur Tonnengewölbe für die inneren Korridore verwendet, sondern auch an der Fassade gegen das Forum Bogen zwischen dorische Halbsäulen gesetzt. Die Verbindung ist hier durch die senkrechten Imposten der Archivolten, im Gegensatz zu den späthellenistischen mißglückten Versuchen (o. S. 68), künstlerisch einwandfrei und vorbildlich für die Folgezeit gelöst. Einzelne besonders beanspruchte Teile des Tabularium bestehen aus Travertin. *basilika*

Bereits um Mitte des 2. Jahrh. hatte Metellus Säulen aus pentelischem Marmor für seinen Junotempel verwendet, Sulla entführte 83 für den Neubau des capitolinischen Jupitertempels Marmorsäulen vom athenischen Olympion (o. S. 67). Wirklich heimisch wird der Marmorbau in Rom während des zweiten Triumvirats. Der im üblichen Grundrißschema, aber infolge der Raumverhältnisse mit breiter Cella, errichtete Tempel des Divus Iulius auf dem Forum (29 v. Chr.), der Saturntempel (44), von dessen Gebälk Reste im spätantiken Umbau erhalten sind, die Regia (36), das Amtslokal der Pontifices in Form eines Hauses mit ringsgeschlossenen Wänden, sind aus Marmor errichtet; an ihrem Gebälk ist die von nun an für römische Bauten charakteristische Anbringung von Konsolen unter dem Geison über dem Zahnschnitt zu beobachten. Alle Schmuckformen dieser Gebäude ebenso wie die der gleichen Periode angehörenden Grabmäler des Bibulus und des Eurysaces sind im auffallenden Gegensatz zu den üppig wuchernden Ornamenten der Tuffperiode karg, knapp und hart, die Formgebung kantig, an Kerbschnittmuster erinnernd. Die abgerundeten Stege in den Lücken des Zahnschnitts haben ihre Parallele in gleichzeitigen Bauten des Ostens (Tempel des Apollon Chresteros, o. S. 66). *resmi makam*

Von den provinziellen Baudenkmalern wird das Grabmal der Julier in Glanum (S. Rémy) nach den Buchstabenformen der Inschrift noch in republikanische Zeit datiert. Über dem reliefgeschmückten Sockel erhebt sich das offene Hauptgeschoß mit je einem Bogen auf Imposten an jeder Front und Dreiviertelsäulen an den Ecken, darüber ein Rundtempel rein griechischer Form. Die Ornamente stehen durchaus in der Tradition der Tuffperiode. *kerbtelement*

**Plastik.** Um die Mitte des 1. Jahrh. macht in der römischen Plastik ein stärkeres Bestreben nach Auflockerung, nach malerischer Belebung der Flächen sich geltend. Wenigstens läßt sich das aus den freilich nur in Kopien überlieferten Porträtköpfen des Cicero und Pompeius erschließen, denen sich einige weich modellierte Kalksteinköpfe von Frauen anzugliedern scheinen. Man darf das wohl in eine Linie mit der am Laokoon zu beobachtenden Nachblüte der barocken Richtung (o. S. 74) stellen. *germane*

Auch die großen griechischen Meister jener Zeit, die in Rom tätig waren, Arkesilaos und Pasiteles, dürften ähnlich gearbeitet haben. Die Reaktion gegen diese Strömung hatten wir in der Statue des Pasitelesschülers Stephanos und verwandten Werken (o. S. 75) kennen gelernt. Der harten Formgebung der Stephanosrichtung entspricht aufs vollkommenste das Bauornament an den Tempeln des zweiten Triumvirats, es entsprechen ihr auch die äußerst zahlreichen Grabsteine aus Travertin und Marmor, die nach der auffälligen Frisur der Frauen, die denen auf Münzbildern des Jahrzehnts zwischen 40—30 entspricht, datiert werden. Hart und scharf in der Formensprache, bestimmt in der Abgrenzung der Flächen gegeneinander, zeichnerisch klar in der Faltengebung der nun stoffreichen Toga wie der Frauenkleidung sind alle diese Reliefs, die die Verstorbenen teils in ganzer Figur, teils als Brustbild wiedergeben. Auf landschaftlichen Hintergrund oder architektonisches Beiwerk wird bewußt verzichtet. Der Grund ist meist nur mit dem Zahneisen geglättet. Seltener sind vollrund gearbeitete Statuen. Ausgezeichnete Vertreter der Richtung sind uns im Kopf der Octavia und in einer Reihe jetzt in Kopenhagen aufbewahrter Porträts aus Kleinbürgerkreisen erhalten. Die Münzbilder des Diktators Caesar und die älteren Augustusmünzen stimmen stilistisch gut zu ihnen. Die kantige Formgebung, die Faltenwiedergabe, die Behandlung des Reliefgrundes erlauben es, das Marmorrelief mit Gladiatoren in der Münchner Glyptothek hier anzuschließen. Die Wirkung des knappen Stils im zweiten Triumvirat auf neuattische Themen lassen ein Rundwerk mit tanzenden Frauen von der Via Praenestina und die Rundbasis mit opferndem Feldherrn in Civitā Castellana erkennen. Nicht um des eigenen meist bescheidenen Kunstwertes willen sind die Denkmäler dieser Stilrichtung wichtig, sondern deshalb, weil sie die notwendige Voraussetzung für die Entstehung der kameenartig klaren klassizistischen augustischen Kunst sind.

**Malerei.** In der Malerei reicht der sogenannte zweite Stil mit seinen an Barockes gemahnenden breiten Figurenbildern, die weiträumige Landschaftsmalerei der Odysseelandschaften bis in unseren Zeitabschnitt; nur der Rahmen der gemalten Scheinarchitektur ändert sich. An die Figuren- und Landschaftsdarstellungen des zweiten Stiles schließen sich unmittelbar die des augustischen dritten Stiles an. Für die Stilauffassung des zweiten Triumvirats typisch sind jedoch die ohne Zusammenhang mit Früherem oder Späterem auf den Wänden des Farnesinahauses auftauchenden Tafelbilder, die auf weißem Grund in flächiger Manier ganz offensichtlich klassisch griechisch wirken sollende Gestalten setzen. Freilich geben sie von der Größe der Vorbilder, denen sie nachempfunden sind, so wenig einen Begriff wie der Stephanosjüngling von der der Olympiasculpturen.

**Bautechnik:** RDelbrueck, Hellenist. Bauten in Latium II; WJAnderson, RPSpiers u. TAshby, Architecture of Anc. Rome, S. 26ff. Ziegeltechnik: AmJArch. 1912 (EBvan Deman). Ziegelstempel: CIL. XV (HDressel). Formziegel: Amphitheatrum Castrense: Platner-Ashby, S. 5. 'Tempel d. Deus Rediculus': HPhleps, Farbige Architektur, Taf. 7, 10 u. 11. Gewölbe: AChoisy, l'art de bâtir chez les Romains. Tempel in Tibur: RDelbrueck, Hellenist. Baut. II, S. 14. Cora: RömMitt. XL, S. 167 (Avon Gerkan); KiB. 162, 7. Gabii: RDelbrueck, Hellenist. Baut. II, S. 5. Rundtpl. Tibur: ebda. II, S. 16; KiB. 162, 5/6. Basilica Pompeii: RSchulze, Basilika; KiB. 158, 8/10. Praeneste: RDelbrueck, Hellenist. Baut. I, S. 47; BSR. IX, S. 233 (HCBradshaw); RömMitt. XL, S. 241 (GHörmann); KiB. 162, 1. Scipionensarkophag: Helbig-Amelung Nr. 125; KiB. 149, 3. Tabularium: Platner-Ashby, S. 506; KiB. 164, 2. Saturntempel: Platner-Ashby, S. 463. Regia: ebda. S. 440. Tpl. des Divus Iulius: ebda., S. 286. Grab des Bibulus: ebda., S. 477; KiB. 163, 5. Grab des Eurysaces: ebda., S. 479; KiB. 163, 6. Julierdenkmal: AntDkm. I. Tf. 13—17; KiB. 163, 2/3. Cicero: AHekler, Bildniskunst, Tf. 159—161; KiB. 384, 3. Pompeius: ebda., 384, 2; Hekler, a. O., Tf. 155a. Weibl. Porträts: RömMitt. XLIV, S. 167 (HPL' Orange).

Grabrel.: WAltmann, Röm. Grabaltäre, S. 196 ff.; AHekler, Bildniskunst, Tf. 133 f.; FGoethert, Zur röm. Kunst repub. Zeit (Diss. Köln 1931); KiB. 400, 1. Statuen: SJones, Sculpt. Mus. Cap. Tf. 69, 14; SJones, Sculpt. Pal. Cons., S. 118; AHekler, Bildniskunst, Tf. 129a; FGoethert, a. O. Octavia: AHekler a. O., 207; KiB. 395, 5. Porträts Kopenhagen: Ny Carlsberg Glyptothek, Nr. 602—604. Münzporträts: HAGrueber, Coins of the Roman Republic Brit. Mus. Rundwerk von Via Praenestina: Helbig-Amelung Nr. 1525. Desgl. Civitā Castellana: RömMitt. XLII, S. 129 (RHerbig). Farnesinabilder: RömMitt. XLII, S. 67 (FWirth); PMarconi, Pittura dei Romani, Abb. 2—4; GERizzo, Pittura Ellenistico-Romana, Tf. 90 u. 90 A.

## XVI. DIE AUGUSTISCHE ZEIT

**Baukunst.** In der Architektur ist zwischen der eigentlichen augustischen Periode und dem Jahrzehnt des zweiten Triumvirats kein Bruch zu bemerken. Der Tempel des Divus Iulius, erst nach Actium geweiht, läßt sich von den unmittelbar vorausgehenden Bauten nicht trennen. Eine Fortsetzung seiner Schmuckformen bieten die von dem 3 v. Chr. erneuerten Tempel der Magna Mater auf dem Palatin und die der Basilica Aemilia, die so wenig wie die Basilica Iulia in ihrer Raumgestaltung von den griechischen hellenistischen Beispielen (dem Säulensaal auf Delos oder der Basilica in Pompeii) sich grundsätzlich unterscheidet. Reicher sind die korinthischen Pseudoperipteroi in Pola, und der Caesarentempel in Nîmes (1 n. Chr.), in dem wir das besterhaltene Beispiel römischer Baukunst besitzen. Die weichere und reichere Behandlung des Bauornaments, die schon diese Bauten verraten, erlebt ihre Blüte an den großen stadtrömischen Marmorbauten, die ähnlich dem Tempel von Gabii mit Säulenhallen an den Längsseiten ausgestattet sind. Am 6 v. Chr. geweihten Castorentempel, ebenso wie an dem erst 2 v. Chr. vollendeten Tempel des Mars Ultor beobachten wir die klassisch-römische Form des korinthischen Kapitells, die sich entschieden an das Vorbild des athenischen Olympion anschließt. Bemerkenswert am Tempel des Mars Ultor ist die Apsis an der Rückseite und die in Trümmern kürzlich wiedergefundene Innendekoration mit gebälktragenden Karyatiden und Mäanderbändern. Vor allem aber hebt den Mars-Ultor-Tempel über die gleichzeitigen und früheren Tempel die enge Verbindung mit dem Augustusforum, an dessen eine Schmalwand seine Rückseite sich anlehnt. Wohl kannte auch die hellenistische Zeit von Säulenhallen umgebene Tempelbezirke. Hier aber ist die gewaltige hohe Umfassungsmauer des Forums dem Tempel nicht untergeordnet, sie tritt gleichberechtigt neben ihn. Die kleinen, griechischer Form sich anpassenden Säulenhallen treten ganz zurück gegenüber den mächtigen halbrunden Apsiden, die die Grenzmauer des Platzes beiderseits des Tempels bilden, ihn so aus seiner Isolierung lösend. Er wirkt nicht mehr als Einzelbau, sondern als Mittelachsenbetonung einer großen einheitlichen Platzgestaltung.

Sehr reich, fast überreich in Schmuckformen ist der 10 n. Chr. geweihte Concordientempel mit springenden Widdern statt Eckvoluten an den Kapitellen und besonders üppig skulptierten Basen, Geisonunterseite und Sima. Sein Grundriß weicht darin von der Norm ab, daß an einer Längsseite des Tempelhauses die tiefe Vorhalle sitzt. Vielleicht gehörte der ursprüngliche 121 errichtete Tempel zu der von Vitruv angedeuteten Art mit Flügeln (alae) an der Hauptcella. Den gleichen Grundriß hatte nach den ausgegrabenen Grundmauern das nach Süden orientierte 27 v. Chr. geweihte Pantheon des Agrippa. Die für dieses überlieferten Karyatiden dürfen wir uns wohl in der Art derer im Tempel des Mars Ultor vorstellen.

Einen neuen Bautypus schafft die augustische Baukunst in den gemeinhin als Triumphbogen bekannten Ehrenbögen. Die ältesten Beispiele in Aosta (25 v. Chr.) und Rimini (27) auch noch der Bogen in Susa (8 v. Chr.) verraten in dem Schwan-

Kaiser  
Bartholomäus  
Mühlbacher  
v. d.

Sonrada  
Lesini  
allende  
Kalacak

121  
edile  
tarif  
edile  
sekla  
mura

Zajostan

ken der Verhältnisse von Archivolte, Imposten, Halbsäulen und Podest für diese, in der unausgeglichenen Beziehung vom Bogenscheitel zum waagerechten die Halbsäulen überspannenden Gebälk, daß hier alles im Werden und eine abgeklärte Form noch nicht gefunden ist. Erst der Sergierbogen in Pola zeigt mit auf gemeinsamem Podest ruhenden Halbsäulen, von diesen getrennten Imposten, kräftig gegliederter Attika ein Festwerden der Form. Hier wie in der übrigen Schmuckarchitektur findet die augustische Periode für die folgende römische Kunst die gültige Norm. Abseits stehen die mit Reliefs überzogenen südgalischen Bogen von Glanum und Arausio, deren letzterer durch die Inschrift in tiberische Zeit datiert ist.

Eigen in den Formen ist der Grabbau, der in der Cestiuspyramide an altägyptische in dem gewaltigen Rundbau des Augustusmausoleums und dem besser erhaltenen Grabbau der Caecilia Metella an italische Tumulusbauten anknüpft. Diesen Rundbauten stellt sich das schlanke Siegesdenkmal des Tropaeum Alpium mit zweistöckigem Säulenkranz zur Seite.

Das Problem der mehrstöckigen Säulenanlage löst wiederum in für die Folgezeit verbindlichem glücklichen Wurf das schon vom Diktator Caesar begonnene, erst 11 v. Chr. vollendete Marcellustheater. Bogen mit Halbsäulen in einfachen, der Wirkung der Baumasse wohl angemessenen Schmuckformen, indem auf alles ornamentale Beiwerk, an den Säulen sogar auf die Kannelierung verzichtet wird, gliedern die Außenfront des Halbrunds. Im Anschluß an hellenistische zweistöckige Hallen ist für das untere Stockwerk die dorische, für das obere die ionische Ordnung gewählt. Das völlige Ausschalten allen Schmucks außer einem Profil für das Kämpferkapitell und einem leichten Rahmen der Archivolte gibt den reinen Bogenbauten der Wasserleitungen und Brücken (Pont du Gard bei Nîmes, Augustusbrücke bei Narni) ihre imponierende Wirkung.

Während sich so in der Hauptstadt und in den westlichen Provinzen eine römische Baukunst entwickelt, werden im Osten ebenso wie in der Skulptur auch in der Architektur die klassischen Formen der perikleischen Zeit kopiert. Der kleine der Roma und dem Augustus geweihte Rundtempel auf der Akropolis verwendet die Formen des Erechtheion, das den Adoptivöhnen des Kaisers errichtete Markttor ist den dorischen Bauten des 5. Jahrh. nachgebildet, am Olympion endlich wird der unter Antiochos IV. (o. S. 67) begonnene Bau in den alten Formen fortgesetzt.

Magna Mater: Platner-Ashby, S. 324. Basilica Aemilia: ebda., S. 72. Basilica Julia: ebda., S. 78. Pola: Notschav. 1923, S. 211 (BTamaro). Nîmes: FNoack, Baukunst d. Altertums, Tf. 73; HKoch, Römische Kunst, Abb. 5; AmJArch. 1895 (WHGoodyear); Comptes-rendus de l'acad. des inscr. et belles lettres 1919, S. 332 (EEspérandieu); KiB. 169, 1. Castorentempel: Platner-Ashby, S. 102; KiB. 170, 4. Mars Ultor: Platner-Ashby, S. 222; Capitolium VI. S. 157 ff. (CRicci); KiB. 170, 3. Forum Augustum: Platner-Ashby, S. 220; ArchAnz. 1928, S. 147 (EBoehring); KiB. 168, 5/6. Concordiatempel: Platner-Ashby, S. 138; KiB. 170, 5. Pantheon: Platner-Ashby, S. 382; Gnomon V, S. 273 (AvonGerkan). Tempel mit alae: Gött. Gel. Nachr. 1897, S. 137 (HDegering). Triumphbogen: Votr. d. Bibl. Warburg V (FNoack); KiB. 166. Cestiuspyramide: Platner-Ashby, S. 478. Augustusmausoleum: ebda., S. 332; ArchAnz. 1928, S. 154 (EBoehring); AMuñoz, GQGiglioli u. AMColini, Mausoleo d'Augusto. Caecilia Metella: KiB. 163, 7. Marcellustheater: Platner-Ashby, S. 513; ArchAnz. 1928, S. 151 (EBoehring); Capitolium II, S. 594 (PFidenzoni); KiB. 165, 2/3. Pont du Gard: FNoack, Baukunst d. Altert., Tf. 132; HKoch, Röm. Kunst, Abb. 1; Ztschr. f. Gesch. d. Arch. 1910, Beih. 3 (OSTübinger); KiB. 165, 4. Narni Augustusbrücke: FNoack, Baukunst d. Altertums, Tf. 131; JRS. XI, S. 169 (TASHby). Roma-Augustustempel Athen: WJudeich, Topogr. v. Athen<sup>2</sup>, S. 256. Markttor: WJudeich, a. O., S. 371. Olympion: ebda., S. 383.

**Skulptur.** Das bedeutendste Denkmal augustischer Kunst und zugleich des augustischen Staatsgedankens ist die 13 v. Chr. gelobte, 9 v. Chr. geweihte Ara Pacis Augustae. Den eigentlichen Altar umschloß ein ca. 10×11 m messender Hof. Seine Umfassungs-

mauer war innen und außen zweigeteilt. Die untere Hälfte ist innen durch senkrechte Leisten gegliedert, darüber schwellende Frucht- und Laubgehänge von einer ganz eigenen Delikatesse der Marmorbehandlung. An den Außenseiten ist der untere Abschnitt von einem eleganten Akanthoschlingwerk überzogen, die oberen Abschnitte von figürlichen Reliefs eingenommen.

An den beiden Langseiten bewegt sich nach Westen eine feierliche Prozession; im Süden der Kaiser und die Priesterschaft, dahinter die Angehörigen des Kaiserhauses. An der Nordseite folgen ebenso Frauen und Kinder dem Zug zweigehaltender Männer, Pflege der Religion und Pflege des Familiensinnes stehen so neben der Verherrlichung des Princeps und seiner Angehörigen. Der Feier und Würde des Themas ist der kühl klassizistische Stil angemessen, der das starre Liniengefüge der Reliefs des zweiten Triumvirats auflöst in weichere rhythmische Formen, der an Stelle der kantig begrenzten Flächen zartmodellerte Übergänge setzt; alles in Anlehnung an klassisch gewordene griechische Vorbilder, aber über das griechische hinaus in eine speziell römische Sphäre gehoben, die schon äußerlich durch das Gepränge der in reiche Falten drapierten Toga ihren aufs Repräsentative gerichteten Inhalt kundgibt. Mehr an hellenistische Landschaftsdarstellung, aber an deren letzte Phase, wie sie in dem sogenannten zweiten Stil der römischen Wandmalerei vorliegt, erinnert die Hintergrundgestaltung an den kürzeren Reliefs in den Schmalseiten beiderseits der Türen. Das Saupfer des Aeneas mit dem Penatentempel auf einem Felsen, dem einst die Auffindung von Romulus und Remus durch Faustulus entsprach, an der Westseite und eine auf Felsensitz thronende Frau mit Kindern, von Windgöttinnen umgeben, wohl Italia, deren Gegenstück Roma zwischen Honos und Virtus war, an der Ostseite. Fels und Pflanzen sind weich und duffig gehalten wie die Fruchtgehänge der Innenseiten.

Der höfisch zurückhaltenden Richtung der Prozessionsreliefs entspricht durchaus die Bildniskunst der augustischen Zeit, in deren Mittelpunkt das Herrscherporträt steht. Die frühen Münzbilder und ihnen entsprechend eine gallische Bronze zeigen das schon in jungen Jahren alt wirkende Gesicht des kränklichen Mannes. Nur die Hauptzüge dieses individuellen Bildnisses werden dem in eine göttlich reine, klassizistisch kühle Sphäre gehobenen Idealporträt zugrunde gelegt, das am vollendetsten in der Panzerstatue aus der Villa der Livia vor uns steht. Das polykletische Standmotiv dieser Statue zeigt, wo der Künstler Anregungen zu seiner Schöpfung fand. Der klassisch klare Bronzestil offenbart sich deutlicher noch an den Bronzeköpfen des Kaisers, dem aus Meroë in Nubien und an dem fein ziselierten der vatikanischen Bibliothek. Der Panzerschmuck der Statue mit allegorischen Reliefs ist überlegt programmatisch wie die augustische nationale Dichtung, wie der Bildschmuck der Ara Pacis. Die Drapierung des Mantels entspricht der Faltengebung, die M. Cossutius Menelaos, der Schüler des Stephanos, an seiner Gruppe (Orest und Elektra?) anwendet. Diese Gruppe verhält sich zu dem herben Jüngling des Stephanos (o. S. 75) wie die reif augustische Kunst zur Stilrichtung des zweiten Triumvirats. Der Stilwandel ist demnach nicht auf die national römischen Themen beschränkt, auch in den Idealschöpfungen der für die Weltstadt tätigen Griechen ist er zu beobachten. Neben der Panzerstatue ist die härtere künstlerisch weniger bedeutende Togafigur des ersten Kaisers von der Via Labicana zu nennen, die vielleicht erst in die Zeit des Tiberius gehört.

Ein rundplastisches Gegenstück zu der Marmorbehandlung der Ara Pacis ist eine weibliche Büste von ganz besonderem Liebreiz, die aus einer Blüte aufwächst. Weniger fein sind die nach der Haartracht der Frauen in die gleiche Epoche zu setzenden Grabsteine meist von Freigelassenen, so der der Gratidier im Vatikan und der der Aiedier in Berlin, doch zeigen beide das Eindringen der weicheren neueren Formen auch in die bescheidenere Volkskunst.

Von den zahlreichen Ehrenstatuen verdienter Bürger, die sich an die Standbilder der Mitglieder des Kaiserhauses anlehnen, und den Gefeierten teils im Panzer, teils in der Toga, teils in heroischer Nacktheit zeigen, bei den Frauenbildern mit Vorliebe

Typen des 4. Jahrh., wie den der sogenannten Artemisia vom Maussolleion verwenden, sind der auf ca. 2 v. Chr. datierte Holconius Rufus aus Pompeii, eine Reihe von Statuen aus Formiae, wohl noch augustischer Zeit, die Standbilder der Eumachia, die einer Frau und eines Jünglings aus dem Macellum in Pompeii, wohl tiberischer Zeit, zu nennen. Neben diesen Marmorstatuen stehen die auf Vorrat für Porträtzwecke gearbeiteten Bronzen von Togati und Frauen aus Herculaneum, die sich auf die Jahrzehnte von 30 v. Chr. — 50 n. Chr. verteilen.

Eine Fortsetzung der repräsentativen Reliefs der Ara Pacis bieten in anspruchloserer Form die Altäre der Vicomagistri, deren einige um den Beginn unserer Zeitrechnung aufs Jahr datiert sind. An Qualität der Ara Pacis ebenbürtig sind die wenig späteren Brunnenreliefs mit Löwin und Schaf, die besonders wegen des reichen landschaftlichen Beiwerks Beachtung verdienen. Schon dem 1. bis 2. Jahrzehnt des 1. nachchristlichen Jahrh. gehören die ausgezeichnetsten unter den kleinen sogenannten Reliefbildern an, wie das öfter wiederholte des die Masken einer Komödie betrachtenden Menander. Noch später gegen die Jahrhundertmitte sind die bukolischen Szenen des weidenden Hirten und des die Kuh zum Markt treibenden Bauern und das duftig gehaltene Schauspielerrelief zu setzen. Dieser Kleinkunst in Marmor sind die Treibarbeiten in Metall, namentlich in Silber anzuschließen. Dem Rankenwerk der Ara Pacis entspricht der große Krater aus Hildesheim. Den mythischen Kurzreliefs der Ara Pacis steht das ausgezeichnete Becherpaar des Cheirisophos nahe. Dem Schauspielerrelief stellt sich die Athenaschale aus Hildesheim zur Seite. Später, wohl claudisch, sind die Ölbaum-, Lorbeer- und Weißpappelbecher aus Boscoreale, die ihre Parallelen in Friesen vom Palatin und am Weißpappelaltar des Thermenmuseums finden. Auch die beiden Becher aus Boscoreale mit der Unterwerfung von Barbaren vor Augustus und dem Triumph des Tiberius weisen schon auf die frühclaudische Kunst hin, ebenso wie das Becherpaar mit Kentauren aus Berthouville und mit Nereiden und Tritonen aus Pompeii. Die kühle Vornehmheit des augustischen Stiles offenbart sich am reinsten auf den großen figurenreichen Kameen.

Der harte lineare Stil des zweiten Triumvirats lebt in Oberitalien als Provinzstil auch in augustischer Zeit fort, gänzlich barbarisiert finden wir ihn an den Friesen des Triumphbogens in Susa. Den erschreckenden Tiefstand der Kunst im eigentlichen Griechenland offenbaren die Marmorstatuen der Familie des Augustus aus Korinth.

Klassizistisch hart sind die Porträts des Tiberius und das aus tiberischer Zeit stammende feine und geistreiche Idealporträt der greisen Livia. Die gleiche Haartracht wie diese Livia, es ist die von den Münzen der älteren und jüngeren Agrippina bekannte, trägt die Sitzstatue einer älteren Frau (vielleicht auch Livia?) in Neapel. Weicher und mehr durchmodelliert sind die Formen an dem meist als Minatia Polla bezeichneten Köpfchen aus dem Platorinergrab.

Die schweren Fruchtgehänge an den Urnen dieses einheitlichen Grabfundes, der eben durch die Haartracht des Porträtkopfes in frühclaudische Zeit datiert wird, unterscheiden sich merklich von denen der Ara Pacis. Hier sind die einzelnen Gehänge tief durchhöhlt, ihres geschlossenen Körpers beraubt, der Reliefgrund wird fast völlig von Beiwerk überdeckt. Der Stilwandel gegenüber der reifaugustischen Kunst ist vollkommen.

**Malerei.** Die Malerei der augustischen Periode wird am reinsten von den Bildern des sogenannten dritten Stiles in Pompeii vertreten. Die Landschaft, die in den esquilinischen Odysseebildern ihre höchste räumliche Tiefe erhalten hatte, bleibt auch weiterhin der Bildhintergrund. Die Figuren jedoch werden nicht in die Landschaft hineingesetzt,

sie heben sich als klar und scharf umrissene Silhouetten vor dem duftig und zart gehaltenen architektonischen oder landschaftlichen Fond ab; die Bilder wirken reliefmäßig. Schon in den späten Wänden zweiten Stiles, wie dem Mittelbild des roten Zimmers im Farnesinahauss und im Iobild des Liviahauses, beginnt diese Wandlung. In den Parkansichten in der Liviavilla bei Primaporta hebt sich eine flache Vordergrundschicht vor einer einheitlich verschwimmenden Fernsicht ab. Den Höhepunkt erlebt diese Richtung in den pompeianischen Bildern des Pan unter den Hirten, des Parisurteils, des gefesselten Eros, deren saubere Figurenumrisse und kühle Farben der höfisch repräsentativen, reservierten Haltung der augustischen Zeit vorzüglich angemessen sind.

Ara Pacis: Abh.sächs.Ges.Wiss. XXVII, 26 (FStudniczka); Capitolium II, S. 457 (GERizzo); KiB. 170, 1/2 u. 397/8. Augustusporträt: RömMitt. XLII, S. 203 (ELöwy); KiB. 395, 1/3. Menelaos: GLippold, Kopien u. Umbildungen, S. 36; KiB. 394, 4. Weibl. Büste: Brit. Mus. Scult. Nr. 1874; KiB. 400, 8. Gratidierstein: Helbig-Amelung Nr. 230, I, S. 631; KiB. 400, 2. Aedier: Berlin, Skulpt. Nr. 840. Holconius Rufus: Bullcomun. L, Tf. 12 (GMancini). Formiae: Boll. d'Arte, 2. ser. I, S. 309 (SAurigemina). Eumachia: AHekler, Bildniskunst, Tf. 205b; KiB. 400, 3. Macellum, Pompeii: AHekler, a. O., 204a u. 184b; KiB. 400, 4. Bronzen: Kkluge u. KLehmann-Hartleben, Die ant. Großbronzen, II, S. 61ff. u. 71ff. Vicomagistri: S Jones, Scult. Pal. Cons. S. 74, 2; WAmelung, Führer d. d. Antiken in Florenz, Nr. 99; AmJArch. 1925 (LRTaylor). Brunnenreliefs: BrBr. 621 (JSieveking); KiB. 399, 1/2. Menanderrel.: Helbig-Amelung Nr. 1183; KiB. 367, 1. Hirt: München, AFurtwängler u. PWolters, Beschr. d. Glyptothek Nr. 251. Bauer: ebda., Nr. 455; KiB. 399, 3. Schauspielerrelief: BrBr. 628b (JSieveking). Krater Hildesheim: EPernice u. FWinter, Der Hildesh. Silberfund, Tf. 22ff. Cheirisophos: Acta Archaeol. I, S. 273 (KFJohansen); GRodenwaldt, Kunst d. Antike (Propyl. Kunstgesch.) 544f. Athenaschale: EPernice u. FWinter, a. O., Tf. 1/2; KiB. 364, 6. Ölbaum- u. Weißpappelbecher: MonPiot. V, Tf. 17f. (HérondeVillevosse). Fries Palatin: Helbig-Amelung Nr. 1263. Altar: ebda., Nr. 1465; EStrong, Scultura Romana, S. 61. Barbaren u. Triumph: EStrong, Scultura Romana, S. 80—83. Kentauren: PGusman, l'art décoratif de Rome, Tf. 53. Nereiden: ArchAnz. 1928, S. 179 (EBoehringer). Kameen: AFurtwängler, Ant. Gemmen; FEichler u. EKris, Die Kameen im Kunsthistor. Mus., Wien; KiB. 396, 2/3. Oberital. Grabrel. Abh.bayr.Ak. XXII, 1907, S. 504ff. (AFurtwängler). Susa: ArchJahrb. XVIII (FStudniczka). Korinth: AmJArch. 1921 u. 1923 (EHSwift); AmJArch. 1926 (FPJohnson). Tiberius: AHekler, Bildniskunst Tf. 176f. Livia: RDelbrueck, Ant. Porträts, Tf. 34; KiB. 395, 4. Sitzstatue: JRS. IV, S. 139 (KAesdaile); KiB. 400, 7. Minatia Polla: Helbig-Amelung Nr. 1449; KiB. 395, 7. Platorinerurnen: WAltmann, Röm. Grabaltäre, S. 44ff. Parkansichten: RömMitt. XLII, S. 65 (FWirth); GERizzo, Pittura Ellenistico-Romana, Tf. 181/2; PMarconi, Pittura dei Romani, Abb. 84; Mem. Am. Ac. IV, Tf. 10 (ELWadsworth). Bilder 3. Stiles: RömMitt. XLII, S. 47 (FWirth); GERizzo, a. O., Tf. 98—101; PMarconi, a. O., Abb. 101/2.

## XVII. DER FLAVISCHE STIL

Der Umschwung, der sich namentlich in der Skulptur schon unter Tiberius anbahnt, vollzieht sich endgültig in der neronischen Zeit. Die Regierung des Caligula und Claudius stellt ein Übergangsstadium dar. Um Mitte des 1. Jahrh. n. Chr. beginnt die Kunstrichtung, die man seit Wickhoff als flavisch zu bezeichnen pflegt, die ihren Höhepunkt unter Domitian erreicht, sich aber noch weit in die Zeit des Principats Traians erstreckt.

**Baukunst.** Nicht nur in der Skulptur, auch in der Architektur sucht und findet die römische Kunst in dieser flavischen Epoche (hier wie im folgenden stets im weiteren Sinn gebraucht) neue, von der griechischen Tradition unabhängige Formen. Nicht mehr der an das klassische Vorbild angeglichene Tempelbau steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern die Bewältigung großer Raumanlagen. Dieser Aufgabe hatte die

augustische Zeit schon in der Platzgestaltung des Augustusforums (o. S. 87) vorgearbeitet. Was dort für den freien Platz versucht war, wird nunmehr auf gedeckte Räume übertragen. Die Möglichkeit der Überspannung weiter Strecken durch Einwölbung, die die Mörteltechnik von Anbeginn bot (o. S. 84), wird erst jetzt ausgeschöpft und im größten Maßstab durchgeführt. Die einfachste Gewölbeform, das Tonnengewölbe, das in griechisch-hellenistischer ebenso wie in republikanisch-römischer und augustischer Zeit für Nutzbauten verwendet wurde (o. S. 85), dient von nun an als künstlerische Ausdrucksform. So war der Mittelsaal der weiträumigen domitianischen Palastanlage des Architekten Rabirius auf dem Palatin von einer gewaltigen Tonne überspannt. Den Anschluß der Nebenräume verhindert dabei die massive Wand, die zur Stützung des Gewölbes unerlässlich ist. Immerhin sind die Flügel hier dem Hauptraum symmetrisch angegliedert, während in dem bei Domitians Sturz unvollendet gebliebenen Südostbau am Forum die beiden Räume, die durch riesige Tonnen von 45 m Scheitelhöhe eingedeckt werden sollten, nebeneinander liegen, ohne einander untergeordnet zu sein.

Das Betonen der Achsen, das Herausheben der Gebäudemitte, das Einordnen aller Räume in einen abgestuften Gebäudekomplex ist typisch ungriechisch, ist Eigenheit der römischen Architektur, die in der Straßeneinteilung der Stadtanlagen, der Platzgestaltung der Foren ebenso wie im Monumentalbau zu beobachten ist. Auf diesem Gebiet entwickelt sich die römische Baukunst in den folgenden drei Jahrhunderten zu den vollendeten Lösungen der Thermenanlagen und der Basilica Nova. Schon für die claudische Zeit zeigt das klarer als die nur in Grundmauern und rohen Ziegel- oder Gußwerkbrocken des Kernbaus erhaltenen Paläste die unterirdische sogenannte Basilika vor Porta Maggiore, deren tonnengewölbtes Mittelschiff die ebenso eingedeckten Seitenschiffe überhöht. Die Wände des Hauptschiffs sind in Pfeiler aufgelöst, so daß eine Verbindung zwischen Haupt- und Nebenräumen entsteht, wie sie später in den Mittelbauten der Thermenanlagen durch die Kreuzgewölbe des Zentralraums ermöglicht wird.

Kreuzgewölbe sind in vespasianischer Zeit zuerst nachweisbar an dem Riesenbau des flavischen Amphitheaters, dessen vierstöckige aus Hausteinwerk und Ziegelbau kombinierte Gewölbeanlagen für Umgänge, Korridore, Treppenanlagen und Stützmauern ein selten gut erhaltenes Denkmal der Leistungsfähigkeit flavischer Ingenieure und Architekten geben. Hier sind ähnlich wie am Marcellustheater die Formen der Scheinarchitektur, die im dritten Stockwerk korinthische Halbsäulen, im später aufgestockten vierten schlanke korinthische Pilaster zeigt, einfach und nüchtern dem Zweckbau entsprechend gehalten, ohne die übertriebenen Rusticaformen, die für die claudische Wasserleitung, namentlich an der Straßenüberbrückung der heutigen Porta Maggiore in betonter Abkehr von griechischen Mustern gewählt sind.

Als Zweckbauten stellen sich solche Anlagen bewußt außerhalb der sonst in dieser Periode üblichen Schmuckrichtung, die gerade im Bauornament auf äußerste Bereicherung und Auflockerung bedacht ist. Zarteste Marmorarbeit an den schwellenden Blattformen paart sich mit dem Bestreben, die altüberlieferten festen Körper der Schmuckarchitektur durch starke Unterschneidungen in hellbeleuchtete und dunkel im Schatten liegende Teile aufzulösen, daneben überwuchert das Ornament nicht nur die ihm bis dahin eingeräumten Teile der Gebäude wie Fries, Kassettendecken usw., sondern auch, namentlich in der Kleinkunst, tragende Glieder wie die Säulen und ganze Wandflächen. Die klaren Linien der griechischen Ordnungen werden dadurch verwischt. Man scheint jetzt zum erstenmal einzusehen, daß diese altererbten Formen keine tektonische Funktion mehr haben, daß sie zum reinen Zierrat geworden sind. Am klarsten liegt die Entwicklung des Ornaments in claudischer und flavischer Zeit an der langen

Reihe von Grabaltären vor uns, deren einige wie der des Amemptus gut datiert sind. Die Auflösung des Baukörpers dieser kleinen Denkmäler, die durch tiefschattende Girlanden ähnlich denen des Platorinergrabes (o. S. 90) und die Anbringung von Fackeln, Palmbäumen, Widder- und Ammonsköpfen oder gar fliegenden Schwänen an den Ecken vorbereitet wird, führt schließlich zu Erscheinungen wie einem Altar im Lateran, dessen ganzer Block als fließendes Wasser mit Fischen und Enten aufgefaßt ist. Ihm entspricht in monumentalem Maßstab der Sockel der 113 errichteten Traiansäule, der gleichsam einen als vierkantigen Block gestalteten Haufen von Waffenstücken bildet. Auch das spiralförmig die hundert Fuß hohe Säule umziehende Reliefband hat seine Vorläufer in ähnlich kannelierten Säulen der Grabaltäre wie in den von Rosenranken umzogenen Pfeilern vom Hateriergrabmal, dessen Reliefs zu den charakteristischsten Proben der Ornamentik um 100 n. Chr. gehören. In ihnen wird plastisch gewagt, was früher nur der gemalte Wandschmuck bot.

In der großen Architektur sind für die unvergleichlich feine Marmorbehandlung der flavischen Epoche die Dekorationen vom Titusbogen, der zuerst die komposite Säulenform (ionisches Diagonalkapitell über doppeltem Akanthoskelch) zeigt, ebenso charakteristisch, wie die Reste vom Rabiriusbau auf dem Palatin (Rankenfries, Kapitelle). Der Aufbau des Titusbogens mit stark schattenbildenden Gesimsen und dem mächtigen konsolartig gestalteten Schlußstein, der zwischen Archivolte und Fries vermittelt, bleibt im Verhältnis von Podium, Säulen, Imposten, Bogen, Schmuckarchitektur und Attika vorbildlich für die Folgezeit, der 114 errichtete Traianbogen in Benevent stellt die Vollendung dieses Typus im Sinne der flavischen Zeit dar; kein Teil der Wandfläche ist frei von Reliefschmuck.

Die Raumentfaltung des von Domitian begonnenen unter Nerva vollendeten Forum transitorium ist im Grundplan arg beschränkt. Doch ist die hier zum erstenmal nachweisbare Reihe von nah an die Wand gestellten Vollsäulen mit über den einzelnen Säulen verkröpftem Gebälk gewiß nicht nur aus Raumnot zu erklären; vielmehr dient auch diese Gebälkanordnung ähnlich wie ihre Vorläuferinnen in der Wanddekoration der Belebung, der Auflockerung der geschlossenen Mauer. Die Schmuckformen des Forum transitorium und die des Minervatempels auf ihm stehen ebenbürtig neben den domitianischen vom Palatin, Vespasiantempel und Titusbogen. Die Reaktion gegen die malerisch gelösten Formen der flavischen Periode setzt unter der Regierung des Traian ein und vollzieht sich unter der Hadrians im Sinne einer Rückkehr zu Orangen griechischen Mustern.

ten aufische Kunst: FWickhoff u. WHärtel, Wiener Genesis, S. 28; Gnomon II, S. 340 diesen inwaldt); GRodenwaldt, Kunst d. Antike (Propyl. Kunstgesch.), S. 73. Palatin: Platner-Ashby, S. 158; HKoch, Röm. Kunst, S. 31 u. 116; KiB. 173. Südostbau: Platner-Ashby, im Jah. Unterirdische Basilika: JRS. IX, S. 78ff. (GBagnani). Flav. Amphitheater: Ashby, S. 6; RömMitt. XL, S. 11 (AvonGerkan); KiB. 174—175, 1. Aqua Claudia: chische-Ashby, S. 22; KiB. 165, 6. Flav. Bauornament: Abh.sächs. Ges. Wiss. XXII, 4, wie im (FStudniczka); FToebelmann, Röm. Gebälke, S. 52; KiB. 171. Grabaltäre: Walth-pompe Die röm. Grabalt. Amemptus: ebda. Tf. 1; 83. Berl. Winck. Progr., S. 27 (GRoden-KiB. 170, 6 u. 399, 6. Lateran: Walthmann, a. O., S. 26. Traiansäule: PGusman, Pylade: oratif de Rome, Tf. 16 u. 39; KLehmann-Hartleben, Die Traianssäule; KiB. 181, 1 u. Umriß Haterierrel.: Helbig-Amelung, Nr. 1192ff.; KiB. 171, 3/5 u. 403, 4/5. Titusbogen: jeweilr-Ashby, S. 45; KiB. 171, 6. 172, 3 u. 402, 1/2. Vespasiantempel: Platner-Ashby, die in; KiB. 171, 1 u. 172, 1. Beneventer Bogen: Oester. Jahrb. II (A von Domaszewski); sogen 182, 1. Forum transitorium: Platner-Ashby, S. 227; KiB. 172, 4 u. 402, 3.

Lucrelptur. In der Skulptur vollzieht sich der Wandel von den klassisch klaren stimmstischen Formen zu illusionistisch malerischen flavischen schrittweise. Vorstufen Plinien wir schon in den spätklassischen oder frühclaudischen Reliefbildern erkennen.

Augustisch kühl sind dagegen noch die in Caere gefundenen Statuen von Angehörigen des iulischen Hauses. Technisch lehrreich sind die dekorativen Bronzen aus dem Schiff des Caligula im Nemisee.

Die Bildnisse des Caligula, die wohl alle aus seiner Regierungszeit stammen, sind knapp, konventionell, augustisch. Von den historischen Reliefs wird man eines mit Darstellung der Suovetaurilien wegen der Form der Stirn des opfernden Kaisers unter Caligula ansetzen. Hier liegt über dem noch augustischen Gerüst des Ganzen ein zarter Schleier neuer malerischer Form. Von Claudius als Divus sind noch vielfach nach seinen Lebzeiten Porträtstatuen gefertigt worden, so die pompöse Statue im Vatikan und ihre mäßige von den athenischen Künstlern Philathenaios und Hegias signierte Wiederholung in Olympia. In seine Regierungszeit datiert ist nur die schlecht erhaltene Bronzestatue aus Herculaneum in zwar heroischer Nacktheit, aber seltsam befangener Haltung. Um so charakteristische Ponderierung augustischer Statuen ist hier mit dem Blitzbündel. Die polykletische Standes mit sich kreuzenden Hauptachsen aufgegeben zugunsten eines bewegteren Standes mit sich kreuzenden Hauptachsen des Körpers wie der hervorgehobenen Gewandfalten; Anklänge ans pergamenische Barock sind offenkundig. Diesem Augustus steht sehr nahe der auf dem Relief vom Fries eines Bauwerkes (Triumphbogen des Claudius?) in Ravenna.

Die großen repräsentativen Reliefs des Claudius aus Rom, die unverkennbar unterm Einfluß der Ara Pacis stehen, zu der man sie einst irrig zog, räumen gegenüber den augustischen dem architektonischen Hintergrund (Säulenfassaden von Tempeln) größere Rechte ein. An sie läßt sich das wohl schon neronische Relieffragment einer Reihe von Togati vor einem Tempel mit zehnsäuliger Front anschließen; die überaus weiche Marmorbehandlung erinnert an die des prächtigen Nerokopfes, der sicher in der Regierungszeit des Herrschers gefertigt ist. Die Beziehung eines recht malerisch behandelten Reliefs mit den Personifikationen etruskischer Städte aus Caere auf Claudius ist nicht sicher, aber höchst wahrscheinlich. Zweifellos dem Principat des Claudius gehören die Reliefs mit reichen landschaftlichen und architektonischen Motiven vom Emissar des Fucinersees an. Ihnen läßt sich eine Gruppe von Reliefbildern angleidern, deren bedeutendstes der Polyphem in Villa Albani ist.

Für die eigentlich flavische Zeit bezeichnend ist die Togastatue des Titus mit großer Stofffülle und reichem Faltenfall. Die mit dieser Statue gefundene Statue der Iulia, der Tochter des Kaisers, zeigt den zu dem üppigen Marmorstil der Zeit gut passenden breiten Haaraufbau über der Stirne, der in den Frauenbildnissen des letzten Viertels des 1. Jahrh. n. Chr. in immer wechselnder Behandlung wiederkehrt, um an der Jahrhundertwende dem aus Zöpfen geformten Diadem der traianischen Zeit zu weichen. Von da an lebt die flavische Frauenfrisur noch bei den Knaben als Opferdienern (Camilli) fort.

Von den beiden ersten Kaisern der flavischen Dynastie sind äußerst zahlreiche Bildnisse erhalten. Da beide Divi waren, werden die Mehrzahl der Porträts aus späterer Zeit stammen. Rein flavisch wirkt der durch die weiche Modellierung der Marmoroberfläche ausgezeichnete Kolossalkopf Vespasians im Thermenmuseum, knapper, härter, traianisch oder hadrianisch scheint dagegen z. B. das Bildnis des gleichen Kaisers in Kopenhagen. Gute Proben der flavischen Porträtkunst bieten die erhaltenen Bildnisse aus der letzten Zeit Pompeis, unter denen die Bronzeköpfe des Norbanus Sorex und des Caecilius Iucundus hervorrangen. Zweifellos zeitgenössisch sind die wenigen erhaltenen Köpfe des Domitian, die im Stil trefflich zu den historischen Reliefs seiner Regierungszeit stimmen. Unter ihnen gebührt den Triumphbildern im Durchgang des Titusbogens, deren duftige Oberflächenbehandlung zu der des Bauornaments

aufs glücklichste paßt, die erste Stelle. Weniger sorgfältig ist der Fries im Gebälk des gleichen Bogens, höher stehen die Friese am Forum transitorium.

Völlig in der flavischen Tradition stehen die großen Schlachtenreliefs Traians, deren vier Platten am Constantinsbogen verbaut sind, und größtenteils auch der Bildschmuck am Beneventer Bogen. Einige der Reliefs in Benevent zeigen freilich schon eine Abkehr von der schwellenden Formgebung der voraufgehenden Zeit und weisen auf die straffere der hadrianischen Zeit. Hier in der Provinz können wir den Stilwechsel somit im Jahr 114 beobachten. In der Hauptstadt macht er sich gleichzeitig bemerkbar, denn auf dem langen Reliefband der 113 errichteten Traiansäule herrscht auf weite Strecken die klassizistisch strenge Umrißführung vor. Trotzdem stehen die Bilder der Säule noch fest in der flavischen Tradition.

Neu, so weit wir sehen, ist an ihnen in der römischen Reliefkunst die kontinuierliche Darstellung, die sich hellenistisch am Telephosfries und einigen späthellenistischen Wandbildern belegen läßt. Das Thema auf dem das Grabmal des Kaisers schmückenden Denkmal sind die Taten des Princeps im dakischen Krieg. Aber der Kaiser steht nicht so sehr im Mittelpunkt als das Heer. Die römische Armee auf Wachen und auf Märschen, bei Belagerungen, bei Stürmen und in Schlangen wird immer wieder im Kampf oder bei der Schanzarbeit ausführlich geschildert. Das bedingt bei der chronikartigen Gestaltung, die der Künstler gewählt hat — im Gegensatz zu den allegorischen Bildern am Beneventer Bogen, den heroisierten der großen Schlachtafeln am Constantinsbogen — ein Einbeziehen von Bauwerken und Landschaft. Lagerbauten, Städte und Holzwälle, Fels, Wald und Flußläufe, Brücken und Wachthäuser füllen den freien Raum zwischen den Figuren. Zur Bewältigung dieser selbstgestellten Aufgabe ist der Künstler jedoch nicht befähigt gewesen. Die klassizistischen Tendenzen, die sich so stark aufdrängen, hindern ihn, die Weiträumigkeit wie noch auf dem Relief vom Fuciner See zu erfassen, andererseits steht er zu sehr in der flavischen Tradition, um in wahrhaft griechischer klassischer Art das leblose Beiwerk dem Menschen gänzlich unterzuordnen. So bietet der ganze Reliefstreifen einen unerquicklichen Mischstil. Er steht an der Scheide zweier Zeitabschnitte; nicht zwischen Antike und Spätantike, wie man geglaubt hat, wohl aber zwischen der malerisch weichen claudisch-flavischen Richtung und der klassizistisch harten der Zeit Hadrians und der frühen Antonine.

**Malerei.** In der Malerei entspricht der betrachteten Periode der sogenannte vierte Stil der pompeianischen Wanddekoration. Im Gegensatz zum sachlich klaren dritten Stil wird die Bildfläche aufgelöst in ineinander übergehende Farbflecke, auf die in hellen Tupfen Glanzlichter gesetzt sind. Nicht so sehr die Körperlichkeit der Gestalten, als der Farben- und Lichteindruck wird gesucht, nicht das dauernde Sein, sondern der vorübergehende Eindruck auf das Auge. Keck andeutende Skizzen im Ornament, farbig verlaufende Fernsicht in den Bildern, das Spiel von Licht und Schatten auf gebräunten Körpern oder in changierenden Gewändern reizt den Maler. In diesen illusionistischen Stil, der sich in der campanischen Provinzstadt schon vor dem großen Erdbeben von 63 nachweisen läßt, und der sich bis zu ihrer Verschüttung im Jahr 79 hält, ja damals gerade seine Blüte zu erreichen scheint, werden auch griechische Meisterwerke übersetzt. Lehrreich ist der Vergleich solcher im augustischen wie im flavischen Stil erhaltenen Kopien, etwa des Iobildes im Liviahhaus und im pompeianischen Macellum oder der verschiedenen Versionen des Bildes mit Orest und Pylades in Tauris, die zeigen, daß den Dekorateuren in ihren Musterbüchern nur Umrißzeichnungen der gefeierten Vorbilder vorlagen, die sie in den ihnen geläufigen jeweils herrschenden Zeitstil übersetzten. Wichtiger scheinen daneben solche Bilder, die in Stil und Komposition einheitlich empfunden sind wie die aus der herculanischen sogenannten Basilika oder die Auffindung des Telephos und die Bilder im Haus des M. Lucretius, deren Bildeinteilung so gut zu den domitianischen und traianischen Reliefs stimmt, daß man in ihnen getrost originale Leistungen der Zeit erkennen darf, für die Plinius die Namen angesehener Maler wie Cornelius Pinus und Attius Priscus nennt.

Statuen aus Caere: Helbig-Amelung, Nr. 1165ff. Bronzen aus dem Nemisee: ebda. Nr. 1522; ArchAnz. 1929, S. 118 (EBoehringer). Caligula: FPoulsen, Ikonograph. Miscellen. Suovetaurilienrelief: MonPiot. XVII, Tf. 17 (EMichon); KiB. 401, 5. Claudius: Vatikan u. Olympia: Helbig-Amelung, Nr. 299; KiB. 401, 4. Bronze: KKLuge u. KLehmann-Hartleben, die ant. Großbronzen II, S. 97. Augustus: ebda., S. 93. Rel. Ravenna: EStrong, Scultura Romana, S. 95; KiB. 396, 4. Claud. Reliefs: EStrong a. O., S. 68—71; KiB. 401, 1/3. Rel. mit Tempel: Helbig-Amelung Nr. 1146 u. 1412. Nero: ebda. Nr. 1427. Etr. Städte: ebda. Nr. 1173. Rel. vom Fuciner See: AntDkm. III Tf. 31 (HNachod). Polyphem: Helbig-Amelung Nr. 1895. Titus u. Julia: ebda. Nr. 10 u. 36. Weibl. Porträts: AHekler, Bildniskunst, Tf. 236—240; KiB. 402, 4. Vespasian Thermenmus: Helbig-Amelung Nr. 1430; Kopenhagen: Ny Carlsberg Glypt. Nr. 659a. Norbanus Sorex: AHekler, a. O., Tf. 130. Caecilius Iucundus: ebda., Tf. 200; KiB. 402, 5. Domitian: SJones, Sculpt. Pal. Conserv., S. 65. Titusbogen: EStrong, Scult. Romana, S. 105—115, Tf. 20/1; KiB. 402, 1/2. Forum transitorium: EStrong, a. O., S. 131, Tf. 29/30; FToebelmann, Röm. Gebälke, S. 52; KiB. 402, 3. Traianrel.: EStrong, Scultura Romana, S. 144f.; KiB. 406, 4/5. Beneventer Bogen: Arch Jahrb. XLI (GASSnijder); KiB. 409, 4/5. Traiansäule: KLehmann-Hartleben, Die Traiansäule; KiB. 407/8. 'Vierter Stil': RömMitt. XLII, S. 14, 54 u. 80 (FWirth); LCurtius, Wandmalerei in Pompeji.

### VIII. DIE HADRIANISCHE ZEIT

**Baukunst.** In der Regierungszeit des Traian glaubten wir in den historischen Reliefs ein Absterben der malerischen Richtung der Flavierzeit und das Aufkommen einer neuen klassizistischen Richtung zu erkennen. Der gleiche Bruch läßt sich auch in der Baukunst beobachten. Waren der Beneventer Bogen ebenso wie die Auflösung von Sockel und Säulenschaft am Grabmale Traians die letzte Vollendung flavischer Prinzipien, so ist im Forum, auf der sich letzteres erhob, das Eindringen neuer klassizistischer Kunstformen unverkennbar. Die Raumbildung mit den beiden mächtigen Exedren und dem Tempel an der Rückwand lehnt sich äußerlich an das Augustusforum an; nur ist hier die nördliche Exedra als vierstöckige Kauf- und Warenhalle mit gewölbten Treppen und Korridoren in Ziegeltechnik ausgestaltet. Die Fassadengliederung mit abwechselnd eckig oder flachgewölbten Giebeln über Aediculen ist schon an den jüngsten Bauten in Pompeii z. B. am Vespasiantempel zu belegen. Abweichend vom Augustusforum wird die Osthälfte des Traianforums von Säulenhallen umgeben und durch eine quergelegte Basilika mit doppelter Apsis abgeriegelt. Diese Grundrißform ist bereits am neronischen Zweilegionenlager in Vetera vorhanden. Es ist kein Zufall, daß sie in der Hauptstadt bei der Platzanlage wieder auftaucht, die von Apollodoros von Damaskos, dem Militäringenieur Traians, gestaltet ist. An den Zierformen des Traianforums sind die folgenden Jahrzehnte noch stark beteiligt, eine große Zahl der dort gefundenen Kapitelle ist zweifellos frühantoninisch. Die Säulenschäfte aus Granit verzichten auf Kannelierung ebenso wie an einigen der rein hadrianischen Bauten, deren berühmtester zugleich das besterhaltene und bedeutendste Bauwerk der römischen Kunst ist: das Pantheon auf dem Marsfeld. Typisch römisch ist auch hier die Verbindung der rein griechisch gedachten, aber auch rein griechisch konstruierten säulengestützten Vorhalle mit Giebeldach, mit dem rein römischen in Ziegelwerk und Gußtechnik ausgeführten einheitlichen Kuppelraum, der mit seinem einen Halbkreis bildenden Querschnitt und der einen zentral in der Kuppelmitte angebrachten Lichtquelle in Raumbildung und Beleuchtung eine Einheit von nie wieder erreichter Harmonie bildet. Die griechischen Zierformen der Nischenverkleidungen treten völlig zurück vor der raumbildenden Kraft der konzentrisch ansteigenden Kassetten des Kuppeldoms. Die äußere Fassade dieses Zentralbaues entspricht freilich nicht dem überwältigenden Eindruck des Inneren. Von der reichen stadt-

römischen Bautätigkeit Hadrians ist uns sonst wenig erhalten. Reparaturen, wie die am Castorentempel, lehnen sich an die augustischen Formen an, die vorhandenen Trümmer des Tempels der Venus und der Roma gehören einem Neubau des frühen 4. Jahrh. an. Nur in Grundmauern und rohen Gußkernen mit teilweise bewahrter Retikulat- oder Ziegelwerkbekleidung erhalten ist die riesige Anlage der kaiserlichen Villa bei Tibur, die bewußt auf große Hauptachsen des Gesamtkomplexes verzichtet, vielmehr kapriziös dem Gelände angepaßte verstreute Baukörper umfaßt, in denen mit Vorliebe geschweifte Wandungen gesucht werden. Kuppeln und Halbkuppeln, Kreuzgewölbe und Tonnengewölbe überspannten die Säle, deren ursprüngliche Verwendung nicht immer sicher ist. Lange Mauern und Portiken verbinden sie in imposant gradlinigen Zuge. An augustische Rundbauten knüpfen das Siegesdenkmal Traians in Dacien und das Mausoleum Hadrians in Rom, das erst sein Nachfolger vollendete, an. Beide sind in den Proportionen gedrückter als die Vorbilder.

Im griechischen Osten lebt die Bautätigkeit mit dem Beginn des 2. Jahrh. in immer wachsendem Maße auf. Das athenische Olympion wird in Anlehnung an die vorhergegangenen Bauperioden vollendet. Klassizistisch in der Form sind das Hadriantor in Athen, das gewaltige Traianeum in Pergamon und der ionische Zeustempel in Aizanoi. Doch dringen, namentlich in der weiträumigen Platzanlage der Hadrianbibliothek in Athen auch stadtrömische Baugedanken in die griechische Welt. Hadrianisch sind auch die reichsten der Felsfassaden von Petra.

**Skulptur.** In der Skulptur ist die Zeit Hadrians eine ausgesprochene Übergangszeit. Schon in den Reliefs des Beneventer Traianbogens ist von einer älteren malerischen Richtung eine jüngere härtere klassizistische zu unterscheiden gewesen. Der gleiche Gegensatz findet sich in dem größten Denkmalkomplex der hadrianischen Zeit, an den Rundbildern mit Jagddarstellungen, die heute am Constantinbogen eingemauert sind. Die härtere, schärfere Formgebung der jüngeren dieser Reliefs begegnet wieder an den beiden Reliefs mit der Apotheose der Sabina und dem mit der Heimkehr Hadrians. Noch mehr in klassizistischen Bahnen bewegt sich das große, wahrscheinlich vom Traianforum stammende Relief mit Eingeweideschau und reichem Architekturhintergrund. Es scheidet sich deutlich von dem duftig weichen Traianforum bezieht. Den härteren der Jagdrundbilder entsprechen die Figurenszenen mit Alimentatio und Schuldentilgung auf den Forumschranken, während die Außenseiten dieser Schranken mit den in klarer Silhouette auf den neutralen Reliefgrund gesetzten Opfertieren bereits auf die Entwicklung in antoninischer Zeit hinweisen. Charakteristisch ist vor allem der klassisch reine, durchaus griechisch wirkende Mäander an der Kopfleiste; der vollkommenste Gegensatz zu dem malerisch aufgelockerten Ornament domitianischer und traianischer Bauten. Die Porträts des Kaisers selbst zeigen meist eine klare durchsichtige Flächenbildung ganz dem Stil der Reliefs entsprechend, freilich werden auch von ihnen manche später sein. Hadrianisch wirken auch die meisten erhaltenen Porträts Traians wie der kaiserlichen Frauen Plotina und Matidia. Weicher, also altmodischer, sind einige der Sabinaköpfe gehalten. Die starke klassizistische Strömung macht sich namentlich in dem idealisierten Porträt des jugendlichen vergöttlichten kaiserlichen Lieblings Antinoos bemerkbar, dessen Körper wohl in polykretischer oder frühklassischer Ponderation aber mit knabenhaft zarten Formen gestaltet ist. Im schwermütig blickenden Kopf bildet die mächtige aufgelockerte Haarmasse einen gewollten Gegensatz zu den glatten Wangen, die von den Antinoosbildnissen gehören manche sicher nachhadrianischer Zeit an.

In der Reliefauffassung den Suovetaurilien von den Forumschranken verwandt ist die Tafel des Antoninianos von Aphrodisias. In diesem kleinasiatischen Ort blühte gerade damals wie auch im übrigen Griechenland die Kopistenkunst, wofür die große Zahl von Nachbildungen nach Meisterwerken der klassischen Zeit, die in der kaiserlichen Villa bei Tibur und ähnlichen Anlagen gefunden wurden, zeugen. Diese Massenproduktion an Kopien muß mindestens bis zum Ende des Jahrhunderts gedauert haben, da die Prachtfassaden gerade antoninischer Zeit großen Bedarf an statuarischem Schmuck hatten, der so wenig wie der der Villen-, Gärten- oder Thermenanlagen durch die Produktion des 1. Jahrh. oder durch Beraubung älterer Bauten gedeckt werden konnte, oder sollte. Eine Wiederverwendung von Kopien dürfen wir erst für die Spätzeit des 3. Jahrh. annehmen, als auch ältere Architekturspolien in Neubauten Verwendung finden.

Für die hadrianische Ornamentik ist die aufs Jahr 124 datierte Ara aus Ostia wichtig, die zwar manche Anklänge ans Flavische bewahrt hat, aber deutlich eine Festigung der tektonischen Form, ein Wiedereinbeziehen des glatten Reliefgrundes in die Komposition zeigt. An ihre Girlanden wie an die der Pantheonvorhalle, des Sockelgeschosses des Hadrianmausoleums und den Eichenkranz des Adlers vom Traianforum lassen sich die Gehänge der reliefgeschmückten Sarkophage anschließen, die von hadrianischer Zeit an die Aschenurnen verdrängen. In ihnen besitzen wir eine ununterbrochene Folge von Marmorwerken, die von der Mitte des 2. Jahrh. bis zur Mitte des 4. Jahrh. fort dauert. Die stilistische Reihenbildung innerhalb der Sarkophagreliefs ist eine der dringenden Aufgaben für die Kenntnis der römischen Kunst der Kaiserzeit. Erst dann wird eine einwandfreie Datierung der meisten Monumente und, auf sie gegründet, eine sichere stilkritische Wertung möglich sein.

**Malerei.** Die besten Proben hadrianischer Malerei liefern die Mosaiken aus der Tiburtiner Villa. Der Kentaurenkampf gegen Raubtiere, die Tierstücke mit Herden oder sich bekämpfenden Tieren ähneln den Reliefs der Traiansäule in der Bildeinteilung, dem hohen Augenpunkt und dem landschaftlichen Hintergrund mit Bergen, die in der Ferne unter völligem Verzicht auf jede Luftperspektive ebenso klar im Umriß und kräftig in der Farbe gegeben sind wie der Vordergrund.

Traianforum: Platner-Ashby, S. 237; Gnomon II, S. 338 (GRodenwaldt); Capitulum IV, S. 3ff. (GGiglioli) V, S. 543ff. (CRicci); KiB. 181, 1/2. Vespasianempel: AMau, Pompeii, S. 102; KiB. 172, 2. Pantheon: Platner-Ashby, S. 382; Gnomon V, S. 273 (Avon Gerkan); KiB. 183. Villa in Tibur: HWinnefeld, Die Villa des Hadrians; PGusmann, La villa impériale de Tibur; Notscav. 1906 (VReina); Sitz.Ber.Heidelb.Ak. XIII (CHülsen); Mem.Am.Ac. III (RMKennedy) IV (JChillman jr.); KiB. 184, 5/7. Tropaeum Traiani: Abh.sächs.Ges.Wiss. XXII 4 (FStudniczka); KiB. 182, 4. Hadrianmausoleum: Platner-Ashby, S. 336; KiB. 184, 4. Olympion: WJudeich, Topogr. von Athen<sup>2</sup>, S. 383. Hadriantor: ebda., S. 381; KiB. 185, 1. Traianeum: Altert. v. Perg. V, 2 (HStiller); KiB. 181, 5/6. Aizanoi: Gnomon II, S. 746 (MSchede); KiB. 185, 5. Hadrianbibliothek: WJudeich, a. O., S. 376; KiB. 185, 3/4. Petra: RBrünnow u. AvonDomaszewski, Provincia Arabia I; GDalman, Petra; AKennedy, Petra; KiB. 178. Rundreliefs: Arch Jahrb. XXXIV (HBulle); RömMitt. XXXVIII/IX (EBuschor); KiB. 410, 1/4. Hadrian. Reliefs: SJones, Sculpt. Pal. Conserv., S. 29, 37 u. 266; KiB. 410, 6/7. Eingeweideschau: MonPiot. XVII, S. 217 (EMichon); RömMitt. XL (JSievekling). Adler: PGusman, l'art décoratif de Rome, Tf. 3; KiB. 409, 1. Forumschranken: EStrong, Scultura Romana, S. 139, Tf. 31; KiB. 409, 3. Hadrianporträt: RDelbrueck, Antike Porträts, Tf. 43; AHekler, Bildniskunst, Tf. 246 bis 248; KiB. 410, 5. Matidia u. Plotina: RDelbrueck, a. O., Tf. 42; AHekler, a. O., Tf. 245; KiB. 406, 2. Sabina: AHekler, a. O., Tf. 257. Antinoos: Mon.ant. XXIX (PMarconi); GLippold, Kopien u. Umbildungen, S. 189ff.; KiB. 411, 2/3. Aphrodisias: GLippold, a. O., S. 103; KiB. 411, 4/5. Kopien d. Hadriansvilla: GLippold, a. O., S. 81. Ara v. Ostia: Helbig-Amelung Nr. 1463. Girlanden, Pantheon: WJAnderson, RPSpiers u. TAshby,

Architect. of Anc. Rome, Tf. 34, 3. Hadrianmausoleum: MBorgatti, Mausoleo d'Adriano, S. 11. Girlandensarkophage: 83. Berl.Winck.Progr., S. 31, 41 (GRodenwaldt). Mosaiken aus d. Hadriansvilla: Helbig-Amelung Nr. 164, 165, S. 158f.; EPfuhl, MuZ., Abb. 692/3 u. 695/6; GERizzo, Pittura Ellenistico-Romana, Tf. 184/5.

## XIX. DIE ANTONINISCHE ZEIT

**Baukunst.** In der Architektur setzt sich die hadrianische Weise bis gegen Ende des Jahrhunderts fort. Hart und scharf sind die Formen der frühantoninischen Kapitelle, von denen zahlreiche auf dem Traianforum gefunden sind. Sie werden durch die in den Einzelformen völlig übereinstimmenden von der Exedra des Herodes Atticus in Olympia datiert.

Die stadtrömischen Bauten der frühen Antoninenzeit wie das Hadrianeum und der Faustinatempel zeigen ruhige klassische Schmuckformen, ohne in der Grundrißgestaltung Neues zu bieten. Diese frühantoninische Knappheit wirkt in den westlichen Provinzen bis ins beginnende 3. Jahrh. weiter. Der um 140—169 entstandene Bogen in Thamugadi, das Kapitol von Thugga (166—169) und der Tempel in Theveste (unter Caracalla erbaut) bieten dafür Belege. Namentlich aber begegnen wir den klassizistischen Schmuck- und Säulenformen an den gerade in der zweiten Hälfte des 2. Jahrh. immer häufiger werdenden mehrstöckigen von Säulen und Aediculen geschmückten Fassaden, wie sie uns besonders auch im griechischen Osten erhalten sind: einstöckig am Hadriantor in Attaleia, zweistöckig an der Bibliothek und der Bühnenwand in Ephesos wie am Nymphaeum in Milet. Die beiden letztgenannten Anlagen erhielten nachträglich ein drittes Stockwerk. In der Hauptstadt entsteht im Septizonium des Septimius Severus eine reine Schaufront mit dreifacher Säulensstellung. Die großartigste Raumanlage der antiken Baukunst, der gewaltige Tempelbezirk von Heliopolis, wird in antoninischer Zeit in Formen, die an die des Traianeum in Pergamon erinnern, vollendet, wobei der Hauptteil freilich bescheidener ausgeführt wurde, als er in augustischer Zeit geplant schien. Der Rundtempel mit geschweiftem Gebälk erinnert an ähnliche Anlagen in der Hadriansvilla. Am antoninischen Tempel von Termessos wird die Überbrückung des Mittelinterkolumniums durch einen Bogen angewendet. Sie findet sich wieder an den um 170 datierten syrischen Tempelbauten in Neba und Kanatha, vor allem aber in den reichen Säulenstraßen der syrischen Städte, wie sie in Palmyra, in Gerasa und teilweise auch in Damaskos erhalten sind.

Unter der Regierung des Septimius Severus tritt ein Umschwung in der Gestaltung des Bauornaments ein. Man wendet sich von den seit dem Beginn des 2. Jahrh. aufgenommenen Formen ab und greift auf die Vorbilder der flavischen Zeit zurück. Nur treten an Stelle der weichen Meißelarbeit harte Bohrlinien. Deutlich an domitianische Vorlagen lehnen sich die Kompositkapitelle und Rankenfriesen des Severusbogens, des Severuspalastes auf dem Palatin und der Caracallathermen an. In den letzteren besitzen wir in ausreichenden Resten die kanonische Gestaltung der hauptstädtischen Thermenanlagen, wie sie zuerst in den Trümmern der Traianthermen nachweisbar scheint.

Inmitten von geräumigen, durch weit ausbuchtende Exedren an die Kaiserforen gemahnenden Hofanlagen erhebt sich das Zentralgebäude, dessen Mittelraum im Grundriß und Aufbau die ihn symmetrisch umgebenden Nebenanlagen überragt. Als langer quergestellter Saal innerhalb des Kernbaus ist er von drei Kreuzgewölben überspannt, deren Lünetten die Lichtzufuhr regeln, während die weiten Öffnungen der Wände zu den als Gegenlager für die Gewölbe dienenden, von senkrecht zur Hauptachse stehenden Tonnengewölben überspannten Seitenräumen freien Zutritt geben. Die Raumverbindung des überhöhten Mittelraums mit niedrigeren Nebenanlagen, wie sie in der unterirdischen Anlage vor Porta Maggiore, im flavischen Palast

auf dem Palatin (o. S. 92) angestrebt wurde, ist gelöst. In den großstädtischen Thermenanlagen hat die römische Baukunst ihren Höhepunkt erreicht. Das altitalische Streben nach einheitlich zusammengefaßtem Raum, die Möglichkeiten, die die Mörteltechnik gibt, und endlich das römische Gefühl für axiale Anlagen und für Unteroordnung der einzelnen Teile eines Gebildes haben sich zur Lösung dieser Aufgabe vereinigt.

In den Provinzen sind als reifantioninische Bauten Basilika und Thermen in Lepcis mit reichskulpiertem Ornament zu nennen.

**Skulptur.** Ebenso wie in der Architektur bringt auch in der Skulptur die frühantioninische Zeit die Vollendung dessen, was die hadrianische verspricht. Unter den historischen Reliefs sind die meist auf die Partherkriege des Marcus und Lucius bezogenen, nach dem einzigen erhaltenen Porträtkopf, dem des Antoninus Pius, etwa 20 Jahre früher anzusetzenden Platten aus Ephesos mit allegorischen Darstellungen und Kampfszenen an die Spitze zu stellen. In manchem erinnern sie an reifhadrianische Arbeiten wie die Forumschranken. In der Hauptstadt setzen sich die harten klassizistischen Formen durch, wofür namentlich die personifizierten Provinzen vom Hadrianeum mit ihren klaren Umrissen und dem glatten auf jedes Beiwerk verzichtenden Reliefgrund anzuführen sind. An sie lassen sich die klassizistischen Reliefbilder mit spärlicher Landschaftsandeutung anschließen wie die mythologischen Zweifigurenplatten im Palazzo Spada, der schlafende Jäger und das Perseusrelief im capitolinischen Museum, die Mänade mit dem Bock im Thermenmuseum. Verwandt ist die Reliefbehandlung an den Greifen im Fries des Faustinatempels. Den Abschluß der ganzen Reihe bildet die Apotheose des Antoninus und der Faustina an der Frontseite der Ehrensäule dieses Kaisers. Auch die Porträts des Antoninus Pius selbst mit ihrer nüchternen harten Formgebung passen gut in diese Richtung.

Im auffälligen Gegensatz zu der Frontseite des Sockels der Antoninussäule stehen die beiden Nebenseiten, die militärische Leichenspiele in hohem Relief, das die Gestalten fast als Rundfiguren erscheinen läßt, mit eigenartig geformter Geländeangabe wiedergeben. Die einzelnen Abschnitte sind unter völliger Ausschaltung jeder Perspektive übereinander gesetzt. Die Technik roh und vereinfachend. An der Antoninsäule spüren wir zum erstenmal den Gegensatz zwischen der schönlebendigen klassizistisch griechischen Tradition und dem neuen Ringen um Form der spätantiken Kunst. Der Kampf beider Strömungen füllt die folgenden zwei Jahrhunderte aus. Durchaus dem neuen Geist entstammt die Formgebung an der Marcussäule, die in Aufbau und Bildanordnung zweifellos die Traiansäule nachahmt, aber in dem zu der chronikartigen Erzählung des Reliefbandes trefflich passenden derben klaren Stil das Vorbild entschieden übertrifft.

Die Einzelgestalten sind gedrunken, nicht immer wohl proportioniert. Das landschaftliche Beiwerk setzt sich ebenso wie die im Hochrelief gebauten Figuren klar vom glatten Reliefgrund ab. Die tief schattenden Furchen des laufenden Bohrers heben die Hauptlinien für die Betrachtung aus der Ferne deutlich heraus, neben ihnen stehen die Stichlöcher des Bohrers für Augensterne, Haarlocken, Kettenpanzer und dergleichen. Häufig verleitet das traianische Vorbild zur Anbringung von Massenszenen, in denen jedoch stets die Einzelgestalt von der Umgebung isoliert wird. Am eindrucksvollsten ist die Schilderung dort, wo der Meister sich mit wenigen Figuren begnügt wie in der Szene des Boten, der eilig in eine Burg eintritt, über deren Zinnen der Kaiser mit zwei Begleitern in strenger Vorderansicht erscheint; mehr eine Darstellung der kaiserlichen Majestät denn die der regierenden Person.

Bohrlöcher und Bohrfurchen spielen auch an den hohen rechteckigen Reliefplatten mit Szenen aus den Kriegstaten Marc Aurels eine Rolle, die im Gegensatz zu den kleineren Bildern der Säule entschieden an die klassizistische Tradition anknüpfen. Vor allem aber werden sie an Rundskulpturen zur Charakterisierung des Haars im Gegensatz zu der polierten Fläche der Haut verwendet. In die gleiche Richtung führt das damals zuerst zu beobachtende Aufkommen von optisch wirkenden Schattentiefen in den Augäpfeln; eine Durchbrechung der rein plastischen Formgebung.

Auch in den Kopien nach Meisterwerken macht sich die neue Richtung der Marmor-kunst bemerkbar, wofür die nach der Haartracht der Frau um 180 zu datierende Gruppe eines Römers und einer Römerin als Mars und Venus aus Ostia zeugt. Für den Osten repräsentieren diese Stilstufe die kleinasiatischen Säulensarkophage, die damals aufkommen. Unter ihnen ist der in Melfi durch die Haartracht der Verstorbenen in das drittletzte Jahrzehnt des 2. Jahrh. datiert. Die an statuarische Typen anknüpfenden Figuren in den Aediculen lassen sich an die genannte statuarische Gruppe anschließen. Die Proportionen sind gedrunken, die Formgebung klar und hart. Daß in dem Stehenlassen der durch keine nachträgliche Meißelarbeit oder Glättung gemilderten Spuren des Bohrers nicht handwerkliche Nachlässigkeit zu erkennen ist, sondern ein bewußt angewendetes Kunstmittel, lehren die Bronzen der Zeit, unter denen das Reiterstandbild des Marc Aurel mit den der Erztechnik gemäßen Mitteln ähnliche Wirkungen erstrebt. Die Marmortechnik des Auflockerns bewegter Partien durch Bohrung, der Politur der einheitlichen Flächen auf Hochglanz, erlebt unter der Regierung des Commodus einen Höhepunkt. Die große Büste des Kaisers als Hercules gemahnt fatal an ähnliche Bravourstücke des italienischen Seicento, zu ihr passen in Stil und Technik eine Reihe von Sarkophagen mit barock bewegten Gestalten.

Um die Jahrhundertwende kehrt die Reliefkunst zu den schwereren vierschrotigen Proportionen der mittleren Antoninenzeit zurück. Die Reliefs mit Schlachten und Belagerungen am Septimiusbogen setzen mit reicherem landschaftlichen Beiwerk die zuerst an der Nebenseite des Sockels der Antoninussäule beobachtete Perspektive und Proportionierung fort. Hart und bestimmt ist die Führung der Bohrlinien an den gefesselten Barbaren auf den Säulenpostamenten. Ähnlich den frühantioninischen Reliefs heben sie sich von glattem Grund ab. Darin stehen ihnen die qualitativ geringeren Skulpturen vom Bogen der Argentarier auf dem Forum Boarium nahe. Den landschaftlichen Reliefs des großen Bogens läßt sich ein Relief mit Togati vor dem Kaiser im Palazzo Sacchetti vergleichen. Roh und provinziell ist das große Triumphrelief des Septimius Severus aus Lepcis.

Die rundplastischen Porträts des Septimius Severus und seiner Angehörigen setzen den Stil der Commoduszeit fort, sie übernehmen den Hochglanz der Marmorpolitur, verzichten aber auf die allzu übertriebenen Zierlichkeiten der Bohrtechnik. Groß und charaktervoll sind die Bildnisse des Caracalla, die in den unschönen Zügen ein starkes Temperament und gesammelte Energie verkörpern; die letzte große Porträtleistung im rein antiken Sinn, die wir besitzen. Dem Caracallaporträt ebenbürtig ist die Statue eines verkrüppelten Zwerges, die unter dem Namen Äsop bekannt ist. Für die Kopisten-tätigkeit der spätantioninischen Periode sind die in den Caracallathermen gefundenen Kolossalstatuen und -gruppen charakteristisch. Deren bedeutendste sind die aus den farnesischen Sammlungen stammenden Kopien des lysippischen Herakles und der Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos von Tralleis. Da an dem Bau der gewaltigen Thermenanlage noch bis in die Regierungszeit des Alexander Severus gearbeitet wurde, mögen manche der dort gefundenen Marmorkopien schon in die folgende Periode gehören; sicher ist dies wohl bei den sehr roh gearbeiteten Figuralkapiteln.

**Malerei.** Gut datierte Denkmäler der Malerei aus der antoninischen Periode sind kaum vorhanden. Immerhin gestattet der Vergleich mit der Reliefkunst einige Werke hier einzuordnen. Das schöne nordafrikanische Bruchstück einer Isisprozession, auf der sich die unter hohem Augenpunkt gesehenen Gestalten vom neutralen Grund abheben, verhält sich zu den Mosaikbildern aus der Hadriansvilla wie die frühantioninischen Reliefbilder zur Traianssäule. Die eigenartige Perspektive läßt auch das große Nil-

mosaik in Praeneste als Werk der 2. Hälfte des 2. Jahrh. erkennen. Flott und geschickt sind die frühantoninischen Landschaftsbildchen im Grab der Pancratier an der Via Latina und das hübsche bukolische Gemälde aus der Villa der Quintilier. In den Anfang des 3. Jahrh. setzt man aus topographischen Gründen die reich bemalte Gruft der Aurelier in Rom, deren Formenvortrag wohl in die Zeit des Caracalla passen würde. Der großen Masse nach in die antoninische Zeit gehören die in Ägypten zahlreich gefundenen Mumienporträts, von denen die ältesten schon flavisch sind, während die letzten Ausläufer dem beginnenden 4. Jahrh. angehören. Trotz der verschiedenen Qualität sind unter ihnen manche Leistungen, die den Vergleich mit hauptstädtischen Arbeiten nicht zu scheuen haben.

Kapitelle: PGusmann, l'art décoratif de Rome, Tf. 9, 22 u. 137. Exedra Herodes Atticus: Olympia II (FAdler). Hadrianeum: Platner-Ashby, S. 250; KiB. 185, 6. Faustinatempel: Platner-Ashby, S. 13; KiB. 185, 7. Thamugadi: Vortr. d. Bibl. Warburg V, Tf. 24/5 (FNoack); KiB. 182, 3. Thugga: SGsell, Monum. de l'Algérie; FNoack, Baukunst d. Altertums, Tf. 180. Theveste: SGsell, a. O. I, Tf. 19; FNoack, Bauk. d. Altert., Tf. 179. Fassaden: Arch. Jahrb. XXXVIII/IX (HHörmann); KiB. 166, 6. 176/7. Attaleia: AnnAt. VI/VII (GMoretti); KiB. 185, 2. Septizonium: Platner-Ashby, S. 473; KiB. 177, 4. Heliopolis: TWiegand, Baalbek, Ergebn. d. Ausgr.; KiB. 179/80. Kapitelle u. Friese: PGusman, l'art décoratif de Rome, Tf. 43; EStrong, Scultura Romana, S. 307—309. Caracallathermen: Platner-Ashby, S. 520; KiB. 188/9. Thermenanlagen: DKrencker u. EKrüger, Die Kaiserthermen in Trier. Leptis: PRomanelli, Leptis Magna. Termessos: Lanckoroński, Städte Pamphylens u. Pisidiens. Neba: AmJArch. 1907, S. 1. Kanatha: ebda., S. 387 (CWard). Gerasa, Palmyra: ADjermal-Pascha, Alte Denkm. aus Syrien usw. Damaskus: CWattinger u. KWulzinger, Damaskus. Reliefs Ephesos: EStrong, Scultura Romana, Tf. 50; RömMitt. XLV Tf. 77; KiB. 416. Provinzen: SJones, Sculpt. Pal. Conserv., S. 3; KiB. 413, 1. Spadarel.: Helbig-Amelung Nr. 1810—1817; KiB. 401, 6. Jäger: Helbig-Amelung Nr. 807; KiB. 365, 3. Perseus: Helbig-Amelung Nr. 806. Mänade: ArchAnz. 1926, S. 223 (WAmelung). Fries Faustinatempel: EStrong, Scultura Romana, Tf. 47; PGusman, l'art décoratif de Rome Tf. 173. Antoninussäule: Helbig-Amelung Nr. 123; KiB. 413, 6/7. Porträts Antoninus Pius: AHekler, Bildniskunst, Tf. 264; KiB. 413, 3. Marcussäule: EStrong, Scultura Romana, S. 265—277; KiB. 415. Reliefs: EStrong, a. O., 250—255; SJones, Sculpt. Pal. Conserv., S. 22, 25 u. 27; KiB. 414, 2/3. Gruppe Ostia: Notscav. 1920, S. 59 (CMoretti). Säulensarkophag: Arch. Jahrb. XLV, S. 184 (GRodenwaldt); KiB. 418 u. 419, 2. Sarkophag Melfi: Arch. Jahrb. XXVIII (RDelbrueck); KiB. 418, 1. Bronze Marc Aurel: K Kluge u. K Lehmann-Hartleben, Die ant. Großbronzen II, S. 85; KiB. 414, 1. Commodus: SJones, Sculpt. Pal. Conserv., S. 139; KiB. 417, 2. Sarkophag: Helbig-Amelung Nr. 140. Severusbogen: EStrong, Scultura Romana, Tf. 60/2; KiB. 186, 2 u. 417, 5. Argentarierbogen: PGusman, l'art décoratif de Rome, Taf. 159/60; RömMitt. XLV Tf. 78 (OBrendel). Rel. Sacchetti: EStrong, a. O., Tf. 63. Triumphrel. Leptis: PRomanelli, Leptis; RömMitt. XLV Tf. 79 (OBrendel). Porträts Septimius: AHekler, a. O., Tf. 267b; KiB. 417, 4. Caracalla: RDelbrueck, Ant. Portr., Tf. 50; KiB. 417, 3. 'Aesop': AHekler, a. O., Tf. 279. Kapitelle Caracallathermen: RGusman, l'art décoratif de Rome, Tf. 43. Isisprozession: RömMitt. XL, S. 314 (RHerbig). Mosaik Praeneste: GERizzo, Pittura Ellenistico-Romana, Tf. 188/9. Aureliergrab: Mem. Accad. Pontef. Rom. I (JWilpert); PMarconi, Pittura dei Romani, Abb. 71/2 u. 147—151. Pancratiergrab: Mem. Am. Ac. IV, Tf. 25ff. (ELWadsworth). Quintiliervilla: RömMitt. XLIV, S. 159 (FWirth); GERizzo, Pittura Ellenistico-Romana, Tf. 171. Mumienporträts: PBuberl, Die griech.-ägypt. Mumienbildnisse d. Slg. Th. Graff; EPfuhr, MuZ., Abb. 677—683; PMarconi, a. O., Abb. 65—68.

## XX. DAS DRITTE JAHRHUNDERT N. CHR.

**Baukunst.** Den Stilwechsel, den wir in der Plastik unter dem letzten Kaiser des antoninischen Hauses Alexander Severus beobachten, läßt sich in der Baukunst nicht feststellen. Öffentliche Bauten werden in dem durch Bürgerkriege und ständige Thronwechsel, durch teilweisen Abfall von Provinzen finanziell geschädigten Italien kaum

unternommen bis zu den großen Befestigungsanlagen Roms, die um 275 von Aurelian begonnen und im frühen 5. Jahrh. vollendet wurden. Der wahrscheinlich von Aurelian errichtete Sarapistempel auf dem Quirinal ist in klassischen Formen gehalten, ihm läßt sich der nüchtern gehaltene Gallienusbogen vom Jahr 262 zur Seite stellen. Zahlreicher sind die Villenanlagen in Rom und Umgebung, die für die Entwicklung des Kuppelbaus nicht ohne Interesse sind. In dem meist auf die Licinianischen Gärten bezogenen Nymphaeum sitzt die Kuppel über einem Polygonalbau, in dessen Ecken das Gewölbe Pendentifs zu bilden beginnt; an Stelle des am Pantheon verwendeten Zenithlichtes wird der Raum durch Fenster in den Wänden erhellt. Dies Nymphaeum in die 2. Hälfte des 3. Jahrh. zu setzen. Früher ist das Wasserschloß des Alexander auf dem Esquilin.

**Skulptur.** Eine rohe Fortsetzung des Stiles der spätantoninischen Zeit wurde oben (101) in den Figurenkapitellen der Caracallathermen vermutet. Gestützt wird diese Annahme durch das stilverwandte vom Forum stammende Kapitell mit dem Elagabaln. Lebt hier die Flavisches linear umstilisierende Dekorationsart der severischen Epoche fort, so tritt seit Elagabal in der Rundskulptur, namentlich im Porträt, eine Kehre von der antoninischen Richtung, die im 'Aesop' und Caracalla gipfelte, ab. Der neue Stil wird durch die heroische Kolossalstatue des Alexander Severus gekennzeichnet, deren harte strenge Flächen auf Modellierung der Oberfläche verzichten. Der Körper ahmt deutlich griechische Werke des 5. Jahrh. nach, betont aber die anatomischen Grenzen mit übertriebener Schärfe. Es ist bezeichnend, daß auch die Kopisten damals wieder Vorbildern aus der Zeit des strengen Stiles zuwenden, die wie im Jäger des Polytimus mit Porträtköpfen verbunden werden. linear und hart wirken die scharf durchgezogenen Falten an einer Sitzstatue des capitolinischen Museums. Für die östliche Reichshälfte sind die häufig exportierten attischen Sarkophage charakteristisch, die sich um den capitolinischen Achilles-sarkophag gruppieren. An ihm sind die flachen Reliefs der Rückseite noch in den breiten schweren Proportionen der Caracallazeit gehalten; Neben- und Vorderseite hingegen sind in hohem Relief von schlanken etwas überzierlichen und weichlichen Gestalten in dicht gedrängter Komposition gefüllt. Ein blutleerer, auf äußere Glätte und harmonischen Wohlklang der geschwungenen Umrisse eingestellter Klassizismus herrscht bei handwerklich hochstehender Marmortechnik. Eigenartig wirkt in dieser Umgebung das Porträt des Maximinus. Die unregelmäßigen, unschönen Gesichtszüge der 'belua' sind in den Kolossalköpfen zu monumentaler Größe gesteigert. Doch wirken sie neben dem lebenssprühenden Caracallakopf maskenhaft starr. Gordan III., von dem das Brustbild des Louvre hervorzuheben ist, erinnert mehr an die Bildnisse des Alexander Severus, während die auf Philippus Arabs und Traianus Decius bezogenen Köpfe die Maximinusrichtung fortsetzen, freilich ohne den Zug dämonischer Häßlichkeit, der diesem eignet. Dem Traianus Decius stellt sich die überlebensgroße heroische Bronzestatue des Trebonianus Gallus zur Seite, deren Körperformen an die attische Sarkophaggruppe erinnern; auch hier tritt Knochenbau und Muskelform zurück, gegenüber der biegsamen Führung des Konturs. Starrheit und Glätte sind so für das zweite Viertel des 3. Jahrh. charakteristisch. Eine Reaktion darauf bietet die Skulptur in der Zeit Galliens. Die Bildnisse dieses Kaisers lassen zwar den Zusammenhang mit der vorhergehenden Generation in der Bravour der Marmortechnik, namentlich der Politur erkennen, streben aber deutlich nach einer Belebung der Flächen durch weiche Modellierung. Die Denkmäler aus dem folgenden Jahrzehnt sind spärlich, doch läßt sich an die weiche Richtung der Gallienusköpfe das auf Carinus bezogene Bildnis

und die zarten Münzbilder des Postumus anschließen. Unter den Sarkophagreliefs gehören der lateranische Philosoph, einige Hochzeitssarkophage und solche mit Genien der Jahreszeiten der Epoche an, vor allem aber der grandiose Schlachtensarkophage der aus der ludovisischen Sammlung ins Thermenmuseum gekommen ist.

Befestigung Roms: Platner-Ashby, S. 348. Serapistempel: ebda., S. 487 u. 491. Gallienbogen: ebda., S. 39. Nymphaeum: ebda., S. 364; FNoak, Bauk. d. Altert., Tf. 271; KiB. 190, 2/4. Wasserschloß d. Alexander: Platner-Ashby, S. 363. Elagabalkapitell: RömMitt. XVI (FStudniczka); EStrong, Scultura Romana, S. 310f. Alexander Severus: Ant. Plastik für WAmelung (PMingazzini). Jäger des Polytimus: Helbig-Amelung Nr. 856. Sitzstatue: S Jones, Sculpt. Mus. Cap. Tf. 23, 58. Attische Sarkophage: Helbig-Amelung Nr. 774; Arch Jahrb. XLV, S. 116ff. (GRodenwaldt); KiB. 412. 3. Maximinus: Berlin, Skulpt. Nr. 1663; KiB. 422, 3. Gordian: RDelbrueck, Bildnisse röm. Kaiser, Tf. 30. Philippus: ebda. Tf. 31; Traianus Decius: ebda. Tf. 32; Trebonianus Gallus: KKLuge u. KLehmann, Die ant. Großbronzen II, S. 100; KiB. 422. 4. Gallienus: RDelbrueck, Bildnisse röm. Kaiser, Tf. 36; Carinus: ebda., Tf. 38; S Jones, Sculpt. Pal. Conserv., S. 76. P. E. Stübelberg, Bildn. d. röm. Kaiser Tf. 117. Hochzeitsarkophage: Helbig-Amelung Nr. 1273; Mem. Am. Ac. VII, Tf. 18 (LMWilson); RömMitt. XXXVIII/IX, S. 20 (GRodenwaldt). Philosoph Lateran: Ztschr. bild. Kunst N.F. XXXIII 2, S. 120 (GRodenwaldt). zeitensarkophage: S Jones, Pal. Conserv., Tf. 17 u. 105. Schlachtensarkophage: Ant. Dkm. IV, Tf. 41 (GRodenwaldt); KiB. 419, 4.

## XXI. DIE SPÄTANTIKE

**Baukunst.** Die scharfe Abkehr von der antiken Tradition, die in der Gordianzeit vorbereitet, in diocletianischer Zeit vollzogen wird, findet in der Baukunst nicht sofort ihren Ausdruck. Die Diocletianthermen in Rom stehen ebenso wie die constantinischen auf dem Quirinal durchaus in der Nachfolge der Caracallathermen. Die gewaltige Basilica Nova am Forum, die von Maxentius begonnen, von Constantianus vollendet ist, setzt den Mitteltrakt einer stadtrömischen Thermenanlage als Eingangsgebäude hin. Von Gewölbebauten des Maxentius sind die Rundtempel für seinen Sohn Romulus am Forum wie am Circus an der Via Appia zu nennen, zudem die gewaltigen Halbkuppeln am Neubau des hadrianischen Tempels der Venus und der Roma. Der Tor de' Schiavi bekannte Rundbau in der Campagna stellt sich diesen Bauten zur Seite. Eine letzte Neuerung im Kuppelbau bedeutet die Grabanlage von Sta. Costanza mit säulengetragenem tonnengewölbtem Umgang. Einfache Tonnengewölbe zeigen auch die Tempel in der enormen, nach Art eines römischen Feldlagers angelegten Palastfestung des Diocletian bei Salona. Der achteckige Kuppelbau des Mausoleums ist wohl durch Nischen erweitert, aber ohne Umgang. An der Schmuckfassade der Porta Aurea wie in den Säulenhallen, die die Hauptstraßen säumen, sitzen die laufende Arkadenreihen über den Säulen. Eine ähnliche wohl gleichzeitige Anordnung bietet das spätantike Stadiontor in Milet. Die ältesten christlichen Basiliken in Rom, die auf die constantinische Zeit zurückgeführt werden, bezeugen durch die flache Gewölbedeckung eine entschiedene Abkehr von den die römische Kunst bewegenden Tendenzen des Gewölbebaues und damit von der antiken Tradition in der westlichen Reichshälfte. Die Verwendung von Spolien aus älteren Bauten, besonders von Säulen und Kapitellen kann über diesen grundsätzlichen Unterschied nicht hinwegtäuschen.

**Skulptur.** An das dichte Gedränge des ludovisischen Schlachtsarkophags setzt sich der Hintergrund völlig ausschaltet, lassen sich die Reliefs am Galeriusbogen in Thessalonien anschließen. Härter und schärfer als diese mit starken Bohrfurken sind die plastische Form rücksichtslos durchschneidenden, sind die Darstellungen auf der Basis zur Feier der Decennalien und Vicennalien von 305 ausgeführt. Ihnen

entspricht in der Monumentalplastik ein auf Constantius Chlorus gedeuteter Bronzekopf. Härter und hölzerner sind die Rundreliefs an den Schmalseiten und die niedrigen Reliefstreifen am Constantinsbogen. Beides jedoch sind in ihrer Zeit qualitativ minderwertige Arbeiten, die nicht für die Beurteilung des Zeitstiles unbedingt verwertet werden können. Mächtig und imposant sind die Marmorreste vom Constantinskoloß in der Basilica nova. Die regelmäßigen Züge wirken archaisch frontal, beherrscht wird der Eindruck durch die gewaltigen weitgeöffneten Augen, Neben dem inneren Leben, das der eindringende Blick vermitteln soll, tritt die Formenschönheit des Antlitzes bewußt zurück. An den Marmorkoloß läßt sich der auf des großen Constantin Sohn Constantius bezogene Bronzekopf im Conservatorenpalast unmittelbar anschließen. Neben diesen imposanten Porträts, die die Abkehr von der antiken Porträtkunst bedeuten, läuft eine Reihe von Porphyrbildnissen, die wohl in Ägypten gefertigt, einen härteren starren provinziellen Stil verkörpern, dem auch die beiden Porphyrsarkophage, der aus Sta. Costanza und der der Helena, angehören. Trotzdem ist die antike Tradition noch nicht völlig überwunden. Während des ganzen 4. Jahrh. bricht sie immer wieder durch. Allerdings handelt es sich stets nur um äußerliches formales Anlehnen an die alten Vorlagen, deren Gehalt und Kraft den Spätlingen fremd ist. Noch aus constantinischer Zeit stammen die Panzerstatuen des Kaisers und seiner Söhne, die an römische Arbeiten des 2. Jahrh. anknüpfen. Eine prächtige Umgestaltung eines griechischen Typus in neuem Geist ist das Gorgonenmedaillon vom Constantinsforum in Konstantinopel. Schwülstige Nachschöpfungen sind uns in den Dioskuren aus den Thermen Constantins in Rom erhalten, denen sich wohl der Jupiter Verospi im Vatikan zur Seite stellen läßt.

Auf den Sarkophagen der letzten Zeit des Heidentums sind mythische Themen nicht selten. Doch haben die alten Formen den klaren plastischen Aufbau völlig verloren. Im Musensarkophag Mattei und dem lateranischen Adonissarkophag durchbrechen die Bohrfurken das anatomische Gerüst. Frischer und lebendiger sind die Stücke gearbeitet, die Szenen aus dem täglichen Leben, namentlich Jagdbilder, zeigen. Es herrschen nicht mehr die Löwenjagden in Begleitung von allegorischen Personifikationen, sondern solche auf heimisches Wild in zwar derber, aber flotter, von keinem Zwang der Tradition gehemmter Kunstsprache.

Auffallend reich ist der Bestand an spätantiken Werken der Kleinkunst. In den Kameen, deren Prachtstück der bei Belgrad gefundene ist, herrscht die unantike strenge, lineare Formgebung. In den Silberarbeiten, für die namentlich eine in England gefundene Silberschale charakteristisch ist, lebt hingegen antike Tradition wieder auf. Den blutleeren lahmen Klassizismus ihrer Göttergestalten finden wir wieder auf den ins Ende des 4. Jahrh. datierten Elfenbeindiptychen der Symmachi und Nicomachi. Die Elfenbeindiptychen der Konsuln bieten im 5. Jahrh. bis in die Mitte des 6. Jahrh. aufs Jahr datierte Denkmäler. An sie wären die sehr zahlreich erhaltenen Porträtköpfe und Porträtstatuen aus der antiken Welt von Italien bis nach Kleinasien hin anzuschließen. Erst dann können diese bisher meist nur ästhetisch im Gegensatz zur antiken Schönlebigkeit gewerteten Stücke auch für die Kunstgeschichte nutzbar gemacht werden.

**Malerei.** Aus dem 3. Jahrh. sind uns eine Reihe von ausgezeichneten Miniaturen unter Glas erhalten, die den plastischen Porträts der Zeit künstlerisch ebenbürtig sind. Die meist spät datierten Athletenmosaiken der Caracallathermen lassen sich wohl mit den Reliefs auf der Rückseite attischer Sarkophage (o. S. 103) verbinden. Ins 3. Jahrh. gehören noch einige der figurenreichen nordafrikanischen Mosaiken, unter

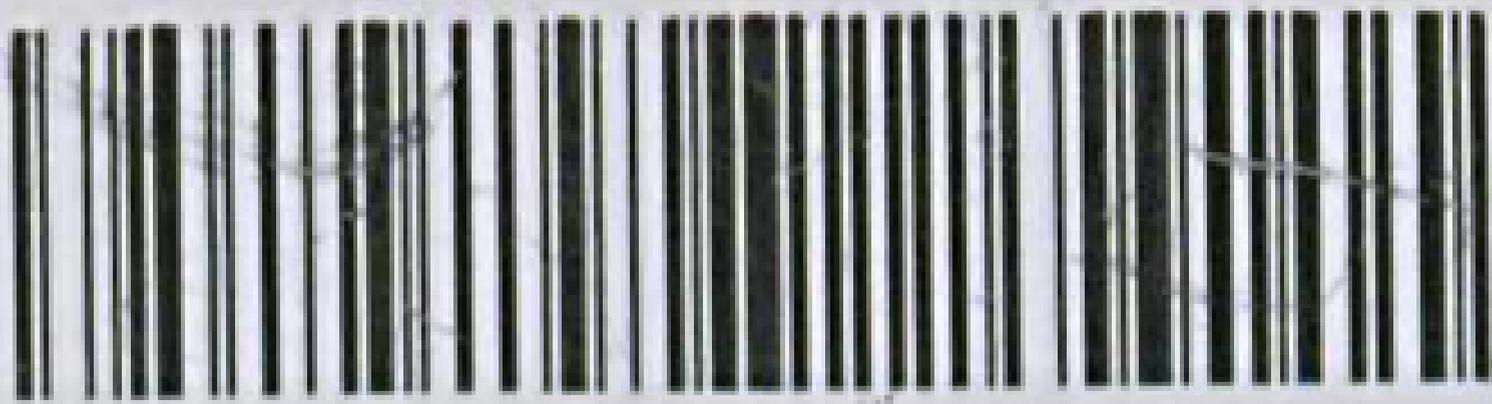
denen die Gladiatoren- und Venatioszenen aus der Villa von Zliten hervorragen. Eben dort entwickelt sich in der spätantiken Zeit eine eigene Art von Landschaftsbildern. Die letzten heidnischen stadtrömischen Mosaiken mit Jagddarstellungen in großem Maßstab sind den gleichzeitigen Sarkophagen zur Seite zu stellen.

Spätantike Kunst: Sitz.Ber.Berl.Ak. 1927, S. 342 (Hlitzmann). Diocletianthermen: Platner-Ashby, S. 527; KiB. 188/9. Constantinthermen: Platner-Ashby, S. 525. Basilica Nova: ebda., S. 76; KiB. 190, 5—191, 3. Rundtempel Forum: Platner-Ashby, S. 450. Circus: Tashby, The Rom. Campagna in Class. Times, S. 182. Venus u. Roma: Platner-Ashby, S. 552; KiB. 184, 1/2. 'Tor de' Schiavi': FNoack, Baukunst d. Altertums, Tf. 170. Sta. Costanza: FToebelmann, Röm. Gebälke, S. 136; KiB. 192, 2/3. Salona: GNiemann, Palast Diocletians in Spalato; KiB. 186, 5—187, 7. Stadiontor Milet: Milet, II 1, S. 32 (AvonGerkan). Galeriusbogen: KEKinch, l'arc de triomphe de Salonique; BCH. XLIV, S. 5 (EHébrard); KiB. 422, 6. Vicennaliabasis: EStrong, Scultura Romana, Tf. 65/6. Constantius Chlorus: Mchn. Jahrb. XI (JSievekling); EStrong, Scultura Romana. Tf. 76; KiB. 423, 1. Constantinbogen: Bullcomun. L, S. 13 (JWilpert); EStrong, Scultura Romana S. 331 ff.; PBiękowski, Les Celtes dans les arts mineurs, S. 209 ff.; KiB. 424, 1. Constantin-koloß: S Jones, Sculpt. Pal. Conserv., S. 5; KiB. 423, 3. Constantius II: S Jones, a. O., S. 173. Porphyrbildnisse: RDelbrueck, Ant. Porträts, Tf. 54; Ant. Dkm. III, Tf. 30 (RDelbrueck); EStrong, Scultura Romana Taf. 79. Porphyrsarkophage: Arch Jahrb. XXXVII, S. 31 (GRodenwaldt); RömMitt. XLIII (KMichalowski); KiB. 424, 2. Panzerstatuen: EStrong, Scultura Romana, Tf. 80; KiB. 423, 2. Gorgo: GMendel, Catal. Constantinople Nr. 145. Dioskuren: RömMitt. XIII, S. 248 (AMichaelis); KiB. 341, 3, 6. Juppiter Verospi: Helbig-Amelung Nr. 243. Musensarkophag: RömMitt. XXXVIII/IX, S. 6 (GRodenwaldt). Adonißsarkophag: Helbig-Amelung Nr. 1202. Jagdsarkophage: RömMitt. XXXVI/VII, S. 58 (GRodenwaldt). Belgrader Kameo: Arch Jahrb. XXXVII, S. 17 (GRodenwaldt). Silberschalen: Arch Jahrb. XXX, S. 192 (FDrexel); LMatzulewitsch, Byzantinische Antike. Diptychen: RDelbrueck, Die Consulardiptychen. Spätantike Porträts: RömMitt. XXVIII, XXIX (RDelbrueck); 76. Berl. Winck. Progr. (GRodenwaldt). Antike II, S. 45 (GKaschnitz-Weinberg); Historia III, S. 401 (CALbizzati). Glasporträts: RömMitt. XXIX; Annali della Facoltà di Lettere Cagliari I, II (CALbizzati). Athletenmosaik: Helbig-Amelung Nr. 1240. Zliten: SAurigemma, I Musaici di Zliten. Landschaften: PGauckler u. AMerlin, Mos. de la Tunisie 940; RCagnat u. VChapot, Manuel d'arch. rom. II, S. 150f. Jagdmosaik: Capitolium V, S. 568.

**Boğaziçi Üniversitesi**

**Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi**

**Jale İnan Arşivi**



JALARC0100701