

Daidalos.

Vortrag, gehalten bei der Winckelmannsfeier des Vereins von Altertumsfreunden
im Rheinland am 9. Dezember 1929

von

A. Rumpf, Köln.

Als Winckelmann 1764 seine Geschichte der Kunst des Altertums schrieb, setzte er an die Spitze des zweiten Teiles, der die Kunst „nach den äußeren Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet“, den Satz: „Die Kunst wurde von dem Dädalos an schon in den ältesten Zeiten geübt, und von dieses berühmten Künstlers Hand waren noch zu des Pausanias Zeiten Bildnisse in Holz geschnitzt übrig, und er sagt, daß ihr Anblick bei aller ihrer Unförmlichkeit etwas Göttliches gehabt habe“. Aber selbst noch, wenn jemand vor 60 Jahren eine Geschichte der griechischen Plastik schrieb, so setzte er an die Spitze den Namen des Daidalos; eben des Daidalos, der uns allen als der mythische Tausendkünstler bekannt ist, als Erfinder der Bildhauerwerkzeuge und damit der Bildhauerei, der aus Athen, seiner Vaterstadt, fliehen muß, weil er seinen begabten Neffen aus Künstlerneid umgebracht hat, in Kreta eine neue Heimat findet, dort für Pasiphae die verhängnisvolle Kuh zimmert, so lebenswahr, daß sie sogar einen Stier täuscht, dem Minotauros das Labyrinth erbaut, der dann von neuem sein Asyl verläßt, indem er mit seinem Sohne auf künstlichen Flügeln durch die Lüfte entweicht und der endlich in Sizilien beim König Kokalos seine Tage beschließt. Wir dürften getrost lächeln über die Kritiklosigkeit, mit der die Gestalt aus der Sage, aus einem Stadium der Sage, wo sie bereits ins Gebiet des Märchens und der Novelle hinüberspielt, in eine ernsthafte Kunstgeschichte aufgenommen wurde, wenn nicht an den Namen Daidalos sich noch andere antike Nachrichten knüpften. Nämlich, daß ein Daidalos das Haupt einer Schülerschar sei, die sich durch mehrere Generationen bis in helle historische Zeiten verfolgen ließ, daß von ihm, seinen Schülern und Enkelschülern noch im 1. und 2. nachchristlichen Jahrhundert Götterbilder in griechischen Heiligtümern gezeigt wurden. Es ist wahr, daß die uns erhaltenen antiken Quellen den mythischen Heros auch hierunter verstehen, dennoch war es unter diesen Umständen ganz berechtigt, daß für die Frühzeit der griechischen Kunst nicht jene mythische Gestalt, wohl aber der literarisch bezeugte Ahnherr der kretischen und peloponnesischen Plastik erwähnt wurde als Repräsentant jener

fernen Zeiten, aus denen damals kein Denkmal erhalten war. In die Lücke der monumentalen Ueberlieferung mußte die literarische treten, und wie die Literaturgeschichte mit Homer begann, so begann die Geschichte der Bildhauerei mit dem von Homer als Meister des Chortanzes für Ariadne auf Kreta erwähnten Daidalos. Für die älteste Zeit gab es zwar keine Kunstgeschichte, wohl aber eine Künstlergeschichte.

Wir müssen uns heute dies Entwicklungsstadium der Archäologie förmlich rekonstruieren, so grundlegend ist unser Wissen um die griechische Kunst der Frühgeschichte und Vorgeschichte durch die Ausgrabungen der letzten 50 Jahre geändert. Die Funde Schliemanns in Mykenai, die von Evans in Knossos — um nur die populärsten zu nennen — haben die Schleier von einem Jahrtausend der Kunstentwicklung gezogen, das auch den alten Griechen unbekannt war. Die Wurzeln lassen sich zurückverfolgen bis ins Ende der Steinzeit, weit vor das erste Auftreten der Hellenen im Mittelmeergebiet hinauf. Die älteste antike Künstlertradition, namentlich soweit sie das Entstehen der Kunst, die „Erfindungen“, wie es die Griechen nannten, betrifft, ist damit gegenstandslos geworden. Sie fiel aber nicht einfach der Vergessenheit anheim, sondern mußte es sich vielmehr gefallen lassen, zunächst noch einmal unter die scharfe Lupe der Kritik genommen zu werden. In seinem bezeichnenderweise „Archäologische Märchen“ betitelten Buch schien ihr Karl Robert 1885 den Gnadenstoß gegeben zu haben. Mit unbeirrbarer Logik deckte er alle schwachen Stellen und Widersprüche innerhalb der Ueberlieferung auf. Sie löste sich so in nichts auf. Was übrig blieb, waren Notizen über vereinzelte Werke und die Namen der Künstler. Ihre Zeit, ihr Verhältnis untereinander, der Schulzusammenhang, die Uebertragung der kretischen Kunst nach der Peloponnes und den Inseln — all das war nicht mehr glaubwürdig. Selbst wer diese überspitzte, in anbetracht der spärlich und sporadisch nur in Bearbeitungen aus zweiter Hand uns bewahrten Nachrichten auch unbillige Kritik sich nicht zu eigen machte, ließ doch den Daidalos als Sagengestalt fallen, behielt nur seine Schule bei, für die nunmehr der antik nicht belegte Namen der Daidaliden geprägt wurde. Aber auch der Begriff „Daidaliden“ ist heute einigermaßen verschwommen; auf alle Fälle haftet ihm etwas altfränkisches an.

Für die Anfänge der bildenden Kunst bedurfte man ja auch des Daidalos nicht mehr, aber für die Anfänge der Marmorbildhauerei mußte doch Ersatz für seine Schüler geschaffen werden. Als solcher bot sich die Bildhauerfamilie von Chios dar, von der Plinius berichtete, daß sie den Daidaloschülern gleichzeitig, in ihren ältesten Gliedern sogar früher als diese gewesen sei. Eine Inschrift in Delos legte die bedeutendsten Vertreter der chiotischen Kunst freilich erst im 6. Jhd. fest. Zweifellos erhielt so für die archaische Zeit der griechische Osten gegenüber den europäischen Landschaften ein Uebergewicht. Dies war zwar nicht in antiker Ueberlieferung begründet, wohl aber in der vor nunmehr 50 Jahren aufkommenden Einstellung der archäologischen Forschung, die allen Fortschritt aus dem Osten herleiten

wollte. Es ergab sich eine einfache und eben durch ihre Einfachheit bestechende Theorie: die Kulturen Vorderasiens sind älter als die griechische, manche orientalische Zierformen finden sich in der frühgriechischen Kunst, so führt ein gradliniger Weg vom Orient über die Griechen der kleinasiatischen Westküste nach Hellas. Wie gesagt, antike schriftliche Ueberlieferung empfahl diese Annahme nicht. Das will aber wenig heißen, da die Schriftquellen für jene Zeit gar spärlich fließen. Schwerwiegender war der Umstand, daß auch Denkmäler zu ihrer Begründung nicht herangezogen werden konnten. Jedoch waren die großen ionischen Handelsstädte noch nicht vom Spaten durchforscht, so half man sich vorerst damit, daß man getrost jeden Wechsel in der mutterländischen Kunst auf ionischen Einfluß zurückführte. Die Bestätigung dieser Theorie sollten Grabungen bringen. Diese haben nun tatsächlich stattgefunden. Deutsche haben in Gordion, Samos, Milet und Didyma, Engländer in Ephesos und Naukratis, Griechen auf Chios und in Klazomenai, Dänen und Italiener auf Rhodos, Schweden in Larissa, Amerikaner in Sardes gegraben. Das Hauptergebnis, namentlich bei den deutschen Grabungen, lag freilich auf dem Gebiet der hellenistischen und römischen Architektur, doch auch an archaischem Gut ist an allen genannten Plätzen genügend zutage getreten. Das Ergebnis entsprach dem Wunschbild keineswegs. Heute kennen wir die ionische Kunst der archaischen Zeit gut. Sie hat ihre Qualität und ihren eigenen Stil, ihren sehr eigenen Stil, der sie von der des europäischen Griechenland so absondert, daß ihr einst geforderter Einfluß auf diese heute undenkbar scheint. Es lag hier wie so oft in der Archäologie: das Neue durfte man nicht suchen, man mußte es finden; und es fand sich in der Tat an den verschiedensten Stellen Griechenlands und der Inseln. Es galt nur die Funde zu beobachten. Vor 20 Jahren hat Emmanuel Löwy eine große Reihe hoch altertümlicher Bildwerke verschiedenen Fundorts vereinigt, die im plastischen Aufbau und in den Einzelformen so nah miteinander verbunden sind, daß ihr enger Zusammenhang untereinander und ihre Rückführung auf ein gemeinsames Kunstzentrum unabweisbar scheint. Dies Zentrum war offenbar Kreta, die Landschaft, an der die Ueberlieferung von der künstlerischen Tätigkeit des Daidalos seit Homer am festesten haftete. Löwys Untersuchung erschien mitten in der Hochflut der ionischen Orientierung. Es konnte nicht ausbleiben, daß seine Schlüsse bekämpft oder bezweifelt wurden. Sie sind in der Zwischenzeit glänzend bestätigt worden durch Funde, die in Kreta selbst und anderwärts gemacht sind. Auch auf manches Fundstück aus Kreta, das unbeachtet in unsern Museen lag, hat sich seitdem der Blick gewendet. Die Auffassung, daß Kreta ein Kunstzentrum im 7. Jhdt. gewesen sei, ist heute Allgemeingut.

Wie selbstverständlich hat sich die Bezeichnung „daidalisch“ für diese Kunst eingestellt; so selbstverständlich, daß es an der Zeit scheint, ihre Berechtigung nachzuprüfen. Berechtigt aber wäre der Terminus nur, wenn es gelänge einen Bildhauer Daidalos nachzuweisen. Ganz aus dem Spiel bleibt dabei natürlich die mythische Gestalt. Ebenso ist der Versuch abzu-

lehnen, die Mythen um Daidalos aus einem historischen Bildhauer des Namens zu entwickeln. Sie sind zu weitverzweigt, zu echt mythisch im Wesen, als daß man sie als poetisch-spielerische Fiktion der historischen Zeit betrachten darf. So bleibt der Ausweg, den, soweit ich sehe, zuerst der Abbé Barthélémy in seiner Reise des jüngeren Anacharsis eingeschlagen hat, nämlich den mythischen und den realen Künstler scharf auseinanderzuhalten. Daß er damals letzteren mit dem Daidalos von Sikyon gleichsetzte, verschlägt nichts. Ist aber ein mit der mythischen Gestalt gleichnamiger archaischer Künstler überhaupt möglich? Der Name widerspricht dem nicht. Gewiß ist das Adjektiv *δαίδαλος* = kunstfertig zunächst als mythischer Name sehr passend. Daidalos bedeutet eben der Künstler schlechthin. Deshalb ist er aber für einen realen Künstler keineswegs ausgeschlossen. Pausanias schon nahm an, daß sich Daidalos seinen Namen erst als Künstler zugelegt habe. Daß ein solcher „nom de guerre“ archaisch wohl denkbar ist, lehrt Tisias, der sich als Dichter von Chorliedern Stesichoros nannte. Doch nötig ist diese Annahme nicht. Griechische Künstler sind häufig wieder Söhne von Künstlern und führen „redende“ Namen wie Ergotimos, Eucheir, Epistemon, Ergoteles, Cheirisophos, Chersiphron oft wohl von Geburt an. Auch Daidalos ist für spätere Zeiten wiederholt als Bildhauername überliefert. Einmal, für den Sohn des Patrokles aus Sikyon von der Wende des 5. zum 4. Jhdt., ist er durch Inschriftenfunde aus Olympia bestätigt. So dürften wir auch einen archaischen kretischen Künstler Daidalos unbedenklich annehmen. Sein Name wäre dann den späteren Historikern durch die Künstlerinschriften überliefert gewesen. Das ist durchaus annehmbar, besitzen wir seit dem siebenten Jahrhundert doch nicht nur von Künstlern bezeichnete Vasen, sondern z. B. in der Signatur eines Euthykartides auf Delos (Abb. 1) ein schönes Beispiel einer Bildhauerinschrift. Selbst die überlieferte Schulfolge könnte bei der bekannten Geschwätzigkeit archaischer Epigramme auf inschriftliche Zeugnisse zurückgehen, wofür das Epigramm der Argeier Eutelidas und Chrysothemis sowie das des Mikkiades und Archermos von Chios Beispiele bieten. Doch sind das alles nur Möglichkeiten. Vertrauen dürften wir der antiken Ueberlieferung erst, wenn sie sich an den Denkmälern bewährt.



Abb. 1. Basis des Naxiers Euthykartides auf Delos nach Bull. corresp. hellénique. XII.

Wir beginnen mit dem jüngsten Glied der Daidalosschule, dem Aegineten Kalon. Die Olympiadenangabe des Plinius für ihn können wir getrost beiseite lassen, da wir Brocken von der Basis eines seiner Werke auf der athenischen Akropolis erhalten haben. Attische Schriftformen sind verhältnismäßig genau zu datieren. Nach ihnen gehört Kalon in den Ausgang des

6. Jhdts. v. Chr. Dazu paßt vorzüglich, daß er Zeitgenosse der durch andere Kriterien in dieselbe Zeitspanne datierten Bildhauer Kanachos von Sikyon und Ageladas von Argos gewesen sei. Des Kalon Lehrer wären Tektaios und Angelion gewesen. Sie müßten demnach um Mitte des 6. Jhdts. auf dem Höhepunkt ihrer Kunst gestanden haben. Die sehr kleinen Nachbildungen auf Münzen und Gemmen, die wir von ihrem Kultbild des Apollon mit drei Chariten auf der Hand besitzen, erlauben keinen einwandfreien Ansatz, wider-

sprechen aber diesem Datum nicht. Als Lehrer dieser beiden Künstler werden nun Dipoinos und Skyllis genannt, kretische Bildhauer, unmittelbare Schüler, nach einer Tradition sogar Söhne des Daidalos; beides natürlich nicht irgendwie als poetische Beziehung auf den mythischen Heros, sondern als reale auf einen wirklichen Künstler. Ihre Blüte wäre nach dem oben ermittelten in der ersten Hälfte des 6. Jhdts. anzusetzen. Dazu paßt trefflich, daß Kroisos, der Griechenfreund und letzte Lyderkönig, Statuen von ihrer Hand besessen haben soll, die von Kyros nach der Einnahme von Sardes 546 nach Persien entführt wurden. Nur diejenigen unter den Schülern des Daidalos und unter den noch zahlreicheren des Dipoinos und Skyllis haben wir herangezogen, die wiederum Schüler haben. Die große Zahl der überlieferten Namen gibt den antiken Nachrichten eine innere Wahrscheinlichkeit; eine konstruierte Diadoche braucht nur ein Schulhaupt in jeder Generation. Aber auch die äußere Wahrscheinlichkeit ließ sich erweisen. Wir haben von der sicheren historischen Zeit aus rückwärts tastend die Lebenszeit des berühmten Bildhauers Daidalos von Kreta erreicht. Ist es möglich aus dem, was von ihm überliefert ist, ein Bild seiner Kunst,



Abb. 2. Statuette von Auxerre nach Monuments Piot XX.

einen Beweis für seine Existenz oder wenigstens für die Möglichkeit seiner Existenz zu gewinnen? Nur von einer seiner Statuen gibt uns Pausanias, der vielgeschmähte aber unschätzbare Reiseführer durch das Griechenland des 2. Jhdts. n. Chr. im 9. Buch Kapitel 40, 3 eine Beschreibung: „καὶ Δηλίοις Ἀφροδίτης ἐστὶν οὐ μέγα ξόανον, λελυμασμένον τὴν δεξιὰν χεῖρα ὑπὸ τοῦ χρόνου· καί τισι δὲ ἀντὶ ποδῶν ἐς τετράγωνον σχῆμα.“

Als Charakteristikum der kleinen Figur wird hervorgehoben, daß sie statt der Beine in ein vierkantiges Gebilde übergeht. Mit *τετράγωνον σχῆμα* bezeichnet Pausanias sonst Hermen, aber hier handelt es sich nicht um eine weibliche Herme, denn nur anstelle der Beine wird das vierkantige Gebilde genannt; der Oberkörper muß demnach im Gegensatz dazu durchmodelliert

gewesen sein. Die Beschädigung des rechten Armes läßt darauf schließen, daß zum mindesten dieser nicht am Körper angelegen hat, sondern irgendwie von diesem gelöst war. Zudem muß das Bildwerk stark unterlebensgroß gewesen sein; nur dann ist die von Pausanias dazu erzählte rührselige Novelle von dem Geschenk der Ariadne an Theseus, das dieser in Delos zurückließ, verständlich. In unserem Denkmälervorrat entspricht all diesen Forderungen die bekannte 1908 im Museum zu Auxerre entdeckte, jetzt im Louvre aufbewahrte Kalksteinstatuette (Abb. 2). Der Maßstab ist stark unter halb-lebensgroß, der rechte Arm vom Körper losgelöst. Während der Oberkörper, namentlich die Brüste, naturalistisch durchmodelliert ist, ist der Unterkörper blockhaft in ein hermenartiges vierkantiges Gebilde eingeschlossen. Die leichte Abrundung der Ecken kann diese Wirkung nicht abschwächen. Die Uebereinstimmung geht in der Tat so weit, daß wir uns getrost das von Pausanias beschriebene Werk des Daidalos unter ähnlicher Gestalt vorstellen dürfen. Freilich denkt Pausanias an den mythischen Daidalos. Haben wir das Recht, an seine Stelle den historischen für das 7. Jhd. von uns geforderten Lehrer und Vater des Dipoinos und Skyllis zu setzen? An sich dürfen wir in diesem Fall ebenso wie in dem des Mikkiades und Archermos das überlieferte hohe Datum den erwiesenen Tatsachen opfern. In dem des Daidalos wären wir dazu nur berechtigt, wenn die Statuette von Auxerre einwandfrei als kretisches Werk des 7. Jhd. v. Chr. sich erweisen läßt. Der Nachweis für den Ursprungsort ist bereits bei der ersten würdigen Veröffentlichung des Stückes erbracht. Es genügt in der Tat ein Blick auf die architektonischen Skulpturen von Prinia, auf den Torso von Eleuthernai, auf die zahlreichen Terrakotten und Reliefpithoi, letztere besonders wegen der gut erhaltenen Köpfe, um jeden Zweifel an kretischem Ursprung auszuschließen, aber auch um die hohe Qualität der Statuette innerhalb der kretischen Kunst zu bezeugen. Auch über die Entstehungszeit können wir mit einer in der frühgriechischen Kunst seltenen Sicherheit urteilen, da wir den gleichen Typus der stehenden bekleideten Frau auf Goldplättchen wiederfinden, die in Kamiros zusammen mit einem Skarabäus, der den Namen des ägyptischen Königs Psammetichos I. trug, gefunden sind (Abb. 3). Nicht vor der Regierungszeit dieses Königs (663—609) können die Goldplättchen unter die Erde gekommen sein, aber auch nicht beträchtlich später, denn in der Kunstentwicklung des 6. Jhdts., die wir recht gut in ihrer ganzen Ausdehnung überblicken, ist für sie kein Raum. Also nicht nur Haltung und künstlerischer Aufbau, auch Stil und Entstehungszeit passen vorzüglich zu Daidalos, dem Lehrer des Dipoinos und Skyllis. Urteilen wir vorsichtig und



Abb. 3. Goldplättchen aus Kamiros nach F. H. Marshall, Catalogue of Jewellery in the British Museum.

ohne Uebereilung, so fassen wir unser Ergebnis dahin zusammen, daß bei den geringen individuellen Unterschieden innerhalb der archaischen Kunst die Statuette von Auxerre wohl geeignet ist, uns ein Bild vom Stil eben dieses Daidalos zu geben. Hat sich diese Untersuchung gelohnt? wird man fragen; selbst wenn wir den Namen einwandfrei feststellen könnten, wäre damit wenig gewonnen. Nicht der Name des Künstlers ist es, worauf es ankommt, sondern sein Werk. So müssen wir denn weiter fragen: sind die Statuette von Auxerre und die ihr eng verwandten Werke in ihrem Verhältnis zur früheren Kunst, zu den gleichzeitigen Arbeiten und zu denen der Folgezeit so geartet, daß wir in einem Stück ihrer Art das Werk eines Meisters erkennen dürfen, dessen Ruhm noch in die späten Zeiten des Altertums reicht,

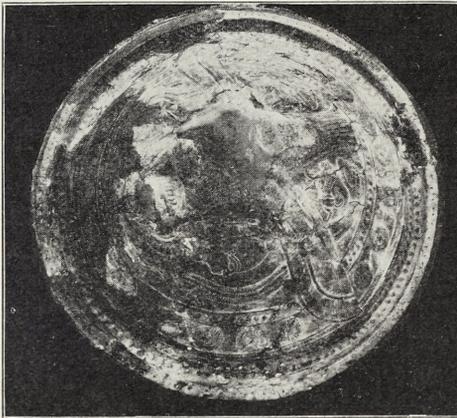


Abb. 4. Bronzeschild aus der idäischen Zeusgrotte nach Maraghiannis, Antiquités crétoises I.



Abb. 5. Kessel aus Afrati nach Liverpool Annals XII.

als dessen Schüler sich die meistbeschäftigten in allen Teilen Griechenlands tätigen Bildhauer der folgenden Generation mit Stolz bekennen?

Die hohe Qualität der Statuette in bezug auf die gleichzeitigen Werke war uns schon klar geworden. Um ihr Verhältnis zu den älteren Werken zu unreißen, ist ein kurzer Rückblick nötig. Am Beginn des 1. Jahrtausends, als die minoische und helladische Kultur erloschen sind, herrscht in ganz Griechenland der geometrische Stil, der sich von allen nach ihm fälschlich ebenso benannten linearen Dekorationssystemen durch den fest gefügten, sicher geformten, klar proportionierten Aufbau seiner häufig mit mechanischen Hilfsmitteln wie Zirkel und Lineal konstruierten Ornamente und der auf die einfachsten planimetrischen Formen reduzierten Gestalten unterscheidet. Nirgends ist seine Eigenart so folgerichtig und überzeugend durchgeführt wie in Attika, wo uns die großen Grabvasen vom Dipylon in figurenreichen Bildern Größe und Armut des Stiles zugleich offenbaren. Im 9. Jhdt. werden die starren Fesseln der geometrischen Form gesprengt. Die befreiten Kräfte können sich in der Kunst nicht genug tun in schwellenden Konturen,

im Auflockern des strengen Bildgefüges, im Zersprengen der festen Proportionen. Wohl lebt sich dieser neue Stil auch in Attika auf den Phaleronvasen aus. Am machtvollsten tritt er uns aber auf einer auch stilistisch eng in sich geschlossenen Fundgruppe aus Kreta, den in der idäischen Zeusgrotte vor 40 Jahren ausgegrabenen Bronzeschilden mit getriebenen Reliefs entgegen, deren neue Veröffentlichung von Emil Kunze wir demnächst erwarten. Wild bewegte Szenen nicht nur in der Komposition, sondern auch im Inhalt bietet besonders der erst kürzlich von Kunze und Marinatos aus Trümmern zusammengestellte Jagdschild. Die Kraft und Kühnheit seiner Gestaltung geht weit über alles gleichzeitige orientalische hinaus. Nebensächlich wirken die aus dem Orient entlehnten Einzelformen. Angesichts solcher Schöpfungen empfindet man ganz besonders, wie fehl am Platz die Bezeichnung „orientalisierend“ für diese und die folgenden Stilphasen der griechischen Kunst ist. Auf die Beziehungen gerade dieses Schildes zu den homerischen Epen können wir hier nicht näher eingehen. Wichtig ist die rundplastisch vorspringende Mittelzierrat des Schildes. Hier ist er von dem Bildstreif umgeben und isoliert wie die ähnlichen assyrischen plastischen Schildbuckel und spätere griechisch-archaische. Kühn und für die griechische Kunst einzigartig ist das Sprengen der den einzelnen Kunstgattungen gezogenen Grenzen auf anderen Schilden, bei denen Teile der im Relief ausgeführten Tiere rundplastisch vorspringen (Abb. 4); eine Kühnheit, die man barock nennen möchte, wenn man überhaupt archaisch-griechische Werke als barock bezeichnen kann. Dasselbe beobachten wir an einigen kretischen Vasen aus der vor 5 Jahren von dem italienischen Archäologen Doro Levi ausgegrabenen Nekropole von Afrati in Mittelkreta. Besonders charakteristisch an einem Kessel, auf dessen Wandung Greifen gemalt sind, deren Hälse samt Köpfen vollplastisch modelliert sind (Abb. 5).

Gemildert finden wir diese Mischung der Malerei und Plastik auf dem Eimer desselben Fundes (Abb. 6). Das heute abgesprungene Gesicht der Hauptfigur, einer Göttin zwischen zwei Vögeln, war, wie die noch erhaltenen Haarmassen lehren, in flachem Relief aufgesetzt. Im Haar sind die einzelnen Locken nur mit dem Pinsel angegeben. Die Göttin trägt nicht nur dasselbe Gewand, den gleichen Gürtel wie die Statuette von Auxerre; auch in den Proportionen ist sie ihr so



Abb. 6. Eimer aus Afrati nach
Liverpool Annals XII.

verwandt, daß sie ohne das Vorbild entsprechender Statuen nicht denkbar ist. Diesen daidalischen Frauentypus finden wir auf den idäischen Schilden nirgends. Einen Gegensatz zu den wildverschlungenen Kompositionen dieser Schilde bietet auch das einfach klare Bildgefüge unseres Eimers. Aehnlich wie an ihm ist an den, nur in dem immer noch nicht einwandfrei gedeuteten Nebeneinander von Statuetten und Relief bizarr wirkenden, Tempelskulpturen von Prinia ein Abklingen des auf den idäischen Werken überschäumenden Dranges zu spüren. Gerade mit der neuen Straffung der Form, mit dem neuen Streben nach reiner Klarheit, das nach dem Chaos des idäischen Kurvenstiles auf einen Griechen der archaischen und klassischen Zeit wie ein Erwachen aus wirren Träumen wirken mußte, sind die daidalischen Formen eng verbunden. Ist es da zu kühn, eben diese grundlegende Umgestaltung mit für den Ruhm des Daidalos verantwortlich zu machen? Denn auf die Folgezeit hat dieser neue Stil mächtig gewirkt, besonders auf die Monumentalplastik. Es ist ja das hervorstechende Verdienst all dieser daidalischen Werke, daß sie durch ihre einfach, straff und überzeugend angelegten Formen einen monumentalen Eindruck hervorrufen. Wer auch immer die Statuette von Auxerre nur aus Abbildungen kannte, war überrascht, wenn er am Original oder Abguß ihre kleinen Abmessungen sah. Den Beweis der Möglichkeit, diese kleine Skulptur in lebensgroßen Maßstab zu übersetzen, geben uns die altbekannten peloponnesischen Funde daidalischen Stiles. Gar überlebensgroß ist die Artemis der Nikandre aus Delos gebildet, die seit 60 Jahren ihren festen Platz in der Kunstgeschichte inne hat. Dies Ausbreiten der daidalischen Weise über die Inseln und die Peloponnes entspricht den Nachrichten von den Reisen der Daidalosschüler.

So nimmt es nicht Wunder, wenn wir auch in Statuen, die im Formenaufbau lockerer sind, wie den in der folgenden Generation, also der des Dipoinos und Skyllis, von Polymedes von Argos gemeißelten argivischen Zwillinge Kleobis und Biton an den Kopf- und Gesichtsformen daidalische Tradition spüren. Scheinen wir uns hier im Formenaufbau vom Ausgangspunkt zu entfernen, so kehrt die nächste Generation, die des Tektaios und Angelion, im Gesamtaufbau zur blockhaft gebundenen Form zurück. Das beste Beispiel dafür ist die vor vier Jahren von den Berliner Sammlungen erworbene attische Frauengestalt ebenfalls überlebensgroßen Maßstabs, die durch die Stilisierung der Gewandfalten nicht allzu kurz vor Mitte des 6. Jhdts. festgelegt ist. Während nun die folgende Generation, die des Kalon von Aigina, für die die besterhaltenen der Korenstatuen von der athenischen Burg als Beispiel dienen mögen, die Gestalt zierlich wie einen Blumenstengel aus schmaler Grundfläche aufwachen läßt, finden wir in der zur Zeit der Perserkriege zum Durchbruch kommenden Kunst des strengen Stiles wieder die an das *τετράγωνον σχῆμα* gemahnende kantige Form. Freilich sind in den Peplogestalten dieser Epoche, für die man eine der herkulanischen Bronzen als Beispiel wählen mag, alle archaischen Fesseln, die wir als das Gesetz der Frontalität zu bezeichnen pflegen, ge-

sprengt. Mit dem strengen Stil beginnt die europäische Kunst in eigentlichem Sinn. Dennoch dürfen wir den blockmäßigen Aufbau, der von der zierlichen Korenkunst grundverschieden ist, mit der attischen Statue und der Statuette von Auxerre vergleichen.

Wir haben uns weit, vielleicht zu weit von unserem Ausgangspunkt entfernt. Fassen wir die Ergebnisse kurz zusammen. Die Ueberlieferung der Denkmäler lehrt uns, daß im 7. Jhdt. innerhalb der griechischen Kunst sich ein folgenschwerer Wandel vollzog. Nicht ein Stilwechsel, wie ihn jede Generation aufzuweisen hat, sondern ein einschneidender Bruch, dessen Ergebnis die Geburt der monumentalen Kunst auf griechischem Boden ist, nachdem von einer solchen seit einem halben Jahrtausend keine Rede mehr sein konnte. Für uns wirkt dies überwältigende Schauspiel aus der Entfernung wie ein Naturereignis, doch dürfen wir darüber nicht vergessen, daß es Menschen waren, die diese Werke schufen, Menschen, die sich sicherlich ihrer Tat voll bewußt waren, deren individuelles Verdienst Mit- und Nachwelt anerkannten. Auch wenn die antiken Schriftquellen schwiegen, müßten wir einen schöpferischen bahnbrechenden Genius im 7. Jhdt. auf Kreta annehmen, einen Meister, dessen Schule über die Inseln und die Peloponnes wirkt. Nun entspricht gerade dieser Forderung das, was uns die literarische Ueberlieferung von Daidalos und seiner Schule berichtet. Da haben wir nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, die beiden von einander unabhängigen Zweige der Tradition miteinander zu verbinden. Die Namen der Meister sind glaubwürdig. Daß die hellenistischen Gelehrten noch Künstlerinschriften von diesen Bildhauern lesen konnten, ist durchaus wahrscheinlich. Gerade im 7. Jhdt. erwacht das Gefühl für die Individualität. In der Dichtkunst braucht für die Jahrhundertmitte nur an Archilochos, für das Jahrhundertende an Solon, Sappho, Alkaios erinnert werden, Dichter, die für uns nicht hinter ihrem Werk verschwinden, deren persönlicher Charakter vielmehr aus ihren Versen deutlich spricht. Aber die Wissenschaft der Archäologie muß ebenso bescheiden sein wie die klassische Philologie. Wie der Philolog für jene frühen Dichter auf Fragmente angewiesen ist, so müssen wir uns begnügen, wenn wir statt des eigenhändigen Werkes den Typus nachweisen können, und wenn wir für ihn in verständlicher Beweisführung die Bezeichnung „daidalisch“ rechtfertigen können.