

Autoren: Joseph Manca, Patrick Bade, Sarah Costello.
Direktor der deutschen Veröffentlichung: Klaus Carl
Übersetzer: Ingeborg Weissmann, Isabelle Weiss, Sigma Publishing Services

Layout: Baseline Co Ltd, 61A-63A Vo Van Tan Street
Nam Minh Long Building, 4th Floor, Distrikt 3, Ho Chi Minh City, Vietnam

© Parkstone Press International, New York, USA
© Confidential Concepts, worldwide, USA

© Magdalena Abakanowicz
Art © Carl Andre/Licensed by VAGA, New York, NY
© Giovanni Anselmo
© Arman Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Hans Arp Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Richard Artschwager Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Alice Aycock
© Vladimir Baranoff-Rossiné Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Clive Barker
© Ernst Barlach Lizenzverwaltung Ratzeburg
© Richmond Barthé
© Rudolf Belling Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Hans Bellmer Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Joseph Beuys Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Boleslas Biegas
© Lee Bontecou/ courtesy Knoedler & Company, New York
© Gutzon Borglum
© Fernando Botero
© Henri Bouchard Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
Art © Louise Bourgeois/Licensed by VAGA, New York, NY
© Constantin Brancusi Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© André Breton Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Marcel Broodthaers Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Scott Burton Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Pol Bury Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Alexander Calder Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VEGAP
© Anthony Caro
© César Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© John Chamberlain Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Barbara Chase-Riboud
© Christo, New York
© Lygia Clark
© Camille Claudel Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
Art © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/Licensed by VAGA, New York, NY
© Tony Cragg
© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Paul Dardé Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© John de Andrea
© Dorothy Dehner
© André Derain Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Franck Dobson
© Eugène Dodeigne Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Alfred Drury
© Jean Dubuffet Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Marcel Duchamp Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris/ Succession Marcel Duchamp
© Xawery Dunikowski
© Jacob Epstein
© Luciano Fabro
© Dan Flavin Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Fix-Masseau Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© James Earle Fraser
© Charles Frazier
© Naum Gabo
© Giacometti Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Julio González Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Toni Grand Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Etienne Hajdu Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
Art © Estate of Duane Hanson/Licensed by VAGA, New York, NY
© Raoul Hausmann Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Barbara Hepworth
© The Estate of Eva Hesse. Hauser & Wirth Zürich London
© Bernhard Hoetger Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Malvina Hoffman
© Valentine Hugo Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Anna V. Hyatt Huntington
© Marcel Janco Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Marcel Jean Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
Art © Jasper Johns/Licensed by VAGA, New York, NY
© Allen Jones

Art © Donald Judd Foundation/Licensed by VAGA, New York, NY
© Ellsworth Kelly
© Edward Kienholz and Nancy Reddin Kienholz
© Yves Klein Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Gustav Klucis Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Katarzyna Kobro
© Käthe Kollwitz Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Jannis Kounellis
© Wolfgang Laib
© Berto Lardera Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Henri Laurens Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Sol LeWitt Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Estate of Jacques Lipschitz, New York
© Aristide Maillol Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Estate Man Ray/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Giacomo Manzù
© Walter de Maria
© Marino Marini Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ SIAE, Roma
Art © Marisol Escobar/Licensed by VAGA, New York, NY
© Etienne Martin Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Henri Matisse, Les Héritiers Matisse, Artists Rights Society, New York, USA/ ADAGP, Paris
© Succession H. Matisse, Paris/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Georges Minne Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ SABAM, Brussels
© Successió Miró, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© The Henry Moore Foundation
© Robert Morris Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Nauman Estate/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Louise Nevelson Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Barnett Newman Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Isamu Noguchi Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Hélio Oiticica
© The Georgia O'Keeffe Museum/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Claes Oldenbourg and Coosje van Bruggen, pp. 462, 468
© Meret Oppenheim Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ Pro Litteris, Zurich
© Panamarenko
© Gina Pane Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Eduardo Paolozzi, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ DACS, London
© Pino Pascali
© Giuseppe Penone Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Antoine Pevsner Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Estate of Pablo Picasso/ Artists Rights Society (ARS), New York, USA
Art © Robert Rauschenberg/Licensed by VAGA, New York, NY
© Martial Raysse Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Germaine Richier Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
Art © Estate of Alexander Rodchenko/RAO, Moscow/Licensed by VAGA, New York, NY
© Niki de Saint-Phalle Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Alain Séchas Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
Art © The George and Helen Segal Foundation/Licensed by VAGA, New York, NY
© Richard Serra Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
Art © Estate of David Smith/Licensed by VAGA, New York, NY
© Tony Smith Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA
© Jesús Rafael Soto Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Mark di Suvero
© Sophie Taeuber-Arp Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ VG Bild-Kunst, Bonn
© Takis Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Vladimir Tatlin
© Jean Tinguely Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Joaquin Torres-García Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Paul Troubetzkoy
© Leon Underwood
© Gertrude Vanderbilt Whitney
© Georges Vantongerloo Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ Pro Litteris, Zurich
© Alison Wilding
© Jackie Winsor
© Ossip Zadkine Estate, Artists Rights Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Gilberto Zorio

ISBN: 978-1-78310-409-3

Weltweit alle Rechte vorbehalten. Soweit nicht anders vermerkt, gehört das Copyright der Arbeiten den jeweiligen Fotografen. Trotz intensiver Nachforschungen war es aber nicht in jedem Fall möglich, die Eigentumsrechte festzustellen. Gegebenenfalls bitten wir um Benachrichtigung.

Anmerkung des Herausgebers: das Sternchen (*) am Ende der Legende Weist auf ein kommentiertes Werk am Ende des Kapitels hin.

1000
Meisterwerke der
Bildhauerei

INHALT

| | |
|-------------|-----|
| Einleitung | 7 |
| Antike | 16 |
| Mittelalter | 110 |
| Renaissance | 188 |
| Barock | 264 |
| Moderne | 346 |
| Glossar | 509 |
| Biographien | 511 |
| Chronologie | 535 |
| Index | 540 |

EINLEITUNG

Antike Welt

Keine andere Kultur spielt für die Entwicklung des Abendlands eine so bedeutsame Rolle wie die griechische. Dies gilt nicht nur für das Staatswesen, die Dichtkunst, die Architektur und die Philosophie, sondern ebenso sehr für die Plastik, deren Einfluss nicht nur bei den Römern, sondern auch später, etwa in der Renaissance, im Klassizismus und in der Moderne deutlich sichtbar ist. Um 2000 v.Chr. begannen verschiedene Stämme von Norden her die griechische Halbinsel zu besiedeln und Stadtstaaten zu gründen. Ein gewisser Zusammenhalt entstand durch ihre gemeinsame Kultur. In der Bildhauerei nahmen sich die Griechen die Ägypter zum Vorbild, die schon zur Zeit des Alten Reiches (2660 bis 2160 v.Chr.) große, strenge Sitz- und Standfiguren geschaffen hatten. Diese Statuen waren zwar stilisiert, aber dennoch identifizierbar. Wichtig war vor allem die Ausgewogenheit der Maße, was ihnen einen starren, symmetrischen Aufbau verlieh. Im Gesicht war kein Mienenspiel erkennbar, nur erhabene Würde. Die Griechen lösten sich von diesen allzu statischen, streng wirkenden Formen, bemühten sich um eine bewegtere, lebendigere Darstellung und um den Ausdruck menschlicher und moralischer Werte.

Diese Entwicklung zu einem wachsenden Naturalismus in Bezug auf Körperhaltung und Gesichtsausdruck zeichnet sich schon in der so genannten archaischen Periode (7. und 6. Jahrhundert v.Chr.) ab, auch wenn hier die Figuren noch mit gleichmäßig belasteten Füßen dargestellt sind. Deutlich lebhaftere, originellere Darstellungen finden sich vor allem in der Vasenmalerei, während die Bildhauer, bedingt durch Material und Konvention, länger an den überkommenen Traditionen festhielten. Allerdings stützen sie ihre Statuen nicht mehr, wie die Ägypter, mit einer Hintergrundplatte, sondern stellen sie frei in den Raum, gelöst vom Stein und ohne Bindung an architektonische Formen. Es sind von allen Seiten begehbare Rundplastiken. Hier wird ein philosophisches Ideal angestrebt, das im Menschlichen und nicht im Transzendenten fußt. So wie die griechischen Philosophen sich mit dem idealen Staatsgebilde auseinandersetzten, mit Ethik und Gerechtigkeit, so waren die Künstler auf vollendete Form und makellose Schönheit aus. Dem Idealbild des Körpers in vollkommener Harmonie

entsprach vor allem der griechische Athlet. Deshalb ist immer wieder der nackte Jüngling zu finden, der zum einen der Verkörperung des militärischen Helden diente und zum anderen homoerotischen Neigungen entgegenkam. Eine beliebte Form war der *Kuros*, eine frei stehende männliche Figur mit vorgesetztem linkem Bein, die häufig an Grabmälern zu Ehren des Verstorbenen diente. Das weibliche Gegenstück dazu, die *Kore*, war hingegen bekleidet. Beide Figurentypen weisen vor allem in ihrer förmlichen Steifheit eine große Ähnlichkeit mit ägyptischen Statuen auf.

Im 5. Jahrhundert v.Chr. entwickelten die Athener ein stark ausgeprägtes Selbstbewusstsein, das sie im Wesentlichen ihrem Sieg über die Perser (490-479 v.Chr.) und der Vormachtstellung, die Athen gegenüber den anderen griechischen Stadtstaaten errungen hatte, verdankten. In seiner berühmten Gefallenenrede (431 v.Chr.) zu Ehren der Helden des Peloponnesischen Krieges hob der führende athenische Staatsmann Perikles (um 500-429 v.Chr.) die Überlegenheit Athens in politischer, gesellschaftlicher und kultureller Hinsicht hervor – im Gegensatz zu weniger freien Staaten wie Sparta. Die Rede ist ein Loblied auf Freiheit, Gleichheit, Selbstlosigkeit, Weltoffenheit und Individualismus der Athener als moralische Grundlagen ihrer unübertroffenen Größe. Damit war auch der Zeitpunkt für eine künstlerische Revolution gekommen. In ihrem Selbstbewusstsein gestärkt, verlegten sich die Künstler noch stärker auf das Ideal des vollkommenen Körpers, verliehen ihm jetzt jedoch Bewegungsimpulse und ein ausgeprägtes Gliederspiel. Ebenso wichtig war eine neue Realitätsnähe, weshalb die Statuen jetzt nicht mehr nur aus Marmor oder Bronze gefertigt, sondern oft mit Details aus anderen Werkstoffen verziert wurden. Die Kunstinteressierten nachfolgender Epochen mit ihrer Auffassung von der „Reinheit“ der griechischen Kunst haben diese unkonventionellen Zusätze gern ignoriert, doch die Griechen scheuten nicht davor zurück, bestimmte Körperteile, etwa die Lippen oder Augen, ihrer Statuen zu bemalen oder ihren Bronzefiguren gläserne Augen oder silberne Wimpern oder Brauen einzusetzen, um eine naturalistische Wirkung zu erzielen. Spätere Generationen griechischer Künstler, vor allem in den Kolonien und auf den Inseln, schufen eine Vielzahl von bemalten Terrakottafiguren. Die Skulpturen der alten Griechen waren also keineswegs immer nur streng und farblos.

In der klassischen Epoche entwickelte sich ein Regelwerk, das auf einem Zahlensystem beruhte. So wie in der Harmonielehre der Musik proportionale Verhältnisse gelten, aber auch in der Geometrie und Mathematik, so formulierten die Griechen auch ein Maß- und Zahlensystem für ihre plastischen und architektonischen Werke. Polyklet verfasste ein Lehrwerk (Kanon), das er seinen Skulpturen zu Grunde legte, etwa seinem berühmten *Speerträger* (Doryphoros): Hier stehen die Länge der Finger, Hände, Arme, Beine und des Kopfs in einem optimalen Verhältnis zueinander. Das Schöne, aber auch das moralisch Gute und Richtige, lässt sich in Zahlen ausdrücken. Auf den polykletischen Kanon bezogen sich aber nicht nur die antiken Künstler, sondern auch Ärzte und Philosophen, u.a. der im 2. Jahrhundert v. Chr. wirkende berühmte Arzt Galen, der sich ausführlich mit Polyklets Proportionslehre befasste und die Idee vom menschlichen Körper als einem Satz idealer Proportionen nicht nur in Bezug auf die Körperformen, sondern auch hinsichtlich der Geisteshaltung übernahm. Dieses Prinzip des richtigen Maßes, der Ruhe und Bewegung, Spannung und Entspannung, Hebung und Senkung, das sich sehr deutlich sowohl im Kontrapost als auch überhaupt im Gleichgewicht der Kräfte äußert, zieht sich durch die gesamte Kunstgeschichte. Vor allem die Renaissance und der Klassizismus sollten sich auf dieses Zahlensystem wieder zurückbesinnen.

Im 4. Jahrhundert v.Chr. erfuhren die griechischen Stadtstaaten durch die ständigen Kriege eine Schwächung; dennoch entwickelten sich die plastischen Traditionen weiter, jetzt in Richtung auf mehr Eleganz und Räumlichkeit. Schließlich verloren die griechischen Stadtstaaten ihre Unabhängigkeit und mussten sich der Übermacht des Königs Philipp II. von Makedonien und seines Sohnes Alexander des Großen beugen. Damit wurden die Griechen einem Reich einverleibt, das sie für barbarisch gehalten hatten, das sich jedoch bis nach Italien und an die Grenzen Indiens erstreckte und Persien erobert hatte, und dessen Gesellschaftsmodell (ein Königtum) der griechischen Staatsidee vollkommen fremd war. Immerhin war Alexander jedoch ein höchst gebildeter Mann, der den griechischen Philosophen Aristoteles (384-322 v.Chr.) in die makedonische Hauptstadt holte.

Derartig umwälzende Veränderungen mussten notwendigerweise zu einem neuen Weltbild und einem neuen Selbstverständnis führen. Dazu gehörte die Hinwendung zu einer pragmatischeren, realistischen Haltung, die den Griechen eine Anpassung an die neuen Gegebenheiten erlaubte. Damit veränderten sich auch die Rahmenbedingungen für die Kunst. Alexanders

Regierungsantritt (336 v.Chr.) gilt als der Beginn eines neuen Zeitalters in Griechenland, des Hellenismus. Ein Merkmal der sich nun entwickelnden Kunst war die Einbeziehung der unteren Schichten. Plötzlich entstanden wirklichkeitsnahe Darstellungen von Szenen des täglichen Lebens: eine alte Frau, die sich mühsam zum Markt schleppt, erschöpfte Faustkämpfer, streitende Kinder, tanzende Zwerge. Es wird zusehends Wert auf naturalistische Details gelegt, auf gespannte Muskeln, tiefe Augenhöhlen, dichtes, krauses Haar. Die älteren Arten von Plastiken, Friesreliefs, Tympanon-Statuen und freistehende Figuren wurden natürlich auch weiterhin gepflegt, aber es kamen Neuerungen hinzu. In dem großen Zeusaltar von Pergamon ist nicht wie üblich oben ein enges Fries angebracht, sondern die gigantische mythologische Schlachtszene mit ihren dicht gedrängten, fast freiplastischen Figuren spielt sich unmittelbar auf der Ebene des Betrachters ab. Die Skulpturen auf öffentlichen Plätzen wurden immer imposanter; man denke an den *Koloss von Rhodos*, der den Hafen beherrschte und als eine der ersten touristischen Sehenswürdigkeiten zahlreiche Besucher anzog.

Die griechische Kultur breitete sich bis nach Sizilien und nach Süditalien aus, und schließlich trat Rom das Erbe des Hellenismus an. Rom war eine Gründung der Etrusker (8. Jh. v.Chr.), eines geheimnisvollen Volks, über das wir auch heute noch viel zu wenig wissen. Seine Bildhauer arbeiteten meist mit Terrakotta oder gebackenem Ton, aber auch mit Bronze; einige ihrer Figuren lassen einen griechischen Einfluss erkennen. Um 470 v.Chr. rissen dann die Römer durch zahlreiche Siege über die griechischen Kolonien und die etruskischen Städte die Herrschaft in Italien an sich. Im Anschluss daran unterwarfen sie auch Karthago, Griechenland und Vorderasien sowie fast ganz Europa bis nach Spanien und England.

Die wichtigsten römischen Plastiken der Zeit vor dem Kaiserreich waren die aus dem Ahnenkult entstandenen Porträts, die auf realistische Weise die äußere Erscheinung und den Charakter historisch und gesellschaftlich wichtiger Persönlichkeiten abbildeten. Die ikonografischen Änderungen in der Bildhauerei folgten den politischen Entwicklungen und der Ausweitung des Reichs. Die Einleitung eines Kaiserreichs durch Augustus stellte an die kaiserlichen Büsten ganz neue Anforderungen, und in der Ausführung der Bildnisse der verschiedenen Kaiser sind die unterschiedlichen Ansätze gut zu erkennen. Die Statuen der Kaiser auf den öffentlichen Plätzen dienten der Propaganda und der Vergöttlichung. Damit ergaben sich zahlreiche

Gelegenheiten für Künstler, sei es als Bildhauer oder als Hersteller von Münzen und Medaillen. Überall schossen Monumente in die Höhe; es entstand eine Nachfrage nach Plastiken für Verzierungen von Triumphbögen und -säulen, aber auch als Schmuck für Bäder, Foren und öffentliche Gebäude. Dabei waren die Römer durchaus nicht abgeneigt, auch griechische Originale oder Nachbildungen aufzustellen. Die Originale wurden teilweise importiert, waren aber vielfach auch Mitbringsel von Raub- und Plünderungszügen. Diese griechischen Statuen dienten als künstlerische Inspiration und sorgten in Rom für einen hohen qualitativen Standard der Bildwerke. Manche römischen Kaiser, etwa Mark Aurel (121-181 v.Chr.), imitierten ganz bewusst griechische Ideale: Er trug einen Bart nach griechischem Vorbild, übernahm die Ideen der Stoiker und wies seine Bildhauer an, die idealisierenden Werke der griechischen klassischen Epoche zu kopieren. Das am besten bekannte Beispiel hierfür ist das Reiterstandbild, das zur Zeit der Renaissance auf dem Kapitol in Rom aufgestellt wurde. Es ist eine Statue aus Bronze, einem Lieblingswerkstoff der Griechen, den nun auch die Römer für sich entdeckten.

So war das römische Volk aller gesellschaftlichen Schichten umgeben von hochwertigen Originalskulpturen. Dies galt nicht nur für die Hauptstadt Rom, sondern auch für viele der Provinzstädte, in denen die Kaiser ihre Macht öffentlich zur Schau stellten. Die Bäder (*terme*) wurden vielerorts mit Skulpturen geschmückt, oftmals sind es frei stehende athletische Figuren. In die Nischen der Arkaden des Kolosseums wurden prächtige Statuen platziert, und neben dem Amphitheater steht der Koloss des Kaisers Nero, eine gewaltige Bronzestatue (nach dem Vorbild des Kolosses von Rhodos), die später von seinen Nachfolgern, die sich von dem grausamen Herrscher distanzieren wollten, in einen Sonnengott umgemodelt wurde. Heute ist nur noch die quadratische Basis des Sockels zu sehen.

Die Wiederentdeckung der unter der Asche des Vesuv begrabenen Städte Pompeii und Herculaneum im 18. Jahrhundert verhalf den Kunsthistorikern zu vielen neuen Erkenntnissen hinsichtlich der Platzierung und der Arten von Skulpturen in den römischen Städten. Sie erbrachte auch den Beweis für die Richtigkeit der literarischen Quellen, dass viele Statuen die Atrien städtischer Paläste und ländlicher Villen und Gärten schmückten. Marcus Tullius Cicero (106-43 v.Chr.), römischer Staatsmann, Feldherr, Philosoph und Schriftsteller, tat es vielen seiner kunstbeflissenen Zeitgenossen gleich: Er richtete in seiner Villa, und zwar

sowohl im Innern als auch im Garten, ein regelrechtes kleines Museum ein. Diese Örtlichkeiten dienten der Erholung und der philosophischen Kontemplation. Auch die römischen Kaiser umgaben sich mit Kunst. Sie füllten ihre Paläste mit Grotten, Brunnen und schön angelegten Teichen, in denen sich die Skulpturen spiegelten. Diese zum Teil aus Ruinen, zum Teil aus literarischen Beschreibungen bekannten Anlagen waren bei der Gestaltung der europäischen Gärten zur Zeit der Renaissance und bis heute eine ergiebige Fundgrube. Die Römer entwickelten auch eine kraftvolle plastische Tradition, die sich im Wesentlichen um ihre Todesrituale und die Ahnenverehrung rankte. Aus diesem Grund gibt es zahlreiche Grabporträts und Sarkophagreliefs. Meistens stellten diese Reliefs sinnbildhaft die Taten, Tugenden und Leistungen des Verstorbenen dar oder militärische Triumphe und mythologische Szenen.

Während der letzten Jahrhunderte seines Bestehens ging es in Rom an allen Fronten abwärts: kulturell, moralisch, militärisch und wirtschaftlich. Die Amphitheater und ihre blutigen Spiele gewannen immer mehr Anhänger, während die traditionellen athletischen Disziplinen (Laufen, Speer- und Diskuswurf) in Vergessenheit gerieten. Das dramatische Theater im traditionellen Sinn verschwand von der Bühne, Dichtkunst und Prosaliteratur verloren viel von ihrer ehemaligen Feinheit. Auch in der Skulptur zeichnen sich in der Zeit zwischen dem 2. und dem 5. Jahrhundert n.Chr. dekadente Tendenzen ab. Die von den Griechen übernommenen klassischen Ideale von Ebenmaß und Ausgewogenheit wichen allmählich derb und ungeschlachtet wirkenden Statuen, die nur noch reine Macht symbolisierten; keine Spur mehr von der früheren moralischen und ästhetischen Ausdruckskraft. Mit der Herrschaft Konstantins des Großen (um 280-337 n.Chr.) wurde dann endlich der grausamen Verfolgung der Christen ein Ende gesetzt, und das Christentum durfte erstmals offen praktiziert werden. Diese frühen Christen übernahmen im Großen und Ganzen die künstlerischen Stilmittel und Werkstoffe der Römer, bereicherten sie jedoch durch biblische Motive.

Der Untergang Roms, die Zeit der Völkerwanderung und die mittelalterliche Kultur

Es gibt verschiedene Theorien zum Niedergang des römischen Reichs. Sicher ist, dass das Militär im 4. und 5. Jahrhundert die Grenzen nicht mehr ausreichend gegen die im Zug der Völkerwanderung (2. bis 6. Jh.) einfallenden Germanen, Langobarden und andere „barbarische“ Stämme

verteidigen konnte. Dies bedeutete auch das Ende der spätantiken Kunst. Manche der erobernden Stämme brachten eine Kleinkunst mit sich, meist pflanzliche und tierische Motive zur Dekoration von Gebrauchsgegenständen; menschliche Gestalten waren selten und dann in stark stilisierter Form. Auch die Kunst der Wikinger war sehr unterschiedlich von der des Mittelmeerraums. Im Wirrwarr der Völkerwanderung verschwand die hoch entwickelte römische Kultur fast vollends; doch hatte die Kunst der germanischen Stämme nichts Vergleichbares zu bieten, sie beschränkte sich auf einfache Verzierungen an Gerätschaften. So verfiel die römische und frühchristliche Tradition in einen rund 200-jährigen Tiefschlaf, ehe sie durch Karl den Großen (748-814), der sich als Erneuerer des römischen Imperiums sah, auf Grund seines Interesses an der römischen Schriftkunst, der Architektur, Skulptur und Buchmalerei neu belebt wurde. In der karolingischen Kunst verschmolzen importierte römische Elemente mit germanischen. Große plastische Werke fehlen, doch findet man kleinfigurige Ornamente an Kult- und Gebrauchsgegenständen sowie mit Elfenbeinreliefs verzierte und großartig geschmückte Kirchenbuchdeckel. Überhaupt leisteten die Klöster einen wertvollen Beitrag zum Erhalt von Bildungs- und Kunstinhalten, die sonst gänzlich verloren gegangen wären. Die Kunst der Ottonen vom 10. bis zum frühen 11. Jahrhundert orientierte sich kaum an römischen Modellen, sondern versuchte, plastische Werke mit neuer erzählerischer Ausdruckskraft zu gestalten.

In dem durch Invasionen von Wikingern, Magyaren und anderen erschütterten und geschwächten Europa trat um das Jahr 1000 eine Stabilisierung ein, die eine neue Zivilisation erstehen ließ. Das Feudalsystem war etabliert, Abteien und Domschulen waren die wichtigsten Bildungs- und Kulturträger. Auch die Kunst lag in den Händen der Kirche. Die Gesellschaft war endlich wieder so ausreichend gefestigt, dass zu Land und zu See Handel betrieben werden konnte; Pilger unternahmen Wallfahrten an weit entfernte Stätten, Ordensritter und Kreuzfahrer zogen in heidnische Gebiete. Anziehungsorte für Pilger waren vor allem die Stätten des Heiligen Landes, die Gräber der Apostel in Rom, aber auch zahlreiche Kirchen, in denen Reliquien verwahrt wurden – das Blut Christi, Splitter des Kreuzes, Teile des Mantels der Jungfrau Maria, Knochen von Heiligen. Diese Kirchen boten den Anlass für das Aufkommen einer neuen, eng mit der sakralen Baukunst verbundenen plastischen Kunst. Man orientierte sich an den Statuen der römischen

Antike, um Portale mit Gewändefiguren zu verzieren. Aufgabe der romanischen Kunst war es, die christliche Heilslehre in sinnbildlichen Darstellungen und erzählerischen Zyklen zu formulieren.

Auch in der Architektur besann man sich zurück auf römische Konzepte, etwa auf dickwandige Strukturen, auf Rundbögen, auf Pfeiler und Tonnengewölbe. Daraus leitet sich auch der allerdings erst viel später geprägte Begriff „Romanik“ her. Manche Bildhauer schufen präzise Kopien römischer Vorbilder, ja nutzten sogar Funde aus römischen Siedlungen für ihre Werke. Die Plastik galt damals nicht so sehr als eigenständige Kunst, vielmehr wurde sie der Architektur untergeordnet; sie war also sakral bestimmt und baugebunden. In der Basilika SS. Apostoli in Florenz wurde ein Kapitell, das man in den örtlichen römischen Ruinen gefunden hatte, nachgebildet, um so ein ganzes Kirchenschiff mit Säulenordnung in antikem Stil zu bauen. Man kann also hier durchaus von einer Neubelebung der römischen Kunst, wenn auch noch nicht von der „Renaissance“, sprechen. Dies war eine internationale Tendenz, die sich mit regionalen Abwandlungen von England bis nach Spanien durchsetzte. Romanische Plastiken finden sich vor allem an Säulen, Portalen und Gesimsen sowie in dem Halbkreis über der Türöffnung, dem so genannten Tympanon, das für reichhaltige Reliefs mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts genügend Platz bietet. Auch Dämonen und Fabelwesen sowie geflochtene Ornamente sind beliebt. Individuen werden nicht naturgetreu abgebildet, sondern haben zumeist symbolhaften Charakter. Vollplastiken sind in der Romanik ganz selten, Plastik dient als Beiwerk der Architektur und kann nur von vorn betrachtet werden; die Rückseite bleibt unbearbeitet.

In der Zeit des Hochmittelalters, die in der Kunst als Gotik bezeichnet wird (um 1150 bis 1450), wandelte sich der Charakter der Gesellschaft. Zwar war die Kirche noch immer mächtig, aber die Städte gelangten durch Handel und Manufaktur zu Reichtum, und die feudalen Grundherren verloren ihre Machtstellung in dem Maße, wie das aufstrebende Bürgertum zu kulturellem und politischem Selbstbewusstsein gelangte. Dies blieb nicht ohne Wirkung auf die Kunst. Der romanische Stil war fast ausschließlich von den Klöstern beeinflusst und finanziert worden, nun jedoch traten auch Bürger als Auftraggeber auf. Damit war die Bildhauerei nicht mehr eine rein sakrale Kunst, sondern diente auch weltlichen Zwecken. Dennoch sieht man in den großen gotischen Kathedralen noch sehr deutlich das Streben nach dem Göttlichen und die Hinwendung zum Jenseits. Die Architektur löst sich von den Fesseln der Antike

und sucht nach eigenen Lösungen, einem Stil, der mit dem massiven, bodenständig-schweren romanischen Stil kaum noch etwas gemein hat.

Die Entwicklung des Spitzbogens, des Kreuzrippengewölbes, des Strebewerks und der riesigen Fenster (oft durch steinernes Maßwerk unterteilt) sind Beweis für das Streben nach dem Himmel, nach dem Überirdischen. Die Wände lösen sich buchstäblich auf, es fehlt das Gefühl der romanischen Schwere. Abt Suger (um 1080-1151) von dem außerhalb der mittelalterlichen Stadtmauern von Paris gelegenen Saint-Denis gilt als der eigentliche Wegbereiter für die Ausbreitung der gotischen Architektur in Europa. Seine Pilgerkirche wurde als erste mit der Fensterrose ausgestattet, die sich zu einem Leitmotiv der Gotik entwickeln sollte. Die Klöster erfuhren einen weiteren Aufschwung. Sie waren zwar schon in der karolingischen Zeit recht mächtig, gewannen jedoch jetzt mehr und mehr auch kulturelle und wirtschaftliche Macht. Aus manchen von ihnen entwickelten sich die ersten Universitäten. Gleichzeitig wurden die Monarchien in Europa immer reicher und mächtiger und damit auch immer mehr zu Gönnern der Künste. Die vom Duc de Berry in Auftrag gegebenen Stundenbücher, geschaffen von den Brüdern Limburg, gelten noch heute als die berühmtesten und kostbarsten Beispiele der Buchmalerei.

In der Philosophie setzte sich der Nominalismus durch, wonach nur das existiert, was mit den Sinnesorganen wahrgenommen wird. Die Natur und die Sinne werden also als die eigentlichen Quellen der Erkenntnis betrachtet, Logik und Vernunft resultieren nur in abgeleiteten Erfahrungen. Diese Auffassung teilten auch Albertus Magnus und Thomas von Aquin mit ihrem Realismus. Ihre natürliche Fortsetzung findet diese Tradition im Empirismus, der im Kontrast zum Rationalismus und Idealismus steht. Auch die Kunst widerspiegelt diese beiden so gegensätzlichen Auffassungen der Welt: die exakte Darstellung des in Natur Vorgefundenen auf der einen Seite und die verschönernde Idealisierung auf der anderen. Die Verschmelzung dieser beiden gegensätzlichen Pole zeigt sich in dem um 1350 auf gekommenen so genannten „weichen Stil“ (eine deutsche Bezeichnung für die internationale Gotik). Charakteristisch für diesen Stil sind die schönen Madonnen, deren Gestalt nicht so sehr von ihrem Körper als von ihrem in schönen Linien fließenden Gewand bestimmt ist. Der Gesamteindruck dieser Plastiken ist die der klassischen Kontrapoststellung nachempfundene S-Form. Die Kirche übernahm jetzt bei den Kreuzzügen zur Rückeroberung des Heiligen Landes die Führungsrolle. Trotz – oder vielleicht gerade wegen – der

Kreuzzüge fand islamisches Gedankengut Eingang in die abendländische Philosophie und die Naturwissenschaften und bereicherte diese um ein in Europa längst verloren gegangenes Wissen. Die Wiederbelebung bestimmter förmlicher Stilmittel des Heiligen Landes, etwa aus der Grabeskirche in Jerusalem, wirkte sich auf die mittelalterliche Ikonografie aus.

Zur Zeit der Gotik wurde Europa von einer schrecklichen Katastrophe heimgesucht: In den Jahren zwischen 1347 und 1353 wütete die Pest – der „Schwarze Tod“ genannt – und dezimierte die europäische Bevölkerung in weiten Teilen zu fast einem Drittel. Zwar blieb die feudale Struktur der Gesellschaft erhalten, aber mit dem Wiederaufbau der Städte konnten vor allem die Bürger und die Handwerker ihre soziale Stellung wesentlich verbessern. Insbesondere in Italien gelangten die Zünfte zu hohem Ansehen. Die Stadtstaaten erlebten eine Blütezeit, es bildete sich ein wohlhabendes und gebildetes Bürgertum und die feudalen Landbesitzer büßten an Macht ein. Dies ging einher mit einer Säkularisierung der Gesellschaft. In der Literatur zeigte sich dies daran, dass Dante, Petrarca und Boccaccio in der Sprache des Volkes und nicht mehr in Latein schrieben.

Das Selbstbewusstsein stieg: Der Mensch entdeckte sich selbst – und die Welt. Der Aberglaube und das blinde Vertrauen in die kirchliche Lehre wichen den neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen; die Fortschritte in Astronomie und Technik ermöglichten Entdeckungsfahrten in fremde Länder. Damit sind wir in der Proto- oder Frührenaissance, an der Schwelle zur Renaissance und der Wiederentdeckung der klassisch-antiken Ideen angelangt.

Renaissance und Barock: Naturalismus und Wiedergeburt der Antike

Die auch als Zeitenwende bezeichnete Renaissance, die ihren Ausgang in Italien nahm, war vom Geist des Humanismus beherrscht. Die Humanisten führten ein grundlegend neues, von den antiken Philosophen inspiriertes Menschenbild ein: Der Mensch war nun nicht mehr wie im Mittelalter ein dem Jenseits zugewandter Pilger, sondern ein Schöpfer und Beherrscher der Welt, ein Forscher und Entdecker. In allen Bereichen galt die Antike als das Maß aller Dinge, vor allem in der Baukunst. Die Künstler und Kunstkritiker der Renaissance sahen den gotischen Stil als korrupt und barbarisch an; von daher leiteten sie auch den verächtlich gemeinten Namen von den gotischen Stämmen ab, die sie für den Untergang des römischen Reichs verantwortlich machten.

Das humanistische Gedankengut und damit das Interesse an den Griechen und Römern verbreitete sich in alle kulturellen Bereiche. In vielen Disziplinen, etwa der Malerei, der Medizin oder den Naturwissenschaften fehlte es an Anschauungsmaterial, antike Reliefs und Skulpturen hingegen waren in Hülle und Fülle vorhanden: Hier gab es überall künstlerische Zeugnisse zu bestaunen, angefangen von Triumphbögen über Sarkophage oder monumentale Standbilder bis hin zu kleinen Bronzestatuen. Ein italienischer Bildhauer brauchte sich nur ein bisschen umzuschauen, um sich inspirieren zu lassen. Es sei jedoch gleich gesagt, dass die Künstler dieser Zeit nicht einfach die Vorbilder der Antike sklavisch imitierten. Im Gegenteil: Sie setzten sich kritisch mit ihnen auseinander, entwickelten sie eigenständig weiter und belebten sie durch die neuen humanistischen Ideen. Zwar gab es Künstler, die alte Skulpturen restaurierten (und deshalb den alten Stil nachahmten) oder im Zug ihrer Ausbildung Kopien alter Meisterwerke anfertigten. Ein herausragendes Beispiel ist Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, (genannt „Antico“; 1460-1528), der am Hof der Isabella d'Este (1474-1539) in Mantua als Restaurator angestellt war und Kopien und Nachbildungen der antiken Figuren schuf. Die Renaissance-Künstler beschränkten sich bei ihren Beobachtungen auch nicht auf die Modelle der antiken Welt. Immer häufiger wandten sie sich der Natur zu, wie ihnen dies auch die an der Wissenschaft interessierten Humanisten ans Herz legten. Eine kleine Zahl von Bildhauern waren noch immer dem Geist der Gotik zugetan, so etwa Luca della Robbia (1399-1482) und Andrea del Verrocchio (1435/36-1488), deren eleganter und fließender Stil den Einfluss der Spätgotik nicht leugnen kann.

Die Renaissance war die Zeit der Forschung, der Entdeckungsreisen, der Kartografie, der Astronomie, der Geschichtsschreibung und der Dichtkunst. All das waren Aspekte der Hinwendung zu dem, was der Schweizer Jacob Burckhardt (1878-1923) als „... Neuentdeckung der Welt und des Menschen“ bezeichnete. Die Bildhauer schufen zunächst vor allem für die Päpste sakrale Werke, später kamen auch weltliche Aufträge hinzu. Stilistisch knüpften sie an die römischen Vorbilder an, viele beschäftigten sich jedoch auch mit Anatomie oder arbeiteten nach lebenden Modellen. Das höchste Lob, das sie ernten konnten, bestand darin, dass man von ihren Statuen sagte, sie wirkten lebensecht, so, als würden sie gleich zu sprechen beginnen. Von den Humanisten erhielten sie die Empfehlung, die Natur zu betrachten, aber immer nur in ihrer schönsten

Form. Maler und Bildhauer sollten die makellosen Teile übernehmen und diese zu einem idealen Ganzen zusammenfügen. Den richtigen Proportionen wurde ebenso viel Wert beigemessen wie im klassischen Griechenland: Die Harmonie zwischen den Teilen unter sich und dem Ganzen war das eigentliche Ziel. Leon Battista Alberti (1404-1472), dessen Abhandlung *Über die Skulptur* die erste ihrer Art seit der Antike war, formulierte ausführlich die theoretischen Grundlagen zur Gestaltung einer gut proportionierten Figur.

Grundsätzlich unterscheiden wir drei Phasen der Renaissance, die sich jeweils an unterschiedlichen Epochen der Antike orientieren. In der Proto- oder Frührenaissance bewunderte man vor allem die Skulptur der römischen Republik. Donatello (1386-1466) und Nanni di Banco (um 1373-1421) liebten die Details und die moralische Ausstrahlung dieser Skulpturen, die sie in ihren eigenen Werken neu auslegten. Eine Generation später, zur Zeit der Hochrenaissance, wandte sich Michelangelo (1475-1564) der Kunst der hellenistischen Epoche Griechenlands zu, deren breite, muskulöse Statuen mit ihren theatralischen Gesten seiner Auffassung am nächsten kamen. Bei der Wiederentdeckung der *Laokoongruppe* im Jahr 1506, einem der Meisterwerke der Antike, fertigte Michelangelo eine Skizze davon an und begann bald danach, die schlangenförmigen Verrenkungen und die angsterfüllten Gesichtsausdrücke für seine eigenen Werke zu übernehmen. Wiederum andere Renaissance-Bildhauer fühlten sich eher zu den früheren, ruhigeren Vorbildern des klassischen griechischen Stils hingezogen, die dann den Manierismus und später den Klassizismus beeinflussten.

Eine wichtige Rolle in der Kunst und der Gesellschaft zur Zeit der Renaissance spielte das Papsttum. Im späten Mittelalter war es zu einem Bruch in der Kirche gekommen, dem so genannten Schisma, in dessen Folge zwei Päpste gewählt wurden, einer mit Sitz in Avignon, der andere im Vatikan. Das Schisma wurde erst 1417 mit dem Konzil von Konstanz beseitigt und der einstimmig gewählte Papst, Martin V. (1368-1431), bezog wieder den Stuhl in Rom. Über die Jahrhunderte machten sich die Päpste – und unter ihnen ganz besonders Niccolò V., Innozenz VIII., Julius II. und Leo X. – als große Förderer der bildenden Künste verdient. Der Vatikan verfügte über außerordentliche Reichtümer, und die Päpste waren, ganz wie die weltlichen Fürsten, frei in ihrer Entscheidung, welche Projekte sie förderten, um ihre Macht zu beweisen und zu festigen – Kunstdenkmäler oder militärische Feldzüge. Die Bildhauerkunst profitierte durch Aufträge

wie die Bronzetüren des Petersdoms durch Filarete (um 1400-1469), das Grabmal Innozenz VIII. durch Antonio del Pollaiuolo (1432-1498) oder von Aufträgen an Benvenuto Cellini und an Michelangelo.

Der die Spätrenaissance kennzeichnende manieristische Stil wäre ohne die Meister der Hochrenaissance wohl kaum denkbar gewesen, auch wenn die Ziele des Manierismus etwas anders gelagert waren. Die Zäsur zwischen diesen beiden Stilen wird von manchen Sachverständigen auf die Plünderung Roms durch das Heer Kaiser Karls V. im Jahr 1527 (das *Sacco di Roma*) angesetzt. Damals flüchteten viele Künstler aus der Heiligen Stadt in andere Gebiete Italiens und auch ins Ausland, wo sie den Stil Michelangelos in leicht abgewandelter Form verbreiteten. Dieser außerdem auch von der Gegenreformation angefeuerte Stil wirkt artistischer, eleganter und komplizierter und folglich weniger emotional als die Bildhauerei der Renaissance. Giovanni da Bologna, bekannt als Giambologna (1529-1608), verstieg sich in Experimente mit Skulpturen, die aus allen Richtungen betrachtet werden konnten, eine Innovation gegenüber der früheren Frontal- und Mehransicht.

Der Manierismus ist Ausdruck einer neuen Lebenseinstellung, die Wert auf Vielseitigkeit, Extravaganz, Erfindungsgeist, Anmut und künstlerisches Selbstbewusstsein legt. So ist die mit farbenfrohen Erlebnissen, Beweisen seines Muts und Prahlerien angefüllte Autobiografie von Benvenuto Cellini die perfekte Ergänzung seiner künstlerischen Laufbahn. Aber es ist nicht leicht, eine präzise Grenze zwischen Hochrenaissance und Manierismus zu ziehen. So wird selbst Michelangelo manchmal der einen, manchmal der anderen Strömung zugewiesen. Die Manieristen strebten danach, die Natur zu übertreffen, indem sie idealisierte, bis ins kleinste Detail studierte Figuren schufen – ein keineswegs originelles Ziel.

Das 17. Jahrhundert, das Zeitalter des Barock, war durch eine Reihe gesellschaftlicher Veränderungen gekennzeichnet, dazu gehören der Konflikt zwischen Reformation und Gegenreformation sowie die Notwendigkeit der katholischen Kirche, die Gläubigen wieder in die Messe zu locken, also Propaganda zu betreiben. Dies war auch die Zeit, in der Jesuiten und andere Missionare den katholischen Glauben in die neu entdeckten Länder trugen. Der wissenschaftliche Forschungsdrang, die Erfindung des Mikroskops und des Teleskops wirkten sich auch auf die Kunst aus, wo sich nun ein verstärkter Naturalismus und eine heftige Reaktion gegen die Verkünstelungen des Manierismus bemerkbar machten.

Die barocken Figuren bringen eine ganz neue, spannungsgeladene Bewegung und eine überschwängliche, aber nur das Gefühl und die Fantasie und nicht den Verstand ansprechende Dramatik mit sich. Oft dienen sie der Repräsentation, etwa in den Palästen und Gärten der absolutistischen Könige – also keineswegs nur zu sakralen Zwecken. Auf jeden Fall sind Spannung und Dynamik wichtig, das Ruhende, Statische wird überwunden, es kommt Leben und Beschwingtheit in die Figuren. Gianlorenzo Bernini (1598-1680) beherrschte im barocken Rom mit seinen Skulpturen von verzückten Heiligen, kompliziert arrangierten Brunnenfiguren und einer ganzen Heerschar von Heiligen auf dem St.-Petersplatz die Bildhauerszene. Berninis technische Perfektion geht so weit, dass seine Figuren durch sehr naturnahe Oberflächen überaus realistisch wirken. In ganz Europa wurde nun das eher vernünftige, zurückhaltende Stilverständnis der Renaissance durch den üppigen, emotionsgeladenen Barockstil verdrängt.

Der französische König Ludwig XIV. war nicht nur politisch eine wichtige Figur, sondern auch als Mäzen der Künste. Er, der Sonnenkönig, der 1661 den Thron bestieg, sah sich, und dies erklärt seine Vorliebe für die klassizistische Kunst, als Erbe des Sonnengotts Apollo und Alexanders des Großen. Dies spiegelt sich in seinen Aufträgen für Skulpturen genau so wider wie in den Gemälden seiner Hofmaler und in seinen architektonischen Projekten. Er liebte die schwere, bombastische Variante des Klassizismus, die heute noch, und nicht nur in der Architektur des Schlosses, sondern auch in der Innendekoration und den Gärten in Versailles bewundert werden kann. Erst mit seinem Tod konnte die französische Aristokratie aufatmen: Viele Höflinge zogen weg aus der schwülstigen, überladenen Atmosphäre von Versailles in moderne Stadtpaläste in Paris. In diesem intimeren, schlichteren Rahmen wandten sie sich leichten und verspielten Dekorationen zu, einem heiteren, unbeschwerten Stil, dem „Rokoko“.

Diese Bezeichnung, die erst später von dem Kreis um den klassizistischen Maler Jacques Louis David (1748-1825) aus einer Verbindung zwischen den Wörtern „barocco“ und „rocaille“ (Muschel) geprägt wurde, beschreibt eine weniger theatralische als eher verspielte Weiterentwicklung des Barock. Die Plastik zur Zeit des Rokoko war zierlicher und feiner als die des Barock, sie fügte sich in den Raum ein. Der spielerische Geist des Rokoko konnte sich vor allem in der Kleinkunst entfalten. So entstanden kostbare Gebrauchsgegenstände und Schmuckstücke aus Email,

Perlmutter, Elfenbein, Gold und Silber. In der Zeit des Rokoko verbreitete sich auch die Verwendung von Porzellan für kleine Figuren, wie sie in den Manufakturen von Meißen und Nymphenburg angefertigt wurden.

Das 18. Jahrhundert war das Zeitalter der Aufklärung, eine Epoche des Fortschritts und der politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen. Freiheit, Vernunft, Toleranz und Weltbürgertum traten an die Stelle religiöser Dogmatik sowie kirchlicher und staatlicher Autorität. Der beschwingte Rokokostil war plötzlich irgendwie fehl am Platz. In England und Amerika hatte er überhaupt nie Fuß fassen können. Hier lehnte man sich immer noch stark an die antiken Vorbilder an, die die gebildeten jungen Leute auf ihrer Grand Tour nach Italien zu Gesicht bekamen. So schuf der englische Bildhauer Joseph Wilton (1722-1803) Skulpturen nach griechischem Vorbild. In England entwickelte sich damals die Gartenkunst, die im Gegensatz zur französischen Natürlichkeit anstrebte; diese Gärten boten einen wunderbaren Hintergrund für antike Statuen.

Die Moderne – Vom Klassizismus bis in das 20. Jahrhundert

Das aufklärerische Gedankengut des 18. Jahrhunderts und die zahlreichen politischen, technischen und wirtschaftlichen Veränderungen waren mit dem heiteren, fast frivolen Rokokostil nicht mehr vereinbar, der deshalb schnell abgelöst wurde. Wie schon so oft in der Geschichte der Kunst, musste die antike, klassische Kunst als Vorbild erhalten. Deshalb bezeichnet man die zu dieser Zeit einsetzende Kunstform als Klassizismus. Angeregt wurde sie zum einen durch die Wiederentdeckung von Pompeii und Herculaneum und das Altertum allgemein, zum anderen war man der barocken, schwülstigen Formen und der Banalität des Rokoko sowie einem nach Vereinfachung verlangenden puritanischem Geschmack überdrüssig. Der sich an die Antike anlehrende, schlichte und vernunftbetonte Stil verbreitete sich mit Windeseile durch Europa bis nach Amerika und in andere Erdteile. Er wurde auch als „Stil der Revolution“ bezeichnet. Gefördert wurde seine Popularität durch verschiedene Faktoren: die Grand Tour, Ausgrabungen römischer Stätten, die Gedanken des Archäologen Johann Winckelmanns (1717-1768), die klassisch ausgerichtete Bildung, die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen, die technischen Fortschritte in der Architektur und Skulptur und schließlich den Bedarf nach Monumenten.

Eine Reihe politischer Regimes machten sich den klassizistischen Stil für propagandistische und repräsentative

Aufgaben zunutze. Plätze und Boulevards entstanden und klassizistische Figuren bereicherten die neuen Bauten in den Metropolen. Das war durchaus nichts Neues, sondern hatte eine lange Tradition (man denke an die Fürsten und Päpste der Renaissance). Auf diese Weise suchten sich die neuen Regimes in die lange Tradition aufgeklärter, die Menschenrechte und die demokratischen Werte hochhaltende Herrscher einzureihen, die auch die Bildung und den Patriotismus förderten und sich in der Kunstgeschichte einen Platz sichern wollten. So vereinnahmten die französischen Revolutionäre den sich entwickelnden klassizistischen Stil, was Napoleon nicht abhielt, für sich das Gleiche zu tun, in dem Bestreben, sich selbst in die Reihe der römischen Kaiser zu stellen. Die Revolution in den Vereinigten Staaten führte dazu, dass Bezüge zu den demokratischen Regierungsformen der Griechen gesucht wurden; allerdings waren ihnen die Engländer in Bezug auf die Kunst zuvorgekommen und hatten ihrerseits die klassizistischen Ideen bereits in die Architektur und in ihre Skulpturen übernommen. So machte sich jedes Land und jede Regierung auf eine eigene Weise den klassizistischen Stil zu eigen. Damit wurden die antiken künstlerischen Ideen zu internationalem Kulturgut. Das 19. Jahrhundert wird gelegentlich als das Jahrhundert der Denkmäler bezeichnet. Überall sprossen Denkmäler für bedeutsame Persönlichkeiten wie Balzac, Goethe oder Schiller aus dem Boden, aber genau so gut auch nationale Monumente wie Siegestsäulen oder etwa die Freiheitsstatue in New York.

Als eine Art Revolte gegen den Klassizismus bildete sich ein weiterer Stil heraus, die Romantik, die der rasant um sich greifenden Industrialisierung das Recht auf Emotion und Individualismus entgegensetzte. Deutlich sichtbar ist dieser Stil in der Malerei und in der literarischen Bewegung der Periode des so genannten *Sturm und Drang*, in England im *Gothic Revival*. Die Romantiker flüchteten sich auf der einen Seite ins Grotteske, Irrationale, auf der anderen Seite suchten sie Zuflucht in der Natur, der Mystik und im Exotischen. Manche ihrer Ideen tauchen auch in der Moderne wieder auf; immer wieder greifen Künstler auf romantische, historische oder mythologische Visionen zurück.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es verschiedene Versuche, die immer komplexere Welt zu erklären, etwa durch Freud, Nietzsche, Jung oder Marx, und es konnte nicht ausbleiben, dass sich diese Bestrebungen auch in der Kunst niederschlugen. Man wandte sich dem Unterbewussten zu, dem Animalischen und den Träumen. Schon vor Darwin übte die Tierwelt eine große Faszination auf die romantischen Künstler aus. Darwin stellte in seinem

Werk *Vom Ursprung der Arten* (1859) den *homo sapiens* in den Kontext der Tierwelt, ein Thema, das bereits Leonardo da Vinci, Charles Le Brun und andere Künstler fasziniert hatte. Der französische Bildhauer Antoine-Louis Barye (1795-1875), dessen Relief *Milo von Kroton im Kampf mit einem Löwen* 1818 an der Ausstellung der *Ecole des Beaux-Arts* einen Preis errang, äußert dieses Interesse an der Tierwelt genau so wie die Maler George Stubbs, Eugene Delacroix und später Henri Rousseau.

Das späte 19. Jahrhundert war eine Zeit enormer kultureller und gesellschaftlicher Veränderungen. Künstler wie Auguste Rodin reagierten darauf mit revolutionären Werken, die ebenso bahnbrechend waren wie die neuen Errungenschaften in Philosophie, Psychologie und Wissenschaft. Andere blieben noch länger einem akademischen, traditionellen Ansatz verhaftet. Damit trafen sie durchaus den Publikumsgeschmack. Velerorts dominieren auf öffentlichen Plätzen diese traditionsgebundenen Skulpturen, angefangen vom *Eros* von Alfred Gilbert (1854-1934) am *Piccadilly Circus* in London, über Edvard Eriksens (1876-1959) *Kleine Meerjungfrau* am Hafen von Kopenhagen bis zu der die Einwanderer in Amerika begrüßenden patriotischen Freiheitsstatue des Franzosen Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904) in New York. Diese kolossale Statue ist ein bemerkenswertes Beispiel des akademischen Klassizismus, konstruiert zu einer Zeit, als sich selbst die konservativ eingestellte amerikanische Schule bereit zeigte, sich dem frühen Modernismus zuzuwenden.

Das 20. Jahrhundert war das Jahrhundert des Pluralismus, technisch, künstlerisch und philosophisch gesehen. Einsteins Relativitätstheorie stieß die bisherigen Glaubenssätze der Physik um. Die atonalen Komponisten wandten sich ab von einem System, das sich über 400 Jahre lang unangefochten erhalten hatte. Die Psychoanalyse erhob Zweifel am Vertrauen in das rationelle Bewusstsein und den Verstand. Selbst die Ökonomen führten neues Gedankengut in ihre Theorien ein; Preise waren mit einem Mal das Ergebnis von Angebot und Nachfrage und nicht wie bisher strikt durch Faktoren wie etwa die Produktionskosten bestimmt. All dies waren Elemente der neuen Mentalität in einem dynamischen Universum, mit dem sich nun auch die Künstler auseinandersetzen mussten. So versteht man denn auch unter „Modernismus“ eine ganze Reihe avantgardistischer Stile des 20. Jahrhunderts. Eine Kunstrichtung, die typisch für das neue Denken gesehen werden kann, ist der Kubismus mit seinem Interesse an

Fragmentierung und Reduktion der Formen auf einfache Flächen und geometrische Formen.

Von den abstrakten Werken des futuristischen Malers und Bildhauers Umberto Boccioni (1882-1916) und des Bildhauers Jacques Lipschitz (1891-1973) bis zu den Amerikanern David Smith (1906-1965) und Donald Judd (1928-1994) lässt sich eine praktisch ungebrochene Linie eines gemeinsamen modernistischen Geschmacks ziehen. Doch war dieser Geschmack keineswegs allgemein gültig. In der Folge der Tragödie des Ersten Weltkriegs mit dem sinnlosen Gemetzel wurde die existenzielle Not des Menschen und seine Angst vor dem Tod ein zentrales Thema vieler Künstler. Eine ganze Generation war desillusioniert, litt unter einem Kulturschock, gab sich dunklen Visionen hin oder wandte sich von der Wirklichkeit ab. Daraus erwuchsen Kunstströmungen wie der Dadaismus, der Existenzialismus und der Surrealismus. Man brach mit dem traditionellen Kunstverständnis. Die abstrakte Kunst war verschlüsselt, sie verweigerte sich der realen Umwelt, war subjektiv und intellektuell. Dies wiederum rief in den 1950er und 1960er Jahren die Künstler der Pop-Art auf den Plan. Sie präsentierten uns die alltäglichen Gegenstände der modernen Verbrauchergesellschaft als Kunst verpackt, teils ironisch, teils verherrlichend. Die Massenproduktion wurde kunstfähig, Kunst und Leben sollten eine enge Beziehung eingehen. Es versteht sich von selbst, dass diese Kunstrichtung, die die Kunst zur banalen Ware herabwürdigte, auch zahlreiche Kritiker fand. In der modernen Skulptur werden oft vergängliche Objekte in den Status hoher Kunst erhoben: Das *Objet trouvé*, das zufällig gefundene Objekt des frühen 20. Jahrhunderts, findet auch heute wieder Anklang und damit den Weg in die Museen, teilweise unter der Bezeichnung *Junk-Art*.

Was wir uns jetzt wünschen, ist eine Rückkehr zur baugebundenen Skulptur, die sich in ein architektonisches Gesamtwerk einfügt. Über lange Zeit ist sie von den modernen Architekten aus ihren nüchternen Bauten verbannt worden, die keinerlei plastische Dekoration duldeten. Die Idee, dass die Form der Funktion folgen soll, lässt wenig Platz für bildhauerische Ornamente, wie sie über Tausende von Jahren zur Krönung der Architektur verwendet wurden. Wer weiß, vielleicht wird eine neue Generation von Architekten sich dazu entschließen, wieder plastische Akzente zu setzen, zur Auflockerung und Verschönerung der Architektur?



ANTIKE

Die antike griechische Kunst übernahm ihre Stilmittel aus den verschiedenen Siedlungsgebieten der Griechen, von den ägäischen Inseln, Kleinasien, Sizilien und der iberischen Halbinsel. Um etwa 1100 v.Chr. endete die Periode der mykenischen Kultur; den kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen Königreichen folgte eine neue Gesellschaftsordnung: Dies war die Zeit, in der die Stadtstaaten entstanden. Etwa zu der Zeit, als Homer seine Heldenepen vom Trojanischen Krieg schrieb (um 750 v.Chr.), begann sich auch die bildende Kunst zu entfalten, vor allem die Plastik, die bei den Griechen immer eine wichtigere Stellung einnahm als die Malerei. In der so genannten geometrischen Epoche (von etwa 950 bis 750 v.Chr.) entstanden Holz- und Kleinplastiken, menschliche und tierische Gestalten aus einfachen kubischen Formen, meist Weihegeschenke für die Gottheiten. Der Name der Epoche leitet sich von den kreisförmigen und linearen Mustern der Dekorationen auf den Töpferwaren her. Eine neue Vorstellung von Kunst mit Interesse an der menschlichen Figur ließ in der archaischen Epoche (um 750 bis 480 v.Chr.) die ersten Großplastiken entstehen: frontale, starr wirkende, frei stehende unbedeckte Figuren, die nun nicht mehr Kultzwecken dienten, sondern als Symbol der griechischen Polis verstanden werden können. Da die Griechen damals durch ihre Handelsbeziehungen zunehmend mit fremden Völkern und Kulturen in Berührung kamen, nahmen sie auch künstlerische Einflüsse aus anderen Ländern auf. So erinnern die formal streng gestalteten lebens- und überlebensgroßen Statuen von nackten Jünglingen und bekleideten weiblichen Gestalten an ägyptische Skulpturen. Allmählich werden die menschlichen Figuren lebendiger und selbstbewusster, sie wirken energischer und zeigen nun häufig das typische „archaische Lächeln“, Kopfschmuck und sorgfältig frisierte Haartrachten.

Die Entwicklung der griechischen Skulptur während des 5. Jahrhunderts v.Chr. ist in der Kunstgeschichte einzigartig. Es ist die Befreiung von der Starrheit der archaischen Epoche und die Hinwendung zu größerer Naturtreue und emotionaler Ausdruckskraft, aber auch zu einer Kunst, die rein ästhetischen Zwecken dient und menschliche Schönheit glorifiziert. Die damaligen Innovationen und Errungenschaften bestimmten die stilistische Entwicklung für mehrere tausend Jahre, weshalb sie als allgemeines Kulturgut der Menschheit zu betrachten sind und nicht als die Kunst eines bestimmten Volkes. Neu ist vor allem die Anordnung der Körperteile, das Wechselspiel von

Stand- und Spielbein, die Drehung des Körpers um eine zentrale Vertikalachse, zwei sich gegenseitig im Gleichgewicht haltende Bewegungen (Kontrapost) und die Neigung von Hüften und Schultern. Ebenso bedeutsam war die Vervollkommnung der naturalistischen Formen, die edle Ruhe und die dynamische Spannung, das harmonische Zusammenwirken der einzelnen Teile und die perfekten Proportionen. Alle diese Merkmale sind für die Epoche, die wir als klassische Periode bezeichnen, charakteristisch. Die Bildhauer Myron, Phidias (der Meister des Parthenons) und Polyklet schufen im 5. Jahrhundert v.Chr. Plastiken im Kontrapost, wobei jeder auf seine Weise die Idealvorstellungen von Maß und Perfektion erreichte.

Im 4. Jahrhundert v.Chr. wurde die künstlerische Auffassung der vorangehenden Generation variiert und erweitert. Bei Lysipp und Praxiteles sehen wir weichere, grazilere, weniger von heroischer Kraft und Strenge bestimmte menschliche Formen. Die Bildhauer verliehen ihren Gottheiten menschlichere Züge und anmutige Eleganz in Ausdruck und Gestik. Auch die räumliche Gestaltung wird komplexer: Die Gesten werden ausgreifender, Gruppen werden dynamisch angeordnet; es lohnt sich jetzt, die Skulpturen zu umschreiten und von allen Seiten zu betrachten, nicht mehr nur von vorn.

Doch selbst diese Änderungen bereiten uns nicht auf die Fülle von Stilmitteln vor, die dann in der hellenistischen Epoche erstmals Verwendung fanden. Es war eine Zeit der Überreibungen: extremer Realismus bei der Wiedergabe von Details und der genrehaften Darstellung von Menschen in alltäglichen Situationen; raffinierte Eleganz in den weiblichen Figuren, wie etwa der unvergleichlichen *Venus von Milo* und der *Geflügelten Siegesgöttin (Nike) von Samothrake* sowie extreme Ausgestaltung der Muskulatur bei den dynamisch bewegten männlichen Figuren, die das Widerspiel der Kräfte naturalistisch abbilden. Die Schönheit und Ausgewogenheit des *Apollon von Belvedere* gilt als die direkte Fortsetzung der früheren griechischen Ideale. Dies sind nur einige Beispiele hellenistischer Skulpturen, deren Wirkung sich kaum jemand entziehen kann und die als römische Kopien den Akademiestülern über viele Jahrhunderte als Ersatz für lebende Modelle dienten. Des Weiteren sei hier der um 180 bis 159 v.Chr. geschaffene, der Göttin Athena geweihte Altar von Pergamon erwähnt, ein Meisterwerk der hellenistischen Epoche. Die Giganten mit von Schmerz und Verzweiflung gezeichneten Gesichtern begehren gegen die kühlen, grausamen Götter auf; das Kampfgetümmel wirkt theatralisch und dennoch überaus

Siehe vorige Seite:

1. Anonym. *Iris*,

Westgiebel, Parthenon, Athen (Griechenland),

ca. 438-432 v.Chr. Marmor, H: 125 cm.

The British Museum, London (England). Griechische Antike.

realistisch. Es sind solche Szenen, die später Bernini und Michelangelo inspirierten, wenn auch häufig über den Umweg römischer Kopien. Nach dem Zerfall Griechenlands und den Siegen gegen Griechenland, Karthago und Makedonien errang Rom im 2. Jahrhundert v.Chr. im Mittelmeerraum die Vormachtstellung.

Die Römer blieben dem Einfluss der Griechen in vielen Lebensbereichen verhaftet, ganz besonders auch in der Bildhauerei. Daneben gab es in einem kleineren Ausmaß auch Einflüsse aus der etruskischen und anderer Mittelmeerkunst, und natürlich entwickelten sie auch eigene Inhalte und Stilmittel. Doch vor allem raubten, kopierten und importierten sie griechische Kunstwerke, und während der Zeit der römischen Republik (bis in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v.Chr.) ist der hellenistische Einfluss deutlich erkennbar. In einer unvergleichlichen, zum Teil auch auf die Ahnenverehrung zurückgehenden Entwicklung der Porträtkunst schufen römische Bildhauer realistische Repräsentationen: individuelle Charakterköpfe, die sehr unverfälscht und realistisch die Züge und die Physiognomie des Modells wiedergeben und darüber hinaus moralische Werte wie Mut, Weisheit und Entschlusskraft verherrlichen. Daneben entwickelte sich auch das historische Relief.

Um die Zeit des Kaisers Augustus (63 v.Chr. bis 14 n.Chr.) zeichnete sich in der römischen Kunst eine neue Art der Idealisierung ab, die sich besonders in den harmonischen, fließenden Arrangements der Reliefs auf dem im Jahr 13 v.Chr. vom römischen Senat in Auftrag gegebenen Friedensaltar des Augustus zeigt. Dieses erste öffentliche Denkmal zu Ehren eines römischen Kaisers ist eine stehende Statue aus Carrara-Marmor, eine römische Imitation eines griechischen Vorbilds, vielleicht sogar von griechischen Künstlern gefertigt: Der Kaiser wird im *Kontrapost* und mit idealisiertem, jünglingshaftem Gesicht dargestellt. Weniger griechisch muten die Details seiner Rüstung und das schwere, faltenreiche Tuch, das den Unterkörper dieser Statue bedeckt, an. Im Verlauf der gesamten Geschichte des römischen Imperiums spielte sich in der Kunst ein stetiger Kampf zwischen Idealismus und Realismus ab, aus dem keine Seite als Sieger hervorging. Diese Auseinandersetzung lässt sich in den zahlreichen römischen Kopien griechischer Originale nachvollziehen, die als Zierde von Gärten und Innenhöfen von Foren dienten und alle griechischen Stile vom archaischen bis zum hellenistischen abdeckten.

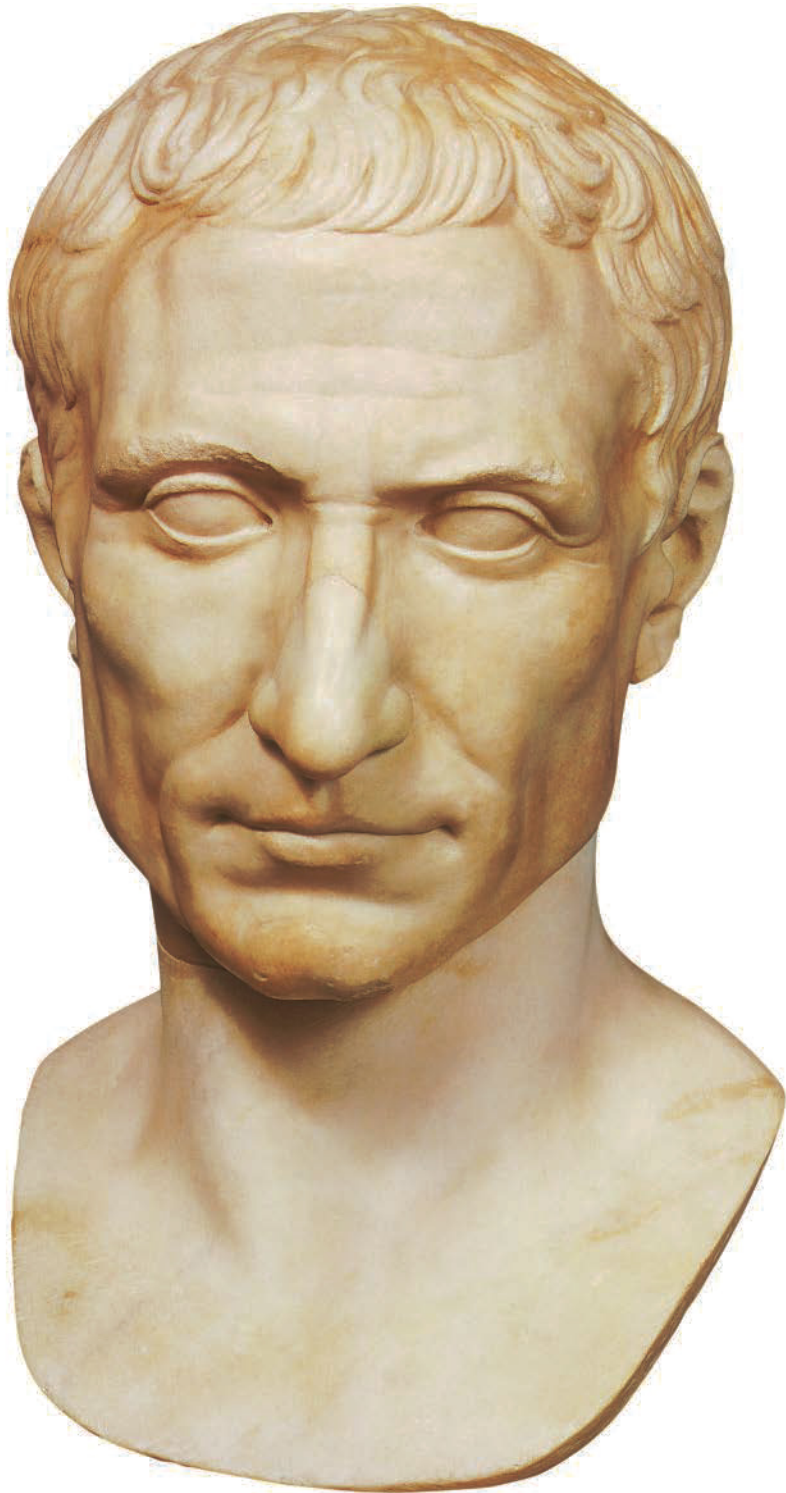
Neben ihrer Abhängigkeit von den Griechen entwickelten die Römer ihre eigenen künstlerischen Traditionen, wobei sie ihre Originalität nirgendwo mehr als in ihren öffentlichen Monumenten entfalteten. Besonders beeindruckend sind beispielsweise die intensiv erzählerisch und vielseitig ausgeführten Reliefs am Triumphbogen des Titus, die eine nachhaltige Wirkung auf die Künstler der Renaissance ausübten.

Nicht weniger eindrucksvoll sind die feinen Reliefs an den Triumphsäulen des Trajan und des Antoninus Pius, bei denen sich eine Art Band um die Säulen rollt, das eine episch-erzählende Funktion erfüllt. In fortlaufenden Bildern werden in den Reliefs Begebenheiten und historische Taten dargestellt – vergleichbar einem Comic-Strip – zum Zweck der Verherrlichung Roms. Die Figuren erscheinen groß im Vergleich zum architektonischen Hintergrund. Dies ist das erste Anzeichen der mittelalterlichen Perspektive, bei der die wichtige Figur dominant im Raum steht.

Der Niedergang und der Fall des römischen Kaiserreichs bildete eine dramatische Kulisse für die Stiländerung in den schönen Künsten, vor allem auch in der Plastik. In der turbulenten Zeit der letzten Kaiser im 3. und 4. Jahrhundert n.Chr. nahm die Porträtkunst extreme Formen an: die Bildnisse zeigen oft auf eindrückliche, ja erschreckende Weise List, Furcht oder Misstrauen und sind damit ein unleugbares Spiegelbild der vorherrschenden Emotionen. Am Bogen des Konstantin kann man sich sehr deutlich vor Augen führen, dass das Schicksal des spätantiken Stils besiegelt ist. Die direkte Gegenüberstellung der frühen Reliefs mit den modernen aus dem 4. Jahrhundert offenbart die wenig eleganten Proportionen und die jeder Originalität entbehrenden Wiederholungen, Stil und Geschmack zeigen Merkmale der Dekadenz und sind dem Untergang geweiht. Dies ist nirgendwo klarer als im kaiserlichen Bronzebildnis des Trebonianus Gallus aus dem 3. Jahrhundert n.Chr. (heute im Metropolitan Museum of Art in New York). Der noble Gesichtsausdruck und die idealistische körperliche Harmonie des klassischen Stils sind verschwunden; was übrig bleibt, ist eine nichtssagende nackte Figur mit winzigem Kopf und flachem, breitem Brustkorb.

Mit dem Siegeszug des während der Regierungszeit von Konstantin dem Großen (272-337 n.Chr.) beginnenden Christentums änderte sich zwar der Charakter des römischen Lebens in Rom, nicht jedoch der Stil der Skulpturen. Sogar bestimmte ikonografische Typen wurden fraglos übernommen, weshalb Christus oft einem Apollo zum Verwechseln ähnlich sieht. Eine Änderung trat in Bezug auf das Material ein: Elfenbein wurde zu einem bis weit in das Mittelalter populären und geschätzten Werkstoff. Allmählich setzte sich die christliche Ikonografie durch und es kam besonders bei der Verzierung von Sarkophagen eine Vielfalt neuer, meist biblischer Motive auf. Nach dem Untergang Westroms entstand im östlichen Teil das Byzantinische Reich mit der Hauptstadt Byzanz und Konstantinopel. Die dort lebenden Bildhauer inspirierten sich auch weiterhin am späten römischen Stil. Erst sehr viel später, im Mittelalter, wurden dann byzantinische Künstler nach Italien geholt, so dass gewisse künstlerische Elemente auf diesem Weg wieder in ihr Ursprungsland zurückfanden.

Siehe nächste Seite:
2. Anonym.
Porträt von Julius Cäsar,
ca. 30-20 v.Chr. Marmor, 56 x 19 x 26 cm.
Vatikanische Museen, Vatikanstadt (Italien). Römische Antike. (*)





3. Anonym.
„Kore von Auxerre”,
ca. 640-630 v.Chr. Kalkstein, H: 75 cm.
Musée du Louvre, Paris (Frankreich). Griechische Antike. (*)



4. Anonym.
Kleobis und Biton, Apollo Sanctuary, Delphi (Griechenland),
ca. 610-580 v.Chr. Marmor, H: 218 cm.
Archaeological Museum of Delphi, Delphi (Griechenland).
Griechische Antike. (*)



5. Anonym.
Moschophoros, oder „Kalbträger“, Akropolis, Athen
(Griechenland), ca. 570 v.Chr. Marmor, H: 164 cm.
Acropolis Museum, Athen (Griechenland). Griechische Antike.



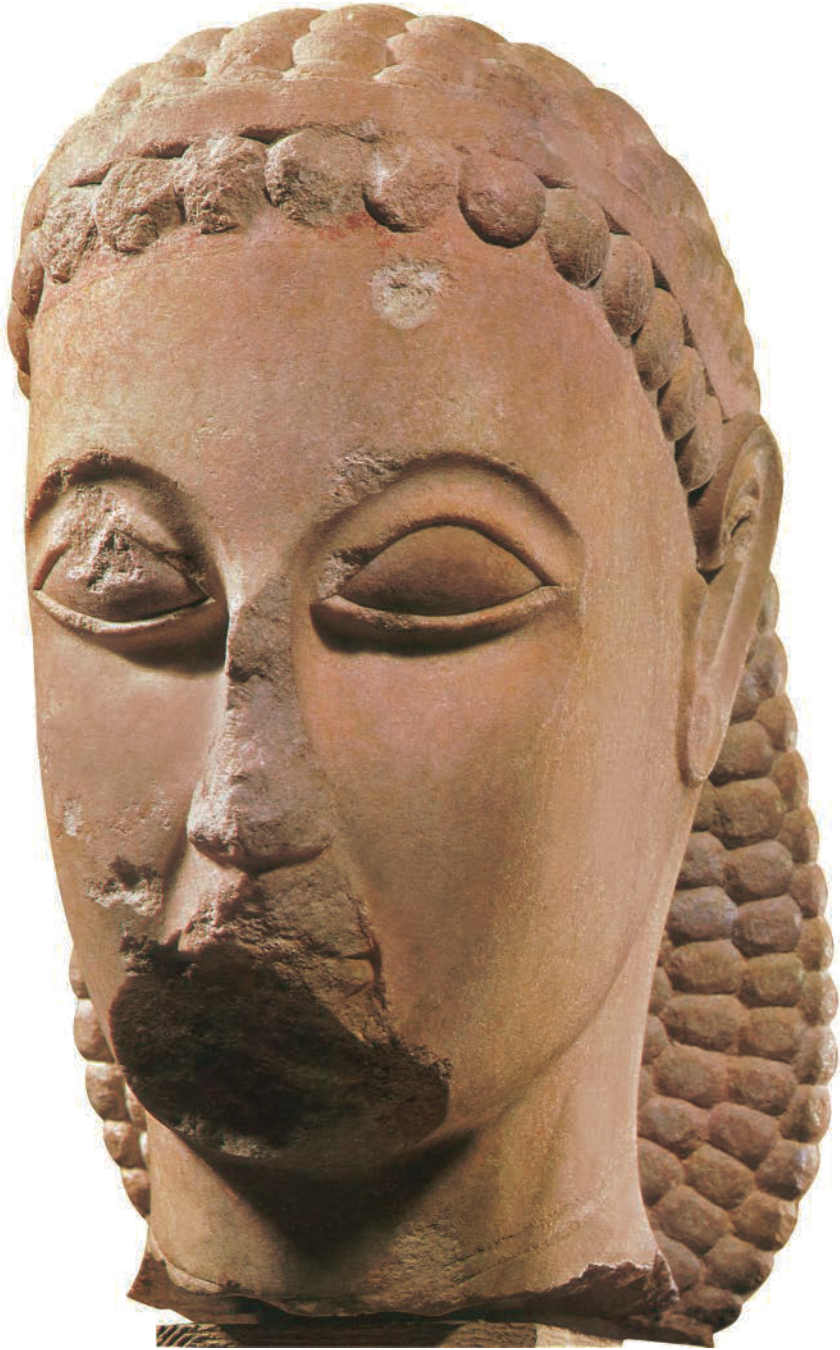
6. Anonym.
Sounion Kouros,
Poseidon-Tempel, Kap Sounion (Griechenland),
ca. 600 v.Chr. Marmor, H: 305 cm.
National Archaeological Museum of Athens, Athen (Griechenland).
Griechische Antike.



7. Anonym.

Sphinx von Naxos, Erdheiligtum, Delphi (Griechenland),
ca. 560 v.Chr. Marmor, H: 232 cm.

Archaeological Museum of Delphi, Delphi (Griechenland). Griechische Antike. (*)



8. Anonym.

Dipylonkopf, Athens (Griechenland), ca. 600 v.Chr. Marmor, H: 44 cm.
National Archaeological Museum of Athens, Athen (Griechenland).
Griechische Antike. (*)



9. Anonym.
Kore, der Hera gewidmet, von Cherymyes von Samos,
ca. 570-560 v.Chr. Marmor, H: 192 cm.
Musée du Louvre, Paris (Frankreich). Griechische Antike. (*)



10. Anonym.
Ornith, Geneleos-Gruppe, Heraion von Samos, Samos (Griechenland),
ca. 560-550 v.Chr. Marmor, H: 168 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Deutschland).
Griechische Antike.



11. Anonym.
Kore, Keratea,
ca. 570-560 v.Chr. Marmor, H: 193 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Deutschland).
Griechische Antike.



12. Anonym.
Kore 679, oder „Peplos Kore“, Akropolis, Athen (Griechenland),
ca. 530 v.Chr. Marmor mit Farbspuren, H: 118 cm.
Acropolis Museum, Athen (Griechenland). Griechische Antike. (*)



13. Anonym.
Kore 671, Akropolis, Athen (Griechenland),
ca. 520 v.Chr. Marmor, H: 177 cm.
Acropolis Museum, Athen (Griechenland). Griechische Antike.



14. Anonym.
Kouros genannt „*Apollo von Tenea*“,
ca. 560-550 v.Chr. Marmor, H: 153 cm.
Glyptothek, München (Deutschland). Griechische Antike.



15. Anonym.
Kopf eines Reiters genannt der „*Reiter Rampin*“,
Akropolis, Athen (Griechenland),
ca. 550 v.Chr. Marmor mit Farbspuren, H: 27 cm.
Musée du Louvre, Paris (Frankreich). Griechische Antike. (*)



16. Anonym.
Kouros, Asclepieion, Paros,
ca. 540 v.Chr. Marmor, H: 103 cm.
Musée du Louvre, Paris (Frankreich). Griechische Antike.



17. Anonym.
Kopf eines blonden Jünglings,
Asclepieion, Paros, ca. 485 v.Chr. Marmor, H: 25 cm.
Acropolis Museum, Athen (Griechenland). Griechische Antike.



19. Anonym.
Kritios-Knabe, Akropolis, Athen (Griechenland),
ca. 480-470 v.Chr. Marmor, H: 116 cm.
Acropolis Museum, Athen (Griechenland). Griechische Antike.



18. Anonym.
Kouros, Agrigento,
ca. 500-480 v.Chr. Marmor, H: 104 cm.
Archaeological Museum, Agrigento (Italien). Griechische Antike.



20. **Anonym.**
Herakles, Tempel von Portonaccio, Veji (Italien), 510-490 v.Chr. Terrakotta.
Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rom (Italien).
Etruskische Antike. (*)



21. **Anonym.**
Apollo, Tempel von Portonaccio, Veji (Italien),
ca. 510 v.Chr. Terrakotta, H: 180 cm.
Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rom (Italien). Etruskische Antike.



22. Anonym.
Krieger aus Cerveteri,
530-510 v.Chr. Terrakotta.
Ny Carlsber Glyptotek, Kopenhagen (Dänemark). Etruskische Antike.



23. Anonym.
Athena zeigt Herakles den Olymp,
530-520 v.Chr. Terrakotta.
Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Rom (Italien). Etruskische Antike.



24. Anonym.
Junges laufendes Mädchen, Giebel, Eleusis-Tempel, Eleusis (Griechenland),
ca. 490-480 v.Chr. Marmor, H: 65 cm.
Archaeological Museum, Eleusis (Griechenland). Griechische Antike.



25. Anonym.
Kore 686, oder „*Die Schmollende*“, Akropolis, Athen
(Griechenland), ca. 480 v.Chr. Marmor, H: 58 cm.
Acropolis Museum, Athen (Griechenland).
Griechische Antike. (*)