Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1884.

München.
Akademische Buchdruckerei von F. Straub.
1885.

In Commission bei G. Franz.

Digitized by Google

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 7. Juni 1884.

Herr v. Brunn hielt einen Vortrag:

„Ueber tektonischen Styl."

II.

Bei meinem vorjährigen Vortrage über tektonischen Styl in griechischer Plastik und Malerei lag mir der Gedanke fern, etwas irgendwie Abschliessendes über dieses Thema zu bieten. Es kam mir vielmehr darauf an, allerlei Eindrücke und Beobachtungen, die sich nach und nach bei mir angesammelt hatten, aus dem Bereiche blossen Empfindens in den eines verstandesmässigen Erkennens überzuführen und durch solche Abklärungen Raum für weitere Erwägungen zu gewinnen. Diese Absicht habe ich insofern erreicht, als sich mir seitdem eine Reihe von Erscheinungen unwillkürlich dem Begriffe des Tektonischen unterordneten und dadurch in einem neuen und veränderten Lichte entgegentraten. Ja es drängte sich mir immer mehr die Ueberzeugung auf, dass eigentlich bei jedem Erzeugnisse griechischer Kunst die Frage zu stellen sei, in welchem Umfange bei seinem Entstehen neben freiem künstlerischem Schaffen tektonische Principien, sei es entscheidend, sei es ergänzend mitgewirkt haben. Freilich gilt es hier von Neuem zu betonen, dass eine abschliessende Antwort auf diese Frage nicht in dem Augenblicke gegeben

Digitized by Google

werden kann, in welchem sie eben erst gestellt wird. Es bedarf vielmehr einer Reihe von Vorstudien, welche aus einzelnen Beobachtungen die Thatsachen feststellen, auf deren Grundlage sich erst eine bestimmte Methode systematischer Betrachtung herauszuarbeiten vermag. Als solche Studien mögen die folgenden Erörterungen betrachtet werden, die von zufälligen Anlässen ausgehend, auch darin diesen Ursprung nicht verleugnen sollen, dass sie ohne Beschränkung auf die zunächst liegende tektonische Frage sich auch auf andere, namentlich kunstgeschichtliche Gesichtspunkte erstrecken werden, wie sie sich gerade durch die Natur des monumentalen Stoffes darbieten.

Die Bedeutung tektonischer Principien tritt uns besonders klar in der ältesten decorativen Kunst der Griechen entgegen. Auch später verschwindet dort ihre Wirksamkeit nicht, aber sie tritt äusserlich in dem Maasse in den Hintergrund, als die zu voller Freiheit und Selbständigkeit sich erhebende monumental-statuarische Kunst auf sie zurückwirkt. Ist aber trotz des inneren Gegensatzes der beiden Gattungen die statuarische Kunst in ihren eigenen Anfängen von tektonischen Principien unabhängig? Diese Frage drängte sich bei mir erst seit dem letzten Jahre in den Vordergrund, als mir einige neuerlich entdeckte Marmorstatuen durch Gypsabgüsse näher bekannt wurden. Die erste entstammt den französischen Ausgrabungen auf Delos: eine mit einfachem Chiton langbekleidete Gestalt, deren herabhängende Arme eng am Körper anliegen. Ein Loch in jeder Hand deutet auf ein eingefügtes Attribut geringen Umfanges. Nach einer Inschrift auf der linken Seite war sie von einer Naxierin Nikandre der Artemis geweiht: ob das Bild der Göttin selbst oder das der Weihenden, kann hier unerörtert bleiben; nur der Kürze wegen mag sie als Nikandre bezeichnet werden (publicirt von Homolle im Bull. de corresp. hellén. III, pl. 1; p. 3; 99). Die andere, in unmittelbarer Nähe des Hera-

Digitized by Google

tempels auf Samos entdeckt, befindet sich jetzt im Museum des Louvre: auch sie ist lang, aber weniger einfach bekleidet und durch eine in ähnlicher Weise angebrachte Inschrift als Weihgeschenk eines Cheramyes für Hera bezeichnet. Die Hand des herabhängenden rechten Armes fasst das Obergewand; die auf die Brust gelegte (sehr beschädigte) Linke hielt ein in einem Loche befestigtes, leider nicht erhaltenes Attribut. Also auch hier lässt sich die Bedeutung der Gestalt nicht sicher bestimmen; doch ist die Bezeichnung als Hera wohl die nächstliegende. (Publicirt von Girard im Bull. de corresp. hellén. IV, pl. 13 u. 14; p. 483.)

Der Werth der beiden Statuen beruht daher ganz überwiegend auf ihrer formalen Erscheinung. Es ist zunächst, schon bei äusserlicher Betrachtung, von Bedeutung, dass wir jetzt neben stehenden nackten Jünglingsstatuen ältester Art auch zwei stehende bekleidete Figuren von gleicher Alterthümlichkeit kennen lernen. Denn diese äussere Erscheinung ist nicht unwesentlich für die künstlerische Auffassung und Behandlung. Während bei der nackten Gestalt auch in ruhiger Haltung die Bedeutung des lebendig Organischen sich in der Nachahmung der Wirklichkeit so weit geltend machen wird, dass dagegen die stylistische Auffassung weniger deutlich und nur etwa in zweiter Linie hervorzutreten vermag, führt der todte Stoff der Gewandung darauf, das Zufällige und Wechselnde in seiner Verwendung bestimmten stylistischen Anschauungen unterzuordnen, überhaupt eine bestimmte Stylisirung in den Vordergrund zu stellen. So werden wir also schon hier auf den Gegensatz von einfacher Nachahmung der Natur und künstlerischer Stylisirung hingewiesen.

Bei der Betrachtung der beiden Statuen drängt sich aber ferner einem Jeden unwillkürlich die Erinnerung an Holzsculptur auf, die ja auch nach der historischen Ueberlieferung für älter als die Steinsculptur gelten muss. Man übte sich

Digitized by Google

natürlich zuerst an dem weicheren, leichter zu bearbeitenden Material, und als man sodann zu dem härteren Stein und Marmor überging, blieben zunächst noch die Anschauungen und Erfahrungen massgebend, die man sich an dem weicheren erworben hatte. So sind in der That die beiden Statuen, obwohl in Marmor ausgeführt, ihrem künstlerischen Charakter nach principiell durchaus als Holzsculpturen zu betrachten. Darin aber, dass wir auch im Marmor noch den Holzstyl erkennen, liegt es bereits ausgesprochen, dass die Künstler nicht mit voller Freiheit schufen, wie etwa da, wo sie einen Klumpen Thon in beliebige Formen kneteten, sondern dass sie sich gebunden fühlten durch die natürlichen Eigenschaften des Materials, in dem sie ihre Gedanken zum Ausdruck zu bringen beabsichtigten. Vergegenwärtigen wir uns nemlich, auf welchem Wege diese Werke technisch hergestellt worden sind, so werden wir dadurch an einen Ausspruch Michelangelo's in einem seiner Sonette erinnert (XV in der Ausgabe von Guasti S. 173; vgl. auch XVI, S. 174): es gebe keinen künstlerischen Gedanken, den nicht ein einzelner Marmorblock in sich enthalte, und es komme daher nur darauf an, diesen von dem Ueberflüssigen zu befreien, um die Idee verkörpert ans Licht treten zu lassen. Dass es sich hier nicht um ein Spiel mit Worten, um eine halb scherzhafte Pointe handelt, zeigt eine andere Bemerkung in seinen Briefen (CDLXII der Ausgabe von Milanesi S. 522): unter Sculptur verstehe er die Kunst, die sich bethätige auf dem Wege des Abnehmens: per forza di levare; die andere, die sich bethätige durch An- und Aufsetzen: per via di porre (also z. B. die Arbeit in weichem Thon), sei ähnlich der Malerei. Letzteres lässt sich nur so verstehen, dass, wie ein Gemälde entstehe durch Auftragen der Farben auf eine indifferente oder neutrale Fläche, ebenso das plastische Thonwerk erwachse durch Auftragen des Thones, und zwar beim Relief auf eine Fläche, bei dem Rundbilde um einen Kern herum, mag auch hier

Digitized by Google

schliesslich bei dem Durchbilden das Wegnehmen des zu viel Aufgetragenen wieder eine bedeutende Rolle spielen.

Die Entstehung eines Sculpturwerkes auf dem Wege des Abnehmens tritt uns an den beiden Statuen von Delos und Samos in besonderer Deutlichkeit entgegen. Mit nicht minderer Deutlichkeit indessen erkennen wir bei einer Vergleichung der beiden Werke, wie trotz des Ausgehens von dem gleichen Principe doch der tektonische Charakter des einen im Gegensatze zum andern in entscheidender Weise durch die besondere Natur der stofflichen Grundlage bedingt ist. Wir dürfen nemlich bei der Betrachtung dieser Werke kaum oder wenigstens nicht in erster Linie fragen: wie fassten die beiden Künstler die menschliche Gestalt auf? Es drängt sich uns vielmehr als (ideelle) Voraussetzung auf, dass zur Herstellung seines Werkes dem einen Künstler ein vierkantiger Balken, dem andern ein runder Stamm gegeben war. In diesem Stoffe aber war nicht eine menschliche Gestalt frei der Natur nachzubilden, sondern die Aufgabe lief darauf hinaus, wie sich dieser Stoff mit den verhältnissmässig einfachsten Mitteln durch Abarbeiten so weit umgestalten lasse, dass er bei dem Beschauer den Eindruck einer bekleideten menschlichen Gestalt hervorrufe. Prüfen wir auf diese Auffassung hin das Einzelne!

Der Balken der Statue von Delos verjüngt sich von unten nach oben bis zur Achselhöhe der Gestalt etwa in demselben Maasse, wie in der Natur der Stamm eines schlank aufgeschossenen Baumes; und diese Verjüngung erhält in dem oberen Theile durch die Form des Schädels und die nach den Schultern zu sich verbreiternden Haarmassen eine regelmässige Abrundung. Nur die auch in der Natur an den Stamm des Körpers gleich Aesten angefügten Arme und die ganz unten an der vorderen Fläche hervortretenden Spitzen der Füsse wirken auch im Kunstwerke als an den ursprünglich einfachen Balken angesetzte Theile. Sonst bewahrt dieser

Digitized by Google

seinen äusseren Umriss bis nahe zu drei Fünfteln seiner Gesammthöhe, wo die Gürtung des Gewandes die Einziehung der Taille bezeichnet. Hier genügt eine mässige Abrundung nach den Seiten, um die Hüften hervortreten zu lassen, während die gerade Linie vom Gürtel bis zur Achselhöhle wieder zu der ursprünglichen Breite des Balkens zurückführt und zugleich die bestimmte Vorstellung von der Verbreiterung der Brust nach oben erweckt. — Auf der Vorderseite schneidet der Gürtel nur sehr mässig ein und die Rundung des Leibes verschwindet vollständig in der Fläche. Ueberhaupt aber ist der Rundung der Gesammtmasse des vom Gewande umkleideten Körpers nur in so weit Rechnung getragen, dass die vier Kanten des Balkens abgearbeitet, die zwischen diesen liegenden Flächen aber unberührt geblieben sind. Wenn nun auch dem Werke ursprünglich der Schmuck der Farbe nicht gefehlt hat, so gestattete doch die ganze Anlage keine weitere Gliederung durch Angabe von Falten oder andere Massen, sondern nur eine dekorative Belebung durch aufgemalte Muster (vgl. Furtwängler in der Arch. Zeit. 1882, S. 322). — Kopf und Oberkörper haben leider stark von der Zeit gelitten. Wir erkennen nur, dass die zwei Fünftel der Gesammthöhe, welche auf beide zusammen entfallen, durch den Ansatz der Halsgrube in zwei gleiche Hälften getheilt werden. Aber nicht einmal die Rundung der Brüste scheint sich irgendwie aus der Fläche hervorgehoben zu haben und der weibliche Charakter höchstens durch die wenig steile, nur gegen die Halsgrube etwas zurückgeneigte Fläche der oberen Brusthälfte einigermassen angedeutet gewesen zu sein. Auch die Formen des Kopfes traten nicht über die vordere und hintere Balkenfläche hervor, sondern lagen innerhalb der Grenzen derselben eingeschlossen. Die nur in wenige Zöpfe oberflächlich gegliederten schweren Haarmassen aber machen den Eindruck, als sollten sie die Form des Halses mehr verdecken als zeigen und in ihren vorderen Flächen den Ueber-

Digitized by Google

gang von den Flächen der Brust zu dem Scheitel der Figur vermitteln, während sie hinten in der Fläche des Rückens einfach verlaufen. — Von den Formen des in seiner länglich ovalen Anlage den Gesammtverhältnissen der Gestalt entsprechenden Gesichtes lässt sich im Einzelnen nicht reden, so wenig wie von den herabhängenden enganliegenden, nur in der Gegend des Ellnbogens vom Körper gelösten Armen. Hände und Zehen endlich entbehren der Durchbildung.

Schwerlich lässt sich eine menschliche bekleidete Gestalt mit einfacheren Mitteln und in einfacheren Formen darstellen; und doch dürfen wir nicht etwa von roher Plumpheit und einem Ungeschick bäuerischer Versuche sprechen. Wem überhaupt der Sinn für archaische Kunst nicht fehlt, auf den werden selbst diese einfachen Umrisse und Flächen einen gewissen Reiz ausüben: wir mögen uns etwa der Worte erinnern, mit denen Pausanias II, 4, 5 von den Gebilden des Daedalos spricht: *ἀτοπώτερα μέν ἐστιν ἔτι τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις.* Worauf beruht dieser Eindruck? Suchen wir uns darüber durch Vergleichung mit einigermassen analogen Erscheinungen klar zu werden, so dürfen wir hier wohl diejenige Kunst, von der man früher die griechische abzuleiten bestrebt war, nemlich die ägyptische, als zu dieser Vergleichung ungeeignet ausser Betracht lassen. Wohl aber mögen wir uns einiger der seltenen assyrischen Statuen erinnern: der des Gottes Nebo und des Königs Assurnazirbal im britischen Museum (Perrot Hist. de l'art. II, p. 83 u. 537), welche, wie die Statue von Delos, mit langem faltenlosen Gewande bekleidet sind. Sie sind jedenfalls von einem weniger primitiven Charakter als die letztern, ja in ihren dekorativem Details verräth sich sogar eine bereits alt gewordene Kunstübung. Und doch wirken sie als schwere Massen, denen das Verständniss der Grundbedingungen statuarischer Bildungen völlig abgeht. Auch die Statue von Delos ist noch keine freie, fertige menschliche Gestalt; sie ist künst-

Digitized by Google

lerisch noch durchaus gebunden, aber gebunden durch die Strenge des Gesetzes. Sie ist in dem Balken enthalten; aber der Anfang ist gemacht, sie aus ihm zu befreien. Willig und mit klarem Bewusstsein unterwirft sich dabei der Künstler den Bedingungen, welche ihm durch die Natur der tektonischen Grundlagen auferlegt waren. Aber sein Werk befriedigt, weil es den gegebenen Voraussetzungen durchaus entspricht.

Der Künstler der Statue von Samos geht nicht von der gleichen materiellen Grundlage aus wie der von Delos, nicht von der Analogie eines Balkens, sondern von der eines Stammes. Er ist ausserdem in der künstlerischen Entwickelung bereits etwas weiter fortgeschritten, und wir dürfen daher bei der Prüfung seines Werkes nicht vollkommen übereinstimmenden, sondern nur verwandten Erscheinungen zu begegnen erwarten. Bei der stärkeren Vermenschlichung des Stoffes werden wir diesen selbst, d. h. also hier den Baumstamm weniger deutlich wiedererkennen, sondern nur noch an ihn lebhaft erinnert werden. Der Stamm eines Baumes pflegt allerdings nicht nach unten zusammengezogen zu sein und nach oben wieder anzuschwellen. Dennoch erweckt die Statue den Eindruck eines Stammes, indem eine Theilung der Schenkel noch in keiner Weise angedeutet und auch der Leib nicht von den Hüften abgegliedert ist, sondern nur insofern gerundet erscheint, als sein Querdurchschnitt mit der Rundung des Stammes zusammenfällt. Ausserdem aber berührt das Gewand, der lange Chiton, nach unten zu nicht einfach den Boden, sondern länger als der Körper breitet es sich ringsum wie fächerartig in ziemlich starker Ausladung aus und erinnert dadurch wieder an einen Baum, der mit seinem Stammende breit auf dem Boden aufsitzt, und sich dadurch als in demselben festgewurzelt zu erkennen gibt. Unwillkürlich nehmen wir dadurch nicht die Einziehung über der Gegend der Knöchel, sondern diese Ausladung als Maassstab für die Dicke des Stammes; und indem wir finden, dass der Umfang

Digitized by Google

der Brust unter den Achselhöhlen den Umfang der Grundfläche kaum erreicht, während die untere Einziehung etwa dem Abstande zwischen den beiden Brustwarzen entspricht, bleibt uns der Eindruck natürlichen Wachsthums, der eine weitere Unterstützung in der Art der Ausführung findet. Denn durch die feinen nicht modellirten, sondern nur eingekerbten Falten des über den Körper herabfallenden Chiton wird uns wiederum ein Vergleich, nemlich der mit der Rinde eines Baumes nahe gelegt, welche die natürliche Umhüllung des Stammes bildet. Freilich nur zu einem kleinen Theile: denn drei Viertel des Umfanges sind durch einen eng anliegenden Mantel zugedeckt, der ursprünglich farbig und durch eine gemusterte Bordüre für das Auge sich loslösend, ganz ohne Falten die Gesammtform des Stammes nicht beeinträchtigt, aber die menschlichen Formen an der ganzen unteren Hälfte der Gestalt mehr versteckt als zur Geltung kommen lässt. Noch an der Rückseite des Oberkörpers lässt die Knappheit und Spannung dieser Umhüllung nur die Einsenkung des Kreuzes und der Mittelfurche zwischen den Schulterblättern in ihren Hauptflächen mehr angedeutet als durchgebildet erkennen. Erst auf der Vorderseite tritt die Gliederung des Körpers bestimmter hervor. Der über die Schultern herabfallende joppenartige Ueberwurf ist zwar nicht straff angespannt, schmiegt sich aber den Formen nicht nur der Schultern, sondern auch der Brust und der Arme noch hinlänglich an. Die Falten, obwohl in ihrer Gesammtanlage durchaus schematisch geordnet, folgen doch in der besonderen Modulation ihrer Linien einigermassen der Natur der Körperformen. Nur an der unteren Begrenzung macht sich eine etwas freiere Tendenz geltend, indem hier der Stoff sich mehr loslöst und zu leichten Wellen zusammengeschoben herabfällt. Sollen wir hier schliesslich noch einmal auf die Vergleichung mit einem Stamme zurückkommen, so kann uns die mannigfaltigere Gestaltung des Oberkörpers, welche ausser-

Digitized by Google

dem durch die Biegung des einen Armes noch verstärkt wird, wohl an die Bildungen erinnern, die aus einem glatten Stamme sich da entwickeln, wo die Theilung in mehrere starke Aeste ihren Anfang nimmt.

Mehr als einmal wiederholt sich, wie auf andern Gebieten, so auf dem der Kunstgeschichte die Beobachtung, dass gewisse Erscheinungen aus den Anfängen ihrer Entwickelung gegen das Ende derselben noch einmal zu Tage treten, wie bei einem Kreislaufe, der wieder zu seinem Ausgangspunkte zurückführt. Etwa aus dem Ende der hellenistischen Periode stammt ihrer Erfindung nach die statuarische Bildung der Daphne im Augenblicke ihrer Verwandlung in einen Lorbeerbaum (Clarac 340 B, 966 C. Kopf und Vorderarme sind restaurirt). Betrachten wir den gesammten Aufbau, wie der nach unten verbreiterte Stamm, in welchem die Beine schon halbverwandelt stecken, an den Unterschenkeln sich zusammenzieht, wie dann gegen den Leib zu der Umfang wieder wächst, nach oben hin aber die Gestalt ihre menschlichen Formen von der Verwandlung fast noch unberührt bewahrt, so muss die Aehnlichkeit mit dem Aufbau der Statue der Hera wirklich überraschen. Man möchte sagen, wie an dieser die menschliche Gestalt aus dem runden Stamme herauswächst, so wächst diese an der Daphne wieder in den Stamm hinein. Bei ihr ist die Aufgabe gelöst mit den Mitteln der durchaus entwickelten Kunst; das Werk ist eine freie Schöpfung künstlerischer Phantasie, und die Gebundenheit der Gestalt ist keine künstlerische, sondern sie ist gegeben in dem Inhalte, in der Idee der darzustellenden Persönlichkeit. Der formale Grundgedanke ist aber auch in der Statue von Samos bereits vorhanden; nur ist hier die Gebundenheit eine künstlerische, d. h. das künstlerische Schaffen steht noch ganz unter der Herrschaft tektonischer Principien, und die Bedeutung dieser letzteren für die Anfänge der statuarischen Kunst tritt hier gerade durch den

Digitized by Google

Gegensatz der freien Auffassung späterer Zeit in ein scharfes Licht. Denn wenn sich bei der Statue von Samos noch weniger als bei der von Delos von Plumpheit oder Ungeschick reden lässt, wie wir später noch ausdrücklich auf einen nicht geringen Grad von Sauberkeit in der Ausführung werden hinweisen müssen, so liegt der tiefere Grund eben darin, dass, trotzdem wir uns in den Anfängen künstlerischer Entwickelung bewegen, wir doch überall das Walten bestimmter Principien und Gesetze empfinden, welche jedem unsicheren Tasten von vornherein bestimmte Schranken setzen, aber dennoch nicht als eine äussere Fessel wirken, indem sich der Künstler ihnen willig unterwirft, um sich an ihnen zur Freiheit zu erziehen.

Ehe wir uns nach dieser Einzelnbetrachtung der beiden Statuen zu historisch vergleichenden Erörterungen über dieselben wenden, können wir nicht umhin, dem Anlass zu folgen, welchen die delischen Ausgrabungen bieten, unsere Anschauungen durch die Prüfung einer dritten Statue zu erweitern, welche, weiblich und bekleidet wie die beiden ersten, sich von ihnen nicht nur durch Beflügelung an Schultern und Füssen, sondern noch mehr durch das Motiv lebendiger Bewegung unterscheidet. Dieses Motiv spricht sich mit hinlänglicher Deutlichkeit aus, obwohl der rechte Fuss und der ganze linke Unterschenkel, beide Arme mit Ausnahme der am Körper anliegenden rechten Hand fehlen und von den Schulterflügeln nur die Ansätze erhalten sind. (Publicirt von Homolle im Bull. de corr. hellén. III, pl. 6—7; p. 393; vgl. Furtwängler in der Arch. Zeit. 1882, S. 324.)

Betrachten wir diese Gestalt ganz unbefangen und voraussetzungslos, so müssen wir gestehen, dass sie streng genommen aus zwei ganz von einander unabhängigen Theilen besteht. Die untere Hälfte schreitet mit dem rechten, im Knie stark gebogenem Beine weit nach vorn aus, so dass das linke Knie fast den Boden berührt und der Unterschenkel nachschleift. Es ist die halbknieende Stellung, welche die älteste griechi-

Digitized by Google

sche Kunst zum Ausdrucke der schnellen Bewegung des eigentlichen Laufens im Gegensatz zu ruhigem Stehen oder Ausschreiten erfunden und längere Zeit typisch verwendet hat. Diese untere Hälfte (im Verhältniss zur Vorderansicht des Kopfes unmerklich schräg gestellt, so dass eine durch den rechten und linken Fuss gezogene Linie mit der Vorderseite der Basis parallel laufen würde) ist durchaus für die Profilansicht gearbeitet. Dagegen ist die obere Hälfte, vom Gürtel aufwärts, auf die untere ganz unvermittelt so aufgesetzt, dass sie, um einen vollen rechten Winkel gedreht, Brust und Kopf vollständig in der Vorderansicht zeigt. Dass diese Verbindung gegen die Natur verstösst, ist augenfällig. Und doch wirkt sie nicht als ein Fehler, der auf Unbeholfenheit oder ein Missverständniss zurückzuführen wäre. Wir vermuthen vielmehr eine bestimmte Absicht, die sich vielleicht sogar auf mehr als eine einzige Ursache zurückführen lässt. Die Aufgabe war, eine laufende Gestalt darzustellen. Denken wir im Gegensatz dazu an ruhig stehende statuarische Einzelnbilder, so werden dieselben fast ausnahmslos oder wenigstens in erster Linie für die Vorderansicht gearbeitet sein. Auch einer schwebenden Gestalt, wie der Nike des Paeonios treten wir am liebsten gerade gegenüber. Dagegen werden wir bei Thierbildungen immer geneigt sein, die Seitenansicht aufzusuchen, die uns den Thierkörper in seiner ganzen Länge zeigt. Selbst in der Malerei wagt nur eine mit allen Mitteln ausgerüstete Kunst, wie die des Pausias, einen schwarzen Opferstier in der Verkürzung von vorn darzustellen, um durch ein solches Wagniss zu zeigen, was sie überhaupt zu leisten im Stande ist. Eben so wie bei dem Thiere verhält es sich mit der stark ausschreitenden Menschengestalt: wir mögen uns nicht begnügen, sie von vorn zu sehen, weil wir von diesem Standpunkte aus nicht in der Lage sind, wegen der Verschiebung der Winkel und Linien das Maass der Bewegung genügend zu beurtheilen. Man betrachte (ich wähle

Digitized by Google

absichtlich wieder Beispiele aus der Zeit der vorgeschrittensten Kunst) die vier Abbildungen des borghesischen Fechters bei Clarac pl. 304, um sich zu überzeugen, dass und warum die Vorderansicht die am wenigsten günstige und verständliche Vorstellung von der Gestalt erweckt. Die grosse Nike von Samothrake soll nicht von der Spitze des Schiffes aus, der sie zugewendet ist, sondern von der Seite betrachtet werden. Um wie viel weniger konnte der Künstler der Statue von Delos bei den noch beschränkten Mitteln seiner Kunst daran denken, eine laufende Gestalt für die Vorderansicht zu bilden! Aber warum gab er dem Oberkörper die Wendung nach vorn? Es hätte für ihn nicht um einen Grad mehr künstlerischen Verständnisses der Form bedurft, um Oberkörper und Kopf in die Profilstellung zu setzen; und ich glaube, er würde das Ganze so gebildet haben, wenn ihm etwa die Aufgabe geworden wäre, zu der einen Statue noch eine zweite als Gegenstück in der Weise zu bilden, dass beide von den entgegengesetzten Seiten einem gemeinsamen Mittelpunkte zueilten. Bei einem Einzelnbilde verlangt gerade die kindliche Anschauung der ältesten Kunst, dass es in eine bestimmte Beziehung zum Beschauer gesetzt werde; es soll nicht den Eindruck erwecken, als ob es uns enteile; es sucht die Beziehung zu uns, indem es uns anblickt. Man vergleiche nur einige Sphinxdarstellungen (besonders die marmorne von Spata), die offenbar einzeln auf Säulen oder Pfeilern als Grabmonumente aufgestellt waren (Mitth. d. ath. Inst. IV, S. 68; T. 5): auch sie blicken nicht in der Längenrichtung des Körpers, sondern wenden den Kopf nach der Seite, offenbar dem Beschauer entgegen. Ja in einer kleinen olympischen Bronze (Ausgrab. von Olympia IV, T. 22) haben offenbar ähnliche Rücksichten den Künstler sogar veranlasst, die Sphinx mit einem Doppelgesicht auszustatten, um sie nach zwei entgegengesetzten Richtungen blicken zu lassen.

Digitized by Google

Wir werden aber zur Erklärung der Stellung des Oberkörpers noch einen andern Umstand in Betracht ziehen müssen: die Gestalt ist geflügelt. Bei einer ruhig stehenden menschlichen Gestalt, wie bei einer Sphinx hätten die Flügel mehr oder weniger gehoben und mit ihren Spitzen der Längenrichtung des Körpers folgend gestellt werden können; bei einer laufenden mussten sie wie zum Fluge ausgebreitet sein. Denken wir uns nun Kopf und Oberkörper in der Richtung der Bewegung des Unterkörpers, so würden die Flügel durch ihre den Körper kreuzende Stellung nicht nur einen Eindruck fast wie Windmühlenflügel machen, sondern ihre technische Ausführung würde derartige Schwierigkeiten verursachen, dass sogar eine vorgeschrittene Kunst wahrscheinlich zu dem Auskunftsmittel hätte greifen müssen, sie aus besonderen Stücken dem Körper anzufügen. Die delische Statue ist aber, auch wenn wir von der Behandlung der Flächen im Einzelnen noch ganz absehen, nicht, man gestatte den Ausdruck, in einen gerundeten Marmorblock hineingedacht, sondern per forza di levare aus einer starken Platte herausgearbeitet. Diese Entstehung drängt sich dem Beschauer so entschieden auf, dass er unwillkürlich den dadurch bedingten tektonischen Forderungen bei der Beurtheilung Rechnung trägt. Hierbei darf ich wohl an die Bemerkung erinnern, zu der ich im vorigen Jahre (S. 302) durch die Composition der melischen Bellerophon- und Perseusreliefs veranlasst wurde: „wie der Künstler, was im Raume aufeinanderfolgen sollte, übereinander ordnet, so vergessen wir auch die zeitliche Aufeinanderfolge und fassen das Ganze in einen einheitlichen Gedanken . . . zusammen“. In durchaus analoger Weise hat hier der Künstler von einer einfachen Nachahmung der Wirklichkeit abgesehen und strebt vielmehr nach Deutlichkeit im Ausdrucke seiner Gedanken. Wir sollen erkennen, eines Theils dass die Figur in schnellem Laufe begriffen ist, anderen Theils, dass dieser Lauf durch die Bewegung der Flügel unterstützt wird, wobei

Digitized by Google

er uns überlässt, diese beiden getrennt behandelten Motive in unserer Phantasie zu einer Einheit zusammenzufassen.

Den beiden Statuen von Delos und der von Samos ist also gemeinsam, dass auf ihre Gestaltung tektonische Principien von entscheidendem Einflusse gewesen sind. Unter einander verglichen, stehen sich die beiden delischen näher und treten in einen Gegensatz zu der von Samos. Wir werden es nicht wohl als Zufall betrachten dürfen, dass der eine Künstler von einem runden Stamme, die andern von einem vierkantigen Balken oder einer starken Platte ausgingen: es liegt vielmehr nahe, schon diese Wahl auf zeitlich oder örtlich verschiedene Grundanschauungen zurückzuführen. Hierbei werden wir von vornherein geneigt sein, in der Statue von Samos ein Werk einheimischer Kunstübung anzuerkennen, wenn auch die ältesten Vertreter derselben, Rhoekos und Theodoros, uns nicht als Marmorarbeiter, sondern als Erfinder des Erzgusses genannt werden. Delos dagegen besass keine eigene Kunstschule. Wohl aber wussten wir bereits durch Plinius, dass Archermos und dessen Söhne Bupalos und Athenis, die Hauptvertreter der alten Marmorbildnerei von Chios, für Delos arbeiteten und dass die letzteren sich ihrer Kunst in der Unterschrift ihrer Werke rühmten. Von Archermos berichtete ausserdem ein Scholiast des Aristophanes, dass er die Nike zuerst geflügelt gebildet habe. Da musste es allerdings überraschen, dass sich in den französischen Ausgrabungen auf Delos eine Inschrift mit dem Künstlernamen eben dieses Archermos fand, welche zu der geflügelten Statue zu passen schien. Denn alles vereinigte sich, um die Annahme im höchsten Grade wahrscheinlich zu machen, dass in der geflügelten Gestalt nichts geringeres als die Nike des Archermos zu erkennen sei.

Mir selbst aber begegnete Folgendes. Als ich die Gypsabgüsse der delischen Funde erhielt, war der Kopf der geflügelten Gestalt vom Körper getrennt. Während ich letzteren,

Digitized by Google

ohne mich der Zusammengehörigkeit zu erinnern, wenig beachtete, so lange er ohne Basis auf dem Boden liegend sich überhaupt schwer beurtheilen liess, richtete sich meine Aufmerksamkeit auf den Kopf für sich allein, und nach dem entschiedenen Eindrucke, den ich erhielt, glaubte ich ihn unter die peloponnesischen Sculpturen einreihen zu müssen. Auf die Zusammengehörigkeit aufmerksam gemacht blieb mir allerdings nichts übrig, als ihn mit dem Gefühle einer gewissen Beschämung aus dieser Umgebung wieder zu entfernen und ihn der auch von mir nicht weiter bezweifelten „Nike des Archermos" zurückzuerstatten. Erst nach einiger Zeit, als Kopf und Körper vereinigt ruhiger Betrachtung zugänglich waren, machten sich die ersten Eindrücke mit erneuter Kraft geltend und erwachten dagegen eben so starke Zweifel an der Richtigkeit der Benennung des Ganzen. Zuerst: ist die Figur wirklich eine Nike? Archermos gab ihr Flügel — wir verstehen: an den Schultern. Aber auch an den Füssen? Wir würden darin eine Hinweisung auf besondere Schnelligkeit erkennen müssen, während wir geneigt sind, der Beflügelung der Nike von Anfang an vielmehr eine symbolische Bedeutung beizulegen: sie naht, schwebt aus der Höhe herab als Siegverleiherin. Es müsste also zunächst noch der bestimmte Nachweis erbracht werden, dass die Griechen die Nike wirklich mit doppelter Beflügelung dargestellt haben. Aber wenn sich auch ein vereinzeltes Beispiel dafür finden sollte, so wäre damit die Möglichkeit, sogar die grössere Wahrscheinlichkeit einer anderen Benennung noch keineswegs ausgeschlossen. Ich denke dabei weniger an die von anderer Seite vorgeschlagene Bezeichnung als Artemis, indem wir das Schema der asiatischen geflügelten Göttin gerade in ruhiger, fast starrer Haltung zu sehen gewohnt sind, als etwa an Iris, der nach ihrer innersten Natur, als der Götterbotin, die doppelte Beflügelung vortrefflich entsprechen würde. — Ferner: gehört die Inschrift des

Archermos wirklich zur Statue? Homolle und Furtwängler behaupteten es nach der Prüfung des zuerst gefundenen Stückes. Furtwängler sagt: „mir schienen die Thatsachen (Grösse, Marmor, Verwitterung u. s. w.) dafür ganz beweisend.“ Mehr durfte er nicht sagen, da wegen der Beschädigung der unteren Theile der unmittelbare Anschluss an die Basis nicht gegeben war. Später aber fand sich ein zweites, an das erste sich anschliessendes Stück dieser letzteren, welches nicht nur die früher vorgeschlagene Ergänzung der Inschrift beseitigte[1]), sondern auch durch die Art des Ausschnittes auf der oberen Fläche sich keineswegs zur Aufnahme der laufenden Figur geeignet erweist. Die Zusammengehörigkeit ist also

1) Die von Homolle (Bull. de corr. héll. VII, S. 254) und von Furtwängler (A. Z. 1883, S. 91) versuchte theilweise Restitution hat A. Kirchhoff auf meinen Wunsch nach einem vom Gypsabguss genommenen Papierabdrucke zu vervollständigen die Freundlichkeit gehabt. Es frug sich dabei, ob in dem erhaltenen *καλὸν* die erste Silbe als Länge zu nehmen sei, wie es im Epos der Fall sei, oder ob sie als kurz angesehen werden dürfe. In Anbetracht der Grösse der Lücke erscheint nach Kirchhoff nur eine Ergänzung unter der zweiten Voraussetzung möglich, nach welcher das Epigramm so lauten würde:

Μικκι[άδης τόδ' ἄγαλ]μα καλὸν [ποίησε καὶ υἱὸς]
Ἀρχέρμως βου[λ]ῆσιν ἑκηβόλου [Ἀπόλλωνος]
Οἱ Χῖοι, Μέλανος πατρώϊον ἄσ[τυ λιπόντες]

λιπόντες scheine vor *νέμοντες* den Vorzug zu verdienen, weil das Alphabet nicht das der Insel Chios sein könne, sondern der Gruppe Delos, Naxos, Thasos angehöre, wie die halbmondförmige Gestalt des Beta und die Bezeichnung der *O*-Laute zeige; es dürften also die Nachkommen des Melas nach einer dieser Inseln ausgewandert sein. Dieser letzten Annahme widersprechen indessen die Angaben des Plinius, nach denen auch die Söhne des Archermos, Bupalos und Athenis, sich noch als Chier bezeichnen, sich dieser ihrer Heimath rühmen und auch für dieselbe noch thätig sind. Dass die Weihinschrift eines in Delos aufgestellten Werkes in dem dort üblichen Alphabet ausgeführt wurde, dürfte um so weniger auffällig sein, als der Inschriftstein von dem Bildwerke getrennt, vielleicht auch von anderer Hand gearbeitet wurde.

Digitized by Google

weder erwiesen noch wahrscheinlich. Auch würde die Beflügelung der Nike schwerlich als eine Neuerung des Archermos bezeichnet worden sein, wenn sie bereits an einem Werke aufgetreten wäre, das er noch in Gemeinsamkeit mit seinem Vater und doch wohl in einer natürlichen Unterordnung unter denselben gearbeitet hatte. — Endlich ist die Thätigkeit des Archermos und seiner Söhne für Delos zwar hinlänglich bezeugt; aber besassen sie etwa ein Monopol für den delischen Kunstmarkt? Die Statue des delischen Apollo war ein Werk des Tektaeos und Angelion, die zwischen Dipoinos und Skyllis als ihren Lehrern und dem Aegineten Kallon als ihrem Schüler gerade in der Mitte stehen. Wo also bei einem archaischen Funde aus Delos die äussere Beglaubigung fehlt, da kann für die künstlerische Zuweisung weder die Schule von Chios, noch die peloponnesische allein in Betracht kommen. Wir haben vielmehr die volle Freiheit, nach den inneren Kriterien des künstlerischen Charakters zu prüfen und zu wählen.

Prüfen wir darauf hin die laufende Figur im Einzelnen, indem wir beim Kopfe beginnen. Das Haar, welches die Stirn umrahmt, ruht auf dieser Unterlage als eine nicht dicke, sondern ziemlich dünne und ebene Schicht, die nicht durch Modellirung in Massen gegliedert, sondern am äusseren Contour abgeschnitten und auf der Fläche gleich einer Zeichnung durch eingeschnittene Linien durchgebildet ist. Die gleiche Behandlung finden wir in dem weiblichen Kolossalkopfe aus dem Heräon von Olympia (Ausgrab. IV, T. 16—17). Nur ist die Ausführung hier noch alterthümlich unbeholfener, im delischen Kopfe zwar weit sauberer, aber in der Stylisirung kaum weniger hart und trocken. Auch in allen übrigen Formen ist der Kopf von Olympia noch wenig entwickelt. Wenn ich ihn aber an einer andern Stelle (Mitth. d. ath. Inst. VII, 116) in einen scharfen Gegensatz zu einem altathenischen Athenekopfe glaubte bringen zu dürfen, so

Digitized by Google

wird es gerade neben dieser Vergleichung gerechtfertigt sein, auf seine starke Verwandtschaft mit dem delischen Kopfe hinzuweisen, die sich in den festen und harten Formen der Stirnflächen, in dem Verhältnisse und der Stellung der Seitenflächen der Backen, im Betonen der Backenknochen, so wie auch im Schnitte der Augen geltend macht. Nicht geringer aber ist die Verwandtschaft in dem gesammten Zuschnitte des Kopfes wie in den bezeichneten Formen mit einem anderen Werke peloponnesischer Kunst, dem Kopfe der Statue des Apollo von Tenea, der ausserdem noch in dem Ausdrucke des Mundes eine gewisse Familienähnlichkeit verräth. Genug, was ich a. a. O. S. 118 als das Grundprincip der peloponnesischen Kunst in der gesammten Auffassung der Form bezeichnete: das Ausgehen von den mathematisch-architektonischen Grundlagen des Schädelbaues, die klare Disposition der Flächen, das Unterordnen des seiner Natur nach veränderlicheren Details der weicheren Formen des Fleisches und der Haut: das ist es, was mich schon bei der ersten Betrachtung des Kopfes veranlasste, ihn den Werken jener Kunstprovinz zuzutheilen.

Nicht weniger deutlich sprechen die Formen des Körpers. Wenn noch die Werke des grössten peloponnesischen Meisters, des Polyklet, als „quadrata“ bezeichnet werden, so lehrt uns der Oberkörper der delischen Statue, von welchen Grundlagen diese Auffassung ihren Ausgang nahm: er ist regelmässig viereckig zugeschnitten und nur an den vier Kanten abgerundet: kaum dass auf der Vorderseite die Brüste angedeutet sind und auf dem Rücken die mittlere Furche etwas vertieft ist. Am Gewande fehlen hier noch ganz die Falten, und auch die Ansätze der Flügel auf dem Rücken sind nicht durch Reliefmodellirung, sondern durch eingeschnittene Linien angegeben. Am Unterkörper setzt sich die im vollsten Profil erscheinende Hinterseite in rechtem Winkel von der ganz eben behandelten Seitenfläche des linken Schenkels ab. Diese

Digitized by Google

hebt sich aber wieder in starkem Relief von einer andern weiter zurückliegenden Fläche ab, welche durch das über den rechten Schenkel fallende Gewand gebildet wird. Hier verdient ausserdem die Verbindung dieser beiden Flächen durch das Gewand besondere Beachtung. Nicht nur dass in ihr der gleiche Charakter einer etwas gekrümmten Fläche festgehalten ist, auch in jeder einzelnen Falte herrscht das gleiche Princip, und ihr bandartiger Charakter wird noch ausdrücklich durch eine in der Mitte herablaufende breitere Borde betont und hervorgehoben. Betrachten wir endlich das Ganze in den Verbindungen und Abstufungen der verschiedenen Flächen, dazu die Drehung des Oberkörpers im Verhältniss zum Unterkörper, das Reliefmässige der gesammten Composition, so können wir nicht umhin, uns der spartanischen Todtenreliefs, namentlich des hervorragendsten unter ihnen aus Chrysapha (Sammlung Saburoff T. 1; auch Mitth. d. ath. Inst. II, T. 20—21) zu erinnern, deren Behandlung nicht auf verwandten, sondern auf den durchaus gleichen Principien geometrisch-architektonischer Auffassung beruht.

Zu weiterer Bestätigung lässt sich noch ein anderes Werk zur Vergleichung herbeiziehen, das bisher eine richtige Würdigung nicht gefunden zu haben scheint: das Sitzbild einer Frau (*Ἀγημώ*) von der arkadisch-lakedaemonischen Grenze, jetzt im Centralmuseum zu Athen (Mitth. d. ath. Inst. IV, S. 131; ein Abguss in der hiesigen Sammlung Nr. 23). Das Gewand ist gänzlich ohne Falten, die Theilung der Schenkel in keiner Weise angegeben; die Vorderansicht theilt sich vielmehr in drei dem Oberkörper, den Ober- und den Unterschenkeln entsprechende vollkommen ebene Flächen, die scharf, fast im rechten Winkel zu einander stehen, kaum dass die mittlere leise nach vorn geneigt ist. Eben so setzen sich die Seitenflächen in der Weise in rechtem Winkel ab, dass nur die Kanten einigermassen abgerundet sind; und der

Digitized by Google

gleiche mathematische Charakter zeigt sich auch in der Haltung der streng parallel an dem Körper anliegenden Arme. Hals und Kopf fehlen leider gänzlich. So einfach dieses Werk dasteht, das uns noch dazu durch die ungünstige Erhaltung der Oberfläche namentlich in seinen oberen Theilen mehr abstösst als anzieht, so lehrreich erscheint es doch im Zusammenhange dieser Untersuchungen. Wir gewinnen nicht nur eine neue Bestätigung für den peloponnesischen Formencharakter der geflügelten Gestalt, sondern es weist uns jetzt auch auf die früher betrachtete Statue aus Delos, die der Nikandre, mit einer womöglich noch stärkeren Entschiedenheit zurück. Denn das Herausarbeiten aus vierkantigen Grundformen tritt uns hier in der gleichen Nacktheit entgegen, nur in soweit nicht im Princip, sondern in der Anwendung von einander abweichend, als es durch die Verschiedenheit einer sitzenden und einer stehenden Gestalt bedingt ist. Bei stylistischen Betrachtungen aber, denen man von manchen Seiten noch viel zu sehr eine wissenschaftliche Beweiskraft abzusprechen geneigt ist in der falschen Voraussetzung, dass sie einfach auf einem subjectiven Empfinden beruhen, ist es von hoher Bedeutung, wenn unser Gesichtskreis sich durch die Anschauung von Monumenten erweitert, die wie die sitzende Figur eines Theils durch ihre Herkunft sicher einer bestimmten Kunstprovinz zugewiesen werden kann, andern Theils gerade in ihrer primitiven Einfachheit eine klare, nicht miszudeutende Sprache redet.

So erweist sich im vorliegenden Falle durch die Zusammenordnung der beiden delischen mit der peloponnesischen Statue die Auffassung als unhaltbar, welche Furtwängler dieser letzteren hat zu Theil werden lassen. Er stellt sie mit den Fragmenten zweier Sitzbilder attischer Kunst zusammen, an denen sich die Gewandung dem Körper so völlig unterordnet, dass sich die Beine aus ihr herauslösen, „als ob sie nackt wären“ (Mitth. d. ath. Inst. VI, S. 182; Taf. 6).

Digitized by Google

Statt einer Verwandtschaft zeigt sich hier der schärfste Gegensatz zu dem Quadratischen der Anlage und der ebenen Behandlung aller Flächen, wie sie der peloponnesischen Kunst eigen sind. Eben so wenig lässt sich aber auch von einer „ägyptisirenden Richtung" sprechen. Denn bei ägyptischen Werken erhalten wir immer den Eindruck, als ob alle Formen von dem festen Kern des Knochengerüstes angezogen, so zu sagen rings um denselben herum krystallisirt seien. Nicht nur bei ganz zusammengekauerten Gesalten, wie z. B. der des Priesters Bakenchons in der hiesigen Glyptothek (Nr. 30), sondern selbst an Mumienkästen scheint immer noch der durch diesen Kern bedingte Umriss des Körpers in leicht geschwungenen, nicht geraden Linien und Flächen durch diese Umhüllung hindurch, während im auffallendsten Gegensatze hierzu z. B. an der laufenden Gestalt aus Delos der Künstler den Schenkel zwar aus der Gewandung hervortreten lässt, die Rundung desselben aber ganz bestimmten Flächen unterzuordnen bestrebt ist. — Für die Kenntniss der einzelnen Stufen in der Entwickelung dieses Styls scheinen zwei spartanische Statuen sehr lehrreich zu sein, von denen Furtwängler (a. a. O.) nur die eine, die männliche, an die Statue der Agemo anreiht, während Milchhöfer (M. d. a. Inst. II, S. 208—10, Nr. 3 u. 4) beide der gleichen Richtung zutheilt, ja die zweite sogar als das weibliche Seitenstück zu der männlichen bezeichnet. Nach der Abbildung der ersten in der Arch. Zeit. 1881, T. 17 treten die Körperformen, besonders die Unterschenkel, bereits entschiedener aus den Gewandflächen hervor. — Selbst ein so rohes und plumpes Werk, wie das noch dazu sehr verstümmelte Standbild eines nakten Mannes aus Sparta (bei Milchhöfer Nr. 2; unter den hiesigen Gypsabgüssen Nr. 17 M) verläugnet nicht die Grundlagen des peloponnesischen Formcharakters, insofern als die Vorder- und Rückseite des dicken Körpers wie zwischen zwei Bretter zusammengedrückt erscheinen.

Digitized by Google

Durch die Vergleichung unzweifelhaft peloponnesischer Werke scheint demnach der Styl der beiden Statuen aus Delos als peloponnesisch hinreichend sicher gestellt. Wir befinden uns aber ausserdem in der Lage, die Richtigkeit der bisher ausgesprochenen Ansichten nicht nur an Aehnlichkeiten, sondern auch an gegensätzlichen Erscheinungen zu prüfen; ja wir werden wie von selbst darauf hingeführt durch unsere früheren Bemerkungen über die Statue von Samos. Wir liessen uns durch dieselbe an einen runden Stamm, wie durch die der Nikandre an einen Balken erinnern. Es fragt sich jetzt, ob dieser Ausgangspunkt des Künstlers ein rein subjectiver, halb zufälliger war und das Werk selbst ein vereinzelter Versuch geblieben ist, oder ob es sich um einen bewussten, principiellen Gegensatz handelt, der eine bestimmte Schule oder die Kunstthätigkeit eines grösseren localen Gebietes beherrscht.

Aus der nächsten Nachbarschaft von Samos stammen die jetzt im britischen Museum befindlichen Sitzbilder vom Branchidenheiligthume bei Milet. Auf ihre Verwandtschaft mit der Statue von Samos hat bereits Girard hingewiesen, und auch Furtwängler hat ihren Formcharakter richtig gewürdigt. In der That schliessen sich die samische und die milesischen Statuen ganz ebenso zu e i n e r Gruppe zusammen, wie die delischen und peloponnesischen; und gerade in dieser Gegenüberstellung tritt uns der Gegensatz der beiden Gruppen in vollster Anschaulichkeit vor Augen. An der Stelle des Quadratischen und der ebenen Flächen finden wir überall volle und abgerundete Formen. Selbst wo bei der hohen Alterthümlichkeit die Durchbildung eine äusserst geringe und Alles nur wie in den einfachsten und allgemeinsten Linien angelegt scheint, werden wir uns doch über die Grundverschiedenheit der ganzen Auffassung nicht täuschen lassen. Gegenüber assyrischen Werken, mit denen ja diese Statuen nach gewissen Seiten, namentlich in ihrer asiatischen Fülle eine unleugbare Verwandtschaft verrathen, lassen sie aller-

Digitized by Google

dings eine etwas richtigere Vorstellung vom Wesen der menschlichen Gestalt erkennen, und es zeigen sich auch bereits die bestimmten Anfänge griechischer stylistischer Auffassung. Doch wirkt diese noch nicht so weit, dass die Gewandung sich bereits als eine eigentliche Bekleidung in enger Beziehung zur Gliederung des Körpers darstellte, sondern in ihren abgerundeten Flächen die vollen Formen nur zu umhüllen scheint. Wenn man bei einer ägyptischen Mumie von einem Ein- und Umschnüren reden darf, so wird man hier vielmehr an ein förmliches Einpacken in eine weiche Hülle erinnert. Lehrreich ist es nun zu verfolgen, wie die einzelnen Erscheinungen, die an diesen Statuen nach einander auftreten, sich schliesslich an der Statue von Samos vereinigt nachweisen lassen. Wenn an der ältesten (am besten abgebildet bei Rayet Milet pl. 26, 2) das Gewand glatt über den Körper gezogen ist und eine obere Lage von der unteren sich nur durch den Contour des Randes abhebt, sonst aber nur etwa die Hauptnaht des Aermels oder das Ansetzen einer breiten Borde des Obergewandes durch eine vertiefte Linie bezeichnet ist, so stimmt damit die Behandlung des glatt über den Chiton gespannten, mit einer Borde besetzten Mantels an der samischen Statue vollkommen überein. Schon ein Fortschritt ist es, wenn (bei Newton Halicarn. T. 74, 2; 75, 2) an dem Chiton von den Schultern auf beiden Seiten eine Gruppe von feinen, eingeschnittenen Falten über die Brust herabläuft, die wir bei der Hera an dem ganzen Umfange des Untergewandes durchgeführt finden, wo es nicht vom Mantel bedeckt ist. Neuerungen anderer Art zeigen sich an der Statue des Chares (Rayet 25): hier ist zwar die zwischen den Knieen herabfallende Masse des Mantels in mehreren Lagen übereinander geordnet, die sich nach unten durch den eine Schlangenlinie bildenden Contour von einander abheben; doch lässt sich diese Anordnung z. B. mit der Fältelung des Mantels an der Pallas von Aegina in

Digitized by Google

keiner Weise vergleichen. Ebenso sind die Falten, welche schräg über den Unterkörper hinweg laufen, nicht gelegt, sondern gezogen und technisch durch Einkerbung in die breiten und ebenen Flächen hergestellt. Selbst die plastischeren Falten des Chiton über den Füssen sind nicht gelegt, sondern wie zusammengeschoben und so gebildet, dass sie nicht wie dorische Kanellirungen nach innen, sondern umgekehrt nach aussen gerundet hervortreten. Ein verfrühter Versuch zeigt uns endlich diese Falten nach oben hin unter dem darüber geworfenen Mantel weitergeführt und durchscheinend. Bei der Hera begegnen wir an dem joppenartigen Ueberwurfe zwar nicht völlig übereinstimmenden, aber doch sehr verwandten Erscheinungen. Auch hier sind, obwohl sich eine genügende Motivirung nicht nachweisen lässt, die Falten schräg über den Körper gezogen, nicht gelegt, und zeigen in ihrer Ausführung den gleichen gerundeten Charakter. Nach der unteren Begrenzung zu finden wir freilich nicht ein Durchscheinen, sondern eine Lockerung, ein Loslösen vom Körper, in Folge dessen sich auch hier der Rand nicht in Falten legt, sondern wellenartig zusammenschiebt. — Dass trotz dieser Uebereinstimmungen im Einzelnen sich in der Gesammtwirkung ein nicht unwesentlicher Unterschied zeigt, soll dabei nicht geleugnet werden. Doch erklärt sich derselbe zum Theil wohl schon durch äusserliche Umstände und Verhältnisse. Die milesischen Statuen standen an offener Strasse unter freiem Himmel und schon dadurch mochte eine mehr massige Behandlung ohne feineres Detail bedingt sein. Die Statue der Hera werden wir uns in einem geschlossenen Raume zu denken haben, wo die ganze decorative Umgebung von vorn herein eine sorgfältigere Durchbildung erheischte. Diese Sauberkeit aber führte wie von selbst auf den Charakter einer gewissen *λεπτότης*, ohne dass dadurch das innere Wesen der Auffassung beeinträchtigt würde. Nicht einmal der Zeit nach möchte die Statue der Hera von der

Digitized by Google

des Chares weit entfernt stehen. Denn betrachten wir nur die einzige weibliche unter den Branchidenstatuen (Rayet pl. 26, 1), so finden wir dort an der unteren Hälfte schon das jüngere System der gelegten Falten, während an der oberen das enge Anliegen des Gewandes sogar hinter der Hera zurückzubleiben scheint. Erst an der verwandten Statue der Nekropole (Rayet pl. 21) ist die Harmonie zwischen oberem und unterem Theile einigermassen hergestellt.

Gerade durch diese Vergleichung fällt ein gewisses Licht auf die ganze Kunstweise der Herastatue. Es liegt in ihrer baumstammartigen Gestaltung, wie schon bemerkt wurde, ein hoher Grad von Gebundenheit; und wenn auch eine durchaus nicht unrichtige Gesammtvorstellung von dem menschlichen Körper aus der Umhüllung hervorleuchtet, so erkennen wir doch besonders in der Profilabbildung (pl. 13) namentlich an der mangelnden Gliederung des Armes, wie mit dieser Gesammtvorstellung doch ein eingehendes Verständniss des Einzelnen noch keineswegs verbunden war. Vielmehr stellt sich jetzt heraus, dass der günstige Eindruck, der uns geneigt macht, diese Statue über die andern zu stellen, nicht auf einem tieferen Verständniss der Körperformen, sondern auf einem feineren Empfinden für das decorative Element in der Ausführung beruht. Vielleicht dürfen wir darin noch ein Stück des Erbtheils innerasiatischer Kunst erkennen, in der das Decorative freilich mehr äusserlich und unvermittelt an dem gekräuselten Haupt- und Barthaar, an den Franzen der Gewänder hervortrat, während es an der Hera sich vorwiegend in der Sicherheit und Sauberkeit der ausführenden Hand geltend macht.

Die bisherigen Ergebnisse leiten uns nochmals auf die Ausgrabungen von Delos zurück, um ein denselben entstammendes Fragment, leider nur das Schulterstück einer bekleideten Gestalt, einer genaueren Prüfung zu unterwerfen (mit Nr. 362 auf den von Martinelli versendeten Photo-

Digitized by Google

graphieen bezeichnet). Die Körperformen treten hier an der linken Schulter und am Oberarm unter der Gewandung schon weit bestimmter und entwickelter hervor, aber sie bewahren durchaus den Charakter grosser Fülle und Rundlichkeit, ja Massenhaftigkeit, der in der Gesammtanlage des Ganzen herrscht. Fast im Widerspruch damit steht die Behandlung der Gewandung, welche diese Körperformen bedeckt. Da finden wir auf Brust und Arm einen feinen, sich anschmiegenden Stoff, in dessen glatten Grund nach seiner Länge leicht gewellte Rippen eingewebt sind. Auf der Schulter ist die auf dem Arme geschlossene Naht offen, und das vordere und hintere Gewandstück wird durch einige Knöpfe zusammengehalten, von denen aus feine Faltenbüschel gewissermassen ausstrahlen, welche oben die glatte Stofffläche nur unterbrechen, nach unten aber sich verbreitern und sie in ein feines gewelltes Gefältel, so zu sagen auflösen. Dieses ist aber nicht mehr einfach eingeschnitten, sondern die Kanten der feinen Wellen sind sauber abgerundet, während die grösseren, denen an der Joppe der Hera verwandten Rundfalten nur an den Resten des Obergewandes, und auch hier nur in knapperer Bildung wiederkehren. In merkwürdiger Uebereinstimmung mit diesen Eigenthümlichkeiten der Gewandung steht die Auffassung und Behandlung der auf den Rücken herabfallenden grossen und breiten Haarmasse, bei der von eigentlicher Naturnachahmung offenbar in bewusster Absicht abgegangen ist. In der Mitte durch eine gerade Linie decorativ getheilt, sind die feinen Haarsträhnen ganz symmetrisch nach rechts und links „gekrippt", etwa wie man die Bruchfalten der Servietten für eine feine Tafel nach dem gleichen Verfahren elegant herrichtet. — So löst sich von der rundlichen, vollen Behandlung der Körperformen die Fältelung der Gewandung wie ein besonderes, davon ganz unabhängiges decoratives System los, das für uns wohl am leichtesten verständlich wird, wenn

Digitized by Google

wir es als eine Weiterentwickelung des schon an der Hera von Samos beobachteten decorativ stylistischen Systems betrachten.

So kann uns vielleicht dieses Fragment für die dem Archermos abgesprochene Statue von Delos einigen Ersatz bieten, indem der stylistische Charakter in Verbindung mit dem Fundorte uns wohl berechtigen, dasselbe zu der Kunstweise der Meister von Chios in eine bestimmte Beziehung zu setzen: freilich wohl weniger auf der durch Archermos bezeichneten Stufe, als auf der seiner berühmteren Söhne Bupalos und Athenis, wenn nicht sogar einer noch jüngeren Generation. Hierüber lässt sich schwer ein bestimmtes Urtheil abgeben, da die Sauberkeit der dekorativen Durchbildung uns leicht blenden und dazu verführen kann, auch in der Auffassung der Körperformen ein vorgerückteres Verständniss vorauszusetzen, als sich vielleicht im Zusammenhange des Ganzen bei vollständigerer Erhaltung herausstellen würde.

Ueberhaupt mögen wir, ganz abgesehen davon, dass unsere schriftlichen Nachrichten nur von einer Künstlerfamilie berichten, nicht zu zuversichtlich von einer Schule von Chios reden. Wir sehen uns allerdings veranlasst, die Statuen von Milet, die von Samos und das Fragment von Delos mit Rücksicht auf die Verwandtschaft ihres Bildungsprincips als eine einheitliche Gruppe den Arbeiten peloponnesischer Kunst gegenüberzustellen. Aber wer wird wagen, sie nun sämmtlich der Familie des Archermos oder einer Schule von Chios zuzutheilen? Wir haben, so lange uns nicht ein breiteres urkundliches Material zu Gebote steht, eine allgemeinere Bezeichnung für diese ganze Kunstrichtung nöthig. Das scheint man in weiteren Kreisen zu empfinden, und hierauf mag es beruhen, wenn in neuerer Zeit mehrfach von einer „ionischen Kunst“ die Rede ist. Aber worin sollen wir z. B. an den milesischen Statuen ein specifisch ionisches

Digitized by Google

Element erkennen? Anderer Seits berühren sich die Sculpturen des Harpyienmonumentes von Xanthos in Lykien weit näher mit denen von Milet und Samos, als etwa mit peloponnesischen und attischen Arbeiten (vgl. Sitzungsber. 1870, S. 211 ff.); und dasselbe gilt von den Reliefs des Tempels von Assos. Aber was berechtigt uns, ohne Weiteres Lykien und Assos dem Einflusse „ionischer Kunst" unterzuordnen? Es wiederholt sich hier, wenn auch in veränderter Anwendung, doch dem Princip nach, was Friederichs vor fast dreissig Jahren in seiner Habilitationsschrift (Erlangen 1855) nachzuweisen unternahm, dass nemlich die (Schul-) Verschiedenheiten der griechischen Kunst in erster Linie auf die Stammesunterschiede zurückzuführen und demnach in der Hauptsache eine (ionisch-) attische einer dorischen Kunst gegenüberzustellen sei. Hiergegen habe ich bereits in Rhein. Museum (XI, S. 195 ff.) entschiedenen Einspruch zu erheben für nöthig erachtet, der jetzt einer jüngeren Generation gegenüber einer Erneuerung zu bedürfen scheint.

Fragen wir zunächst, was wir aus Zeugnissen der Alten über Schulbezeichnungen erfahren! Pausanias (VII, 5, 5) erwähnt ein sehr altes Bild des Herakles in Erythrae und nennt es *ἀκριβῶς Αἰγύπτιον*. Vermuthlich meint er damit ein pseudo-ägyptisches Werk etwa von der Art wie die in neuerer Zeit entdeckten ägyptisirenden Sculpturen aus Cypern, was um so wahrscheinlicher ist, als auch das Bild in Erythrae aus dortiger Gegend, nemlich aus Tyros in Phönikien stammte. Dieses Werk sei weder den Arbeiten, die man als aeginetisch bezeichne (*τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις*), noch den ältesten attischen ähnlich. An einer andern Stelle (V, 25, 13) sagt er von Onatas, dass man ihn, obwohl er Aeginete sei, keinem von den Daedaliden und der attischen Kunstgilde nachsetzen dürfe[1]). Hier ist also von einer „dorischen" oder „ionischen"

1) Die Worte lauten: *Τὸν δὲ Ὀνάταν τοῦτον ὅμως, καὶ τέχνης ἐς τὰ ἀγάλματα ὄντα Αἰγιναίας, οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ*

Digitized by Google

Kunstweise mit keinem Worte die Rede. Allerdings spricht Plinius einmal (34, 75) von ionischer Art, aber nicht in der Sculptur, sondern in der Malerei. Und auch hier unterschied man in der älteren Zeit nur eine helladische und eine asiatische Art. Erst durch den Einfluss des Eupompos geschah es, dass man die helladische in eine sikyonische und attische theilte; die asiatische vertauschte nur ihren Namen mit dem der ionischen. Schon in der Gegenüberstellung aber liegt es genügend ausgesprochen, dass man damals gewiss nicht an die alten Stammeseigenthümlichkeiten, sondern nur an eine locale Bezeichnung, an die ionischen Städte als Haupt-

---

Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ. Allerdings will aus ihnen W. Klein (Arch. epigr. Mitth. aus Oesterr. V, S. 84 ff.) die Folgerung ziehen, dass man schon im Alterthum von einer attischen und aeginetischen Schule eine dritte peloponnesische und zwar als die der „Daedaliden" unterschieden habe. Er sagt nemlich: „Wegen *τε καὶ* ziehe ich vor zu übersetzen: weder von den Daedaliden, noch von der attischen Künstlergilde"; und beruft sich dabei auf Krügers Griech. Sprachl. I, § 69, 59, wo indessen kein auf den vorliegenden Fall passendes Beispiel beigebracht wird. Halten wir uns vielmehr, was doch gewiss am nächsten liegt, an Pausanias selbst! Hätte dieser sagen wollen, was Klein will, so würde er gewiss eine Wendung gebraucht haben, wie in der oben citirten Stelle (VII, 5, 5) über den Herakles von Erythrae: *τὸ δὲ ἄγαλμα οὔτε τοῖς καλουμένοις Αἰγιναίοις οὔτε τῶν Ἀττικῶν τοῖς ἀρχαιοτάτοις ἐμφερές, εἰ δέ τι καὶ ἄλλο, ἀκριβῶς ἐστὶν Αἰγύπτιον.* Vgl. I, 33, 4: *οὐδέ σφισιν ἔστιν οὔτε θάλασσα οὔτε ποταμὸς ἄλλος γε ἢ Νεῖλος*, und ebd. 5: *ποταμὸς δὲ οὐδὲ τούτοις τοῖς Αἰθίοψιν οὐδὲ τοῖς Νασαμῶσίν ἐστιν οὐδείς.* Ebenso V, 20, 5: *οὐκ . . . οὔτε . . . οὔτε . . .* Dagegen finden wir *τε καὶ* häufig angewendet, wo z. B. zwei olympische Siegerstatuen, sei es vielleicht nur wegen ihrer Aufstellung, als zu einer gewissen Einheit zusammengefasst angeführt werden sollen: VI, 1, 4; 2, 6; 3, 2; 4, 1; 6, 1 u. 5. So werden also auch in der Stelle über Onatas Daedaliden und attische Künstlergilde nicht als zwei getrennte Schulen, sondern als eine einheitliche Gruppe den Aegineten gegenübergestellt. Damit ist aber dem ganzen luftigen Gebäude Klein's über die Daedaliden als eine peloponnesische Kunstschule die Grundlage entzogen.

sitz der kleinasiatischen Malerei dachte. Wenn man nun der neueren Kunstforschung das Recht bestreiten möchte, über diese enge Terminologie hinaus von einer peloponnesischen, einer nordgriechischen, einer asiatischen und später von einer pergamenischen oder rhodischen Schule zu sprechen, so möchte zunächst zu betonen sein, dass es dafür einer Beglaubigung durch literarische Zeugnisse aus dem Alterthum in keiner Weise bedarf. Denn es handelt sich bei diesen Bezeichnungen keineswegs schon um einen bestimmten Kunstcharakter, sondern es soll der Fundort, die Herkunft einer Gruppe von Denkmälern innerhalb bestimmter localer Grenzen, also eine ganz nackte positive Thatsache festgestellt und erst auf dieser Grundlage die Frage erörtert werden, ob mit dieser Gemeinsamkeit des Fundortes auch eine Gemeinsamkeit des Kunstcharakters Hand in Hand gehe. Das pflegt allerdings der Fall zu sein; doch kommen dabei die Stammeseigenthümlichkeiten keineswegs in erster Linie in Betracht. Selinunt z. B. ist dorisch, aber der Charakter der dortigen Kunst weicht weit ab von der peloponnesischen Art. Auch Aegina ist dorisch; und doch lässt sich die Kunst dieser dem Peloponnes ganz benachbarten Insel sehr bestimmt von der des Festlandes unterscheiden. Die Bezeichnung der Kunstrichtung, von der diese Erörterungen ausgingen, als einer ionischen kann daher zunächst nur Verwirrung anrichten, indem sie gewisse Voraussetzungen enthält, die leicht zu falschen Vorstellungen und Schlüssen führen können. Sprechen wir dagegen, wie bei der älteren Malerei von einer asiatischen Art im Gegensatz zur helladischen, so hier von einer „kleinasiatischen“ Kunst, von der Kunst in Kleinasien und den benachbarten Inseln, so ist damit zunächst nur ein locales Gebiet bezeichnet, das sich bei näherer Betrachtung allerdings auch hinsichtlich seines Kunstcharakters nicht nur zur peloponnesischen, sondern auch zur attischen Schule in einen bestimmten Gegensatz stellt. Wie weit nun etwa innerhalb

Digitized by Google

dieses weiteren Gebietes sich später einmal kleinere Distrikte nach bestimmten Eigenthümlichkeiten ausscheiden lassen, das mag der Zukunft anheimgestellt werden.

Die kunstgeschichtlichen Erörterungen haben uns von dem Ausgangspunkte unserer Betrachtungen abgelenkt. Kehren wir jetzt noch einmal zu demselben, nemlich zu der Frage zurück, ob trotz des inneren Gegensatzes zwischen der ältesten decorativen und der erst später der Vollendung entgegenreifenden monumental-statuarischen Kunst diese letztere in ihren eigenen Anfängen von tektonischen Principien unabhängig sei. Die Antwort scheint in den bisherigen Betrachtungen der Sache nach bereits enthalten zu sein, bedarf aber einer bestimmteren Begrenzung, welche uns auf noch weit allgemeinere, für die Grundlagen der Kunst aller Zeiten wichtige Fragen zurückweist. Wir müssen zunächst fragen: unter welchen Voraussetzungen entsteht überhaupt ein Kunstwerk? Drei Factoren kommen hier in erster Linie in Betracht: 1) das Subject, der Künstler, welcher etwas darstellt; 2) das Object, welches der Künstler darstellen soll; und 3) der Stoff, das Material, in welchem es dargestellt wird; — oder, um hier noch jeden Gedanken an eine poetische Idee, an höheres künstlerisches Schaffen fern zu halten, dürfen wir vielleicht mit noch nüchternern und derberen Worten sagen: 1) einer, der ein Ding macht; 2) ein Ding, welches gemacht wird; und 3) ein Stoff aus dem dieses Ding gemacht wird. So wichtig nun in einem vorgerückteren Kunststadium, wo der Künstler in einem Gegenstande über die blosse Nachahmung hinaus einen Gedanken ausdrücken soll, die beiden ersten Factoren (Subject und Object) sein mögen, so beruht doch die materielle Existenz des dargestellten Dinges, die Form und Gestalt, in der es in die äussere Erscheinung tritt, vor allem auf dem dritten Factor. Hier aber handelt es sich sofort um eine Metamorphose, die sich je nach dem Verhältnisse des dritten zum zweiten Factor, in zweifacher,

Digitized by Google

principiell einander entgegengesetzter Weise vollziehen kann. Wir können uns vorstellen, entweder dass ein Stoff in die Formen des darzustellenden Dinges umgestaltet, oder umgekehrt dass das Ding in einen bestimmten Stoff übertragen, in ihn hineingebildet wird. Wie sehr indessen der Gegensatz der beiden Factoren auf dem praktischen Gebiete durch zahlreiche Uebergangsstufen vermittelt werden mag, so wird sich doch für manche Erscheinung die richtige Erklärung erst finden, wenn wir ihn in der Theorie in entschiedener Weise betonen. Der Weg, der vom Stoffe ausgeht, der die Darstellung des Dinges von der Natur und der Form des Stoffes abhängig sein lässt, ist derjenige der tektonischen Kunst. Die Formen müssen sich tektonischen Principien unterordnen; denn das Object ist, so zu sagen, in dem Stoffe eingeschlossen, existirt nur innerhalb der Begrenzung desselben. Der entgegengesetzte Weg, der von dem Objecte ausgeht, dem der Stoff nur das Mittel ist, um das Ding in die Erscheinung treten zu lassen, ist der der freien plastischen Kunst, die dem Princip nach von tektonischen Forderungen in so weit unabhängig ist, als sie eine Begrenzung durch den Stoff nicht anerkennt, sondern von dem Stoffe gerade so viel entnimmt, als zur Gestaltung des Dinges nöthig erscheint. — Mit diesem Gegensatze deckt sich nahezu die schon oben berührte Unterscheidung, die Michelangelo aufstellt zwischen einem Vorgehen auf dem Wege des Abnehmens (per forza di levare) und des Ansetzens (per via di porre). Beim Arbeiten in Holz oder Stein nimmt man von dem Material weg; man arbeitet von aussen nach innen und sucht das innerhalb der Grenzen des Stoffes enthaltene Ding der Natur dieses Stoffes selbst so weit als möglich anzubequemen. Beim Modell aus weichem Thone, mag dasselbe nun später durch Brennen Festigkeit gewinnen oder als Vorstufe für den Erzguss dienen sollen, setzt man den Stoff um einen Kern an und lässt das Ding aus dem Kern heraus erwachsen.

Digitized by Google

Ebenso arbeitet man, trotz der Verschiedenheit des Materials und der durchaus verschiedenen technischen Behandlung, bei dem Sphyrelaton, dem Treiben des Metalles von innen nach aussen.

Was von der Rundbildnerei bemerkt wurde, gilt aber eben so auf andern Gebieten der Kunst. Auch für das Relief giebt es einen zweifachen Ausgangspunkt. Das eine Mal ist es die vordere Fläche der Platte, in welche hineingearbeitet wird, um die in ihr enthaltenen Gestalten nicht sowohl von ihrer Umhüllung zu befreien, als sie innerhalb der gegebenen Begrenzung zur Erscheinung zu bringen. Dieser Art, bei welcher also die Darstellung wieder tektonischen Principien untergeordnet ist, stellt sich dann die andere gegenüber, bei der die Gestalten aus dem Grunde heraustreten oder richtiger auf den Grund aufgetragen, ja aufgeheftet werden. Man hat das Wesen griechischer Reliefbildung zu eng und einseitig auf die erste Art beschränken wollen: auch die zweite ist griechisch, wie als augenfälligstes Beispiel der Fries des Erechtheions lehren kann, während gegen das Ende des Griechenthums in der pergamenischen Gigantomachie beide Arten in einer neuen und eigenthümlichen Weise zu einer dritten zusammenwachsen.

Die Malerei stellt die Dinge nur auf der Fläche dar. Dennoch geht auch sie von entgegengesetzten Voraussetzungen aus, je nachdem die äussere Begrenzung dieser Fläche eine in architektonischer Verbindung fest gegebene ist, welcher sich die Composition in der Weise unterordnet, dass sie durchaus an den Raum gebunden, nur in ihm zu existiren scheint; oder umgekehrt die Composition aus den Dingen herauswächst und ihre äussere Gestaltung und Begrenzung erst durch den Inhalt derselben erhält. Ja trotz des Mangels der Körperlichkeit in der dritten Dimension ist doch die Anordnung nach der Tiefe in Vorder-, Mittel- und Hintergründe hier eine gegenständlich freie, dort eine tektonisch gebundene.

Digitized by Google

Nach diesen theoretischen Erörterungen dürfen wir behaupten, dass es allerdings in alter Zeit eine statuarische Kunst gab, welche indem sie von dem Stoffe als bestimmendem Factor ausging, von tektonischen Forderungen eben so abhängig und von tektonischen Principien ebenso durchdrungen war, wie die älteste decorative Kunst. Das lehren die Statuen von Delos und von Samos vielleicht um so eindringlicher, als sie nicht in Holz, sondern wie in Holz aus Stein gebildet sind und gerade durch diese Uebertragung die Erinnerung an den vorbildlichen Stoff in uns um so lebhafter zurückrufen.

Mit der Feststellung dieser Thatsache hat indessen nur ein Theil der sich darbietenden Fragen eine vorläufige Erledigung gefunden. Denn es ist keineswegs gesagt, dass es Anfangs nur diese eine Art tektonisch statuarischer Kunst gegeben habe. Vielmehr müssen wir anerkennen, dass auch die entgegengesetzte Richtung eine ebenbürtige Stellung zu beanspruchen berechtigt war: die freie plastische Kunst, die in eben so einseitiger Weise von dem Gegenstande als dem für die Darstellung bestimmenden Factor ausgehen durfte, ohne dem Stoffe eine selbständige Bedeutung zuzuerkennen. Je mehr sodann das auf dem einen oder dem andern Wege Gebildete sich mit einem geistigen Inhalte füllen soll, um so mehr wird der bisher kaum berücksichtigte Factor, die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers in den Vordergrund treten. Das Höchste endlich dürfen wir nur da erwarten geleistet zu sehen, wo die drei Factoren sich gegenseitig durchdringen und sich in vollem Gleichgewichte wirksam erweisen. Doch — wie weit diesen theoretischen Voraussetzungen die thatsächliche Entwickelung der statuarischen, wie überhaupt der gesammten Kunst bei den Griechen entspricht, davon — vielleicht — ein anderes Mal!

Digitized by Google

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1884

Band/Volume: 1884

Autor(en)/Author(s): Brunn Heinrich von

Artikel/Article: Ueber tektonischen Styl in griechischer Plastik und Malerei 507-541