

Die abendländischen Einflüsse setzen sich selbst auf die südostasiatische Infelgruppe des malayischen Archipels fort. So findet sich auf einem chinesischen Begräbnisplatze in Batavia der Dromos aus Menschen- und Tierfiguren; es finden sich obeliskentartige Bildungen mit ostasiatischer Abwandlung u. f. w.

Die zahllosen Kult- und anderen Figuren, wie, um nur einige zu nennen, die sitzenden Bronzefiguren Buddha's im Afakufapark zu Tokio, die Buddhafiguren von Nara, dann die Löwengruppen an der Löwenstraße in Kioto u. f. w. sind entweder nicht im engeren Sinne als Denkmalstatuen aufzufassen oder stehen doch so erheblich hinter dem Grabdenkmal zurück, daß sie bei dieser übersichtlichen Betrachtung nur flüchtig in Frage kommen.

58.  
Japan.

Mit der Erwähnung der vorstehenden Gruppen haben wir uns schon auf das Gebiet Japans begeben. Wir können dies unbedenklich thun. »Die japanische Kunst als ein Ganzes ist wie ein anmutiger Thalgrund, den ein Gebirge bewässert, das überall in diesen Thalgrund hineinragt, das wir als große Masse erst von ihm aus erblickten. . . . Dieses Gebirge ist die chinesische Kunst. . . . Das zufällig uns schon bekanntere Japan ist nur ein Teil der weiten Gebiete, deren Kunst und Kultur von China ausstrahlt.« (*Max Buchner*.) Und doch ist sie wieder verschieden; darauf deutet schon die ungleiche Aufnahme westlicher Kultureinflüsse. Der Gedanke eines gewaltigen Pferdedenkmales aus Dankbarkeit für die Dienste des Pferdes im Kriege und für seine volkswirtschaftliche Bedeutung wäre in China noch nicht möglich. Auch schon die historische Entwicklung mußte ungleiche Kulturverhältnisse erzeugen. Denn während Japan in mehr als tausend Jahren eine ruhige insulare Entwicklung durchmachen konnte, die freilich vielfach durch feudale Kämpfe unterbrochen wurde, die aber niemals einen Wechsel der heute noch regierenden Dynastie sah, sind über das Riesenreich der Mitte 21 Dynastien dahingegangen, und jeder Wechsel hat das Reich bis auf den Grund erschüttert. Daher mag es kommen, daß schon seit dem frühen Mittelalter die chinesische Kultur abwärts ging und in einen allmählichen Rückschritt verfiel, den auch die berühmte *Ming*-Dynastie nur aufhalten, aber nicht unterdrücken konnte, und der schließlich zu dem für China demütigenden Friedensschluß von Schimonofeki (1897) führte. Im Gegensatze dazu hat sich die japanische Kultur frisch erhalten und konnte in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts jene merkwürdige Modernisierung durch freie Aufnahme westlicher Einflüsse vornehmen.

Damit sei das asiatische Gebiet des Buddhismus verlassen. —

## 6. Kapitel.

### Griechisches Altertum.

59.  
Thronkultus.

Die Entwicklung des griechischen Denkmals hat die Entwicklung des griechischen Epos zur Voraussetzung. Die ersten Arbeiten einer monumentalen Kunst heften sich an das Kultbild, und wo selbst dieses noch nicht besteht, wie im mykenischen Zeitalter, da findet sich auch das Denkmal noch nicht. Der Thronkultus, über den uns aus dem frühesten Altertum berichtet wird, für welchen Beispiele sich in den Volksgräbern von Tiryns, Mykenä u. f. w. finden, in Bezug auf welchen uns von *Xerxes* berichtet wird, daß er auf seinem Zuge gegen Griechenland einen

leeren Thron für den Sonnengott mitführte, den kein Sterblicher besteigen durfte, und welcher endlich in der Bundeslade der Juden auf dem Exodus wieder nachzuweisen sein dürfte, deutet auf einen bildlosen Kultus hin. Der Archäologe *Wolfgang Reichel* hat in seiner Schrift: »Ueber urhellenische Götterkulte« (Wien 1897) den Ursprung der Sitte des bildlosen Thronkultus auf die Felsthronen zurückgeführt, die in den natürlichen Felsen gehauen, auf der Insel Chalke bei Rhodos, auf Thera, in Phrygien u. s. w. erhalten sind. Das berühmteste Beispiel ist der von *Humann* entdeckte Thron des Pelops auf dem Sipylos. Auf den Berghöhen wurden die unsichtbaren Götter verehrt; diesem Kultus begegnen wir bei *Homer* und selbst noch bei den Juden, wenn von diesen in der Bibel berichtet wird, daß sie Jehovah oder Jahwe auf dem Sinai anbeteten. Auf den Wanderungen der Völker tritt an die Stelle des Felfenthrones ein Thron aus Holz, mit Metallblech beschlagen, und er bleibt lange Zeit das alleinige Kultusdenkmal. Erst nach Verlauf längerer Zeit wird dieses mit einem ungeflachten Kultbilde bereichert. Der amykleische Apollo des *Pausanias* bestand wahrscheinlich ursprünglich aus einem Grabmal mit dem Götterthron, zu welchem erst spät und unorganisch die Apollostatue hinzukam. Diesen bildlosen Kultus nimmt *Reichel* für die mykenäische und die scharf von ihr geschiedene homerische Periode an. Dann erst tritt an die Stelle der anikonischen oder bildlosen Periode die ikonische, die Periode der Götterbilder; die unbearbeiteten Steine, Pfeiler, Säulen, die Balken und Bretter heiliger Bäume, welche an die göttliche Gegenwart erinnern sollten und somit die ersten Beispiele für\* das Denkmal sind, werden durch die menschlich gestalteten Götterbilder ersetzt.

Es waren, bereits im VII. Jahrhundert vor Chr. in den griechischen Städten als ein besonderer Kunstzweig gepflegt, ebenfowenig statuarische Kunstwerke, wie viele der mittelalterlichen und späteren Heiligenbilder; aber sie unterstützten die Phantasie, und als zu ihnen noch das lebendige Epos trat, da war der Boden für die Entwicklung der plastischen Denkmalkunst vorbereitet. »Das Epos mit seiner Plastik in Mythologie und Sagengestaltung, mit seiner Durchbildung göttlicher und menschlicher Charaktere hat der bildenden Kunst so sehr vorgearbeitet, daß man *Homer* mit größerem Recht den Begründer der plastischen Götterwelt der Griechen nennen könnte, als ihn *Herodot* als Schöpfer der nationalen Mythologie und Götterlehre bezeichnet. Und zwar hat das Epos der bildenden Kunst sowohl formal wie in Beziehung auf die Gegenstände der Darstellung mächtig vorgearbeitet, formal, indem es jene vollendet menschliche Götterwelt schuf, jene Göttercharaktere und Göttergestalten, welche die fernsten Jahrhunderte der Blütezeit der Kunst plastisch nachzuschaffen thätig und allerdings auch erst sie befähigt waren, jene in reiner Menschlichkeit übermenschlichen Göttertypen. Den Gegenständen nach hat aber das Epos der bildenden Kunst vorgearbeitet, indem es die unendliche Fülle des Sagenstoffes in poetisch verklärter Gestalt weithin durch die griechischen Stämme und Städte verbreitete, einen Stoff, der der bildenden Kunst zur unerschöpflichen Fundgrube wurde«<sup>25)</sup>. Dem kurzen Heldengesang von den »Ruhmesthaten der Männer« bei Festen und fürstlichen Mahlen folgte durch die äolischen und jonischen Griechen aus den Traditionen der kleinasiatischen Sängerfamilien und Rhapsoden das längere epische Gedicht, bis dieses um 900 vor Chr. in der *Ilias* und der *Odysee*, welche den Namen des *Homer* tragen, die höchste Blüte erlebt.

Der Einfluß *Homer's* — ich sehe ab von der bekannten Streitfrage und fasse die

<sup>25)</sup> Siehe: *OVERBECK, J.*, Geschichte der griechischen Plastik. Leipzig 1869. Bd. I, S. 62 ff.  
Handbuch der Architektur. IV. 8, b.

60.  
Einfluß des  
Epos.

61.  
Heroen-  
verehrung

aus den sog. homerischen Dichtungen hervorgegangenen künstlerischen Aeufserungen als die einer harmonischen Individualität auf — auf feine Mit- und Nachwelt war ein ungeheurer. Die von ihm geschaffenen Gestalten der Götter und Heroen dienten der bildenden Kunst als typische Vorbilder; die Heldenverehrung wurde zu einer Nationaleigenschaft und bereitete dem Denkmal einen fruchtbaren Boden. Das homerische Zeitalter wurde das heroische oder Heldenzeitalter. Bei den Epikern nach *Homer* beginnt allmählich die göttliche Verehrung der Heroen unter Anknüpfung an die Stätten und Denkmäler der heroischen Vorzeit, insbesondere der Grabmäler. Nach und nach ging die Sitte der Heroenverehrung auf geschichtliche Persönlichkeiten über, wie auf die Kämpfer von Marathon, bei den Thermopylen, auf um das Staatswohl früh verdiente Männer, wie *Harmodios* und *Aristogeiton*, und wird schließlich auch auf Lebende übertragen, wie auf *Lyfander*, welchem man göttliche Verehrung bei Lebzeiten zubilligte. Mit dem Eindringen orientalischer Einflüsse unter *Alexander dem Großen* kam die Unsitte der göttlichen Verehrung der Herrscher immer mehr auf, wurde an den Höfen griechischer Fürsten im Orient, wie bei den Seleukiden und Ptolemäern, zu einem unwürdigen Kultus entwickelt und als Kultuszeremoniell auch nach Rom übertragen. Doch davon später.

62.  
Entwicklung  
des Denkmal-  
gedankens.

Es ist als eine der zahlreichen Eigenschaften, welche die Hellenen zu ihrem die alte Welt beherrschenden Berufe befähigten, die psychische Vorliebe für Denkmäler festzustellen. Diese Veranlagung wird durch die Entwicklung und rhapsodische Ausbreitung des Heldengefanges so gestärkt, daß sie sich im Laufe der Zeit zu einem wenn auch imponderabilen, so doch nicht zu unterschätzenden politischen Moment entwickelte. Entwicklung der politischen Verhältnisse und Entwicklung der Kunst der Denkmäler gehen Hand in Hand. Wenn man von der frühesten Periode, wie sie uns durch die Funde auf der Insel Thera (Santorin), deren Entstehung auf etwa 2000 vor Chr. angesetzt wird, entgegentritt, absehen, einer Periode, die jedenfalls eine anikonische war, so eröffnet uns die mykenäische Kultur, die etwa um 1450—1250 vor Chr. bestanden hat, in den Kuppel- und den Schachtgräbern auf der Akropolis von Mykenä, im Grabe beim Heräon von Argos, in den Gräbern von Orchomenos in Böotien, Volo in Theffalien, Menidi in Attika, ferner in den Felfengräbern von Mykenä, Spata in Attika, von Nauplia und von Matrensa die ersten Ausblicke auf ein entwickeltes Bedürfnis nach einem Gedächtnismale. Daran ändert der Umstand nichts, daß an den Werken kleinasiatische Traditionen zum Ausdruck kommen und nach der Sage lykische Werkleute an ihnen beschäftigt waren. *Thiersch* wies dann geschichtlich nach, daß zunächst unter dem Einfluß der Sagenpoesie und in weiterer Entwicklung unter dem Einfluß des Epos das Bedürfnis nach Bildern erwachte, welche die Gottheit darstellten, und daß dieses Bedürfnis bald an die Stelle der rohen Gegenstände der anikonischen Periode vollständige Götterbilder setzte. Es entstehen die Xoana, die hölzernen Götterbilder, vor *Dädalos* formlos, nach ihm formgewandter. In diese Zeit können die frühesten Anfänge des figürlichen Denkmals verlegt werden; »denn die älteste griechische Darstellung der Menschengestalt ist durchaus naturalistisch und unterscheidet zwischen Göttern und Menschen so wenig, daß sie ein Schema der nackten Mannesgestalt für den Gott, den Athleten und die Bildnisstatue auf dem Grabe verwendete« (*Overbeck*). Das Epos selbst nimmt nur ganz vereinzelt auf Götterbilder Bezug; in der *Ilias* und in der *Odysee* wird nur ein einziges Götterbild, die troische Athenafigur, der die Weiber ein Gewand auf die Kniee legen, genannt. Trotz-

dem muß angenommen werden, daß schon im VII. Jahrhundert hölzerne Rundbilder gefertigt wurden und eine Kunst begann, die im VI. Jahrhundert weiter entwickelt wurde und erstarkte. Dabei schöpfte der Künstler die Motive ebensowohl unmittelbar aus der Sagenpoesie, wie er sie der bildlichen Ueberlieferung nachbildete. Es entsteht nun im Zeitalter des *Bathykles* von Magnesia, um 580—540, ein Werk, in welchem sich der Denkmalgedanke als eine wesentliche Fortbildung darstellt. Es ist der Thron des 30 griechische Ellen oder etwa 15<sup>m</sup> hohen amykläischen Apollo, den *Bathykles* berufen wurde, anzufertigen. Das Kolossalbild stand auf einer altarförmigen Basis, welche das Grab des *Hyakinthos* eingeschlossen haben soll, zu welchem eine eiserne Thür führte. Das Bild war somit Kultbild und Denkmal zugleich; auf letzteren Umstand deuten auch die zahlreichen heroischen Szenen, mit welchen *Bathykles* den Thron schmückte. Diese Szenen stellen die Heldenverherrlichung dar.

Als die anikonische Periode im Kultus überwunden war, da traten, wie erwähnt, neben den Götterbildern auch die Denkmäler der göttlich verehrten Heroen auf; den Uebergang dazu bildeten die Gruppen von Götterstatuen, die, vom Tempel losgelöst, selbständige plastische Werke waren. So wird von *Pythagoras von Rhegion*, der um 480 vor Chr. arbeitete, berichtet, daß er ein Götterbild, den Apollon Pythoktonos, Apollo im Kampfe gegen die Pythoschlange, gearbeitet habe. Das Bild war zweifellos kein Tempelbild, sondern eine freie, unabhängige Gruppe, welche den Uebergang zu den halb göttlich, halb profan verehrten Heroenbildern bildete.

Einen weiteren Schritt in der Entwicklung, das frühe Auftreten des präsentativen Bewußtseins, welches den Hauptinhalt des Denkmalgedankens bildet, bezeichnend, stellen die etwa 10 bis 20 Olympiaden später wie der Thron des amykläischen Apollo anzufetzenden sitzenden Statuen der Prozeßionsstrafe vom Hafen Panormos nach dem Heiligtume des didymäischen Apollon bei Milet dar (Olympiade 50 bis 60). Es sind männliche und weibliche Gestalten, sitzend, archaisch bewegungslos, deren Urbilder ihre Bildnisstatuen dem altberühmten Orakelheiligtume geweiht haben. Das interessanteste Merkmal dieser Statuen für uns sind die denselben beigefügten Inschriften, wie: »Ich bin *Chares, Kleisis* Sohn, Archon von Teichiusa. Ein Weihgeschenk an Apollon.« Präsentativer und selbstbewußter hätte sich auch *Colleoni* seine Denkmalinschrift nicht verfassen können, als er dem Rate von Venedig die Goldgulden zur Errichtung des Denkmals schenkte.

In den frühen Zeiten, in welchen die Völker um ihre Wohnsitze kämpfen oder die Erhaltung der Stammesgemeinschaft zu verteidigen haben, bilden die Siegeszeichen wertvolle Denkmäler der Erinnerung. Unter den Nikestatuen der Frühzeit ist die delische Nike ein Hauptwerk. In Olympia wird um diese Zeit das Schatzhaus der Megarer errichtet als Weihgeschenk für einen Sieg derselben über die Korinther, und es erhält ein Giebelrelief mit dem Kampfe der Götter gegen die Giganten. Also allenthalben Kampf, Sieg, durch Siege gestärktes Selbstbewußtsein, Entwicklung des Individuums, Hervortreten desselben aus einer größeren Gemeinschaft. Der Mythos und das Epos geben vielfach die Gedanken für die Kunstwerke; neben den Heroenstatuen erscheinen schon die Künstlerporträts, wie die Statuen des *Theodoros* von Samos und des kretischen Künstlers *Cheirifophos*.

In diese Zeit fallen auch die Anfänge der Darstellung der olympischen Sieger. Nachdem in den Heimatstädten der Sieger schon früher Siegerstatuen aufgestellt worden waren, gelangen dieselben um die 60. Olympiade (um 540 vor Chr.) nach *Pausanias*

auch in Olympia zur Aufstellung. Aus dieser Periode wird berichtet, daß ein Bild des Arion auf dem Delphin von dem Dichter und Musiker selbst auf Kap Tánaron errichtet wurde, und *Herodot* erzählt, daß die Argiver um Olympiade 50 die Statuen der berühmten guten Söhne *Kleobis* und *Biton* nach Delphi weihten. Das sind die vereinzelt, scharf hervortretenden Beispiele einer Zeit der Anfänge, sowohl in soziologischer und psychischer, wie auch in künstlerischer Beziehung. Die Kunst der 50. und des Anfanges der 60. Olympiade gibt dem Individuum die Freiheit und die Kraft, die Tradition zu freier Entfaltung zu durchbrechen. Indessen ist bei allen den Denkmälern dieser frühesten Epoche bis zu den Aegineten und darüber hinaus doch kaum von Kunst in unserem heutigen Sinne des Wortes zu sprechen. Sie muten uns fremd, ungebildet, unbeholfen an, und wenn sie für uns eine Bedeutung haben, so ist es nur die Bedeutung als Glieder einer Kette, die von den Uranfängen bis zur Vollendung leitet. Wir versuchen diesen Bildungen näher zu treten, indem wir die äußeren und inneren Bedingungen ihrer Entstehung uns klarlegen, indem wir die Einflüsse erkennen, als deren Ergebnisse die Eigentümlichkeiten der Werke zu betrachten sind. »Es ist unnötig, nachzuweisen, was jeder Verständige von selbst begreift, daß erst mit dem Augenblicke, wo das unklare Staunen, mit dem die Muster der griechischen Kunst jedes nur halbwegs empfängliche Gemüt unmittelbar erfüllen, in die bewusste Bewunderung übergeht, in die Bewunderung, die sich ganz hingeben kann, weil sie nicht zu fürchten braucht, durch subjektives Gefallen misleitet zu werden, daß erst mit diesem Augenblicke der Erkenntnis der wahre und volle Genuß des Herrlichsten der Kunst beginnt.« Mit der Kunst der Barbaren im antik griechischen Sinne gemessen, mit den Werken der Ägypter, Assyrer und Phöniker verglichen, besitzen bei aller Anerkennung der Größe der Auffassung, die wir bei den Ägyptern und Assyrern schätzen, die Werke der Griechen allerdings einen Vorsprung, welcher einen unbedingten Verehrer der klassischen Archäologie wie *Overbeck* immerhin zu dem etwas überschwenglichen Satze hinreißen konnte: »Die Griechen . . . sind das eigentlich und wesentlich künstlerische Volk; die griechische Kunst ist Kunst im höchsten und spezifischen Sinne und gilt deshalb sehr erklärlicherweise als Inbegriff und Summe dessen, was das Altertum auf diesem Gebiete menschlichen Schaffens vermochte«<sup>26)</sup>. Wir denken heute etwas objektiver darüber, und insbesondere das Gebiet der Denkmäler weist größere Leistungen in der späteren römischen, als in der früheren griechischen Zeit auf. Gleichwohl bereitet die in unserer Betrachtung nunmehr folgende Periode, die etwa die Zeit von Olympiade 65 bis 80 umfaßt, jene Blütezeit der griechischen Kunst vor, in welcher diese wohl »Kunst im höchsten und spezifischen Sinne« des Wortes genannt werden kann.

63.  
Blütezeit.

»Im Anfang der Periode finden wir in Griechenland noch die ältere Tyrannis blühend, *Polykrates* auf Samos (bis Olympiade 64, 2. 522), die Peisistratiden in Athen (bis Olympiade 67, 2. 510), die Gewaltherrscher der sizilischen Städte Akragas, Himera, Gela, Syrakus als Förderer der Pracht und Kunst. Dennoch sind dies meistens nur die Ausläufer der früheren Zeit, während in der neuen mancherlei politische Umwälzungen im aristokratischen und republikanischen Sinne gleichzeitig auftreten und mit der wachsenden politischen Machtstellung und Bedeutsamkeit der größeren Staaten, mit großartig erweitertem Handelsverkehr und der Blüte der kleinasiatischen und der Inselstädte, sowie Korinths, Kerkyras und Aeginas, denen durch die Ver-

<sup>26)</sup> Siehe: *OVERBECK*, a. a. O.

treibung der Peisistratiden, von der *Herodot* (5, 87) den Aufschwung datiert, Athen zur Seite tritt. In der Litteratur war dies die Zeit der ausgebildeten Lyrik des äolischen und dorischen Stammes, die das an Altersschwäche verstorbene Epos verdrängt hatte, zugleich die Zeit der Anfänge der Tragödie, die unter des *Thespis* Führung Olympiade 61. 536 bis 532 zuerst auftritt. Bald darauf (Olympiade 63, 3. 525) wurde *Aeschylos* geboren, nächst ihm *Pindar* (Olympiade 65, 3. 517), neben denen der ältere (Olympiade 56, 1. 556 geborene) *Simonides* wirkt, so daß die in dieser Zeit zu reifen Männern wurden, in deren Werken sich die kommende große Zeit spiegeln sollte. Mittlerweile begann von Osten her das Ungewitter des persischen Krieges aufzuziehen; der Olympiade 72, 1. 500 vor unserer Zeitrechnung erfolgte Aufstand der jonischen Städte gegen die Perfer wird Olympiade 72, 1. 492 niedergeworfen, und gleichzeitig beginnen die Rüstungen gegen Hellas. . . . 490 endet der erste Zug der Perfer in der Schlacht bei Marathon, 480 und 479 wird die Kraft der Barbaren bei Salamis, Plataä und Mykale gebrochen. *Perikles'* Verwaltungsantritt Olympiade 79, 4. 460 bringt in der Politik, *Sophokles'* erster Sieg Olympiade 77, 4. 468 in der Litteratur und *Phidias'* Herrschaft über die bildende Kunst Athens etwa gegen Olympiade 80. 460 in dieser die neue Periode zu unbestrittener Geltung.« (*Overbeck*.)

Es liegt auf der Hand, daß in einer so ereignisreichen Zeit das, was früher nur als dünnes Rinnsal dahinfloß, nunmehr als ein breiter Strom daherrauscht. *Agelaidas* arbeitet um 520—504 vor Chr. neben Einzelstatuen olympischer Sieger Siegesvieregespanne mit den Statuen des Siegers und seines Wagenlenkers; der Umfang der Gruppen der Weihgeschenke wird durch die Zahl der Figuren vergrößert, wie bei demselben Künstler Weihgeschenk der Tarentiner, welches aus Anlaß eines Sieges über die Messier in Delphi aufgestellt wurde. Ein Siegesweihgeschenk, welches der argivische Künstler *Aristomedon* für Delphi arbeitete, bestand aus einer Gruppe der Feldherrn der Phokier und ihrer Heroen, welche über die Theßaler gesiegt hatten. *Hieron* von Syrakus bestellt bei *Onatas* ein Vieregespann, das in Olympia aufgestellt wird. Aus 10 Figuren, die Griechen vor Troja darstellend, besteht das Weihgeschenk der Achäer nach Olympia, das *Onatas* gleichfalls anfertigte. Während die Sitte der Schenkung eherner Vieregespanne beibehalten wird, erhält *Anaxagoras* den Auftrag, aus der Beute der Schlacht von Plataä (479) einen kolossalen ehernen Zeus für Olympia zu machen. In dieser Zeit wird auch das ehernen Löwendenkmal unter der Halle der Propyläen in Athen aufgestellt, welches *Amphikrates* zum Andenken an die verschwiegene Geliebte des *Harmodios* schuf. Auch die ersten Pferdedarstellungen werden in Athen aufgestellt: die Erzbilder der vier Stuten, mit welchen *Kimon* drei olympische Siege errungen hatte. Etwas später, vielleicht erst unter *Perikles*, wird auf der Akropolis von Athen ein ehernes Vieregespann als Triumphdenkmal eines Sieges der Athener über die Böoter und Chalkideer aufgestellt. Nunmehr entsteht auch durch *Kritios* und *Nesiotos* die Gruppe der Tyrannenmörder *Harmodios* und *Aristogeiton*; in ihrer heldenhaften und triumphierenden Kraft, in ihrem monumentalen Fluß wird sie die Grundlage für das Werk des *Phidias*. Ungemein zahlreich und mannigfaltig in der Form sind die bildnerischen Denkmäler, welche als Siegerstatuen, Weihgeschenke, Triumphzeichen in dieser Periode an den heiligen Stätten aufgestellt werden. Nunmehr treten auch die figürlichen Stelen als Grabdenkmäler auf, als die berühmtesten unter ihnen die Grabstele des *Aristion*, ein Werk des *Aristokles*, und die in Orcho-

menos gefundene naxische Stele des *Alxenor*. In Kleinasien wird auf der Grenze des VI. und V. Jahrhunderts das sog. Harpyienmonument von Xanthos als ein vierseitiger, 6<sup>m</sup> hoher Kalksteinblock mit figürlichem Fries und krönendem Gefimse aufgerichtet und damit eine neue, asiatische Form in das Denkmalgebiet eingeführt. Das in Dresden erhaltene dreiseitige Marmorpostament mit reichen figürlichen Füllungsreliefs ist ein Beispiel dafür, wie man kostbare Dreifüße als Weihgeschenke aufzustellen pflegte. Nunmehr tritt *Myron* von Eleutherä in Bötien auf und leitet mit seinen Heroen- und Athleten-, sowie mit seinen berühmten Tierbildern als ein Künstler, der nach *Plinius* nach voller Wahrheit in seinen Werken strebte, neben *Kalamis*, dem Attiker, welcher eine Nike apteros, Rosse mit Reitern und Viergespanne schuf, die Zeit der ersten großen Kunstblüte Griechenlands ein. Das Zeitalter des *Perikles* und des *Phidias* brach an.

64.  
Einfluss der  
Kulturblüte  
auf das  
Denkmal.

Die glorreiche nationale Erhebung nach der Abwendung der drohenden persischen Fremdherrschaft, die Siege von Salamis, Plataä und Mykale schufen das Griechenland, welches in Athen seine ruhmvolle Spitze sah. *Perikles*, der Sohn des Siegers von Mykale und der *Agariste*, wird durch seine Abkunft der Vertreter der beiden griechischen Tendenzen, welche auf äußere Machtentfaltung und auf Durchbildung der Verfassung gerichtet waren: er wird Leiter des Demos. Der griechische Denkmalbau wird erst unter *Perikles* aus einer Angelegenheit weniger Bevorzugter eine Volksangelegenheit. Erst als *Perikles* seinen demokratischen Kunststaat auf dem Prinzip des Wohlbefindens und des Glückes der Bürger aufbaut, wird das Denkmal eine wirkliche Volksangelegenheit, erhält es Beziehungen aus dem Volke zu dem Gedanken, den es verkörpern, zu der Person, die es ehren soll. Es spricht das ethische Gefühl des Volkes mit, und dieses verstand *Perikles* zu wecken, indem er, als er den athenischen Staat schuf, bewirkte, dass, wie *Ranke* sich treffend ausdrückt, in seinem Staate »jeder zu leben haben« und »niemand frieren und faumfelig sein sollte«. Jede Gelegenheit ergriff er, das sittliche, geistige und künstlerische Gefühl des Bürgers zu beleben und zu heben. Die Festesfreuden wurden, wie *Duncker* schildert, vermehrt, die Pracht der Festzüge erhöht, die Opfergaben der Götter reicher ausgestattet und die Siegespreise in den Wettkämpfen reichlicher bemessen. Die Panathenäen waren begleitet von den Wettkämpfen der Zither- und Flötenspieler und von Wettgefangen zu Ehren der Schutzgöttin Athens. Dem ärmeren Bürger, »welcher der Erhebung des Geistes und Herzens am meisten bedurfte« und aus Mangel an materiellem Besitz den vom Staate abgehaltenen Schauspielen und den Akten des Kultus hätte fern bleiben müssen, wurde ein Schaugeld bewilligt, welches ihn befähigte, sich dem vollen Genuss des Festes hinzugeben. So zog sich *Perikles* eine Generation heran, die seinen von großem Geiste getragenen Kunstideen empfängliche Herzen entgegenbrachte, und führte mit ihr auf dem Wege strengster Sittlichkeit den möglichen Ausgleich der Gesellschaft herbei. Die von den Persern zerstörten Heiligtümer auf der Burg von Athen stellte er wieder her und errichtete ein neues, den Parthenon, an einer Stelle, von welcher der Blick über die marmorreichen Höhen Attikas und über die Küsten und das Meer weit bis nach Aegina hin reichte. Er diente zu Festzügen und zur Bewahrung des Staatschatzes. In der Cella stand die chryselephantine Bildsäule der Athena Parthenos in voller Rüstung, die Macht und den Geist Athens versinnbildlichend, in der vorgestreckten Rechten die Nike tragend; »denn Siegen verdankte man alles«. Es war ein Denkmal, an dem die Staatsverwaltung des *Perikles* zur Erscheinung kam, sowohl die große

Weltstellung, die er Athen errungen, wie auch das Uebergewicht über die Bundesstaaten. Es war ein Nationaldenkmal, in dem die ethische Empfindung des Volkes, der Staatsgedanke und die künstlerische Gestaltung zu griechischer Harmonie zusammenwirkten.

In dieser großen Zeit »wurden nach der Schilderung *Plutarch's* alle prachtvollen Materialien verwandt, edles Holz und der einheimische Marmor vom Pentelikos, Erz und Gold und Elfenbein, das der Handel aus dem fernen Orient herbeibrachte; da arbeiteten Architekten und Bildhauer, Erzgießer und Ciseleure, Maler und Kunstweber, Goldschmiede und Elfenbearbeiter, jeder an seiner Stelle, wohin der große Meister, dem selbst Männer, wie die berühmten Architekten *Iktinos*, *Mnesikles* und *Kallikrates*, sich willig unterordneten, ihn hinwies; da wirkte jeder zum Ganzen, wie es *Phidias* empfunden hatte, jeder wie das Glied eines großen Körpers, dessen Haupt voll erhabener Ideen *Phidias* und dessen Herz voll großartigen Thatendranges *Perikles* war. Da entstanden neben- und nacheinander in unglaublich kurzer Zeit alle Hauptgebäude Athens und Attikas . . . , der Parthenon, das Erechtheion, der Tempel der Siegerin Athena, des Ares, des Hephästos, der Aphrodite Urania, der Weihetempel der Demeter in Eleufis, der Tempel der Nemesis in Rhamnus und viele andere; daneben wurden von 437—432 die Propyläen erbaut. . . . Die Tempel erhielten ihre Kultusbilder und ihren Ornamentschmuck in Giebeln, Metopen und Friesen, und auch bei den Profangebäuden dürfen und müssen wir uns die Plastik beteiligt denken in der Herstellung von Weihgeschenken voll historischer Erinnerungen. Alles dies wurde aus dem Großen und Vollen geschaffen . . . , und überall in Hellas, in der Peloponnes, in Kleinasien erhoben sich prachtvolle, neue Heiligtümer, teils an der Stelle älterer, teils von ganz neuer Gründung. . . . Und zwar ist diese massenhafte Baulust in Griechenland nicht nur an sich, sondern auch für die anderen bildenden Künste von so besonders hervorragender Bedeutung, weil die Architektur . . . in dieser großartig aus dem Großen schaffenden Zeit am wenigsten geneigt war, auf die Mitwirkung der Malerei und Plastik zu verzichten und sich mit ihren bescheidenen Mitteln zur Ausschmückung ihrer Monumente zu begnügen. Infolgedessen ist die Plastik in dieser Zeit überwiegend, fast ausschließlich, mit öffentlichen Aufgaben beschäftigt; und wenn man nun nicht vergißt, daß zu jeder Zeit die Verwendung der Kunst zu großen öffentlichen Aufgaben ihr eine gewisse Großartigkeit, einen Geist des Monumentalen verleiht, so wird man ermessen, wie weit es die bildende Kunst dieser an sich großartig angelegten Zeit steigern mußte, wenn ihr wesentlich nur erhabene, monumentale, öffentliche Aufgaben wurden. Blicken wir demgemäß wohin wir wollen, es tritt uns plötzlich überall eine Fülle der Entwicklungen, ein Glanz der Leistungen, eine Erhabenheit der Schöpfungen der Kunst entgegen, die wir vergebens in irgend einer Periode alter und neuer Kunstgeschichte wieder suchen würden, eine Fülle, ein Glanz und eine Erhabenheit, vor der selbst die Zeit *Leo X.* und *Raffaels* zurückstehen muß, wenn man das Verhältnis der Kräfte zu dem Gewirkten erwägt.« (*Overbeck.*)

Gewissermaßen als ein materielles symbolisches Denkmal dieser großen Geniezeit beherrschte die Burg von Athen die sog. Athena Promachos, die Vorkämpferin, welche *Phidias* dort aus Erz errichtete. *Demosthenes* nennt sie die große eherne Athena; doch wissen wir nur, daß sie alle Gebäude der Akropolis überragte, nichts aber über ihre genaue Größe. Ihre Errichtung fällt in die Frühzeit, in die kimonische Periode der Thätigkeit des unsterblichen Meisters; *Pausanias* bringt sie



mit dem Siege bei Marathon in Zusammenhang. In der zweiten Periode feines künstlerischen Schaffens, als ein Denkmal gereifter Meisterschaft, entsteht die Athena Parthenos des *Phidias*, durch die Nike in der Rechten als ein Siegesdenkmal gekennzeichnet, wie es nicht wieder geschaffen wurde. Nach *Plinius* 26 Cubitus oder 12<sup>m</sup> hoch, war die Statue aus Gold und Elfenbein gearbeitet; golden waren Gewand und Waffen, aus Elfenbein die nackten Teile der Statue. Sie stand in der Cella des Parthenon als das majestätische Bild der jungfräulichen und siegreichen Schutzgöttin. Reich waren Gewand und Waffen geschmückt mit ornamentalen und bildlichen Darstellungen; sie war die vollkräftige Tochter des Zeus, »das Ideal einer in sich gefesteten Persönlichkeit und einer über irdisches Drangsal erhabenen Göttlichkeit voll Kraft und Milde.«

War die Athena Parthenos die den Sieg bringende attische Landesgöttin, so mußte sie bei all ihrer Herrlichkeit immerhin noch hinter dem panhellenischen Zeus in Olympia so weit zurückstehen, wie der diesem zu Grunde liegende Gedanke »eines einheitlichen griechischen Nationalgottes und Götterkönigs die Idee einer attischen Landesgöttin überragt«. Wunderbar war dieses erhabenste Werk des *Phidias*, wieder ein göttliches Siegeszeichen; denn auch Zeus hielt in seiner Rechten die gegen ihn gewendete Nike mit der Tanie. Sein sei der Sieg und die Siegesvollendung. 13<sup>m</sup> hoch erhob sich das gewaltige sitzende Götterbild in Elfenbein, Gold und Email; begeisterte Verehrung brachte man diesem größten Werke religiösen Idealismus Griechenlands dar; in seiner erhabenen Majestät schlug es selbst den kühlen Römer *Aemilius Paulus* in Demut. Friedfertig und milde schaute es von seinem Throne herab, der in seinem künstlerischen Schmuck eine Welt von Kunst und eine Welt von Gedanken enthielt.

Diese erhabenen Werke freilich blieben einsame Werke. Die griechische Kunst hatte ihren Gipfelpunkt erreicht; materiell und spirituell lag er auf der Burg von Athen. »Es war das Athen des *Perikles*, das Athen auf dem Gipfel seiner Größe und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwicklung und seines Ruhmes, das sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so sehr alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diene und diesen entsprach, in seiner Gesamtheit vergebens aus dem Zweckmäßigkeitsprinzip zu erklären versuchen wird, möge man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der größten Mannigfaltigkeit auffassen. Denn so wie alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Größte nicht zu groß und das Ueberschwenglichste nicht unerreichbar schien.« (*Overbeck*.)

Dies kommt neben der absoluten und künstlerischen Größe der Denkmäler, namentlich auch in ihrer Zahl zum Ausdruck. In Athen und an den Zentren des Zusammenflusses großer Menschenmassen zur Begehung von Kultübungen oder Festspielen schwoll die Denkmalkunst zu einem breiten Strome an. Zu *Plinius'* Zeiten wurden in Delphi mehr als 3000 Statuen aus Gold, Silber, Erz und Marmor gezählt. Man denke ferner an *Demetrios Phalereus*. *Demetrios Phalereus* aus Phaleron, der Hafenstadt Athens, lebte von 345—283 vor Chr. und leitete in Athen unter glücklichen Verhältnissen 10 Jahre lang die Verwaltung der Stadt, wozu ihn König *Kassandros* im Jahre 318 infolge des Einflusses, den *Demetrios* sich als Redner in Athen errungen hatte, berief. Aus Dankbarkeit errichteten ihm die Athener 360 Statuen, so viele, wie sie Tage im Jahre zählten. Das ist keineswegs ein einzelnes Beispiel für die fort-

gefetzt sich steigende Vorliebe des griechischen Altertums für die Denkmäler. Man vergegenwärtige sich nur das Bild des schon genannten Delphi: auf einem freien Raume rechts von der heiligen StraÙe stand das aus 37 Einzelbildsäulen bestehende Weihgeschenk für *Lyfander's* Sieg bei Aegospotamoi (404 vor Chr.); in einem großen Halbrund daneben standen argivische Heroen, das Weihgeschenk der Argiver zur Erinnerung an ihre Teilnahme bei der Gründung von Messene durch *Epaminondas* um 370 vor Chr.; das gegenüber gelegene Halbrund war mit den Statuen der 7 Epigonen geschmückt. Nicht weit davon erhoben sich die Schatzhäuser der Sikyonier und der Siphnier. Zur Aufbewahrung der Weihgeschenke der Stadt, welche sie errichtet hatte, bestimmt, waren sie gleichzeitig Erinnerungsmale an historische Begebenheiten und erhielten dementsprechend einen reichen architektonischen Schmuck. So wird in Delphi das Schatzhaus der Thebaner errichtet zum Andenken an den Sieg bei Leuktra 371 vor Chr.; das Schatzhaus der Athener wird aus der Siegesbeute von Marathon aus parischem Marmor erbaut. In ihrem ganzen Verlauf vom Eintritt in das Temenos an war die heilige StraÙe in Delphi auf beiden Seiten mit Schatzhäusern, Götterstatuen, Siegesstatuen, Tierbildern (von Pferden und Stieren) u. s. w. besetzt, und dieser reiche bildnerische Schmuck steigerte sich bis zu jenem das ganze Gelände in weiter Umschau beherrschenden Punkte an der Nordostecke beim Altar von Chios, wo dichtgedrängt, am Abhang terrassenförmig aufsteigend, die zahlreichen Weihgeschenke standen. Alles aber krönte der Tempel des delphischen Apollo.

Noch größeren Reichtum an Denkmälern, Siegesstatuen u. s. w. befaßten Olympia und die Burg von Athen. Sehr stark wurde die Plastik auch zum Schmucke der unmittelbaren Umgebung der Tempel herangezogen. »Standbilder von Erz waren in der Vorhalle eines Tempels in Korinth, Marmorbilder der Athena und des Hermes vor dem Eingange in den Apollotempel zu Theben; am Eingange in den Parthenon war das Standbild des *Iphikrates* aufgestellt; in Hermione standen rings um den Tempel Bildsäulen; den gleichen Schmuck vor den Säulen hatte der korinthische Tempel des Zeus Olympios in Athen. Allenthalben wurde auf die Entfaltung eines reichen, durch Natur und Kunst geadelten Bildes gesehen.« *Durm* leiht dem Eindruck des Tempelbezirkes von Olympia die folgenden Worte: »Hatten auch nicht alle Bildwerke und Architekturen die gleich hohe Vollendung, Pracht und Schönheit der Ausführung wie in Athen, so mußte doch die Anlage, Gruppierung und Masse der aufgestellten Kunstwerke inmitten der schattenspendenden Platanen der Altis, der ehrwürdigen Oelbäume mit den sie umgebenden Tempeln, Schatzhäusern, Thoren und Hallen und den Baulichkeiten des Gymnasion, der Rennbahn, des Theaters etc. mächtig angezogen haben. Die Anzahl der Götterstatuen, der Bildnisse von Siegern, der reihenweise aufgestellten Weihgeschenke war ungeheuer. Groß und bedeutend mögen aus diesen das 27 Fuß hohe Zeusbild der Eleer, der 10 Ellen hohe Herakles, die schöne Nike des Pänios von Mende, die Pferdegruppen mit den Rosselenkern, die ehernen Stiere, der ehernen Knabenchor auf der Altismauer, das Dutzend bronzene Zeusstatuen vor der Terrassenmauer der Schatzhäuser und die ehernen Denksäulen mit den eingravierten Friedensverträgen hervorgeragt haben.«

Es bleibt nun aber ein ewiges Verhängnis der Weltgeschichte, daß Größe nicht dauert, sondern, wenn sie nicht von äußeren Feinden zerstört wird, den inneren Feinden eines Landes erliegt. Das erfuhr Griechenland durch den mit dem höchsten Aufwande an Mitteln und mit aller Kraft geführten peloponnesischen Krieg, welcher mit der Niederlage Athens gegen Sparta endigte. Zum Andenken an den Sieg

der Spartaner über die Athener bei Aegospotamoi um 404 wurde nach Delphi das umfangreichste Weihgeschenk gestiftet, über welches uns eine Kunde erhalten ist. Schon in der lückenhaften Aufzählung des *Pausanias* werden 38 Figuren gezählt, eine Zahl, die zweifellos noch gröfser war. Es stand in der Nähe des Weihgeschenktes der Athener für den Sieg bei Marathon, und wie hier als Mittelpunkt der Gruppe *Miltiades*, umgeben von Athena und Apollon und von den attischen Landesheroen, dargestellt war, so bestand die Hauptgruppe des lakedämonischen Weihgeschenktes aus *Lyfandros*, dem Eroberer Athens, umgeben von Poseidon, Zeus, Apollon, der Artemis, den Dioskuren, dem Wahrfäger *Abas* und dem Steuermann *Hermion*. Zahlreiche Künstler waren an dem umfangreichen Werke beschäftigt: *Antiphanes* aus Argos; *Athenodoros* und *Dameas* aus Kleitor in Arkadien; *Kanachos* aus Sikyon; *Theokosmos* aus Megara; *Pifon* aus Kalauria; ferner *Tifandros*, *Alypos* und *Patrokles* aus Sikyon.

Etwa drei Luftren nach der Vollendung der Parthenos durch *Phidias* entsteht durch *Paeonios* von Mende die berühmte Statue der Nike in Olympia, welche von den Messeniern und den Naupaktiern nach der Niederlage der Spartaner auf der Insel Sphakteria um 424 nach Olympia geweiht wurde, zu gleicher Zeit, als aus demselben Anlafs die Athener eine eherne Nike auf der Akropolis aufstellten. »Messenier und Naupaktier haben (dies Werk) dem olympischen Zeus vom Zehnten feindlicher Kriegsbeute geweiht; *Paeonios*, der Mendäer, hat es gearbeitet, der auch den Firftschmuck für den Tempel machend siegte«, so lautete die Widmungsinfschrift des graziöfen, auf hohem Sockel aufgestellten Werkes; die Nike ist freifchwebend gedacht.

Krieg und Sieg und die aus ihnen abgeleiteten Handlungen, das waren die Motive der bildenden Kunst der Griechen in ihrem Aufstiege, in ihrer Blüte und in ihrem Niedergang. In den Siegeszeichen und in den Grabmälern, in den Giebelfeldern und in den Friefen kehren die Motive in unzähligen Kompositionen wieder. Am glänzendsten in der Zeit, in welcher Athen nach dem nationalen Aufschwung durch die Perferkriege an der Spitze des griechischen Kunstlebens stand und durch sein stolzes Ansehen und sein gewaltiges politisches Bewußtsein die monumentalen Aufgaben in aller Pracht und Herrlichkeit erledigen liefs. Durch die griechischen Bürgerkriege aber wurde diese prädominierende Stellung untergraben; der nationale Reichtum wurde erschöpft; die geistige Thätigkeit wendete sich vom Schönen zum Nützlichen; die Kunst wurde aus einer öffentlichen zu einer privaten Angelegenheit. So ergab sich eine veränderte Stellung des Lebens zur bildenden Kunst. Wurden dadurch notwendigerweise die Mittel zu ihrer Unterstützung geringer, so trat dafür ein neuer, die Kunst fördernder Umstand auf. »Diese neue Zeit hat, indem sie die Schranken der alten Nationalgrundfätze durchbrach, den Gesichtskreis des hellenischen Volkes nach manchen Richtungen hin erweitert, hat, indem sie das Band der alten Sitte und der alten Denkweise lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfesselt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime spriefsen und zu glänzenden Blüten sich entfalten lassen, die in dem härteren Boden der vergangenen Perioden unentwickelt schliefen. . . . Die neue Zeit befreite das Individuum im Menschen, und während die griechische Nation als Nation eine gröfsere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat, noch haben konnte, als die der Perferkriege, entfaltetete der griechische Mensch als Mensch erst in der Periode in und nach dem peloponnesischen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen

des Geistes, mit denen die gütige Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hat.«  
(*Overbeck.*)

Man hat nun geglaubt, mit dem Aufleuchten des Sternes *Alexanders des Großen* und mit dem Aufblühen seiner Herrschaft ein Aufblühen der Kunst im Sinne der attischen Glanzzeit verbinden zu dürfen; verschiedene Gründe aber verbieten das. Zunächst war die Herrschaft *Alexander's* nicht dauernd genug, um ein Kunstzeitalter zu begründen. Die unausgesetzte Bewegung seiner weitverzweigten kriegerischen Unternehmungen liefs nicht die Ruhe zu ungeförter Entwicklung aufkommen. Die makedonische Weltmonarchie war nicht einmal im Stande, das zu ersetzen, was sie zerstört hatte, geschweige denn die attischen Verhältnisse wieder herzustellen. Alle Kunstentwicklung hängt auf das innigste mit staatlicher Blüte zusammen; unter *Alexander dem Großen* und seinen Nachfolgern aber wurde der politische Schwerpunkt aus Griechenland nach dem Orient verlegt und so dem Mutterlande die Hauptbedingung der Kunstblüte entzogen. In dem Umfande, daß die republikanischen Gemeinwesen in Monarchien verwandelt wurden und eigene kleinere Kunstzentren bildeten, ist ein Ersatz für den Verlust jener Hauptbedingung nicht zu finden. So kann das meteorhafte Aufleuchten *Alexander's* über den stetigen Niedergang der Kunst nicht hinwegblenden. Athen setzte dem *Demetrios Phalereus* die schon erwähnten 360 Ehrenstatuen; sie wurden zerfchlagen und durch goldene Statuen des *Demetrios Poliorketes* ersetzt, als dieser Athen beherrfchte. »Das waren die Aufgaben, die der Kunst eines Staates blieben, der früher das Größte und Herrlichste geschaffen hatte, was die antike Kunst hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen jeder fühlt, daß sie nicht allein der Kunst geringen Vorschub leisten, sondern daß sie jede wahre Kunst von Grund aus vernichten müssen.« Die alten Kunststätten gingen unter, es bildeten sich neue; die alte Kunst mit ihrer innerlichen Herrlichkeit verschwand; an ihre Stelle trat eine neue mit äußerlicher theatralischer Größe. An die Stelle des olympischen Zeus des *Phidias* tritt die sitzende Riesenfigur, welche der Architekt *Deinokrates* aus dem Berge Athos ausmeißeln lassen wollte. An die Stelle geistiger Vertiefung tritt körperliche Vergrößerung. Wie im ausgehenden ägyptischen Altertum tritt auch hier das Kolossale die Herrschaft an.

Es wäre nun aber falsch, die Zeit von *Alexander dem Großen*, die Diadochenzeit, bis zum Uebergange Griechenlands in römische Herrschaft aller Verdienste entkleiden zu wollen; auch sie hatte eine blühende Kunst; diese war aber eine andere als die der vorangegangenen großen Blüteperioden, welche den Maßstab für die Beurteilung der späteren Zeit gegeben haben. Neue Motive für unser Gebiet werden kaum gebildet. Die Niken, die Siegerstatuen, die Weihgeschenke u. f. w. bilden auch in dieser Zeit zahlreiche Aufträge für die plastische Thätigkeit; in der Hauptfache aber hat diese andere Ziele; nicht mehr Kampf und Sieg sind ihre Vorwürfe, sondern der Ausdruck der seelischen Bewegung in der schönen menschlichen Gestalt. *Lyfippos*, *Praxiteles* und *Skopas* sind die leuchtenden Künstlernamen, die Niobidengruppe das erhabenste Werk dieser Zeit. An die Stelle der Oeffentlichkeit trat die Innerlichkeit. Das ist keine Stimmung für Denkmäler, wenn es sich nicht etwa darum handelt, das Grabmal zum Denkmal zu erheben, wie das Mausoleum in Halikarnafs, an dem *Skopas*, *Bryaxis* und andere arbeiten.

Dagegen erklärt sich aus einer solchen Stimmung die Verbreitung des Porträts. *Leochares* bildet *Alexander*, seinen Vater *Philipp*, seine Mutter *Olympias* und

66.  
Zeit  
*Alexanders  
des Großen.*

67.  
Porträts.

*Philipp's* Eltern *Amyntas* und *Eurydike* für das Philippeion, das Schatzhaus des *Philipp* in Olympia, in Gold und Elfenbein. Porträts waren auch die beiden Kolossalfiguren des Königs *Mausolos* und seiner Gemahlin *Artemisa* auf der Quadriga des *Pythis* auf dem Gipfel des Maufoleums zu Halikarnafs. In dieser Zeit werden die Statuen des *Lykurgos* und seiner drei Söhne aufgestellt; *Kephsodotos* bildet die Dichterinnen *Myro* von Byzanz und *Anyle* von Tegea, vielleicht auch zusammen mit seinem Bruder *Timarchos* für das Dionysostheater in Athen die vortreffliche Statue des Komödiendichters *Menandros*, die Zierde des Vatikans. Im Jahre 280 wird dem *Demosthenes* durch den athenischen Künstler *Polyeuktos* eine Erzstatue errichtet, und *Euphranor* fertigt die Porträts *Philipp's* und *Alexander's* von Makedonien auf Viergespannen an. Die größte Tätigkeit aber entfaltete *Lyfippos* in den Porträts *Alexanders des Großen* von dessen Kindheit an. Als ein Zeichen der Gefinnung der Zeit schrieb ein Dichter auf die Basis einer *Lyfippos's*chen Alexanderstatue: »Aufwärts blicket das Bild zu Zeus, als spräch' es die Worte: ‚Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp‘.« Das bedeutendste Denkmal *Alexander's* war des *Lyfippos* Reitergruppe in Delphi zum Andenken an die Schlacht am Granikos.

Das sind nur vereinzelte hervorragende Beispiele für eine weitverbreitete Sitte. Die Griechen hatten eine Leidenschaft für das Porträt. Die Statuomanie, über die wir heute uns vielfach lustig machen, blühte bei ihnen in größerem Maße. In einem Aufsatze der *Revue des deux Mondes*<sup>27)</sup> spricht es *Edmond Courbaud* treffend aus: »*On se représente difficilement,*« führt er aus, »*l'incroyable profusion de statues et de bustes répandue sur le sol de la Grèce. Aujourd'hui avoir son buste est un luxe qui n'est pas à la portée de toutes les fortunes. Ajoutez que la photographie, qui a déjà tué la gravure, porte aussi un coup redoutable à la sculpture comme à la peinture de portraits. En Grèce, où le grand art n'avait pas à souffrir de cette concurrence, toutes les classes de la société s'adressaient aux sculpteurs. Riches ou pauvres, personnages illustres ou petites gens, même l'humble artisan, même le cordonnier Xanthippos ou le forgeron Sosinos trouvaient moyen d'avoir leur image. Et tous les lieux aussi, publics ou privés, profanes ou religieux, étaient propres à recevoir ces portraits: temples, places, portiques, maisons particulières, parcs et jardins, théâtres et odéons, bibliothèques et gymnases, nécropoles, lieux de réjouissances ou d'affaires, lieux de prière ou de deuil. Les grands centres religieux surtout, ceux de Delphes et d'Olympie, étaient peuplés véritablement de tout un monde de marbre et d'airain qui se dressait pêle-mêle aux abords du sanctuaire, réunissant dans l'enchevêtrement le plus bizarre des rois et des philosophes, des devins et des tyrans, des athlètes vainqueurs et des généraux.*«

Als ein eigenartiges Denkmal entsteht in der Tripodenstraße von Athen das choraifische Denkmal des *Lyfikrates* als korinthischer Rundbau mit feinem zierlichen Frieze und feinem ehernen Dreifuß. Als ein Beispiel jener Kolosse, welche die alten Tempelbilder an Größe bei weitem übertrafen, sei erwähnt, daß *Chares* von Lindos auf Rhodos den Koloss von Rhodos schuf, den Sonnengott, der 70 griechische Ellen oder 32<sup>m</sup> Höhe hatte; er fand zahlreiche Nachahmungen. Abenteuerlicher noch als auf Rhodos und den von dieser Insel abhängigen Kunststätten scheinen sich die Dinge in Alexandrien, dem damaligen neuen Mittelpunkte griechischen Geistes und Lebens, entwickelt zu haben. In den mit überflüchtlicher Pracht ausgestatteten Festzügen

<sup>27)</sup> 1898, 15. Auguft.

wurden Kolossalstatuen einhergefahren, und der Ausbau der prachtvollen Stadt mit Tempeln, Hallen und Palästen stellte neben jenen Eintagsarbeiten der Plastik die größten Aufgaben. Die Nachrichten über die alexandrinische Kunst fließen aber spärlich. Wir erfahren von Ehrenstatuen des *Ptolemäos Philadelphos* an verschiedenen Orten Griechenlands, auch davon, daß *Philadelphos* den Homertempel in Alexandrien mit den Statuen des Dichters und seiner sieben Geburtsstädte schmückte. Erhalten sind uns eine Reihe von Denkmalwerken; alles aber ist nicht geeignet, ein Bild von dem reichen alexandrinischen Denkmalwesen dieser Zeit zu geben.

Erst die Kunst von Pergamon führt uns wieder auf ein Gebiet, auf welchem sich die schönste Blüte der Bildhauerkunst des Hellenismus entfaltete. Verursacht wurde sie durch die erfolgreichen und in nationalem Sinne vielgefeierten Kämpfe *Attalos I.* von Pergamon gegen die Gallier. »Aus der plastischen Verherrlichung von *Attalos'* Gallierkämpfen entwickelte sich in Pergamon die Historienbilderei im eigentlichen Wortsinne, ein Neues, dieser Periode Eigentümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.« Die späte Kunstblüte läßt sich zunächst an den vier Weihgeschenken erkennen, welche *Attalos* gegen 200 vor Chr. in Athen aufstellen ließ und dafür von der Stadt glänzend gefeiert wurde. Die als Statuengruppen aufzufassenden Erinnerungsgaben stellten den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perfer bei Marathon und den Galliersieg des *Attalos* dar. Mehr als 80 einzelne Statuen dürfte das königliche Erinnerungsgeschenk umfaßt haben; der Grundgedanke war die Darstellung seiner und seines Volkes nationalen Thaten und Siege neben einer Paralleldarstellung des Gedankens des Kampfes gegen Gewalt, Barbarei und Fremdherrschaft. Von besonderer Wichtigkeit ist die realistische Behandlung des künstlerischen Motivs. *Overbeck* bemerkt darüber: »Zum erstenmal im ganzen Verlaufe der Geschichte der Plastik finden wir in den Gallierschlachten der Könige von Pergamon als Gegenstand der Darstellung eine geschichtliche Begebenheit, die der Gegenwart selbst oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört. . . . Wo immer sonst es galt, nationale Siege in Skulpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plastik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, . . . und damit wich sie dem historischen Realismus aus und erwarb sich das Recht, durchaus ideal und im idealen Stoffe zu komponieren; oder aber sie verzichtete auf die Darstellung der geschichtlichen Handlung als solcher und begnügte sich, die zu verherrlichenden Personen in Porträtstatuen und Porträtgruppen, zum Teil untermischt mit Heroen und Göttern, als Weihgeschenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzustellen. Der Art ist das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon, so gut wie das der Schlacht von Aegospotamoi, und auch die lysippische Gruppe der Genossen *Alexander's* am Granikos muß dieser Klasse zugerechnet werden und enthält . . . erst die Keime der eigentlichen historischen Kunst. Die Künstler von Pergamon fanden demnach in den Schöpfungen der früheren Kunst kein Vorbild für das, was sie in den Darstellungen der Gallierkämpfe des *Attalos* zu leisten hatten, und dies um so weniger, je eigentümlicher besonders ihre Aufgabe war, nicht allein zum erstenmal einen gleichzeitigen geschichtlichen Gegenstand, sondern gerade diesen geschichtlichen Gegenstand, die Niederlage fremder Barbarenstämme darzustellen. Bedingte schon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenstandes einen gewissen Realismus seiner Darstellung, so machte die unmittelbar lebendige Erinnerung an die wilden und rohen Gestalten der furchtbaren Feinde, die jahrelang Griechenland und Kleinasien

68.  
Pergamenische  
Denkmäler.

gebrandfchatzt, verwüftet und in Angft und Schrecken gehalten hatten, ihre idealifierende, das Barbarentum nur andeutende Darftellung fo gut wie unmöglich und gebot den Künftlern, von dem thatfächlich Gegebenen auszugehen.« Es werden der Realismus und das tragifche Pathos in die Kunft eingeführt; neben den alten tragifchen Helden wird den leidenden und fterbenden Barbaren der fittliche Rang künftlerifcher Darftellung zugebilligt. Hierdurch führt das Triumphdenkmal des Sieges des *Attalos* und des Griechentums über die barbarifche gallifche Invaſion ein neues Moment in die plaftifche Kunft ein.

Das Gebiet auferhalb der groſen Mittelpunkte der griechifchen Kunftübung ergibt in diefer Zeit eine nur beſcheidene Ernte. Wir erfahren, daß die Sikyonier *Attalos I.* eine eherne Koloffalfatue und eine goldene Statue errichteten; es find Nachrichten erhalten, daß *Hieron II.* dem römifchen Senat eine goldene Nike zum Gefchenke machte. Alles aber übertrahlt die groſe Nike von Samothrake, nach *Benndorf* »eine ſchöne Allegorie für eine gewonnene Seefchlacht«; ſie ſteht auf dem Vorderteile eines Kriegſchiffes und erreicht mit dem fo geftalteten Poftament eine Höhe von über 5<sup>m</sup>. Glänzend vertritt ſie die griechifche Kunft des IV. und III. vorchriftlichen Jahrhunderts.

Zum Schluſſe dieſer überſichtlichen Betrachtung ſei noch einer beſonderen Art von Denkmälern gedacht, welche durch ſidonifche Funde vom Jahre 1887 glänzend vertreten ſind. Es ſind vier Prachtfarkophage, die zu den ſchönſten Werken der griechifchen Plaſtik des V. bis II. Jahrhunderts gehören. Sie ſind in Konſtantinopel zur Aufſtellung gelangt.

69.  
Niedergang.

Mit der Erwähnung dieſer Prachtwerke nehmen wir Abſchied von der griechifchen Kunft auf nationalem Boden. »196 kam Hellas unter römifche Herrſchaft; die politiſche und künftlerifche Geſtaltungskraft des Volkes war damit gebrochen. Die Pflanzſtätten der Kunft, Korinth (146) und Athen (86), wurden im Sturme genommen und zerſtört, Kleinaſien (64) zur römifchen Provinz erklärt; die Kunftwerke Griechenlands wanderten als Beuteſtücke in das ewige Rom. 785 Erzſtaturen und 230 Marmorſtaturen ſchleppte *Fulvius Nobilior* aus Aetolien und Akarnanien herbei; *Aemilius Paulus* brauchte bei ſeinem Triumphzug 250 Wagen für die geraubten Statuen und Gemälde . . . „Doch das eroberte Hellas eroberte wieder den wilden Sieger und brachte die Kunft nach Latium.“ 117 bis 138 nach Chr. erhielten durch *Hadrian's* Gunſt Athen und die kleinasiatiſchen Städte wieder neuen, aber flüchtigen Glanz, um dann in Vergelſſenheit zu geraten und der Kunft der Neuzeit nach den Ausſchreitungen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts wieder reinigende und verjüngende Kraft zu verleihen.« (*Durm.*) Das Chriſtentum ſtellte ſich der griechifchen Kultur durchaus feindlich gegenüber. Die Kirchenväter griffen die Einrichtungen in Olympia, Delphi und auf der Akropolis von Athen als heidniſche ſo fanatiſch an, daß die Neuplatoniker, in welchen das Griechentum warme Verteidiger fand, ihren Untergang nicht aufzuhalten vermochten. *Konſtantin der Groſe* plünderte Delphi und die anderen Mittelpunkte griechifcher Kunft wiederholt, um ſeine neue Reichshauptſtadt Konſtantinopel mit griechifchen Werken zu ſchmücken. Noch einmal befragte Kaiſer *Julian* vor ſeinem Zuge gegen die Neuperfer das delphiſche Orakel; aber es war nur ein letztes Aufflackern vor gänzlichem Erlöſchen. Zwei Jahre vor ſeinem Tode hob *Theodoſius der Groſe*, der 395 als letzter Kaiſer des ungeteilten römifchen Reiches ſtarb, die Feierlichkeiten in Olympia auf, ſtellte die pythifchen Spiele ein und verbot die weitere Thätigkeit des delphiſchen Orakels. Mit dieſen treibenden

Kräften für die griechische Kunstübung mußte naturgemäß auch diese selbst erlöchen. Was nicht der Zerstörung *Theodosius II.* im Jahre 426 anheimfiel, oder was nicht in die Kalköfen wanderte, das besorgten in Olympia der Alpheios und Erdbeben, in Delphi die Kastrioten, an zahlreichen anderen Stätten die gleichen elementaren und kulturfeindlichen Einflüsse. Es fand keine Erhebung mehr statt. Selbst mit dem Christentum hat Griechenland nicht vermocht, eine Kunst hervorzubringen, die auch nur entfernt an die des Altertums erinnerte. Aus dem Umstande, daß nacheinander ein *Sophokles* und ein *Paulus* über die griechischen Gefilde gewandelt sind, eine daraus hervorgegangene Verbindung des sittlichen Ernstes und kühnen Thatendranges des Christentums mit der heiteren Schönheit des klassischen Altertums, eine Renaissance auf griechischem Boden, zu folgern, wäre ebenso kühn wie zu vergessen, daß auch die Tragödien des *Sophokles*, der Zeus des *Phidias*, die Akropolis und das Gastmahl des *Platon* nur das Ergebnis jahrhundertelanger Kulturarbeit waren und daß nach der Leere des Mittelalters und der Jahrhunderte bis in unsere Zeit neue Keime nicht gleich zu fruchttragenden Bäumen aufschiefsen können. Die Keime wurden gelegt, als das Hellenenreich unter den Klängen der Freiheitshymne von *Solomos* wieder neu erstand; aber die politischen Verhältnisse haben die Keime bis heute nicht aufgehen lassen. Das ehemalige griechisch-byzantinische Königreich hatte seinen Mittelpunkt in Konstantinopel; die Griechen, welche von dort her dem neuen freien Reiche zutrebten, der intelligenteste Teil der Nation waren und ihre Ahnen bis auf die griechischen Kaiser zurückführten, waren von Neu-Hellas nicht ohne Grund beargwöhnt und eine Zeit lang von den Staatsgeschäften ausgegeschlossen. Dazu kommt der Mangel eines angestammten Königshauses, welches, mit der Kultur des Volkes verwachsen, in der Lage wäre, diese Kultur zu fördern und zu heben und das Land aus dem finanziellen Ruin zu befreien. So fehlen die hauptfächlichsten Faktoren, Griechenland wieder dem Beginne einer seiner großen Vergangenheit entsprechenden modernen Kultur zuzuführen. —

Aus einem flüchtigen Ueberblick über den vorstehenden kurzen Abriss der griechischen Denkmalkunst erweist sich diese, soweit uns die lückenhaften Nachrichten überkommen sind und die Phantasie des Lesers an zuverlässige Anhalte anknüpfen kann, als eine außerordentlich mannigfaltige Kunst des Werdens, Blühens und Unterganges der griechischen Kultur. Ein großer Teil der Denkmäler der griechischen Kunst fällt unter den Begriff der Weihgeschenke; bei dem vielfach genreartigen Charakter der letzteren ist es nicht immer klar zu entscheiden, ob sie den eigentlichen Denkmälern zuzuweisen sind, oder ob sie der Genre- oder Kleinplastik angehören. Die Sitte der Weihgeschenke war neben Italien in den gesamten Ländern der östlichen Hälfte des Mittelmeeres verbreitet. Hier war es seit den ältesten Zeiten Gebrauch, Figuren oder Gruppen aus Thon, Stein oder Erz zu weihen, welche die zu Ehren der Gottheit vorgenommenen Handlungen wiedergaben. Durch Rinder und Schafe wurde an die Tieropfer, durch Reiter und Wagen an die Wettrennen und Wettfahrten, durch Lyra- und Flötenspieler an die musikalischen Auführungen, durch tanzende Figuren an die *χοροί* erinnert. In einer großen Mehrzahl der Fälle muß hier wohl der Denkmalbegriff dem Begriff des Genrebildes weichen. Im allgemeinen lassen sich neben den Weihgeschenken folgende weitere Gruppen von Denkmälern unterscheiden: die Götterbilder, von ihren unbeholfensten Anfängen

70.  
Arten  
der  
Denkmäler.



bis zu den chryselephantinen Kolossalbildern; sie sind nur so weit zu berücksichtigen, als mit ihrer Entstehung eine besondere Begebenheit verknüpft ist. Die Heroenbilder, wie die verschiedenen Darstellungen des Herakles, des Perseus als Befieger der Medusa u. f. w. Dann Athletenbilder, d. h. Siegerstatuen in der Heimat der Sieger oder für Olympia, Athen und Delphi, deren nach *Pausanias* in Olympia Hunderte aufgestellt waren und die oft mit dem dem Begriff des Denkmals nicht gleichen Begriff des Weihgefhenkes zu belegen sind; die Bildnisstatue des Platzes, des Theaters, des Grabes u. f. w. und der Sarkophag. Ferner Tiere, wie die Kuh und die vier Stiere des Myron, und endlich architektonische Denkmäler, wie die Stele, das Harpyiendenkmal, das turmartige Denkmal des *Lyfikerates*, der Tumulus, das Mausoleum von Halikarnass u. f. w. Die vielfältigste Form nimmt das hellenische Siegesdenkmal an; sie unterliegt zu Anfang den Satzungen und Vorschriften der Amphiktyonien. Hervorgegangen ist das Siegesdenkmal aus den Trophäen (Tropaion), welche an der Stelle, an der sich der Gegner zur Flucht wandte, aus den erbeuteten Waffen aufgerichtet wurden. Auf böotischen Münzen kehrt vielfach ein Baumstamm mit Querbalken wieder, an welchem die Rüstungsstücke und Waffen aufgehängt wurden. Die Siegeszeichen wurden dem Zeus geweiht, gleichwohl aber war es verboten, ihnen eine Gestalt zu geben, welche von längerer Dauer gewesen wäre. In den meisten Fällen wurde eine Eiche ihrer Zweige und Aeste beraubt und mit den Waffen gepanzert, wenn diese nicht mit nach der Heimat gebracht und in den Tempeln aufgehängt wurden. Die aus den Seekämpfen hervorgegangenen Siegeszeichen wurden, wie z. B. das nach der Schlacht von Salamis, aus den Schnäbeln der eroberten Schiffe gebildet.

71.  
Siegeszeichen.

Diese vergänglichen Siegeszeichen wurden in dauernde, monumentale verwandelt, als die Satzungen der Amphiktyonien nicht mehr als die politische Macht angesehen wurden, wie in der ersten Zeit ihres Bestandes, und demnach nicht mehr so streng befolgt wurden. Das war glücklicherweise schon in der Blütezeit der griechischen Kunst der Fall. Nach den Kämpfen, welche die Thebaner und Lakedämonier um die Hegemonie in Hellas ausfochten, treten zum erstenmal die dauernden Siegeszeichen auf, welche nun eine mannigfaltige Form annehmen. Weithin berühmt war das Denkmal auf dem Schlachtfelde von Mantinea zum Andenken an den Sieg der Spartaner über die Argiver im Jahre 418; es ist nicht erhalten. Als im Jahre 371 vor Chr. die Thebaner unter *Epaminondas* bei der böotischen Stadt Leuktra einen glänzenden Sieg errangen, wurde ein turmartiges Siegesdenkmal errichtet, das mit einem Triglyphenfries und mit einem Kuppelaufbau gekrönt war, der aus neun großen Schilden gebildet wurde und das Weihgefhenk an den Siegespender Apollon, einen Dreifufs, aufnahm. Ein Tumulus bezeichnet noch heute die Grabstätte der Lakedämonier. Bei Marathon, wo 490 die Athener unter *Miltiades* den glänzenden Sieg über die Perfer errangen, sah *Pausanias* den 12<sup>m</sup> hohen und 150<sup>m</sup> im Umfang haltenden Hügel, welcher das Grab der gefallenen Athener deckt, und das Trophäon, sowie das Denkmal des *Miltiades*, deren Fundamente heute noch erhalten sind. Ein ruhender Löwe bezeichnete die Stelle im Engpasse der Thermopylen, in welchem *Leonidas* mit seinen tapferen Kriegern dem Verrate des *Ephialtes* unterlag. Den Helden widmete *Simonides* die berühmte Inschrift:

»Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: Erfchlagen  
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu.«

Ein Löwe war es auch, welchen man, 3,75 m hoch, sitzend, auf einem hohen Unterbau auf dem Schlachtfelde von Chäroneia zum Andenken an den Untergang der Thebaner bei dem Siege *Philipp's* von Makedonien 338 vor Chr. auf dem Grabe derselben errichtete. *Pausanias* berichtet über ihn wie auch über zwei Siegestrophäen, welche *Sulla* nach seinem Siege über die Heerführer des *Mithridates* 86 vor Chr. hier errichten liefs. Der Löwe von Chäroneia, welcher aus Marmor bestand, wurde 1827 durch griechische Freischaren zerstört, soll aber nunmehr wieder aufgerichtet werden. — An das Maufoleum in Halikarnafs klang das Denkmal an, welches auf einem Vorgebirge bei Knidos zum Andenken an den Sieg der Perfer unter *Konon* über die Spartaner unter *Pisander* 394 vor Chr. errichtet wurde. Auf einem quadratischen, mit dorischen Halbfäulen gegliederten Unterbau von 12,50 m Seitenlänge erhob sich eine Stufenpyramide, welche mit einem Löwen gekrönt war; das aus pentelischem Marmor gebildete Denkmal erreichte eine Gesamthöhe von 19 m.

Im Verlaufe der Entwicklung erhält das Sieges- oder Erinnerungsdenkmal in demselben Mafse eine Gestaltung, welche die architektonische Form zurückdrängt, in welchem die Bildnerkunst sich entwickelt. Es sind namentlich die bedeutenderen unter den Weihgeschenken, die eine politische Beziehung hatten und aus einem zu diesem Zwecke ausgehiebene Teile der feindlichen Beute errichtet wurden, die hier in Betracht kommen. Die Feststätten auf der Akropolis in Athen, in den heiligen Bezirken von Olympia und Delphi, von Alexandrien und Pergamon waren mit zahlreichen dieser Werke bereichert. Erwähnt seien unter anderen die Erzgruppe, welche von den thebanischen Künstlern *Hypatodoros* und *Aristogeiton* angefertigt war und von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Sie stellte die sieben Heerführer jenes fagenhaften Zuges dar, welcher unternommen wurde, um den aus Theben vertriebenen *Polyneikes*, den älteren Sohn des *Oedipus*, als den rechtmäßigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Eine zweite Gruppe der sog. Epigonen, der Söhne der Sieben gegen Theben, war von denselben Künstlern und wurde von den Argivern geweiht, weil die Söhne den Zug ihrer Väter mit größerem Glück und vollem Gelingen wiederholten. *Plinius* und *Velleius Paterculus*, ein später römischer Schriftsteller, berichten von einer großen Reitergruppe des *Lysippos*, die zum Andenken an die Schlacht am Granikos in der Hauptstadt Dion aufgestellt und von *Metellus Macedonicus* nach Rom gebracht wurde. Sie bestand aus 25 (porträtähnlichen?) Reitern und 9 Kriegern, die als Genossen des Königs in der Schlacht an seiner Seite gefallen waren. *Alexander* selbst soll einen Bestandteil der großen Gruppe gebildet haben, welche die historische Darstellung der statuarischen Plastik einleitet. Das Andenken des Sieges bei Marathon ehrte man durch eine Gruppe aus 15 Figuren, welche *Phidias* als eine Jugendarbeit fertigte.

Zum Andenken an die Siege bei Salamis und Artemision wurden nach *Pausanias* ein ehernes Standbild des Apollon und eine 18 Fufs hohe Statue mit einem Schiffschnabel in der Hand nach Delphi geschenkt, während gleichzeitig für Salamis ein Kolossalbild, wahrscheinlich eine Personifikation der Insel, aufgerichtet wurde. Die Sitte der Kolossalbilder nahm eine ungewöhnliche Ausbreitung an. Ein Schüler des *Lysippos*, der Rhodier *Chares*, fertigte ein staunenswertes Kolossalwerk an, und *Plinius* berichtet von hundert anderen, von rhodischen Künstlern gearbeiteten Kolossen auf Rhodos, die, obwohl kleiner als das des *Chares*, doch jeder für sich genügt haben würde, um den Aufstellungsort berühmt zu machen. Vermutlich wurde diese Sitte aus Staatsmitteln gefördert, da die Kolosse, die entweder Ehrendenkmäler von

72.  
Kolossalbilder.

Feldherrn und Königen oder Weihebilder der Schutzgötter waren, schwerlich aus Privatmitteln oder aus solchen allein hergestellt werden konnten. Das berühmteste Werk dieser Art war die Athena Promachos auf der Akropolis von Athen, ein Kolossalbild des jugendlichen *Phidias*, welches aus einem Teile der Siegesbeute von Marathon errichtet wurde. *Demosthenes* nennt sie die große eiserne Athena, die man schon von Sunion sehen konnte und die daher alle Bauwerke der Akropolis überragt haben muß. Es fehlen alle natürlichen Anhaltspunkte für eine Schätzung ihrer Größe, die auf über 16<sup>m</sup> ohne die Basis angenommen worden ist, eine Schätzung, die gegenüber der Firshöhe des Parthenon eher zu niedrig als zu hoch ist. Nach athenischen Erzmünzen war die Haltung der Athena eine ruhige, keineswegs die einer Kampfstellung; die Rechte hielt die aufrecht stehende Lanze, die Linke den Schild.

73.  
Denkmäler  
von  
befonderer  
Form.

Ein eigenartiges Denkmal wurde nach Delphi geweiht; es bestand in einer vergoldeten Palme mit der Statue der Athena. Noch eigenartiger war das Denkmal, welches nach *Herodot* die Hellenen als Sieger von Platää nach Delphi weihten, während sie einen kolossalen ehernen Poseidon dem Isthmos spendeten. Das delphische Weihgeschenk war ein eherner, mit Goldblech beschlagener Schlangendreifuß, dessen Gold im phokischen Kriege geraubt wurde und dessen Erzreste von Konstantin nach dem Hippodrom von Byzanz veretzt wurden. Erhalten sind nur noch die kolossalen Schlangenleiber, welche die Mittelstütze des Dreifusses bildeten, einen goldenen Kessel trugen und in symbolischer Weise das heilige Geräte bewachten. Auf den Schlangenleibern sind die Namen der einzelnen Städte eingegraben, welche am Kampfe gegen die Perfer teilgenommen hatten. Die heutigen Ueberreste des Denkmals haben eine Höhe von 4,50 m; die Gesamthöhe des einstigen Denkmals wird auf etwa 8 m angenommen.

Ungemein mannigfaltig in Form und Größe waren die Denkmäler, welche die Hellenen zum Gedächtnisse an ihre gefallenen Helden und an ihre zahlreichen Siege gegen übermächtige Feinde errichteten. Nur wenige Jahrhunderte liegen zwischen der bildlosen Periode und jenen Denkmälern, mit welchen *Lysippos*, *Phidias*, die rhodischen und andere Künstler die Tempelbezirke und die Landschaften bereicherten. Welche kurze Entwicklung, zugleich aber auch welche reiche Entwicklung! —

74.  
Grabmäler.

Das Grab in feiner Bedeutung als denkmalartige Auszeichnung findet sich in ähnlicher Weise, wie es in Aegypten vorkam, auch in den griechischen Ländern des europäischen und asiatischen Festlandes. Als aus dem Felsen gemeißeltes, architektonisch umrahmtes Denkmal kommt es namentlich in Kleinasien vor und wurde Vorbild für die Grabgrotten auf Rhodos, Kypros, an der Nordküste von Afrika, in Kyrene, in Nauplia und Syrakus, auf Kreta, Aegina, Melos, Delos, Thera u. f. w. Wir finden auch hier die in Aegypten beobachtete Sitte, daß man dem Toten für sein Weiterleben als Schemen Geräte, Schmuck und Nahrungsmittel mitgab oder von Zeit zu Zeit brachte. Darauf deutet auch eine Stelle bei *Thukydides* hin.

Mehr jedoch als diese Anlage erinnern an die ägyptischen Grabtempel die Kuppelgräber der griechischen Heroenzeit. Vielleicht sind sie die in Stein überfetzten alten phrygischen Reifig- und Erdhütten. In den Bergabhang von Mykenä eingebaut ist das Schatzhaus des *Atreus*. Schatzhaus und Grabmal waren eines; *Pausanias* berichtet, daß in der Tholos von Mykenä *Atreus* und seine Kinder ihre Schätze bargen und daß sich deren Gräber dort befanden. *Schliemann* fand reiche Goldschmucke in den Gräbern beim Löwenthor. Nach *Plutarch* wurde *Philopömen* in dem Schatzhause zu Messene beerdigt, und in Menidi bei Athen wurden in einer Tholos

Leichen mit allem Schmuck gefunden. Die Schatzgräber waren auf das reichste ausgestattet. »Es ist nicht unmöglich, daß eine Inkrustation das ganze Zugangsgemäuer bedeckte, daß Halbfäulen die Thüreinfassung reicher gestalteten, daß ein Figurenrelief den Dreieckszirkel über dem Portal ausfüllte, daß Farbe und metallischer Schmuck dem Ganzen ein völlig anderes Aussehen gaben, an die Gestaltung äußerer Wandflächen gewisser phrygischer Gräber (Grab des *Midas*) erinnernd, und daß wir in der heutigen Form nur den rohen Steinkern einer ehemals prächtigen, im Stil asiatisierenden Architektur vor uns haben. Mit dem Reichtume und den Schätzen, die das herrschende Geschlecht in den gewöhnlichen Lebensverhältnissen umgaben, läßt sich diese Annahme schon in Einklang bringen.« (*Durm.*) Neben der *Atreus*-Tholos in Mykenä und verschiedenen anderen Kuppelgräbern dafelbst sind das schon genannte bei Menidi, die Gräber von Orchomenos und Pharis bei Amyklä, beim Heraion südlich von Mykenä und bei Volo in Theffalien zu nennen. *Pausanias* bezeichnet das Schatzhaus des *Minyas* bei Orchomenos als ein Wunderwerk.

Die Totenmale der homerischen Helden sind die kolossalen Erdaufwürfe, oft auf steinernem Unterbau, deren Beispiele sich noch am Gygessee bei Sardes, auf der Hügelterrasse von Alt-Smyrna und anderwärts erhalten haben.

»Aber sie maßen im Kreise das Mal und legten den Steingrund  
Rings um den Bund und häuften geschüttete Erde zum Hügel.«

Auch die Pyramide findet sich in einem einzigen Beispiel bei Kenchreä; sie ist aus großen Polygonblöcken auf einer Basis von etwa  $15 \times 12$  m erbaut. »Ob der in Griechenland fast einzig dastehende Bau ein Grab- und Siegesdenkmal (fog. Polyandron) oder ein Wartturm oder dergleichen war, ist noch freitig.« (*Durm.*)

75.  
Pyramiden.

Unter dem Einfluß der Kunst des *Phidias* entstanden eine große Reihe von Grabsteinen und, an ihre Form anschließend, von Votivreliefs, welche zum Teil als in Stein gehauene Urkunden, Erlasse, Verträge u. f. w. zu betrachten sind, die durch die poesievolle und tiefempfundene Erfindung ihrer lebhaften Kompositionen trotz vielfach handwerksmäßiger Herstellung zu den erfreulichsten Werken der damaligen Bildnerkunst zählen. *Schöne* hat ausgewählte Beispiele in seinen »Griechischen Reliefs aus athenischen Sammlungen« (Berlin 1872) veröffentlicht. »Der Mehrzahl nach stellen sie Familienscenen dar, die, obwohl sie mehr typisch als idealisiert sind, von großer Innigkeit der Erfindung zeugen; aber auch Szenen der Freundschaft und einzelne Personen in einer charakteristischen Situation, Jünglinge mit Lieblingstieren, kleine Mädchen mit ihren Puppen u. dergl. mehr, daneben Kämpfe, die auf Kriegsthaten des Bestatteten hinweisen.« Ihrem Stil nach dürften die meisten Grabsteine, wie auch wohl alle Votivreliefs und diejenigen von öffentlichen Urkunden der entwickelten Periode angehören; »in einigen aber lebt der Geist der schlichten und großen Auffassung des Gegenstandes und der Formen, die der Zeit der ersten Kunstblüte eigen ist.« (*Overbeck.*)

Der griechische Totenkultus der späteren Zeit erhob das Grabdenkmal vielfach zu höchster auszeichnender Bedeutung. Schon das galt als Auszeichnung, daß in Städten, in welchen im Laufe der Zeit die Sitte, die Toten im Hofe oder Garten des Hauses zu bestatten, aufgehoben wurde, eine Ausnahme von dieser Vorschrift gestattet wird. Die auszeichnende Behandlung des Grabdenkmales steigert sich allmählich zu solchem Luxus, daß *Demetrios Phalereus* eine Verordnung dagegen erlassen mußte

und dafs in Attika eine Vorſchrift eingeführt wurde, nach welcher eine Grabſtele ſich nicht 3 Ellen über den Grabhügel erheben durfte. Auch die Grabſäule wird ein ſo allgemeiner Grabſchmuck, dafs ſie ſelbſt dem Grabe des Armen nicht verweigert wird. Mit der zunehmenden Entwicklung entſtehen die von Säulen umgebenen und giebelgeſchmückten Heroen. Das Grabdenkmal nimmt auch die Form der reichgeſchmückten, mit einem Portikus verſehenen Grabkammer an, wird als freſtehendes, tempel- oder hausartiges Denkmal aus dem Felſen gehauen und gewinnt vielgeſtaltige Formen namentlich in den Thon- und Marmorfarkophagen, z. B. im Thonfarkophag aus Klazomenai in den kgl. Muſeen zu Berlin oder in den makedoniſchen Königsfarkophagen<sup>28)</sup>. Findet der Thonfarkophag in Klazomenai allerdings als fremde Form ſchon im VI. Jahrhundert und früher in reicher Geſtalt in Griechenland Eingang, ſo ſcheint der Marmorfarkophag mit Relieffſchmuck erſt im IV. Jahrhundert vor Chr. Ausbreitung gewonnen zu haben. Gleichwie die Faſſung der heiligen Quellen, ſo nimmt in der Blütezeit griechiſcher Baukunſt auch das monumentale Grabmal die Geſtalt des Zentralbaues an; wie die Tholos des *Polykleitos* aus Epidauros aus dem IV. Jahrhundert vor Chr. ein zentrales Brunnenhaus iſt, das einen äuſeren dorifchen und einen inneren korinthiſchen Säulenumgang beſitzt, ſo entſtehen auch die zentral geordneten Grabmäler und als das glänzendſte um 350 das Maufoleum von Halikarnafs, die Krone des formenreichen griechiſchen Grabdenkmales.

Welche reiche Entwicklung! »Freilich Jahrhunderte ſind vergangen, bevor der Erdhügel ſich in des Königs Pyramide verwandelte, die Felſkammer des Patriarchen ſich zum Hypogäon ganzer Geſchlechter erweiterte, die beſcheidene Denктаfel als Felſaffade am Königsgrabe wiederholt wurde.« »Aber welche Stufenleiter der baulichen Entwicklung liegt zwiſchen der kleinen Heroenkapelle und dem zu ſchwindelnder Höhe aufgetürmten Maufoleum, auf deſſen Spitze das Bild des Heros wie ein hochbegnadeter Götterliebhaber triumphierend geſtellt wurde. Aus iſolirten Grabſtätten erwuchſen Gräberſtraſſen und ganze Totenſtädte; — ja in beſonderen Fällen wurde das ſonſt ſchwer zugängliche Grab zum Mittelpunkte der Stadt, zur hochheiligen Stätte der Verehrung und Anbetung erhoben, und in dieſer Auffaſſung zum weithinragenden Wunderbau für die Wallfahrten ganzer Völker geſtaltet.« (*Adler*.) So ſtehen der olympiſche Zeus des *Phidias*, die Athena Parthenos, die Nike von Samothrake und das Maufoleum von Halikarnafs nebeneinander als die erhabenſten Blüten griechiſcher Größe und helleniſchen Edelſinnes. Aber ſie erreichen nicht entfernt die grofsartigen Pläne, welche die römischen Kaiſer auf dem palatinifchen Hügel und auf den Foren in die Wirklichkeit übertrugen. Auf ihnen drängte ſich alles das zuſammen, was Rom war und was ſeine Cäſaren gewollt haben, und wenn es *Ranke* ausgeſprochen hat, dafs alle alte Geſchichte in die römische ſich hineingieſt, gleichfam wie ein Strom, der in einen See mündet, ſo wird, wenn wir dieſes Bild weiter verfolgen dürfen, das, was auf den Foren und dem palatinifchen Hügel zuſammengedrängt iſt, zu dem Meere aller der Zuſammenflüſſe, welche das römische Imperium nach ſeiner Begründung nach Rom zuſammengeleitet hatte. Unter ihnen war der bedeutendſte der griechiſche; aber er war nur ein Zufluſs. Meer und Zufluſs, das iſt das Verhältnis, in welchem ſich die Denkmalkunſt nun weiter entwickelt. —

<sup>28)</sup> Siehe: DURM, J. Die makedoniſchen Königsfarkophage. Centralbl. d. Bauverw. 1890, S. 329.