



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Drittes Buch. Die Zeit der ersten grossen Kunstblüthe

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77313)

DRITTES BUCH.

---

DIE ZEIT DER ERSTEN GROSSEN KUNSTBLÜTHE.

DRIITTES BUCH

DIE ZEIT DER ERSTEN GROSSEN KRIEGE

## EINLEITUNG.

Wir haben im vorigen Buche die bildende Kunst der Griechen sich allmählig und in grosser Consequenz der Entwicklung bis nahe zur Vollendung erheben sehn, bis zu dem Punkte, dass ihr wesentlich nur noch Eines, der grossartige Ideeninhalt abging, zu dessen Aufnahme und Verkörperung sie formell herangereift war. So wenig Jemand behaupten dürfte, dass die griechische Kunst niemals zu diesem Höchsten, zur Idealität im wirklichen und eigentlichen Sinne gelangt wäre, wenn die Geschichte des griechischen Volkes ohne grosse Erlebnisse und Thaten sich in der Weise fortgesetzt hätte, wie sie in den zuletzt besprochenen Jahrhunderten verlaufen war, so wenig wird Jemand läugnen wollen und läugnen können, dass das Eintreten grosser nationaler Erlebnisse, die Vollbringung grosser nationaler Thaten wie auf den idealen Aufschwung des ganzen Volkslebens, so auf denjenigen der Bildkunst vom mächtigsten und von entscheidendem Einfluss gewesen ist. Thatsächlich ist dies so sehr der Fall gewesen, dass das Mass der Betheiligung an der Erhebung der Nation, das Mass des Verstehens und Begreifens der Zeit zugleich dasjenige für die Erhebung der Kunst auf dem Idealgebiete abgibt, auf dem Gebiete, durch welches vor Allem die neue Zeit von der alten sich sondert. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, dass jenes grosse nationale Erlebniss, von dem wir reden, die länger als ein Jahrzehent Griechenland drohende persische Fremdherrschaft sei und die grosse nationale That, jene glorreiche Abwehr der Fremdherrschaft zunächst und vor Allem in der Seeschlacht von Salamis (Ol. 75, 1, 480 v. Chr.), dann in dem Landsiege bei Plataä und dem gleichzeitigen Seesiege bei Mykale (Ol. 75, 2, September 479 v. Chr.), welche beiden Schlachten gleichsam die Besiegelung des bei Salamis Errungenen waren. Es ist sehr schwer in wenigen Worten, wie ich sie mir hier gestatten darf, das Gewaltige dieser Zeit, die Grossartigkeit der Erhebung und des Aufschwunges der griechischen Nation zu bezeichnen; denn selbst die Erinnerung an unsere deutschen Freiheitskriege, an alle die flammende Begeisterung, an alle die erhabenen Ideen und Gefühle, an all das Herrliche und Wundervolle, welches sie der deutschen Nation brachten und verhiessen, selbst diese Erinnerung, die uns so nahe liegt, reicht nicht aus, weil unserer Erhebung eine tiefe Erniedrigung vorhergegangen war, wie sie Griechenland nie kannte, und weil unsere Erhebung so gar elend verlaufen ist und, direct wenigstens, zu so gar Wenigem geführt hat, dass aller Schwung und alle Begeisterung bald erlahmen und in bitterem Groll untergehn musste, während Griechenland seine Erhebung

unverkümmert durchleben, seinen Aufschwung unbeengt geniessen, seines Strebens Ziele ungehemmt erreichen, und durch seine Begeisterung ganz und vollaus Alles schaffen durfte, was zu schaffen nur diese Begeisterung lehren könnte. Ja, es war eine unvergleichliche Zeit, diese Zeit der Perserbesiegung in Griechenland, und sie hat Unvergleichliches geschaffen in der griechischen Nation, vor Allem aber in Athen; denn wie Athen glorwürdig an der Spitze der Kämpfer stand und mit Recht noch nach Jahrhunderten sich als den Retter Griechenlands betrachtete, so hat auch Athen allein diese grosse Zeit ganz verstanden, dasjenige Athen, das unter Themistokles die Schiffe bestieg, um bei Salamis den Barbaren zu vernichten, während sich seine schwachköpfigen Greise auf der Burg verratmelten, und während Sparta mit den anderen dorischen Staaten in unnützem Heroismus in den Thermopylen blutete und sich hinter der Mauer über den Isthmos von Korinth geborgen wähnte. Und deshalb hat auch Athen, zwar nicht allein, wohl aber vor Allem die Früchte dieser Zeit gepflückt, nicht sowohl dadurch, dass es politisch an die Spitze von Hellas trat, denn diese Stellung wurde ihm bald angefochten und verkümmert, als vielmehr dadurch, dass es geistig in aller Wissenschaft und Poesie und Kunst die Hegemonie in Griechenland errang, zum Mittelpunkte Griechenlands wurde, und zwar so, dass die anderen Staaten vergebens versuchten, sich Athens geistiger Herrschaft zu entziehen, vergebens strebten von dem Mittel- und Schwerpunkt der griechischen Cultur, der fortan in Athen lag, sich abzulösen. — Auch in der bildenden Kunst trat Athen nach den Perserkriegen aus einer secundären Stellung an die Spitze aller Strebungen; auch in der bildenden Kunst ist es Athen, welches das grosse Neue nicht allein am vollständigsten, sondern fast allein darstellt, welches die erhabenen Gedanken, die grossen Ideen in die Kunst hineinträgt, und so der griechischen Bildkunst das verleiht, was sie am meisten zum unerreichten Muster aller Jahrhunderte gemacht hat. Sparta, Athens glücklicher Nebenbuhler auf dem Gebiete der Politik, ist in Wissenschaft und Kunst immer in zweiter, ja in dritter Linie stehn geblieben, Sparta ist in künstlerischer Hinsicht auch von dem Aufschwunge dieser grossen Zeit fast nicht berührt worden; aber nicht allein Sparta, nein auch die eigentliche Pflanzstätte und der Mittelpunkt der dorisch-peloponnesischen Kunst, Argos hat an der Erhebung der Kunst nach den Perserkriegen keinen Theil; für die peloponnesische Kunst ist der nationale Aufschwung Griechenlands gleichgiltig gewesen; was Argos leistete, so schön und bedeutend es war, hätte es auch leisten können und gewiss geleistet, wenn niemals eine Schlacht bei Salamis geschlagen worden wäre. Und dasselbe Bild zeigen uns die anderen Staaten Griechenlands, entweder sie bleiben unberührt von demjenigen, was in Athen specifisch die neue von der alten Kunst unterscheidet, oder sie lehnen sich an Athen an und schaffen nach den Anregungen, die sie von Athen erhalten.

Fassen wir demnach Athen zuerst in's Auge, so muss es uns dünken, das Schicksal habe planmässig hier eine Markscheide der alten und der neuen Zeit aufzurichten wollen. Keine Stadt Griechenlands hat durch die Perserinvasion in dem Masse gelitten, wie Athen, an keiner Stätte ist das Alte so gründlich aufgeräumt, nirgend dem Aufbau des Neuen aus dem Grossen und Ganzen der Raum geschaffen worden, wie eben dort. Zwei Jahre nach einander 480 und 479 hausten die Perser unter Xerxes und unter Mardonios mit Feuer und Schwert; kaum ein Stein blieb auf dem anderen; die aus Griechenland fliehenden Perser liessen dort in Athen als

ihr Denkmal Schutt und Trümmer. Aber auch diese Trümmer sollten nicht bleiben, selbst dieser Schutt sollte nicht vermitteln können zwischen der alten und der neuen Zeit, damit nicht aus dieser Vermittelung, durch das Schonen und Erhalten dessen, was noch schonbar und erhaltbar scheinen mochte, dem neuen Schaffen Fesseln erwüchsen. Als nach den Schlachten von Plataä und Mykale die Athener in ihre verödete Stadt zurückkehrten, begannen sie unter Themistokles Leitung mit jenem eiligen Aufbau der Mauern, welcher Spartas perfide Gelüste paralyisiren musste, jenem Mauerbau, von welchem uns Thukydides berichtet (1, 90), dass zu ihm alle nur irgend brauchbaren Materialien verwendet wurden, ohne weder ein privates noch ein öffentliches Gebäude zu schonen, durch welches, wenn es niedrigerissen wurde, dass Werk gefördert werden konnte. Und so wurde diese Mauer zum Grabsteine der alten Zeit, und die noch spät in dieser Mauer als Zeugen der Eile ihres Aufbaues und jener klugen Energie des Themistokles und seiner Athener sichtbaren Werkstücke alter Gebäude (Thukyd. 1, 93) waren die Buchstaben der Grabschrift der alten Zeit. Die neue Zeit fand Nichts als den leeren Raum, auf dem sie in unbeengter Schöpferlust die Denkmäler ihrer Grösse und ihrer Begeisterung aufrichten sollte.

Wir dürfen, unserer Zwecke eingedenk, die gesammte Kunstthätigkeit dieser Zeit nur in flüchtigen Zügen skizziren, glauben aber dieser als Hintergrund für das Gemälde der Entwicklung der Plastik nicht entralhen zu können. Nachdem in Athen die nothwendigsten Befestigungsbauten der Stadt vollendet waren, begann der Aufbau der Stadt selbst, gleichzeitig mit dem von dem Architekten Hippodamos geleiteten der Hafenstadt Peiräeus mit regster Kraftanstrengung, in Bezug auf die Privatwohnungen mit sehr erklärlicher Hast, in Bezug auf öffentliche Bauwerke dagegen, unter Aufbietung der mannigfaltigsten und solidesten Kräfte, welche dadurch wesentlich vermehrt wurden, dass auf Themistokles' Rath allen fremden Arbeitern bei den athenischen Bauten Abgabefreiheit gewährt wurde. Diese Abgabefreiheit einerseits, der reichliche Lohn und die vielseitige Gelegenheit zur Entfaltung der Kräfte andererseits, bewirkten einen grossen Zusammenfluss von Arbeitern aus ganz Griechenland nach Athen, und mehr als ein bedeutender Künstler scheint unter ihnen gewesen zu sein, wie es sich z. B., um nur Bildner zu nennen, von Ageladas von Argos wahrscheinlich machen lässt, ja selbst von dessen grossem Schüler, des Phidias' Mitschüler Polyklet, wie wir später sehen werden, mit Grunde vermuthet werden darf. Was von öffentlichen Gebäuden in Athen unter Themistokles' Verwaltung erbaut oder begonnen worden, ist im Einzelnen nicht mehr nachzuweisen; dass man aber bei der Wiederherstellung der Stadt auch sogleich den Wiederaufbau der verwüsteten Heiligthümer in Angriff genommen haben muss, liegt in der Natur der Sache. Im Jahre 471 (Ol. 77, 2) wurde Themistokles verbannt und es begann die zehnjährige Periode der Haupthätigkeit von Miltiades' grossem Sohne Kimon, der, abgesehen von seinen Kriegsthaten und seinem politischen Wirken auch in Hinsicht auf die künstlerische Ausschmückung seiner Vaterstadt so Grosses leistete, dass er nur von einem übertroffen werden konnte, von dem olympischen Perikles, der die Verwaltung antrat, als Kimon, dem gewohnten Schicksal von Athens grossen Männern erlegen, 461 durch das Scherbengericht in die Verbannung gesandt worden war.

Kimon begann, theils durch liberale Aufwendung seines eigenen beträchtlichen Vermögens, wie in der Anlage seiner dem Volke offen stehenden Gärten, theils auf

Kosten des durch die Perserbeute zu grossem Reichthum gelangten Staates die Ausschmückung Athens im wahrhaft grandiosen und monumentalen Stil. Er legte den Park der Akademie an mit seinen Schattengängen und fliessenden Wassern, er ordnete und schmückte den platanenbeschatteten, von prächtigen Säulengängen und von den wichtigsten öffentlichen Gebäuden umgebenen Marktplatz (die Agora), er gründete nach der Einnahme von Skyros Ol. 77, 1 (472 v. Chr.) das Heiligthum des Theseus, welches die Gebeine des Landesheros in vaterländischer Erde umfing, er erbaute die südliche Mauer der Burg, auf deren mächtig vorspringendem Stirnpfeiler die folgende Zeit jenes Juwel attischer Architektur, den Tempel der siegreichen Athene (s. g. Nike apteros) errichtete, dessen Erbauung nach dem Siege am Eurymedon (Ol. 78) Kimon selbst sicher mit Unrecht beigelegt wird. Wohl aber begann Kimon den Neubau des grossen und prachtvollen Theaters am Südabhange der Akropolis, wohl erhoben sich unter seiner Verwaltung der Tempel der Dioskuren, das von Polygnot, dem ersten grossen Maler Griechenlands geschmückte Anakeion und der Tempel der Artemis Eukleia, und auch die Ruinen des Tempels auf Sunion, Attikas südlicher Landspitze dürften uns ein Denkmal aus der Zeit Kimons sein. Gleichzeitig begann unter der Führung des Kallikrates der Bau der grossen Doppelmauer, welche eine deutsche Meile lang, Athen mit seinem Hafen, dem Peiräeus verbinden sollte. An die mannigfachen grossen Werke der Architektur schloss sich der Schmuck, und neben jene stellten sich die Schöpfungen der Plastik, in denen das Streben Athens, der Barbarensiegerin, Herrlichkeit zu feiern in echt monumentalem Geiste hervortritt. Unter Kimon's Verwaltung fällt die erste Periode der selbständigen und öffentlichen Thätigkeit des etwa 25—30jährigen Phidias, des echten Sohnes dieser grossen Zeit, der die Erhebung Griechenlands in vollkräftiger Jugend durchlebt und durchempfunden hat, und der hievon damals in einem Weihgeschenk der Athener in Delphi, in der kolossalen Erzstatue der Athene auf der Akropolis in Athen und in der Statue derselben Göttin in Platää, dem Schauplatz des letzten entscheidenden Sieges, die ersten Zeugnisse hinstellte. Unter Kimon wirkte als Maler, wie schon oben angedeutet, sein Freund und seiner Schwester Elpinike Geliebter, der grosse Polygnot von Thasos, neben ihm die Athener Mikon und Panänos; kurz wir finden neben dem schwungvollen Betriebe des Kunsthandwerks auch die freie Kunst in einer Entfaltung, mit der sich nur wenige Kunstentfaltungen anderer Zeiten messen können, und in einer Herrlichkeit, von der noch heute manche Reste unseren entzückten Augen Zeugniss ablegen.

Und doch sollte eine noch grössere Zeit kommen, sollte ein noch schwunghafterer, allseitigerer, grossartigerer Kunstbetrieb folgen, da Perikles das Staatsruder ergriff, und unter ihm als sein künstlerischer Rathgeber und sein Freund Phidias in seiner reifsten Blüthe und Vollendung das unermessliche Getriebe der Arbeiten und Schöpfungen mit genialem Blicke und unbeugsamem Wollen, gebietend über eine Armee von ihm untergebenen Handwerkern und Künstlern, leitete und einheitlich gestaltete. Da wurden alle prachtvollen Materialien verwandt, edles Holz und der einheimische Marmor vom Pentelikos, Erz und Gold und Elfenbein, das der Handel aus dem fernen Orient herbeibrachte; da arbeiteten Architekten und Bildhauer, Erzgiesser und Ciseleure, Maler und Kunstweber, Goldschmiede und Elfenbeinarbeiter, Jeder an der Stelle, wohin der grosse Meister, dem selbst Männer wie

die berühmten Architekten Iktinos, Mnesikles und Kallikrates sich willig unterordneten, ihn hinwies, da wirkte Jeder zum Ganzen, wie es Phidias empfunden hatte, Jeder wie das Glied eines grossen Körpers, dessen Haupt voll erhabener Ideen Phidias war und dessen Herz voll grossartigen Thatendranges Perikles. Da entstanden neben und nach einander in der unglaublich kurzen Zeit von etwa 20 Jahren alle Hauptgebäude Athens und Attikas, deren nur wenige der folgenden Zeit zu vollenden blieb, es entstanden der Parthenon (geweiht Ol. 85, 3, 437 v. Chr.), das Erechtheion (vollendet erst Ol. 92, 4, 408), der Tempel der Siegerin Athene (Athene Nike, Nike apteros), des Ares, des Hephästos, der Aphrodite Urania, der Weihetempel der Demeter in Eleusis, der Tempel der Nemesis in Rhamnus und viele andere; daneben wurden die Propyläen erbaut, und ohne Zweifel noch manches andere öffentliche Gebäude profaner Bestimmung. Wie die Architektur, wirkte die Plastik, die Tempel erhielten ihre Cultusbilder und ihren Ornamentschmuck in Giebeln, Metopen und Friesen, und auch bei den Profangebäuden dürfen und müssen wir uns die Plastik betheiligte denken in der Herstellung von Weihgeschenken voll historischer Erinnerungen. Alles dies wurde aus dem Grossen und Vollen geschaffen, und zwar mit so enormem Aufwande von Geld, dass wir uns von den Summen kaum eine Vorstellung machen können, wenn wir vernehmen, dass die Propyläen allein 2012 Talente kosteten, das ist nach unserem Geldausdruck 2 Millionen und 800,000 Thaler, nach unserm Geldwerth verglichen mit dem des Alterthums wenigstens das Vierfache; während das abnehmbare und bei jedem Amtswechsel der Schatzverwalter abgenommene und nachgewogene Goldgewand der Athene Parthenos 44 Goldtalente schwer war, welche nach unserem Geldausdruck 786,500 Thalern entsprechen!

Aber, so sehr auch Athen in jeder Beziehung an der Spitze des nationalen Aufschwunges stand, doch war es nicht allein in Athen, wo dieser Geist eines gewaltigen und ausgedehnten Kunstschaffens sich regte; Ol. 81 (456) trugen die Athener auf gemeinsame Erneuerung der von den Barbaren zerstörten Nationalheiligtümer an, und überall in Hellas, in der Peloponnes, in Kleinasien erhoben sich prachtvolle neue Heiligthümer, theils an der Stelle älterer, theils von ganz neuer Gründung, so dass fast alle Haupttempel Griechenlands eben dieser Periode angehören, deren Plastik den Gegenstand unserer folgenden näheren Betrachtung bilden wird; und zwar ist diese massenhafte Baulust in Griechenland nicht nur an sich, sondern auch für die anderen bildenden Künste von so besonders hervorragender Bedeutung, weil die Architektur, wie sie überhaupt der Hilfe der Schwesterkünste schwer entzathen kann, in dieser grossartig aus dem Grossen schaffenden Zeit am wenigsten geneigt war, auf die Mitwirkung der Plastik und Malerei zu verzichten und sich mit ihren bescheidneren Mitteln zur Ausschmückung ihrer Monumente zu begnügen. In Folge dessen ist die Plastik in dieser Zeit überwiegend, fast ausschliesslich mit öffentlichen Aufgaben beschäftigt; und wenn man nun nicht vergisst, dass zu jeder Zeit die Verwendung der Kunst zu grossen öffentlichen Aufgaben derselben eine gewisse Grossartigkeit, einen Geist des Monumentalen verleiht, so wird man ermessen, wie weit es die bildende Kunst dieser an sich grossartig angelegten Zeit steigern musste, wenn ihr wesentlich nur erhabene, monumentale, öffentliche Aufgaben wurden. Blicken wir demgemäss wohin wir wollen, es tritt uns plötzlich überall eine Fülle der Entwicklungen, ein Glanz der Leistungen, eine Er-



habenheit der Schöpfungen der Kunst entgegen, welche wir vergebens in irgend einer Periode alter und neuer Kunstgeschichte wieder suchen würden, eine Fülle, ein Glanz und eine Erhabenheit, vor welcher selbst die Zeit Leos X. und Raffael's zurückstehn muss, wenn man das Verhältniss der Kräfte zu dem Gewirkten erwägt. Unsere Aufgabe aber ist es nicht, diese Herrlichkeit in volltönenden Phrasen zu preisen und uns an solchen zu einer unklaren Bewunderung emporzuschwindeln, sondern in dieser Fülle Weg und Steg zu suchen und durch ein genaues Studium der uns gebliebenen Reste im Einzelnen unser Gemüth zu stärken, dass es das Bild des Ganzen erfassen und ertragen lerne, um von ihm erhoben anstatt erdrückt zu werden.

---

ERSTE ABTHEILUNG.

A T H E N .

---

ERSTES CAPITEL.

**Phidias' Leben und Werke<sup>1)</sup>.**

Phidias war des Charmides Sohn, von Athen. Sein Geburtsjahr ist uns nicht überliefert und lässt sich aus einigen Daten aus des Künstlers Leben nur ungefähr, jedoch mit Wahrscheinlichkeit auf Ol. 70, 500 v. Chr. berechnen, so dass er die Schlacht von Marathon als Knabe von 10 Jahren, diejenige von Salamis als 20jähriger Jüngling erlebte, und dass die Zeit der grossen Thaten, der begeisterten Erhebung, der genialen Entwicklung Athens in die Periode von Phidias' erregbarer, frisch aufblühender Jugend fällt, und man gewiss mit Recht ihn als den Sohn dieser grossen Zeit bezeichnen kann. Sein erster einheimischer Lehrer, bei welchem der Knabe und Jüngling das Handwerksmässige und Technische seiner Kunst gelernt haben wird, war Hegias (s. oben S. 112); als zweiter und bedeutenderer Meister des jungen Phidias aber erscheint der grosse Ageladas von Argos, und zwar ist es sehr wahrscheinlich, dass dieser damals nach Athen kam, als der Wiederaufbau der Stadt im grossen Stile begann und die versprochene Abgabefreiheit Künstler von nah und fern herbeilockte. Dies ist Ol. 75, 4 (476) gewesen und würde in Phidias' vier und zwanzigstes Jahr fallen, also in eine Zeit, wo der junge Genius sich am allergeneigtesten fühlen musste, die Lehre eines berühmten fremden Meisters auszuheuten. Ob in diese Zeit auch Myron's Schülerschaft bei Ageladas fällt, ist wohl sehr zweifelhaft, dagegen zweifle ich kaum, dass der dritte der grossen Schüler des argivischen Meisters, Polyklet, mit jenem von Argos nach Athen gekommen sei und dort einige Jahre gelebt habe; denn hiedurch erklären sich offenbar ein paar attische Gegenstände unter den Werken Polyklet's am einfachsten, und diese Anwesenheit

Polyklet's in Athen würde wiederum diejenige seines Meisters, des Ageladas wahrscheinlich machen. Wie dem aber auch immer gewesen sei, einige Jahre mag Phidias Ageladas' Unterricht genossen haben, ehe er als selbständiger Künstler und Meister auftrat, und ehe er die ersten öffentlichen Aufträge erhielt. Es ist nicht der leiseste Grund vorhanden, den Beginn der selbständigen Thätigkeit des Phidias bereits in sein zwanzigstes Jahr zu verlegen, vielmehr ist es wahrscheinlich, dass Phidias nicht vor seinem 28. bis 29. Jahre die erste öffentliche Aufgabe löste, so dass sein Auftreten so ziemlich mit dem Beginne der Verwaltung Kimon's (Ol. 77, 2, 471) zusammenfallen dürfte. Diese Verwaltung Kimon's stellt zugleich die erste Hauptperiode der Künstlerwirksamkeit des Phidias dar; in diese Jugendperiode des Meisters fallen ausser vielleicht manchen Werken, deren Datum wir nicht berechnen können, von seinen öffentlichen Arbeiten diejenigen, die eine Beziehung zu den Perserkriegen haben, so eine zum Andenken an die Schlacht von Marathon in Delphi geweihte Erzgruppe, in deren Mitte der Held von Marathon, Miltiades stand, so die zur Erinnerung der Perserbesiegung auf der Burg von Athen aufgestellte kolossale Athene von Erz, so die Athene in Platäa, das Weihgeschenk aus dem Ehrenlohn der Platäer, wegen ihrer ausgezeichneten Leistungen in der Schlacht bei ihrer Vaterstadt.

Die zweite Periode des Phidias, sein Mannesalter bis zum Greisenalter fällt mit Perikles' Verwaltung zusammen, und umfasst bei weitem die meisten, so wie die berühmtesten Werke des Meisters, so namentlich die Ol. 85, 3 (437 v. Chr.) etwa in Phidias' 62. Jahre vollendete und geweihte Athene Parthenos in Athen und den etwas später geschaffenen Zeus in Olympia.

Von den sonstigen Lebensumständen des grossen Künstlers ist uns Nichts bekannt, seine Werke bezeugen den Werth dieses Lebens. Nur über das Ende des Meisters besitzen wir eine genauere, aber freilich sehr traurige Nachricht. Bis zu seinem 65. Jahre etwa war Phidias wesentlich in Athen geblieben und für seine Vaterstadt thätig gewesen. Dann folgte er dem ruhmvollen Rufe nach Olympia, wohin ihn mehre seiner Schüler begleiteten und wo er mit den höchsten Ehren und Auszeichnungen empfangen wurde. Ja noch Jahrhunderte nach seinem Tode blieb seine Werkstatt, in welcher er das Wunder der Kunst, den olympischen Zeus geschaffen hatte, den dankbaren Eleern eine geweihte, wohlgehegte Stätte, und an des Meisters Nachkommen, denen das Ehrenamt der Überwachung und Reinigung des Zeusbildes übertragen wurde, offenbarte sich diese Dankbarkeit, welche ihren letzten Ausdruck darin fand, dass man Phidias erlaubte, was die eifersüchtigen Athener ihm bei der Parthenos verweigert haben sollen, seinen Namen auf die Basis seines unsterblichen Werkes zu schreiben<sup>2)</sup>. In dieser Weise auf's höchste geehrt und im Glanze des Ruhmes kehrte der Meister im Jahre 432 nach Athen zurück. Hier hatte sich mittlerweile eine Partei gegen Perikles gebildet welche, noch zu unmächtig, um den gewaltigen Mann selbst anzufechten, mit Angriffen auf dessen Freunde begann. Ein solcher Angriff traf auch Phidias. Menon, ein früherer Hilfsarbeiter des Phidias, wurde bestochen den Meister der Veruntreuung eines Theiles des Goldes anzuklagen, welches ihm zur Darstellung der Parthenos übergeben war. Allein da der Goldschmuck des Bildes, wie die Anekdote erzählt, auf Perikles' Rath, so eingerichtet war, dass er abgenommen und nachgewogen werden konnte, so war dieser Anklage leicht zu begegnen. Die demgemäss zurückgeschlagenen Feinde gaben aber ihre

Sache nicht auf, sondern ersannen einen neuen Angriff, eine neue Klage, dahin lautend, Phidias habe sich der Gotteslästerung schuldig gemacht, indem er Perikles und sein eigenes Porträt in dem Reliefschmucke des Schildes der Parthenos angebracht habe. Diese Klage brachte Phidias in den Kerker, in welchem er bald darauf, also etwa 68 Jahre alt, sei es einer Krankheit, sei es heimlich ihm beigebrachtem Gifte erlag. — Seinen erwiesenermassen falschen Ankläger Menon aber ehrte das wankelmüthige Volk mit Abgabefreiheit, und machte die Behörden für seine persönliche Sicherheit verantwortlich.

Von den Werken des Phidias werden wir die meisten nur kurz anführen dürfen, um nicht durch Aufzählung minder wichtiger Thatsachen zu ermüden. Die Hauptwerke jedoch glauben wir so vollständig beschreiben zu müssen, wie es uns nach Zusammenfassung aller Zeugnisse möglich ist, und über die beiden Ideale der Athene und des Zeus behalten wir uns eine eigene Auseinandersetzung vor.

Von den Werken der ersten Periode des Phidias haben wir schon oben einige genannt. Die bereits erwähnte Erzgruppe in Delphi vom Zehnten der marathonschen Beute bestand aus dreizehn Figuren wesentlich heroischer Geltung, deren Mittelpunkt Miltiades zwischen Athene und Apollon gebildet zu haben scheint. Es ist dies eine Composition im Geiste jener Gruppe troischer Helden von Onatas (oben S. 110) und der anderen ähnlichen Werke, welche wir im Verlaufe der Darstellung kennen lernen werden, und fast scheint es, dass in dem Werke ein von Phidias später verlassenes Kunstprincip liegt, welches in der ferneren Entwicklung der Kunst überwiegend von Künstlern einer anderen, weniger idealen Richtung festgehalten worden zu sein scheint. Denn solche im freien und nicht, wie im Giebelfeld, architektonisch umgrenzten Räume aufgestellte Gruppen finden wir ausser bei Myron's Sohne Lykios, der Phidias' jüngerer Zeitgenoss war, nur bei nichtattischen Meistern. Ist diese Annahme eines älteren Kunstprincips in diesem Werke begründet, so stimmt das sehr wohl damit, dass diese Gruppe vielleicht die erste grössere Arbeit des jungen Phidias war.

schol. Dem.  
H.C. Jac. W.

Von der Athene zu Platäa bemerken wir nur, dass sie ein kolossales mit Gold bekleidetes Holzbild war, an dem das Nackte aus Marmor anstatt aus Elfenbein bestand, und dass der auf dieses Bild verwendete Ehrensold der Platäer etwa 100,000 Thaler nach unserem Geldausdruck betrug. — Eine noch etwas früher als dies Werk geschaffene Athene für Pallene in Achaia übergehn wir als zu wenig genau bekannt nach dieser Erwähnung, um uns dem ersten der unter uns bekanntesten Werke des Phidias zuzuwenden. Dies ist die kolossale eiserne Athene auf der Burg von Athen, die der moderne Sprachgebrauch sich gewöhnt hat als Athene Promachos, Vorkämpferin zu bezeichnen, obwohl dieser Ausdruck nur bei einem einzig sehr geringen Gewährsmann vorkommt, und offenbar zu der Gestalt und Auffassung der Göttin nicht passt. Es ist dies dasjenige Bild, von dem allgemein bekannt ist, dass man seinen Helmbusch und die Spitze seiner Lanze bereits glänzen sah, wenn man auf der Höhe von Cap Sunion gen Athen heranschiffte. Da nun nach den unten folgenden Münzen und hauptsächlich nach der Wiederauffindung der Trümmer des Fussgestells der Standort zwischen dem Parthenon und Erechtheion bekannt, und dadurch bewiesen ist, dass die Statue das Dach des Parthenon überragen musste, um von der Höhe von Sunion aus gesehn werden zu können, so können wir ihre Höhe mit der Basis auf gegen 70 Fuss berechnen, während sie ohne die Basis unter 60'

betrug, weil diese Athene kleiner war als der 60' grosse Zeus in Tarent. Für die Gestalt dieser Statue liegen die beiden hier folgenden, einander widersprechenden Münzdarstel-



Fig. 34. Attische Münzen mit Phidias' eherne Athene.

lungen vor, deren eine, mit welcher mehrere andere wesentlich übereinstimmen, die Göttin mit aufgestützter, grade emporstehender Lanze und mit niedergesetztem, mit der rechten Hand gehaltenem Schilde zeigt. Auf der anderen Münze, mit der nur noch ein Exemplar übereinstimmt, hatte die Göttin den Schild am linken Arm erhoben. So schwer diese Differenz zu erklären ist, können wir sie doch nicht läugnen, und da wir uns für eine Vorstellung entscheiden müssen, geben wir um so unbedenklicher der ersteren den Vorzug, da wir wissen, dass etwa ein Menschenalter nach Phidias Mys, nach Zeichnungen des Parrhasios auf dem Schilde eine Kentaurenschlacht und andere Gegenstände ciselirte. Dies hat keine oder wenigstens nur geringe Wahrscheinlichkeit, wenn der Schild, am Arme der Göttin erhoben, mindestens 50 Fuss hoch über dem Boden war; wahrscheinlich und sehr erklärlich wird die unverdächtig überlieferte Thatsache erst, wenn wir den Schild niedergesetzt, also mit seinem unteren Rande, höchstens 15 Fuss hoch über dem Boden denken. Denn in diesem Falle bot seine unverzierte Fläche einem bedeutenden Künstler wie Mys den erwünschten Raum zur Anbringung seiner Arbeiten, welche hier vollkommen geschnitten und gegossen werden konnten.

Von den nichtdatirten Werken können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit nur noch eine Amazonenstatue in diese Periode des Meisters setzen, welche er im Wettstreit mit Polyklet, Kresilas und Phradmon gemacht haben soll. Diese Statuen waren später in Ephesos geweiht, aber es ist sehr möglich, dass Athen der Ort, und der grosse Conflux von Künstlern aus verschiedenen Orten in der Jugendzeit des Phidias der Anlass des Wettstreites gewesen ist, in welchem Polyklet's Amazone den ersten, die des Phidias, welche sich auf ihre Lanze stützte, durch schöne Fügung des Mundes und besonders gelungene Bildung des Nackens ausgezeichnet war, unter den erhaltenen Amazonenstatuen aber nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, den zweiten Preis bekam.

Unter den Werken der zweiten Periode des Künstlers, oder aus der Zeit seiner vollendeten Reife ragen weit über alle andern hervor die beiden Goldelfenbeinkolosse der Athene Parthenos in Athen und des panhellenischen Zeus in Olympia.

Die Athene Parthenos<sup>3)</sup>, in runder Summe 40 Fuss hoch, das Tempelbild in der Cella des Parthenon, vollendet und geweiht im Jahre 437 v. Chr., stellte die erhabene, jungfräuliche Schutzgöttin Athens in heiterer Majestät siegreichen Friedens dar. Die Göttin stand ruhig aufrecht, bekleidet mit einem lang bis auf die Füsse herabwallenden aus Gold getriebenem Gewande, die Brust von der Ägis umhüllt, auf der das elfenbeinerne Medusenhaupt angebracht war. Der goldene Helm, der ihr Haupt bedeckte, offenbar der enganliegende attische, nicht der sogenannte korin-

thische hohe Visirhelm war in der Mitte mit einer Sphinx, zu beiden Seiten mit Greifen in hohem Relief geschmückt. Der Schild war zur linken Seite der Göttin auf die Basis gestellt, und auf seinem Rande ruhte ihn fassend die linke Hand, welche zugleich die an die Schulter gelehnte Lanze hielt, um deren Schaftende sich die heilige Burgschlange emporringelte, und deren Spitze sich aus einer kauernenden Sphinx, auch diese, wie die Schlange, Gegenstand kennerischer Bewunderung, erhob. So erschien die Göttin als die vollendet friedliche, welche ihre Waffen nicht zu unmittelbarem Gebrauche bereit hielt. Dieser Friede aber ist nicht derjenige der Schwäche, die sich des Kampfes scheut oder die dem Kampfe nicht gewachsen ist, sondern derjenige, welcher aus dem Kampfe und aus dem Siege über entgegenstehende Kräfte hervorgeht, aus dem Siege zunächst über Poseidon, der mit Athene um den Besitz Attikas gestritten hatte, wie es der Westgiebel des Parthenon zeigte. Es ist der Friede der nicht mehr bestrittenen Herrschaft. Darauf deutet die sechs Fuss hohe Statue der Siegesgöttin, welche Athene auf der vorgestreckten rechten Hand trug, und die, von ihr abgewandt, den goldenen Kranz erhebend, gleichsam von Athene ausgesandt, ausdrückte, dass die Landesgöttin Attikas den Ihren Sieg verleihe. So nähert sich diese niketragende Athene der sieghaften Göttin (Nike-Athene), deren am Aufgange der Akropolis stehendes Tempelchen wir später kennen lernen werden, und deren alterthümliches Bild mit dem abgenommenen Helm in der einen, mit der Blutfrucht, der Granate, in der anderen Hand ebenfalls auf den aus Kampf, Blut und Sieg hervorgegangenen Frieden hindeutete.

Was aber die künstlerische Composition der Parthenosstatue anlangt, deren nackte Theile, also Gesicht, Arme und Füße von Elfenbein waren, während die Augensterne aus Edelsteinen, Gewandung und Waffen aus Gold bestanden, so will ich nur bemerken, dass die scheinbare Ungleichheit, die entstanden ist, indem wir drei Attribute, Lanze, Schild und Schlange auf die linke Seite verlegten, in der leichtesten Weise dadurch ausgeglichen wird, dass die Hauptmasse der Gewandung auf die rechte Seite fiel, eine Annahme, welche theils dadurch begründet wird, dass die relativ glaubwürdigste Nachbildung der Parthenos in einem attischen Votivrelief uns diese Anordnung erkennen lässt, theils in dem Umstande ihre Rechtfertigung findet, dass wir im Innern der Kolossalstatue eine eigene Stütze für den Niketragenden Arm denken müssen, welche durch die nach dieser Seite verlegte Gewandmasse in natürlichster Weise maskirt wird. So weit die Gestalt selbst. Reicher Reliefschmuck zierte den Schild, die hohen Sohlen und die Basis. Am Schilde waren auf der äusseren Fläche Amazonenkämpfe, auf der inneren die Kämpfe der Götter und der Giganten ciselirt; in diesen Reliefs waren jene verhängnissvollen Porträts des Perikles und des Phidias angebracht, und zwar, wie die fabelhaft klingende Überlieferung berichtet, in so kunstreicher Weise, dass sie nicht entfernt werden konnten, ohne das ganze Relief zu zerstören. Um den Rand der Sandalen zogen sich Kentaurenkämpfe, wie sie auch unter anderen Gegenständen die Metopen des Tempels schmückten, und auf der Basis, wahrscheinlich nur an der vorderen Fläche, war die Geburt der Pandora, vielleicht ihre Bildung durch Hephästos und Athene in Anwesenheit von zwanzig anderen Göttheiten dargestellt. Diese Basis musste schon Ol. 95, (um 400) von Aristokles restaurirt werden, während die Statue selbst in unverletztem Zustande Jahrhunderte vor den erstaunten Blicken der Welt dastand<sup>1)</sup>. Zwar will eine Nachricht wissen, der Ty-

rann Lachares habe Ol. 120 (296) bei seiner Flucht von Athen den ganzen abnehmbaren Goldschmuck des Bildes geraubt, da jedoch Pausanias, der unter den Antoninen reiste, die Statue, als aus Gold und Elfenbein bestehend, beschreibt, so kann jener Raub sich wenigstens nicht auf das Gewand und sonstige Haupttheile erstreckt haben, sondern wird höchstens Beiwerke, wie den Kranz der Nike, der in den Schatzrechnungen allein aufgeführt wird, also abnehmbar war, betroffen haben. Denn an eine Restauration des Goldgewandes ist, abgesehen davon, dass wir über dieselbe schwerlich ohne Nachricht wären, schon deshalb nicht zu denken, weil Athen nach Ol. 120 sicher niemals zu solchem Zwecke Hunderttausende von Thalern aufzuwenden hatte. Die letzte sichere Erwähnung der Parthenos fällt in das Jahr 375 nach Christus in die Regierungszeit der Kaiser Valentinian und Valens; wann und durch welche Schicksale das Wunderwerk zu Grunde gegangen sei, ist uns nicht bekannt.

Mit dieser Statue hatte Phidias das Ideal der Athene in ihrer höchsten Auffassung, wie sie im gläubig begeisterten Volke angeschaut wurde, als die ewig sieghafte und Sieg verleihende Schutzgöttin des Landes und der Stadt vollendet und für alle Folgezeit kanonisch festgestellt. Jedoch ist dies nur so zu verstehn, dass der Grundtypus der hohen, über alle weibliche Schwäche unendlich erhabenen Jungfrau nie wieder aufgegeben werden konnte, nicht in der Art, dass nicht Modificationen dieses Typus möglich gewesen wären. Vielmehr hat Phidias selbst mehre dieser Modificationen geschaffen, in dreien anderen Statuen der Göttin, welche er ausser dem schon erwähnten Erzkoloss bildete. Und wie bedeutend diese Modificationen sein konnten, das lehrt uns die eine der erwähnten drei Statuen, dasjenige Erzbild, welches die Lemnier, wahrscheinlich attische Colonisten (Kleruchen) auf Lemnos, auf der Burg von Athen weihten. Dieses war durch seine hohe Schönheit so ausgezeichnet, dass es von derselben seinen Beinamen erhielt, und stellte die Göttin wahrscheinlich unbehelmt dar. Gepriesen wird besonders der Umriss des Gesichts, die Zartheit der Wangen, die feine Bildung der Nase. Dennoch dürfen wir uns in diesem Bilde nicht eine im eigentlichen Sinne weibliche, weiche Schönheit vorstellen, namentlich muss alles eigentlich Liebreizende des weiblichen Antlitzes hinweggedacht und durch den Ausdruck geistiger Erhabenheit ersetzt werden, das wollen jene Epigramme andeuten, welche aussagen, vor diesem Bilde müsse man gestehn, Paris sei ein Kuhjunge gewesen, der Aphrodite vor Athene den Schönheitspreis zuzuerkennen. Es ist das freilich an sich Nichts als ein witziger Einfall, den man nicht zu hoch aufnehmen, und namentlich in Bezug auf die Aphrodite des Praxiteles, welche verglichen wird, mit grosser Vorsicht gebrauchen muss; dass aber wirklich die lemnische Athene in der Art, wie ich angedeutet habe, als strenge Schönheit zu fassen ist, können wir aus den erhaltenen Athenebildern lernen, von denen selbst die am weichsten und weiblichsten gehaltenen diesen Charakter und in ihm den Grundzug des phidiassischen Idealtypus festhalten. Was ein später Schriftsteller von der zarten Röthe der Wangen der lemnischen Athene erzählt, ist wahrscheinlich eine hohle Phrase oder soll nur in ungeschickter Weise jene Zartheit der Flächenbehandlung ausdrücken, die uns an leichte Röthe denken macht; von wirklicher Farbe, sei diese durch partielle künstliche Erzmischung (an die ich überhaupt nicht glaube) oder durch Email hervorgebracht gewesen, ist schwerlich die Rede.

So gewaltig sich der Genius des Phidias aber auch in dem Idealbilde der Athene

offenbarte, sollte derselbe doch noch ein Werk schaffen, welches die Athene so weit überragte, wie der ihm zu Grunde liegende Gedanke eines einheitlichen griechischen Nationalgottes und Götterkönigs die Idee einer attischen Landesgöttin und der Göttin der Weisheit und Kraft überragt. Dies Werk war der panhellenische Zeus in seinem Tempel in Olympia, welchen wir ohne allen Zweifel als die höchste Hervorbringung der ganzen plastischen Kunst der Griechen, und somit wohl der ganzen Welt ansprechen dürfen, ein Werk, welches das Staunen und die begeisterte Bewunderung des ganzen Alterthums erregte, und das noch in den auf uns gekommenen, verhältnissmässig schwachen Nachbildungen auch den Enthusiasmus der Neuern, wie wenig Anderes erregt hat. Demgemäss begreift es sich, dass wir den Zeus von Olympia vielfach erwähnt finden; eine eigentliche Beschreibung aber fehlt uns, und das ist wieder begreiflich, da Jeder ihn selbst geschn hatte, und es als ein Unglück galt, nicht zu seinem Anschauen gelangt zu sein. Was uns angegeben wird, sind Äusserlichkeiten; aber diese genügen uns, um mit Hilfe erhaltener Statuen und Büsten ein ziemlich vollständiges Bild der Statue zu entwerfen.



Fig. 35. Eleische Münze mit Zeus.

Der Gott war thronend gebildet und zwar mit dem Thron und der Basis etwa 42' hoch, erschien aber vermöge der Imposanz der Gestalt viel grösser. Das adlerbekrönte von Metallen buntglänzende Scepter ruhte in der Linken, die rechte Hand trug, wie die der Athene, eine Statue der Siegesgöttin, die, wie uns die nebenstehende Münze von Elis, mit einer im Übrigen unbedeutenden Nachbildung von Phidias' Zeus lehrt, mit der Siegerbinde in den erhobenen Händen dem Gotte zugewendet war. Die nackten Theile des Zeus wie der Nike waren von Elfenbein, der weite Mantel des Gottes von buntfarbig emallirtem Golde, von Golde waren auch die Sohlen und die Locken des Hauptes, in denen grün emallirt der Oelkranz als der olympische Siegespreis lag. Soweit die unsere Vorstellung leitenden Angaben über das Äusserliche, welches wir aus andern Quellen ergänzen. Phidias' Zeus war aufgefasst als der in ruhiger Siegesvollendung und in heiterem Ernste thronende höchste Gott der griechischen Religionsanschauung, als der allmächtige und doch gadenreiche Herrscher des Weltalls. Den ganzen oberen Theil des Körpers bis zum Nabel müssen wir uns nackt denken, nur über die linke Schulter hängt ein grösserer Zipfel des Mantels, der den unteren Theil des Körpers mit weiten und grossen Falten umhüllt. Die auf einem Schemel ruhenden Füsse waren, wie wir das aus einem unten zu erwähnenden Umstande entnehmen, nahe zusammengestellt, in der Art, wie wir es an der Verospischen Statue, Fig. 36 sehn, welche uns den Typus der ganzen Statue des Phidias am besten vergegenwärtigen kann. Für die geistige Auffassung soll, wie mehrfach erzählt wird, der Meister als sein Vorbild die homerischen Verse angegeben haben, in denen Zeus der Thetis auf ihre Bitte, Achill zu verherrlichen, Gewährung zuwinkt, und in denen es heisst:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion  
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts  
Von dem unsterblichen Haupt, es erbeben die Höhen des Olympos.

Verse, in welchen die Majestät und Gewalt des Götterkönigs in der vollendetst denk-

baren Weise gemalt ist, da er auch bei huldreicher, milder Stimmung nur durch das Winken seiner Brauen und das Wallen seiner Locken den Olymp erschüttert. Aber nicht allein diese Erhabenheit wurde des Künstlers Vorbild, auch die Milde und Huld nahm er in sein Werk mit hinüber, und noch mehr als dies, auch die wesentlichen Mittel, um den grossen Ausdruck dieses Momentes darzustellen, entlehnte er von Homer, wie dies Strabon sehr richtig und fein angiebt, wenn er sagt, von der Bewegung der Augbrauen und des Haupthaars sei die Bildung des Zeusideals bei Phidias ausgegangen. Denn die Augbrauen bezeichnen und bedingen am meisten die plastische Gestalt der Theile um das Auge, dessen Blick selbst darzustellen der Plastik versagt ist, und mit dem Haar steht der Bau der Stirn in untrennbarer Verbindung. Von der Auffassung der Bedeutung und Gestalt dieser Theile also ging die Ver-



Fig. 36 Zeus Verospi.

körperung des Ideals im Geiste des Künstlers aus, wie man das an der fertigen Statue erkannte, und wie man das noch heutzutage aus einer guten Nachbildung wie aus der unten abzubildenden und näher zu analysirenden Maske von Otricoli erkennen und nachweisen kann. Einstweilen aber fahren wir fort in dem Versuche, uns die äussere Erscheinung und den Eindruck des phidiassischen Zeus zu vergegenwärtigen. Es ist schon gesagt, dass der Gott thronend gebildet war. Sein Thron<sup>2)</sup>, selbst ein bedeutendes Werk der Architektonik und verziert mit reichem plastischem Bilderschmuck, ruhte auf vier pfeilerartigen Füßen, denen im Inneren zur Stütze des Sitzbrettes, auf dem die ganze Last ruhte, noch Säulen in gleicher Zahl entsprachen. Die vier Pfeilerfüsse waren auf halber Höhe durch Querbalken verbunden, unterhalb welcher der Thron durch gemauerte Schranken geschlossen war, die wir uns als übergehängte Teppiche zu denken haben. Von diesen Schranken war die nach vorn zu gewandte nur dunkelblau angestrichen, um einen ruhigen Hintergrund für den goldenen Mantel des Gottes zu bilden; diejenigen nach den Seiten und nach



hinten dagegen waren von Phidias' Neffen, dem Maler Panänos mit Figurencompositionen bemalt. Auf diesen Schranken also ruhten die Querbalken der Pfeilerfüsse wie eine Borde oder wie ein friesartig ornamentirter Abschluss, und auf diesem Friesbalken standen vorn zu beiden Seiten der schmal zusammengestellten Füsse des Gottes je vier Statuen, in denen die acht von Alters her in Olympia gebräuchlichen Kampfarten dargestellt waren. Eine dieser Statuen war das Porträt eines schönen eifrigen Jünglings Pantarkes, den Phidias geliebt hatte. Die drei übrigen Seiten des Friesbalkens waren mit einer Darstellung des Krieges der Griechen unter Herakles und Theseus gegen die Amazonen, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in Relief<sup>6)</sup>, sondern in Rundbildern, deren je 9—10 auf jede Seite kommen, geschmückt, während an den Pfeilerfüssen selbst in der unteren Hälfte je zwei, in der oberen je vier Siegesgöttinnen dargestellt waren. Oberhalb dieser Siegesgöttinnen verbanden abermals Querbalken, als die Schwingen des Sitzbrettes, die Pfeilerfüsse des Thrones, und an diesen friesartigen Balken waren je rechts und links in Relief die von Apollon und Artemis erschossenen Kinder der Niobe dargestellt, Compositionen, die vielleicht mehr als einem der erhaltenen Niobidenreliefs zu Grunde liegen, indem diese nur in einzelnen Figuren der berühmten Statuengruppe von Skopas oder Praxiteles entsprechen. Ferner hatte der Thron Armlehnen, und diese waren nach vorn durch Sphinxen gestützt, welche einen geraubten Thebanerknaben unter sich hielten; von der bis zur Höhe des Hauptes emporragenden graden Rücklehne wissen wir nur, dass ihre Pfosten zu beiden Seiten vom Haupte des Gottes die Horen und Chariten trugen. Die Füsse des Schemels waren durch liegende Löwen dargestellt, und seinen Rand schmückte eine Amazonenschlacht des Theseus. An der Basis endlich, welche wir uns als eine breite niedrige Stufe denken müssen, über welche der Gott bequem würde herabschreiten können, war die Geburt der Aphrodite aus dem Meere und ihre Begrüssung durch die olympischen Götter gebildet, während zu beiden Seiten wie im Ostgiebel des Parthenon hier die Mondgöttin hinab, dort der Sonnengott emportauchte, um anzuzeigen, dass mit der Geburt einer neuen Gottheit ein neuer himmlischer Tag beginne. Welch eine Welt der Kunst war allein dieser Thron mit seinen Statuen, Reliefs und Malereien!

Über die späteren Schicksale des Zeusbildes sei noch bemerkt, dass trotz der Sorgfalt, welche die zu dessen Pflege unter dem Namen der Phädrynten (Reiniger) angestellten Nachkommen des Phidias auf die Erhaltung verwandten, auf deren Mittel wir weiter unten zurückkommen, kaum 60 Jahre nach der Aufstellung das Elfenbein aus den Fugen ging und eine Zerstörung des Kolosses drohte, welcher der messenische Künstler Damophon durch eine geschickte und dauerhafte Reparatur vorbeugte. So blieb der Zeus in seiner ganzen Herrlichkeit bis zum Jahre 408 nach Christus, wo unter Theodosius' II. Regierung der Tempel niederbrannte und die olympischen Spiele aufhörten. Dass das Bild den Tempelbrand überstanden habe, ist ohne den leisesten Schatten von Wahrscheinlichkeit. Ein byzantinischer Schriftsteller will allerdings wissen, dasselbe sei später in Constantinopel aufgestellt gewesen und daselbst im Jahre 475 beim Brande des Lauseion zu Grunde gegangen; wir haben aber alle Ursache diese Nachricht für irrig, höchstens auf eine Nachbildung bezüglich zu halten, um so mehr als auch der Kaiser Caligula vergeblich versuchte, den Koloss aus Olympia wegzunehmen und nach Rom zu versetzen.

Doch wir dürfen nicht vergessen, dass wir hier zunächst es nur mit einer Übersicht der Werke des Phidias zu thun haben, und wollen deshalb, ehe wir auf die genauere Besprechung der berühmtesten derselben und des in ihnen ausgesprochenen Kunstcharakters eingehn, unser Verzeichniss der wichtigeren Denkmäler phidiasischer Kunst kurz zu Ende bringen. Der zweiten Periode des Meisters gehört ausser der Athene Parthenos und dem Zeus, noch eine in Elis als Tempelbild aufgestellte Aphrodite Urania von Gold und Elfenbein an, von der uns berichtet wird, dass sie den einen Fuss auf eine Schildkröte, angeblich das Sinnbild weiblicher Häuslichkeit, vielleicht richtiger das des Himmelsgewölbes, stellte, und die wir schon um des Materiales (Goldelfenbein) willen als wesentlich bekleidet denken müssen. Ungewissen Datums ist eine zweite Aphrodite Urania von Marmor in Athen, und eine dritte andere Aphrodite des Meisters, ebenfalls von Marmor, in Rom, deren gewählte Schönheit gepriesen wird; dagegen scheint der zweiten Periode, und zwar den späteren Jahren, in denen Phidias ausserhalb seines Vaterlandes beschäftigt war, ein Hermes von Marmor anzugehören, der in der Vorhalle des Ismenion in Theben, gegenüber einer Athene des Skopas aufgestellt war. Eine Vervollständigung dieser Liste der Werke des Phidias durch die Namen von Statuen, über die wir nichts Näheres wissen, und deren Gegenstand nicht einmal ganz klar ist, würde eine sehr leichte, aber für unsere Zwecke doch verlorene Mühe sein<sup>7)</sup>, eben so wie eine Abweisung der fälschlich auf Phidias bezogenen Arbeiten, wie z. B. des einen Kolosses von Monte cavallo, der trotz Allem, was in neuerer Zeit darüber gesagt worden, eben so wenig erweislich oder auch nur wahrscheinlich Phidias wie der entsprechende andere Praxiteles angehört<sup>8)</sup>. Übergehen dürfen wir dagegen nicht, dass Phidias auch berühmter Ciseleur war, also kunstreiche, mit Reliefs geschmückte Gefässe bildete, und dass er sich auch mit der Malerei befasst zu haben scheint, obwohl wir von seinen Arbeiten auf diesem Gebiete nichts Näheres wissen. Zum Architekten hat Phidias nur ein gar zu gefälliger Schriftsteller des jüngsten Datums gemacht, wofür sich der alte Meister ebenso wenig bedanken würde, wie für die ganze hohle Phrasenhaftigkeit, durch die er charakterisirt werden soll, aber durch die grade er am allerwenigsten charakterisirt wird.

---

## ZWEITES CAPITEL.

### Technik und Kunstcharakter des Phidias.

---

Phidias ist in Bezug auf die materielle Technik seiner Werke ein vielseitiger Künstler, jedoch scheint unter den von ihm bearbeiteten Materialien Marmor gegen Erz und Goldelfenbein zurückzustehn, wenigstens verwendete er ihn seltener als jene Stoffe, obgleich die Wahl desselben zu zweien Darstellungen der Aphrodite ausser zu

einem Hermes und einer Athene wohl zeigt, das Phidias sich der Vorzüge des Marmors zur Bildung zarter und weicher Schönheit bewusst gewesen sei. Von Erz dagegen war die überwiegende Mehrzahl seiner Werke, und in welchem Masse er des Erzgusses Meister war, lehrt uns die Verschiedenheit dieser Werke, die bekleidete und nackte Kolosse und daneben die feine Schönheit der lemnischen Athene umfassen. Dennoch gipfelt sich die Kunst des Phidias in den Goldelfenbeinkolossen, für deren Herstellung wenigstens in Bezug auf die aus Metall gearbeiteten Theile die Toreutik, Ciselirkunst in Rede kommt, in welcher Phidias der Offenbarer und erste grosse Meister wie Polyklet der Vollender heisst. Denn, wengleich die ars toreutica, die Kunst des Ciseleurs, d. h. die Bearbeitung des Metalls auf kaltem Wege und durch schneidende Instrumente, sich nicht auf die Goldelfenbeintechnik in ihrer Gesamtheit bezieht, wie ein vollkommen irriger moderner Sprachgebrauch will, sondern zunächst auf Geräthe und Gefässe und deren Ornamentirung im Kleinen und Feinen, so wird doch nicht geläugnet werden können, dass dieselbe auch auf ausgedehntere Arbeiten angewendet werden konnte, und dass ihr, wengleich nicht die Herstellung der Goldgewande jener Kolosse, so doch die Schmückung derselben sowie der Waffen und sonstigen Attribute mit Reliefs im Wesentlichen anheimfiel. Andererseits kommt die Bearbeitung des Elfenbeins zur Darstellung der nackten Theile in Frage, und in dieser Technik wird Phidias der unerreicht grösste Meister Griechenlands genannt, obgleich uns nicht überliefert ist, worin seine Verdienste im Besonderen bestanden. Überhaupt fehlt uns eine zusammenhangende antike Darstellung der Technik, durch welche jene Goldelfenbeinkolosse hergestellt wurden, nur einzelne Angaben liegen vor, welche in seinem *Le Jupiter Olympien* betitelten Buche (Abschnitt 6) sinnreich combinirt, und aus denen ein durchaus wahrscheinliches Verfahren entwickelt zu haben das bleibende Verdienst des französischen Archäologen Quatremère de Quincy ist. Nach den Auseinandersetzungen de Quincy's muss der Elfenbeinbearbeitung die Herstellung eines vollkommen genauen Thonmodells vorhergehen, welches in so viele kleine Theile zersägt wird, wie Elfenbeinplatten zur Bedeckung der Oberfläche nöthig sind. Die Elephantenzähne lieferte der indische Handel Griechenland in bedeutender Grösse und Vorzüglichkeit; diese wurden durch Zersägung in verschiedener Lage in möglichst grosse, dünne Platten zerlegt, bei deren Herstellung sofort auf die Dimensionen und Krümmungen der aus ihnen zu bildenden Theile Rücksicht genommen wurde, so dass man je nach Bedürfniss mehr runde Scheiben geringeren Durchmessers durch Querschnitte, oder mehr lange und schmale Platten durch Längenschnitte durch den Zahn gewann. Ausserdem verstand man durch eine von Demokritos erfundene Methode der Kochung das Elfenbein zur Biegsamkeit zu erweichen, und machte dadurch die Herstellung verhältnissmässig noch grösserer Platten aus dem oberen hohlen Ende des Elephantenzahns möglich. Waren diese vorbereitenden Arbeiten vollendet, so wurde zunächst der innerste Kern der Kolosse aus Holz nach den Regeln der Zimmerkunst erbaut, gleichsam das Gerippe der Statue geschaffen. Dieses Gerippe überkleidete man mit Thon, der in seiner Oberfläche genau aus der inneren Höhlung des ersten Thonmodells abgeformt wurde der Art, dass dieses ursprüngliche Modell gleichsam die Haut über dem Fleische des Thonkerns darstellte. Diese Haut, um im Bilde zu bleiben, wurde nun aber nicht von Thon geformt, sondern diese galt es aus den

Elfenbeinplatten herzustellen. Zu diesem Zwecke wurde jedes Stück des, wie oben angegeben, zersägten Thonmodells ganz genau in Elfenbein nachgebildet, und zwar, da das Elfenbein dem Meissel nicht weicht, durch Schaben und Feilen. Es galt die Elfenbeinplatten auf der inneren wie auf der äusseren Fläche den entsprechenden Theilen des Modells absolut gleich zu machen, weil sie nur dann wie eine Haut auf den aus dem Thonmodell geformten Thonkern der Statue passten. Auf diesen Thonkern wurden sie sodann endlich an den entsprechenden Stellen aufgelegt und nachweisbar nur durch Leim aus Hausenblase befestigt, möglicherweise aber auch durch Aufstiftung und Verklammerung unter einander gegen das Weichen und Herabfallen gesichert. Eine schliessliche Übergehung des ganzen Werks mit der Feile vollendete die Arbeit. Nach dem Gesagten wird ohne Weiteres einleuchten, wie die Erhaltung des ganzen Werkes wesentlich durch die Erhaltung des Holzgerippes bedingt war, und wie wichtig es erscheinen musste, dieses Holzgerippe gegen ungünstige Einflüsse des Climas zu schützen; denn eine Verwerfung der Balken im Innern hätte eine Zerspaltung des Thonkerns und eine Zerreiessung des Elfenbeins zur unausbleiblichen Folge gehabt. Ungünstigen Einflüssen des Climas war aber der Zeus wie die Athene Parthenos unterworfen, diese durch die gar zu trockene Luft auf der Burg von Athen, jener durch die Feuchtigkeit der sumpfigen Niederung des Alpheios. Demnach suchte man jene zu grosse Dürre durch Anwendung von Wasser, die Einflüsse der Feuchtigkeit bei dem Zeus durch Anwendung von Öl aufzuheben. Über die Art, wie dies geschah, ist namentlich bei dem Zeus viel Rathens gewesen, und man hat wunderliche Ansichten ausgesprochen, so, der Zeus sei mit Öl übergossen worden, oder gar, man habe auf seiner Basis einen Ölgraben angebracht, um durch die Verdunstung des Öles den Zweck zu erreichen. Dergleichen bedarf keiner Widerlegung, vielmehr ist als das einleuchtend Richtige zu bezeichnen, was Schubart (Zeitschr. f. d. A. W. 1849: S. 407 f.) angiebt, dass nämlich das Holzgerippe mit einem künstlich verzweigten System von Röhren oder Canälen, gleichsam den Adern des Riesenkörpers durchbohrt gewesen sei, mittelst deren das Holz mit Öl getränkt wurde, welches durch einen Fuss oder durch den Schemel wieder abfliessend von der Basis, durch einen Marmorrand auf derselben an weiterer Verbreitung verhindert, leicht wieder entfernt werden konnte.

Doch genug von diesem Äusserlichen der Werke des Phidias; richten wir unsere Blicke auf dasjenige, was der Künstler in diesen Materialien schuf und wie er es schuf.

Es giebt wenige Aufgaben der Kunstgeschichtschreibung, welche zu einer weiten Ausführung und zu einem behaglichen Sichergehen so sehr verlocken, wie die Besprechung des Kunstcharakters dieses grössten aller griechischen Meister; aber grade dieser Lockung gegenüber erscheint die Beschränkung als Pflicht, und die nach Möglichkeit präzise Darstellung dessen, was Phidias von allen übrigen Künstlern unterscheidet, als das anzustrebende Ziel.

Fassen wir zunächst die Gegenstände des Phidias in's Auge, so finden wir ihn so überwiegend als Götterbildner, dass alle übrigen Gegenstände gegen seine Götterstatuen fast verschwinden. Das Alterthum ist sich dieses Verhältnisses sehr wohl bewusst gewesen, wie denn Pausanias, indem er der Statue des Pantarkes Lob ertheilt, sagt, dieses Werk des Phidias verdiene um so mehr hervorgehoben zu werden, da man ihn sonst immer nur als den Bildner der Götter preisen höre. Ausser

diesem Porträt kennen wir in statuarischer Ausführung auch nur noch das des Miltiades in Phidias' Jugendwerke, der delphischen Gruppe, in Relief das des Perikles und des Meisters selbst, und wenn wir nun noch eine Priesterin mit dem Tempelschlüssel hinzurechnen, und zwei „bekleidete Statuen“, von denen Plinius berichtet, ohne sie näher zu bezeichnen, eben um dieses Umstandes willen für Darstellungen aus menschlichem Gebiet halten, so ist das Alles. Auch die wenigen Heroen kommen kaum in Betracht, die delphische Gruppe ist sicher, die Amazone wahrscheinlich Jugendarbeit. Betrachten wir nun aber die Reihe der Götterbilder näher, die Phidias schuf, so nimmt unter ihnen an Ruhm der Zeus die erste, und Athene, zugleich die am häufigsten gebildete Gottheit, die zweite Stelle ein. Dies sind ohne allen Zweifel, allerdings nebst Apollon, schon bei Homer die ernstesten, erhabensten, gewaltigsten Gottheiten des griechischen Pantheon, diejenigen, deren Göttlichkeit durch den am meisten geistigen Cultus am höchsten gesteigert, am meisten dem absoluten Gottbegriff genähert waren, zugleich diejenigen Gottheiten, welche grade damals das mächtig emporflammende Nationalgefühl in begeistertem Glauben an ihre allweise Lenkung der Weltgeschichte weit über das bunte, vermenschlichte Göttergewimmel erhoben hatte. Nächst Zeus und Athene, dem Regierer der Welt und der Vertreterin Athens an seinem Throne, finden wir Aphrodite am häufigsten von Phidias dargestellt. Aber nicht jene weiche, holdanlächelnde Kypris der homerischen Poesie, sondern die Urania, die himmlische, das heisst jene aus orientalischer Wurzel stammende grosse Göttin, die das weibliche Princip im Weltall bildet, und deren Abbild aus Phidias' Hand wohl in vollendeter Schönheit, aber sicherlich nicht ohne Ernst und erhabene Würde hervorging, so wenig wie seiner schönen lemnischen Athene der ernste Typus geistiger Hoheit fehlte. Ausserdem stossen wir nur noch zweimal auf Apollon, und zwar wird die Echtheit des einen bezweifelt, und einmal auf Hermes, dessen Darstellung aber schwerlich Phidias unsterblich gemacht hätte, wie denn überhaupt diese jüngeren Göttertypen von weniger erhabener Idealität erst in einer späteren, subjectiveren Zeit kanonisch vollendet wurden.

Was uns dieser kurze Rückblick auf die Werke des Phidias lehrt, dass nämlich der Schwerpunkt seines Schaffens auf die Darstellung göttlicher Würde, Grösse und Majestät falle, und dass er hierin alle Anderen weit überrage, das sprechen die Alten selbst theils direct, theils in der Vergleichung des Phidias mit andern Künstlern vielfach aus.

Diese Richtung nun auf die Darstellung göttlicher Erhabenheit setzt das voraus, was wir als den Hauptcharakterismus phidiassischer Kunst hervorgehoben und mit Grossheit, Würde, Ernst, Erhabenheit bezeichnet finden. Diese Grossheit und Erhabenheit aber ist untrennbar verbunden mit dem, was wir als den Grundbegriff in Phidias' Kunstcharakter zu betrachten haben, die Idealität, dasjenige, was er sowohl zuerst in die Kunst einführt, wie er es am vollkommensten offenbart. Das Wort Ideal und Idealität wird vielfach gemissbraucht, und nicht allein im alltäglichen Leben in zu weitem Umfange angewendet, so dass wir hier einer scharfen Bestimmung seines Begriffes nicht ausweichen können, wenn wir das Wesen von Phidias' Kunst verstehen wollen. Das Ideal ist die in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig gewordene Vorstellung von einer übersinnlichen Wesenheit, das plastische Idealbild die Verkörperung, oder gleichsam die Verwirklichung dieser Vorstellung auf der

allein dasselbe in seinem Wesentlichen beruht, weshalb es den Gegensatz bildet zu der Darstellung des sinnlich Angeschauten, des erfahrungsmässig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, zu der Darstellung, welche die Griechen Nachahmung (*μίμησις*) nennen. Diesen Gegensatz des Idealbildes gegen jede Darstellung des erfahrungsmässig Gegebenen oder aus diesem Abstrahirten, finden wir recht gut ausgesprochen in einem Satze von Philostratos' Leben des Apollonios von Thyana (6, p. 118 Kays.), wo Apollonios auf den Vorwurf, den ein Ägypter gegen den Anthropomorphismus der griechischen Götterbilder erhebt, antwortet: dennoch sind diese durch die Phantasie erschaffen auf geistigere Weise als Nachahmungen (realistische und naturalistische Werke); denn durch die Phantasie bildet der Künstler, was er nicht gesehn hat, durch die Nachahmung das was er gesehn hat. Richtig drückt denselben Gedanken in etwas anderer Form auch Cicero (Orat. 2, 3) aus, wenn er von Phidias sagt: als dieser Meister seine Athene und seinen Zeus schuf, hat er nicht an irgend einem menschlichen Individuum seine Studien gemacht, und jene Werke nach dessen Ähnlichkeit gebildet, sondern in seinem eigenen Geiste wohnte ein Urbild der Schönheit, und dessen Ausdruck stellte er durch seine Kunst in der Materie dar. Und daher besteht es auch zu Rechte, wenn es von Phidias heisst, er habe seine Werke im Enthusiasmus geschaffen, d. h. in dichterischer Begeisterung, welche den menschlichen Geist weit über alles Denken und Sinnen, weit über alles spontane Wollen und Wirken des Individuums erhebt, und in der wir den unmittelbar wirkenden Hauch des Göttlichen verehren, jenen „göttlichen Gast“ im Gemüthe des Dichters, von dem unser Platen redet.

Wenn aber nun das Ideal die Vorstellung eines Übersinnlichen ist, und wenn andererseits der bildende Künstler als die Mittel seiner Darstellung nur materielle Stoffe und rein körperliche, concrete Formen hat, wie, fragen wir, können im plastischen Idealbilde diese materiellen Mittel Träger, diese concreten Körperformen Ausdruck des rein geistigen Inhalts sein? Die Antwort auf diese Frage ist in dem Geheimniss der Correlation von Geist und Körper, ihres Einsseins beim Menschen gegeben. Niemals kann ein Thierkörper, idealisch gebildet, zum Träger und Ausdruck der Idee werden; es giebt keine Thieridee und also auch kein Thierideal, die Formen des thierischen Körpers können nur vollendet schön, nie idealisch sein, und deshalb hat auch keine Kunst ein Ideal, welche sich zur Vergegenwärtigung ihrer Ideen zu symbolischer Verwendung thierischer Formen flüchtet. Das Symbol ist die Stellvertretung eines Übersinnlichen durch ein Sinnliches, des Geistigen durch das Leibliche, das Ideal aber ist die Einheit des Übersinnlichen und des Sinnlichen. Der Mensch ist dualistisch, geistig und leiblich; es kommt gar nicht darauf an, wie man sich diesen Dualismus denke, hinwegläugnen kann ihn Niemand; beide Seiten aber, die geistige und die leibliche, stehn in untrennbarer Verbindung und bedingen einander. Sowie das Leibliche das Geistige in seiner Äusserung und Erscheinungsform bedingt, so wirkt andererseits das Geistige im Menschen auf seine leibliche Erscheinung, so drückt das Geistige dem Körper sein Gepräge auf, es ist, um mit dem Dichter zu reden, „es ist der Geist, der sich den Körper baut“. In der Wirklichkeit ist dieses freilich nur in durchaus relativer Weise der Fall, denn bei dem Individuum sind die geistigen Einflüsse auf den Körper erstens nie einfach und harmonisch, wie kein Individuum geistig harmonisch ist, sondern die geistigen Einflüsse

auf das Körperliche sind vielfältig, oft widersprechend und einander zerstörend, und zweitens werden sie durch tausend Zufälligkeiten in ihrer Entwicklung getrübt und gehemmt, und durch die physischen Einflüsse gekreuzt oder paralysirt. Deswegen hat es nie einen Menschen, ein Individuum gegeben, und giebt keines und kann nie eines geben, dessen Körperformen das reine Resultat und Gepräge des Geistigen sind; die Ansätze davon aber und die Keime und Anläufe dazu sind in jedem Individuum, und je bedeutender das geistige Individuum ist, um so weiter sind diese Keime entwickelt, um so vollkommener sind die Formen, der Ausdruck des Geistigen. Hierin liegt die Lösung des Räthsels der Verkörperung des Ideals im Idealbilde; an diese Thatsache knüpft der Idealbildner an. Denn es waren die griechischen Götter auf der Stufe ihrer höchsten religiösen Entwicklung im Glauben der Nation geistige Wesen von vollendet harmonischem Charakter oder wenigstens mit Charakterzügen ausgestattet, welche sich unter einander nicht widersprachen, durchkreuzten und aufhoben wie beim Menschen, sondern welche sich zu einer harmonischen Totalität ergänzten. Zugleich aber, da des Menschen höchstes Denken der Mensch ist, waren die griechischen Götter bestimmte über das Menschliche gesteigerte, dennoch aus dem Menschlichen abstrahirte Individuen, und deshalb in ihrer geistigen Wesenheit in menschlichen Formen, und nur in solchen darstellbar. Der Weg aber, auf welchem diese Verkörperung der geistig göttlichen Wesen in menschlichen Formen vor sich geht, ist dieser, dass der Künstler beginnt mit einer Entfernung alles Zufälligen und Mangelhaften, welches den geistigen Typus im Individuum hemmt und trübt, dass er sodann die Körperformen nach dem reinsten Charakterismus auswählt, d. h. die Formen und Züge, in denen das geistige Gepräge am vollendetsten erscheint, und dass er endlich diese vollendet charakteristischen Formen nach dem Gesetze der Schönheit zu einer Totalität componirt, das heisst dass er die Extreme des Charakterismus der Einzelzüge soweit abschleift, dass sie zu einer harmonischen Einheit sich verbinden. Diese letzte Operation ist es, welche das Idealbild von der Karrikatur unterscheidet, denn die Karrikatur ist die Darstellung des unvermittelt absolut Charakteristischen, das Idealbild aber ist die Darstellung des harmonisch schönen Charakterismus.

Vielleicht an keinem Beispiel kann man diese Sätze besser erläutern und ihre Wahrheit klarer nachweisen, als an dem Zeusideal des Phidias, wie die Alten es uns schildern, und wie wir es in Nachbildungen besitzen. Unter diesen ist freilich kein Werk unbedingt ersten Ranges, wohl aber ein Denkmal, welches zur Herstellung einer bestimmten Anschauung genügt, die kolossale Zeusmaske, welche bei Otricoli gefunden, im Vatican bewahrt und auf der beiliegenden Tafel nach einem Gypsabguss gezeichnet ist. Die dem Zeus zu Grunde liegende Idee war die des allmächtigen aber zugleich väterlich milden Herrschers der Welt, welcher in der Totalität seiner Macht und Milde in den bereits angeführten homerischen Versen dichterisch gezeichnet ist. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, in welchem Verhältniss das Idealbild des Phidias zu seinem dichterischen Vorbilde steht, und dass von den beim Dichter genannten Körpertheilen, den Brauen und Locken auch der Künstler bei der Erschaffung seiner Statue ausgegangen sei. Fassen wir die Büste von Otricoli in's Auge, so wird uns bald klar werden, wie dies zu verstehn sei.

Wenn wir sagten, der Künstler sei von den Augbrauen ausgegangen, so

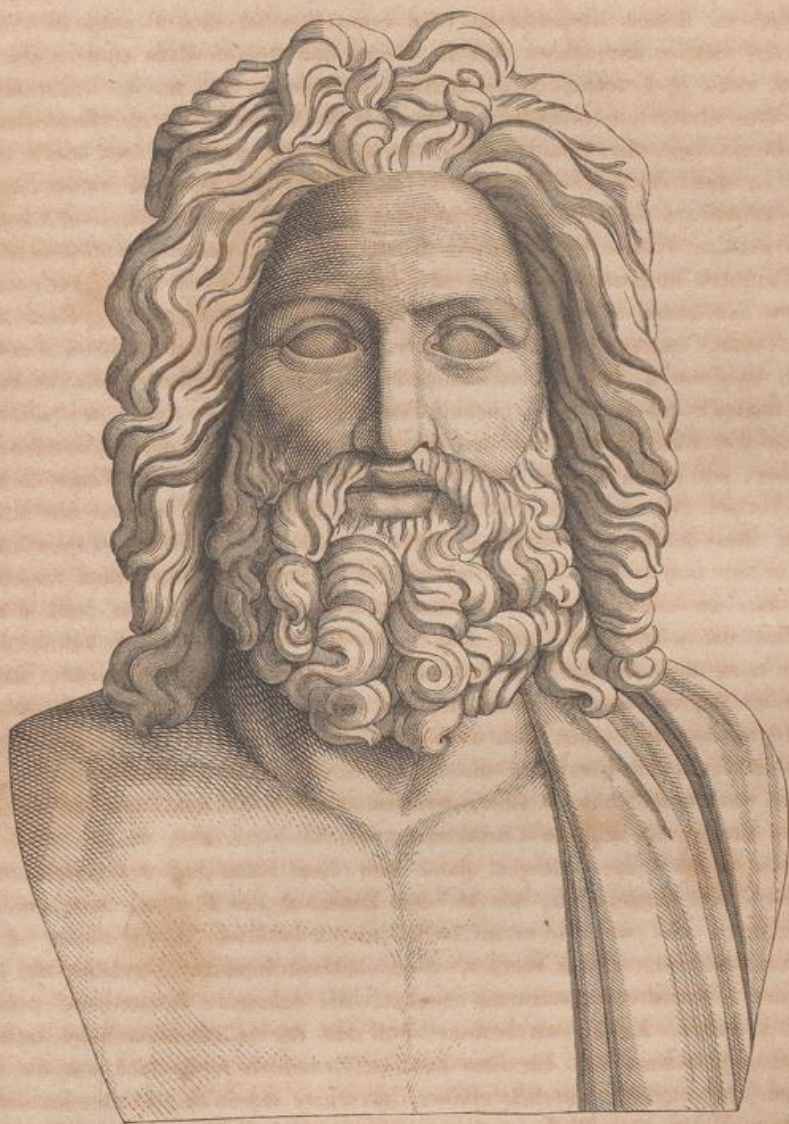
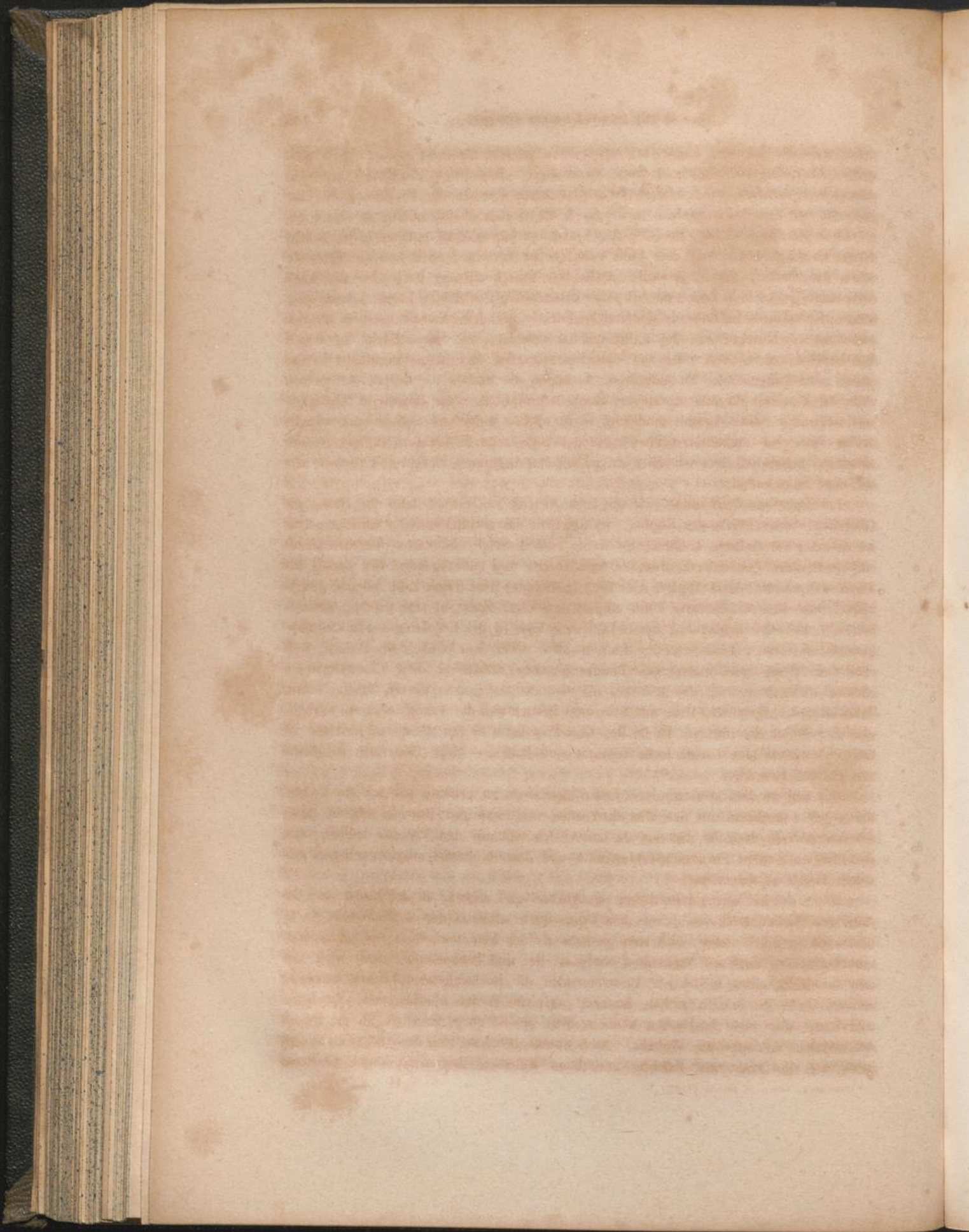


Fig. 37. Zeusbüste von Otricoli.





verstanden wir darunter nicht das, was wir im engeren Sinne so nennen, die Haare, welche über der Augenhöhle wachsen, denn diese selbst drückt die Plastik gar nicht einmal aus, sondern wir verstanden die plastischen Formen der Umgebung des Auges und der Unterstirn, welche theils durch die Gestalt des Stirnbeins in seiner Begrenzung der Augenhöhle, theils in der Gestalt der beweglichen Stirnmuskeln, welche diesen Knochen bekleiden, eine Fülle individueller Verschiedenheit und charakteristischen Ausdrucks besitzen, je nachdem das Stirnbein hoch oder flach über das Auge vorspringt, in glattem Bogen oder in einer mannigfaltig modellirten Form, schmal oder breit sich von einer Schläfe zur anderen spannt, je nachdem die Stirnmuskeln dünner oder dicker, beweglicher oder unbeweglicher gebildet sind, je nachdem der Bogen der Brauen selbst hoch oder tief, gleichmässig glatt oder in mannigfaltiger Krümmung geschwungen ist. So aufgefasst, bedingen die Brauen die Gestalt der ganzen Unterstirn, soweit dieselbe durch das Runzeln und Glätten der Brauen in Thätigkeit versetzt und in ihrer Gestalt modificirt wird, und so aufgefasst sind sie das wesentlichste Mittel des charakteristischen Ausdrucks, ja es dürfte nicht zu viel gesagt sein, wenn ich behaupte, dass wir eben so viel mit den Augbrauen lächeln und zürnen, wie mit dem Auge selbst.

In ähnlichem Verhältniss wie die Brauen zur Unterstirn stehn die Haare zur Oberstirn, dem Theile des Kopfes, in welchem das architektonische Knochengestell am meisten zur Geltung kommt. So wenig eine niedrige und flache Oberstirn jemals emporwallendes Lockenhaar, und die freie, breite und aufstrebende Stirn jemals tief herabwachsendes, kurzstruppiges oder flachscheitelndes Haar tragen kann, eben so gewiss können wir von mähenartig kühn emporbäumendem Haar auf eine mächtig aufstrebende, hohe Stirn schliessen, deren Linienzug sich in der Erhebung des Haares ausklingend fortsetzt. Dies gewaltige Lockenwallen nebst dem Winken der Brauen, welches den Olymp erschüttert, war Phidias gegeben; fasste er diese Charakterismen plastisch, so war ihm damit direct die Gestalt des ganzen oberen Theiles seines Zeusantlitzes vorgebildet, Haar und Stirn und Brauen und die Augen in ihrem Verhältniss zur Stirn; die übrigen Theile des Gesichtes hatte er mit diesen in Einklang zu bringen, um so eine harmonische Totalität zu schaffen. — Jetzt fasse man die Maske von Otricoli in's Auge.

Ich will es dem kunstsinnigen Leser überlassen zu prüfen, ob sich die Entstehung dieses Antlitzes aus den Charakterismen von Haar und Brauen ableiten lässt; ich bin gewiss, dass die Antwort Ja lautet; ich will nur den Versuch machen, dieses Ideal in seinem Formencharakterismus und dem in diesem ausgesprochenen geistigen Inhalt zu zeichnen<sup>9)</sup>.

Die Stirn hat nirgend im Leben ein Vorbild und nirgend in der Kunst ein vollständiges Nachbild, so sehr wir den Typus auch selbst in den schlechtesten Nachbildungen gewahrt finden, und eben deshalb als den kanonischen, von Phidias fixirten, betrachten dürfen. Nach oben strebt sie frei und hoch empor, und wirft wie mit der Kraft eines unsichtbar Ausströmenden die reichwallenden Locken bäumend empor, dass sie erst in weitem Kranze, sich wie Wellen überbeugend, die Stirn umrahmen aber nicht beschatten können, denn sie ist ewige Klarheit, in ihr thront der göttliche Gedanke des Weltalls. Nach unten aber baut sich diese Stirn mehr und mehr vor und trägt auf mächtig gewölbtem Knochen Brauen von der höchsten

Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit. In flachem Bogen, fast einer graden Linie an der Nasenwurzel beginnend, schatten sie nach innen gewaltig über das Auge, dann zieht sich der Bogen weiter und weiter vom Auge, kühn hinausgeschwungen, bis er in der Fläche der Schläfe verläuft. In dieser Unterstirn thront der allmächtige, unabänderliche Wille des Herrschers der Welt, in diesen Brauen offenbart er sich, mit ihnen winkt er Gewährung flehender Bitte und macht den Olymp erbeben; mit ihnen, wenn er sie zürnend nach der Mitte zusammenzieht, das beschattete Auge umnachtet, wenn er den wallenden Haarkranz schüttelt, winkt er die Donner und Stürme herbei. So sehr aber auch in der Oberstirn die unwandelbare Klarheit ewiger Weisheit, in der Unterstirn und den Brauen die Kraft des Gottes ausgesprochen liegt, doch ist diese Stirn ein harmonisches Ganze, wie der allweise und allmächtige Gott. Denn von den Haarwurzeln abwärts beginnt diese mittlere Erhebung der Stirn, die immer mächtiger wird, je mehr sie sich den Brauen nähert, und von der man vergebens zu bestimmen suchen wird, ob sie nach oben ausgeht oder von oben anwächst. Sie ist es, welche das Aufbäumen des Stirnhaars bedingt, sie ist es wieder, welche sich in der Nase fortsetzt, die kräftig zwischen den Brauen anhebt und mit derselben Festigkeit in das Untergesicht herabsteigt, mit welcher der Vorbau der Stirn modellirt ist. Mächtig erhebt sich ihr Rücken wie die Wölbung der Unterstirn über die Augen, die im Schatten ihrer Höhlen, ruhig und gross geöffnet daliegen, als durchschauten sie das All der Welt. Sie fixiren nicht einen gewissen Punkt in der Nähe, und doch ist auch alle Anstrengung eines Blickes in die Ferne sorgfältig vermieden. Die Augen sind klar und heiter und doch so gestaltet, dass es nur einer geringen Veränderung in ihrem Ausdruck und in den Formen der umgebenden Theile bedürfte, um das Antlitz des Götterkönigs finster und furchtbar zu machen wie die Wetterwolke. Aber er zürnt nicht; milde und gnadenvoll schaut er durch die Räume des Weltalls, und ein unendliches Erbarmen mit allem Geschaffenen spielt im leisen Lächeln seines Mundes. So hat der Künstler den Zug des Ernstes und die Anlage zum Finstern in Stirn und Brauen aufgewogen durch die Milde und Freundlichkeit des Mundes und durch die blühenden Wangen, über welche die Jahrtausende dahingegangen, ohne ihre Spur zu hinterlassen. Dass aber auch diese Milde im Untergesichte von dem erhabenen Ernst in der Stirn sich nicht als gesonderter Eindruck ablöse, das hat der Meister vermittelt durch das Auge, durch den reichen Lockenkranz des Bartes, der mit dem Haupthaare Eins scheint, und durch die Nase, an deren festen Knochenbau die leise geblähten Nüstern mit höchster Weichheit sich anschliessen, gerade bewegt genug, um sie fähig erscheinen zu lassen beim Zürnen des Gottes geschwellt wie die Nüstern des Apollon von Belvedere, das erhabene Spiel der Brauen im unteren Theile des Gesichtes zu wiederholen.

Nach diesem hohen geistigen Typus geschaffen, war der Zeus des Phidias der Gegenstand der unbeschränktesten Bewunderung der Griechen. Es war der Gott selbst, den Phidias gebildet hatte, wie dies das Epigramm des Philippos von Thesalonike ausspricht:

Dir sein Bild zu enthüllen kam Zeus hernieder zur Erde,

Oder du schautest den Gott, Phidias, selbst im Olymp!

ungleich inniger und schöner aber jene wahrhaft rührende Anekdote, die Pausanias uns aufbewahrt hat. Als Phidias seine Statue vollendet hatte und vor derselben

stehend sein Werk überschaute, da hob er betend die Hände zu Zeus empor und flehte um ein Zeichen, ob dem Gotte seine Arbeit gefalle. Und siehe da, aus unbewölktem Himmel flammte alsbald rechts her ein Blitzstrahl nieder durch das offene Dach des Tempels, das Zeichen von Zeus Wohlgefallen an seinem Abbild. Dort wo der Blitz einschlug, wurde eine schwarze Platte in den weissen Marmorfußboden des Tempels eingelegt und eine vergoldete Erzurne aufgestellt zum Merkzeichen, das Zeus selber des Phidias Statue als sein vollendetes Abbild anerkannt hatte. Aber nicht allein vollkommen erreicht war in Phidias' Werke die Vorstellung des griechischen Volkes von seinem höchsten Gotte, sondern in ihm staunte man eine Offenbarung des Weltherrschers an, welche an Grösse und Reinheit alle bisherigen in Cult und Poesie gegebenen übertraf; Phidias' Zeus, so lautet das bezeichnende Wort, hat der bestehenden Religion ein neues Moment hinzugefügt.

Ähnliches wird von seiner Athene gesagt, auf die wir hier nicht näher eingehen, weil, abgesehen davon, dass wir von ihr nicht eine gleich vorzügliche Nachbildung, wie die des Zeus' aus der grossen Masse der Athenestatuen und Büsten herauszuwählen wissen, weil, sage ich, wir uns diese Göttin niemals so nahe zu bringen, also ihr Ideal so zu durchdringen vermögen, wie das des Zeus. So hoch Phidias die Göttin seiner Vaterstadt aufgefasst haben, so sehr er sie mit dem Glanze reiner Göttlichkeit bekleidet haben mag, sie bleibt in weit höherem Grade ein Wesen der griechischen Mythologie als Zeus.

Dies Idealbild also, wie wir es zu erklären und an dem Ideal des Zeus nachzuweisen versucht haben, und zwar, wie ebenfalls schon berührt, das Schaffen grossartiger, erhabener Ideale bildet den Mittel- und Schwerpunkt im Kunstcharakter des Phidias. Aber zu diesem gesellt sich zunächst noch Anmuth und Schönheit, welche nicht sowohl nur an seinen Statuen der Aphrodite und der lemnischen Athene bewundert wurde, sondern nach ausdrücklicher Erklärung auch an seinem Zeus. Es ist das nicht jene Schönheit, welche den Gegensatz zum Hässlichen bildet, die versteht sich von selbst, sondern eine spezifische Schönheit der Form, die für sich Bedeutung hat, auch abgesehen von dem in ihr ausgesprochenen Inhalt, eine Schönheit, die bei aller Grossartigkeit anmuthig sein kann, die Schönheit, welche Homer's Poesie im höchsten Grade besitzt, nächst ihr die des Sophokles, die aber der herben Erhabenheit des Äschylos meist abgeht. Diese formale Schönheit, welche an sich unser Wohlgefallen erregt, so sehr sie auch Darstellungsmittel des Gedankens ist, beruht bei Phidias hauptsächlich auf dem zweiten Grundelemente seiner Kunst, welches die alten Zeugnisse neben der Grossartigkeit, Erhabenheit und Würde und als deren Ergänzung hervorheben. Dies ist die Präcision und Schärfe der Formgebung, durch welche die Plastik vor jener missverständlichen und schwächlichen Idealität bewahrt wird, die, um ein berühmtes Wort Winkelmann's zu brauchen, „von der Materie nur eben so viel zu ihren Werken hinzunimmt, wie nöthig ist, um ihre Gedanken auszudrücken“. Das widerstreitet der Plastik, die materiell und im Materiellen schaffen, die das Materielle durchgeistigen soll, aber nie von demselben abstrahiren kann. Die Malerei mag unheimliche Geistergewalt durch riesige Schattengestalten der Phantasie vorgaukeln, die Plastik kennt dergleichen nicht, sie soll auch nie versuchen, dergleichen auch nur anzustreben. Das hat Phidias gelehrt, der mit dem höchsten geistigen Inhalt die vollendet schärfste, wahrste Form verband, jenen lebendigen und

gesunden Naturalismus, der den Körper in der That allein zum würdigen und ausreichenden Organ eines grossen Geistes macht. Ein solcher Naturalismus ist nun aber wieder durch eine feine Durchbildung des Formellen, durch Schärfe in der materiellen Ausführung bedingt und allein möglich, und hier ist es, wo Phidias' Meisterschaft als Ciseleur sich in ihrer ganzen Bedeutung offenbart haben wird.

Sollte der eine oder der andere unserer Leser, befangen durch mancherlei im Schwange seiende falsche Vorstellungen von Ideal und Naturalismus, den man gewöhnlich mit Realismus verwechselt, sowie über das Verhältniss beider zu einander nach dem oben Angedeuteten nicht zur völligen Klarheit der Überzeugung gekommen sein, der wende sich zu einem Studium der Bildwerke vom Parthenon, in denen idealer Inhalt mit dem durch äusserste Präcision bedingten und bewirkten Naturalismus der Form sich untrennbar verbindet und verschmilzt. Wir würden diese Sculpturen und die verwandten und gleichzeitigen von anderen Tempeln gleich hier folgen lassen, wenn wir sie auf Phidias' Meissel zurückführen könnten, wie sie auf seinen Genius und seine Werkstatt unbedingt zurückgehn. Da wir aber besonnener Weise nur dieses entferntere Verhältniss der erhaltenen architektonischen Sculpturen zu Phidias anerkennen dürfen, so müssen wir seine Werkstatt, d. h. des Meisters Schüler und Genossen kennen lernen, ehe wir uns zu deren Schöpfungen wenden.

### DRITTES CAPITEL.

#### Schüler und Genossen des Phidias.

So gross und tiefgreifend der Umschwung sein musste, den Phidias in der Kunstentwicklung hervorbrachte, indem er auf einen Schlag, alle früheren Anläufe und die Resultate aller Strebungen zusammenfassend das allseitig Vollendetste schuf, welches die Kunst jemals geschaffen hat, so dürfen wir doch behaupten, dass seine Einwirkung schwerlich so ausgedehnt und so nachhaltig gewesen wäre, wie sie in der That war, wenn nicht der Kreis von Schülern und Genossen, welcher sich mehr oder weniger nahe um den Meister schloss, Männer von der hervorragendsten Begabung umfasst hätte, vollkommen fähig, die in Lehre und Vorbild ihnen werdenden Anregungen in freiem Schaffen im Geiste des Meisters zu verwerthen. Diese Schüler und Genossen des Phidias sind es gewesen, durch deren Hilfe der Meister seiner Thätigkeit, den in letzter Instanz von ihm ausgehenden Schöpfungen die Ausdehnung geben konnte, welche dem aller Orten erwachenden Bedürfniss genügte, diese Schüler und Genossen haben die Kunst des Phidias weithin durch Griechenland verbreitet, sie haben deren grosse Principien verallgemeinert und durch eine feste Tradition auch der folgenden Zeit überliefert, die stark und gross genug dastand, um auch nach den Erschütterungen in Griechenlands dreissigjährigem peloponnesischen

Kriege die Basis für die neuerwachende attische Kunst zu werden. Wohl ist es wahr und auch von uns bereits hervorgehoben worden, dass Phidias' Kunst ein nothwendiges Product der grossen Zeit Griechenlands gewesen ist, wohl dürfen wir glauben, dass auch ohne Phidias' Auftreten die griechische Plastik sich zu reiner Schönheit erhoben haben würde; je deutlicher wir es aber vor Augen sehn und verfolgen können, wie die erhabenen Gedanken und die hohe Idealität von Phidias' Werkstatt aus sich über Griechenland verbreitet haben, um desto mehr sind wir berechtigt anzunehmen, dass diese Richtung des Schaffens erst dadurch im vollsten Sinne populär geworden, dass Phidias' Schüler sie weiteren und immer weiteren Kreisen vermittelten, dass sie die Isolirung aufhoben, in der Phidias' Schöpfungen sich den Leistungen der Kunst des übrigen Griechenlands gegenüber befanden, eine Isolirung, in der in dieser Zeit ihrer Entstehung verblieben, Phidias' Werke vielleicht bald nicht mehr verstanden worden wären. Je bedeutender demnach die Schüler und Genossen des Phidias für die gesammte Entwicklung der griechischen Plastik dastehn, um so wichtiger wird es für uns, diese Männer, welche gewöhnlich von dem Glanze des phidiassischen Namens überstrahlt, nicht so gewürdigt werden, wie sie es verdienen, näher kennen zu lernen.

Unter diesen grossen Künstlern stehn namentlich zwei als durchaus ebenbürtige Rivalen neben einander, so dass es schwer wird zu sagen, welchen von ihnen, Alkamenes den Athener, oder Agorakritos den Parier, man an erster Stelle nennen soll. Dennoch aber erscheint Alkamenes als der umfassender und reicher begabte, er ist es, der in mehren Stellen alter Auctoren, in denen die Sterne erster Grösse zusammen genannt werden, neben Phidias und Praxiteles als Ditter erscheint, so dass wir ihn den Reigen eröffnen lassen wollen.

Alkamenes<sup>10)</sup> heisst bald Athener, bald Lemnier, welche Angaben sich ohne Mühe dahin vereinigen lassen, dass er aus einer attischen und mit attischem Bürgerrecht begabten Colonisten- (Kleruchen-) Familie aus Lemnos stammt. Als feste Daten aus seiner Künstlerwirksamkeit finden wir die Jahre Ol. 84 (444—440), 86, 1 (436) und 94, 2 (402), so dass wir ihn etwa ein Menschenalter jünger als Phidias ansetzen dürfen. Unter seinen Werken nehmen die Götterbilder fast noch ausschliesslicher als bei Phidias die erste Stelle ein, eine einzige Athletenstatue, ein Pentathlos (Fünfkämpfer) von Erz, der übrigens den Beinamen „des Vorzüglichen“ (*ἐνζυγιώμενος*) erhielt, steht wenigen Heroendarstellungen und einer Reihe bedeutender Tempelstatuen gegenüber, unter denen mehre Gottheiten vielleicht zum ersten Male von Alkamenes mustergiltig gestaltet worden sind. Dies ist freilich nicht der Fall mit seinem am häufigsten erwähnten Werke, einer in „den Gärten“ (*ἐν κήποις*) in Athen aufgestellten Aphrodite Urania von Marmor; denn diesen Idealtypus hatte, wie wir geschn haben, auch Phidias, der an diese Statue seines Schülers die letzte Hand gelegt haben soll, gebildet, und wir sind nicht im Stande zu sagen, worin das Werk des Alkamenes, worin seine Auffassung der Göttin sich von der seines Meisters unterschied, und ob Alkamenes in irgend einer Weise über Phidias hinausgegangen sei. Denn das Lob, welches dieser Statue mehrfach ertheilt wird, bezieht sich, auch wo es nicht ganz allgemein gehalten ist, nicht sowohl auf die geistige Auffassung, als auf eine grosse Schönheit und Vollendung der Form. Besonders gerühmt werden am Kopfe sowohl der ganze Umriss in der Vorderansicht als

speciell die Wangen, an den Armen der feine Rhythmus der Handwurzeln und die Zartheit und leichte Bewegung der Finger. Es ist, als ob man eine Raffael'sche Madonnenhand rühmen hörte, lässt aber auf das Geistige, auf das Ideale keinen Rückschluss zu. Noch weniger genau sind wir über eine zweite Darstellung derselben Göttin unterrichtet, wir wissen nur, dass Alkamenes mit dieser Statue über seinen Mitschüler Agorakritos siegte, obwohl dem Letzteren bei diesem Werke Phidias selbst geholfen haben soll. Auch in zweien Bildern der Athene, deren eines gegen ein Werk des Phidias unterlag, während das andere, aufgestellt im Heraklestempel in Theben als Weihgeschenk des Thrasybul und der Athener nach Vertreibung der sogenannten 30 Tyrannen, die Göttin in der Gruppierung mit Herakles zeigte, — auch mit diesen Arbeiten scheint Alkamenes nicht gerade neue Bahnen betreten, sondern dem kanonischen Typus des Phidias wesentlich nachgeschaffen zu haben. Originell dagegen tritt sein Talent auf in der Bildung der Hekate, des Ares, des Hephästos, der Here, des Asklepios und des Dionysos. Die Hekate, welche in Athen auf dem grossen thurmartigen Strebepfeiler der südlichen Burgmauer, welcher auch den Tempel der sogenannten Nike apteros trug, aufgestellt gewesen zu sein, und daher den Namen der Hekate „auf dem Thurm“ (*ἐπιπυργίδα*) erhalten zu haben scheint, bildete zuerst Alkamenes dreigestaltig, wie sie als Herrscherin in den drei Reichen der Natur, im Himmel, auf Erden und in der Unterwelt galt; d. h. wenn wir uns durch erhaltene Bildwerke, unter denen namentlich eine Hekate im leydenener Museum<sup>11)</sup> hervorragt, leiten lassen dürfen, in drei mit dem Rücken gegen einander gestellten, an einen Pfeiler gelehnten Gestalten. In Beziehung auf die reine Darstellung des Ideales wichtiger als diese hauptsächlich vom Cultus in seiner speciellen Geltung vorgezeichnete, also wenigstens in gewissem Sinne nicht künstlerisch freie Schöpfung, sind die übrigen oben genannten Götterbilder des Alkamenes. Leider sind wir über keines derselben grade in der Hauptsache, in Bezug auf die geistige Auffassung näher unterrichtet, und so würde es ein eitles Bemühen sein, aus den erhaltenen Darstellungen dieser Gottheiten die eine oder die andere als ein Nachbild eines Werkes des Alkamenes nachweisen, oder diesem Künstler ohne Weiteres die kanonische Fixirung dieser Idealtypen zusprechen zu wollen. Bei der Here dürfen wir das sicher nicht; denn es steht doch wohl fest, dass Polyklet es war, der das Ideal dieser Göttin als der Himmelskönigin darstellte; eben so wenig dürften wir berechtigt sein, eine bestimmte Gestaltung des Dionysos auf Alkamenes zurückzuführen. Denn wengleich man geneigt sein möchte, den älteren, bärtigen, sogenannten indischen Bakchos gegenüber dem von der jüngeren attischen Schule ausgegangenen Ideal des jugendlich weichen Weingottes, für die ältere attische Schule, und in derselben für Alkamenes in Anspruch zu nehmen, so zeigen doch die besten erhaltenen Statuen und Büsten des bärtigen Dionysos<sup>12)</sup> einen so ausgesprochen subjectiven, um nicht zu sagen sentimentalischen Ausdruck, dass die Zurückführung derselben auf diese Zeit und Schule, welche in der Ausprägung fester, das Wesen in seiner allgemeinen Geltung darstellender göttlicher Charaktypen gross ist, ihr Bedenkliches hat. Ähnliches gilt vom Ideal des Ares, obgleich man hier eher auf ein bestimmtes Vorbild schliessen darf, da Ares im Ganzen selten gebildet worden ist. Dennoch genügt die blosser Erwähnung einer Götterdarstellung von Seiten eines grossen Meisters in keinem Falle, um unser Recht zu begründen für diesen Meister unter unserem Denkmälervorrath Nachbilder

auszusuchen. Es ist dies reine Willkür und bleibt solche, mag sie ausgehen von wem sie will. Am meisten Wahrscheinlichkeit hat es noch, wenn man das Ideal des Asklepios auf das Tempelbild dieses Gottes von Alkamenes in Mantinea zurückführt, und zwar deshalb, weil das Ideal des Asklepios wesentlich nur als eine geistreiche Modification des Zeusideales, wie es Phidias ausprägte, erscheint, eine Modification, welche unter Beibehaltung der meisten charakteristischen Formen doch vermöge der Herabsetzung derselben auf ein reiner Menschliches, die Hoheit des Weltregierers durch die herzliche Milde und Klugheit des hilfreichen Heilgottes zu ersetzen weiss<sup>13</sup>). Ein solches Anlehnen an die Schöpfung des Meisters und zugleich eine solche feine und geistreiche Umgestaltung derselben dürfen wir Alkamenes wohl zutrauen, und ein solches Festhalten des Zeustypus, der ja an sich nicht im Wesen des Asklepios nothwendig begründet ist, am ehesten von einem Schüler des Phidias erwarten. Und da wir nun endlich wissen, dass spätere Meister, wie z. B. Praxiteles den Heilgott jugendlich auffassten, also seinen Typus wesentlich änderten, so haben wir wenigstens einigen Boden unter den Füßen, wenn wir es als möglich hinstellen, dass das Ideal des zeusartig aufgefassten, älteren Asklepios auf Alkamenes zurückgehe<sup>14</sup>). Ähnliches würden wir wohl von dem, wie Ares selten, ja noch seltener als Ares gebildeten Hephästos sagen dürfen, wenn wir überhaupt Darstellungen des Feuer- und Künstlergottes ausser in kleinen Bronzen von geringer Bedeutung besäßen. An Alkamenes' Hephästos wird besonders der Umstand gerühmt, dass vermöge einer sehr feinen Beobachtung des eigenthümlichen Rhythmus der Bewegung eines Hinkenden man das für Hephästos charakteristische Hinken in der Statue erkannte, obwohl dieselbe bekleidet war, und ohne dass hiedurch ihrer Schönheit Eintrag gethan worden wäre. Etwas Derartiges haben wir unter den erhaltenen statuarischen Darstellungen des Hephästos nicht, denen auch überall die Grossartigkeit göttlicher Würde abgeht, welche wir in jedem Werke der Schule des Phidias voraussetzen müssen. Zur Vergegenwärtigung dieser göttlichen Würde bei dem von allen Göttern am wenigsten erhabenen Hephästos dürfte auf den Fries des Parthenon verwiesen werden, auf welchem der Gott mit Aphrodite gruppirt ist, sowie auf ein Relief im Louvre, welches ihn schmiedend an den Waffen für Achill zeigt (abgeb. Clarac, M. d. sculpt. pl. 181, N. 84, Müller Denkm. d. a. Kunst 2, Taf. 18, Nr. 194). In dieser Art der Auffassung werden wir uns den Hephästos des Alkamenes etwa zu denken haben, womit ich jedoch nicht gesagt haben will, dass ich in diesem Relief eine Nachbildung der athenischen Tempelstatue erkenne.

Müssen wir nun auch nach allem hier Gesagten darauf verzichten, die meisten Idealtypen, welche Alkamenes schuf, und ihre eigenthümlichen Vorzüge nachzuweisen, dürfen wir demnach besonnener Weise auch nicht sagen, es sei Alkamenes, dem wir die Ideale der Here, des Ares, des Dionysos wie dasjenige der dreigestaltigen Hekate, und vielleicht die des Asklepios und Hephästos verdanken, so bleibt doch als sicheres Ergebniss einer Betrachtung dieser ansehnlichen, durch Athene und Aphrodite Urania noch zu erweiternden Reihe von Götteridealen stehn, dass Alkamenes ein mit Phantasie begabter, geistig regsamer, ernstgestimmter, dabei hoher Schönheit und feiner rhythmischer Bewegung fähiger, also formvollendeter Künstler war, ein echter und würdiger Schüler und Nachfolger des grossen Phidias. Ganz in seiner Stellung als Schüler und Genoss des Meisters erscheint er bei einem Werke,



dessen Besprechung wir bis hieher verschoben haben, nämlich der Statuengruppe im westlichen Giebel des Tempels in Olympia, für den Phidias gleichzeitig das Tempelbild, den Zeuskoloss, ein anderer seiner Schüler Päonios von Mende die östliche Giebelgruppe arbeitete. Da wir von diesem Päonios aus der thrakischen Stadt Mende, der, ohne geradezu Schüler des Phidias zu heissen, doch offenbar in einem ähnlichen Verhältniss zu demselben stand, ausser einer weniger bedeutenden Notiz über ein von ihm verfertigtes Bild der Siegesgöttin nichts Näheres wissen, und da zugleich die ausführlichere Beschreibung der von Päonios gearbeiteten östlichen Giebelgruppe des olympischen Tempels, die uns Pausanias liefert, uns in den Stand setzt, die kürzer beschriebene Giebelgruppe von Alkamenes uns besser zu vergegenwärtigen, so schalten wir hier die Besprechung dieses Werkes des Päonios ein<sup>15)</sup>.

Gegenstand der Darstellung war die Vorbereitung zu dem Wettrennen des Oinomaos und Pelops, welches als Vorbild der olympischen Wettrennen mit Viergespannen, wie Pelops als einer der Hauptstifter der olympischen Spiele galt. Durch dieses Wettrennen gewann Pelops die Herrschaft über das Land und damit die Schutzherrlichkeit der grossen Nationalspiele zu Ehren des Zeus. Diesen Gegenstand hatte nun aber Päonios nicht in dem Momente der Ausführung der Rennen aufgefasst; auch wäre dies nicht wohl möglich gewesen, da zwei neben oder hinter einander in raschem Laufe dahinsprengende Viergespanne dem für die Composition bedingenden Rahmen des flachdreieckigen Giebfeldes in schreiender Weise widersprochen haben würden. Päonios wählte den Augenblick vor dem Beginne des Wettkampfes, die Beschwörung des Kampfvertrages von beiden Parteien vor der Bildsäule des Zeus, während die Gespanne noch in voller Ruhe bereit gehalten wurden, und so gewann er eine in Pausanias' Beschreibung noch sehr wohl erkennbare, streng symmetrisch componirte, und dem Raum des Giebfeldes bestens eingepasste Gruppe von 21 Figuren. Die Mitte unter dem Gipfel des Giebels nahm Zeus ein, der göttliche Kampfhort von Olympia, der jedoch nicht als persönlich anwesend und mithandelnd, sondern als kolossale Statue dargestellt war. Rechts und links von dieser Statue gruppirten sich die handelnden Personen, und zwar nahmen die erste Stelle ein rechts Oinomaos von seiner Gemahlin Sterope, links Pelops von seiner Geliebten Hippodamia begleitet. Auf diese Personen folgten zu beiden Seiten die ruhig stehenden Viergespanne, deren Pferde wir uns nach innen gewendet und wie in schräger Vorderansicht perspectivisch vor einander vortretend werden denken müssen. Vor den Pferden sassen die Lenker, Myrtilos auf Oinomaos', Sphäros oder Killas auf Pelops' Seite. Durch das Sitzen dieser Männer, welche beim Kampfe selbst die Zügel zu führen hatten, ist die noch herrschende vollkommene Ruhe der Handlung sehr scharf bezeichnet; die Annahme einer weiteren Motivirung dieser Stellung durch die abnehmende Höhe des Giebfeldes ist jedoch irrig, da in dem noch weiter vom Mittelpunkte entfernten Platze für stehende Pferde Raum war, die wir uns grade in dieser Darstellung um so bedeutender gehalten denken müssen, je mehr die ganze Composition einer Verherrlichung der olympischen Rennen mit dem Viergespann galt. Über den Leibern der Pferde senkte sich das Giebfeld etwa auf die halbe Höhe der Mitte, und bot Raum nur noch für die nicht grossen Wagen, neben denen jederseits zwei namenlose Knechte, die wir etwa vorgebeugt und kniend zu denken haben, mit der Instandsetzung der Geschirre beschäftigt erschienen, während die Ecken

durch die liegenden Statuen der beiden Flussgötter von Olympia, rechts des Kladeos, links das Alpheios ausgefüllt waren.

Dieser Gruppe entsprach nun im Westgiebel die Composition des Alkamenes, welche etwa in der gleichen Figurenzahl zu denken ist, dagegen als höchst bewegt einen auch noch in anderen Beispielen wahrnehmbaren Gegensatz zu der ruhigeren Gruppe des vorderen Giebelfeldes bildete. Gegenstand dieser Composition von Alkamenes war der Kentaurenkampf auf der Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithoos, welcher dadurch erregt wurde, dass die rohen, halbthierischen Kentauren in die Hochzeitsversammlung einbrachen und Weiber und schöne Knaben raubten. Freilich wurden sie für diesen Frevel derb gezüchtigt, die Lapithen überwältigten die rohen Ungethüme des Waldgebirgs, jedoch wurde der Sieg nur entschieden durch die göttliche Heldenkraft des attischen Heros Theseus, der als Freund und Genoss des Peirithoos, auf dessen Hochzeit anwesend, die Führung in diesem Kampfe übernahm, in welchem das Menschliche über das Halbthierische, die Civilisation über die Rohheit, das Recht über den lüsternen Frevel siegte. Dieser Sieg über die Kentauren war eine der glorreichsten Thaten des Theseus, nächst ihm die Besiegung der Amazonen; beide Heldenthaten waren der Stolz Athens, das reichlich ausgebeutete Thema mehr als eines epischen Gedichtes, und in Folge dieser Umstände ein Lieblingsvorwurf auch der bildenden Kunst der Attiker, der um so wünschenswerther und passender erschien, je reichere Gelegenheit zu bewegten Compositionen und zu der Behandlung eigenthümlich interessanter Situationen und Formen die Kampfszenen mit den halbthierischen Kentauren und mit den mannweiblichen Amazonen darboten. In wie hohem Grade die Bildnerkunst sich aller innern und äussern, geistigen und formellen Vortheile bewusst war, welche in diesen Gegenständen liegen, und wie sehr sie es verstand, diese Vortheile auszubeuten, das werden wir weiter unten, namentlich bei der Betrachtung des Frieses des Apollontempels von Phigalia wahrzunehmen und zu bewundern Gelegenheit haben. Hier wollen wir nur noch bemerken, dass die nationale und ethische Bedeutung der Sagen von den Kentauren- und Amazonenkämpfen des Theseus vollkommen zur Erklärung der Thatsache ausreicht, dass diese Stoffe vielfach und in verschiedener Weise von attischen Künstlern behandelt worden sind, und dass man nicht, wie es neuerdings geschehn ist, in geistreich faselnder Schwätzelei auf die an sich sehr zweifelhaft festgestellte natursymbolische Bedeutung der Kentauren und Amazonen zurückzugreifen braucht, um zu erklären, warum mit diesen Kämpfen Metopen, Friese, Giebelfelder verschiedener Tempel geschmückt wurden, und zwar um so weniger, je mehr es ein äusserst zweifelhaftes Ding ist, ob und in wiefern die bildende Kunst auf die längst durch die ethisch entwickelte Bedeutung der in der Poesie durchgebildeten Mythen und Sagen in Schatten gestellte Natursymbolik Rücksicht nahm und Rücksicht nehmen konnte. Zu diesen Denkmälern der Kentaumachie gehört nun auch die westliche Giebelgruppe des Tempels in Olympia von Alkamenes. Pausanias' Beschreibung ist kurz, allgemein und ungenügend; geleitet aber durch die offenbaren Analogien des anderen Giebels und durch die unten darzulegenden Gesetze, welche der Composition jeder Giebelgruppe unbedingt zu Grunde liegen, können wir diese Beschreibung, grösstentheils dem Vorgange Welcker's folgend, zu einer grossen und anschaulichen Gruppe ergänzen. In der Mitte standen Peirithoos, die eine Hauptperson und ihm

zunächst Theseus, der eigentliche Held der Darstellung, beide natürlich in bewegtester Kampfstellung, Theseus mit einem als erste beste Waffe ergriffenen, beim Hochzeitsoffer gebrauchten Beile die Kentauren angreifend, deren sich ihm zunächst zwei, der eine ein geraubtes Mädchen, der andere einen schönen Knaben in den Armen mit sich schleppend befanden. Nächst Peirithoos andererseits, und Theseus entsprechend, haben wir uns Käneus den Lapithenfürsten und Beistand des Peirithoos zu denken, welcher gegen den Kentauren Eurytion kämpfte, der Peirithoos' Braut, die schöne Hippodamia davonzutragen sich bemühte. Neben Eurytion müssen wir nothwendig noch einen zweiten kämpfenden oder mit einer schönen Beute davon galoppirenden Kentauren denken. Auf diese grosse Mittelgruppe werden nun beiderseits noch je zwei Gruppen von Kentauren im Kampfe mit Lapithen gefolgt sein, und nach den uns von der abnehmenden Höhe des Raumes vorgeschriebenen Gesetzen werden wir in den beiden inneren Gruppen die Kämpfe noch als unentschieden, die Kentauren und Lapithen, wenn auch im Kampfe gebeugt, doch wesentlich aufrecht zu denken haben, während die folgenden beiden Gruppen je auf dem einen und dem anderen Flügel zu Boden geworfene Kentauren, und über oder neben ihnen kniende Lapithen dargestellt haben müssen, und die Ecken durch schwerverwundet oder sterbend daliegende Lapithen zweckmässig und im besten Gegensatze gegen die zunächst befindlichen besiegten Kentauren ausgefüllt waren. Es wäre eine leichte und gewiss dankbare Mühe für einen tüchtigen Künstler, diese grossartige Composition in einer Zeichnung zu reconstruiren, zu der ihm der phigalische Fries, wie wir weiterhin sehn werden, fast alle nöthigen Figuren zu liefern vermöchte.

Und hiermit verlassen wir Alkamenes, indem wir es verschmähen, die Möglichkeit, dass er der Urheber des Frieses von Phigalia sei, zu benutzen, um diesem Friesen einen Meister und dem Alkamenes noch ein bedeutendes Werk zu leihen. — Wir wenden uns deshalb dem Nebenbuhler des Alkamenes, Phidias' Lieblingsschüler Agorakritos zu.

Agorakritos<sup>16)</sup> war gebürtig von Paros; seine Zeit, d. h. sein Altersverhältniss zu Phidias und Alkamenes ist nicht überliefert, wir wissen nur, dass er in einem besonders intimen Verhältniss zum Meister stand, der ihm mehre Werke seiner eigenen Hand mit der Erlaubniss geschenkt haben soll, seinen, des Agorakritos Namen darauf zu setzen, sowie er ihm bei der Aphrodite half, die trotzdem gegen die Concurrrenzstatue des Alkamenes unterlag. Aus diesem Umstande erklärt es sich, dass bei mehren Werken die Alten schwankten, ob sie dieselben dem Agorakritos oder dem Phidias zuschreiben sollten. Das müssen offenbar Statuen gewesen sein, welche Agorakritos' Namen trugen, in denen man aber die Hand des Phidias zu erkennen glaubte; so z. B. eine Statue der Göttermutter in Metroon zu Athen. Demgemäss werden uns nur zwei Werke als unbezweifelt von Agorakritos stammende angeführt, nämlich zwei Erzstatuen der Athene Itonia und des Zeus im Tempel der Athene zu Koroneia, also Ideale nach dem Urtypus des Phidias. Bei dem berühmtesten und vorzüglichsten Werk des Agorakritos, der Kolossalstatue der Nemesis in Rhamnus, wird wiederum von nicht wenigen alten Zeugen Phidias als der eigentliche Urheber genannt. Obgleich uns über dies Werk mancherlei Angaben im Einzelnen gemacht werden, und obgleich einige Fragmente desselben, Stücke des Gewandes, erhalten sind, können wir über dessen Gesamtgestalt und geistige Auffassung nicht viel

mehr sagen, als dass die Statue ein angeblich 15 Fuss hohes, streng aufgefasstes Götterbild war. Auf dem Haupte trug die Göttin einen Kranz, auf welchem Hirsche und Siegesgöttinnen symbolischen Bezugs in Relief gebildet waren, in der einen Hand hielt sie einen Apfelzweig, in der anderen eine Schale; auf der reichverzierten Basis war der Mythos von Helenas Übergabe an Leda durch Nemesis dargestellt, indem die Sage benutzt war, in welcher Nemesis die eigentliche Mutter, Leda nur die Amme und Pflegerin der Helena genannt wird<sup>17)</sup>. Theile dieser Basis will noch Leake (Demen v. Attika S. 119) gesehn haben, die aber neuerdings nicht mehr aufzufinden gewesen sind<sup>18)</sup>. Da wir über das eigentlich Charakteristische dieser Nemesisstatue des Agorakritos ununterrichtet sind, so verzichten wir auf eine, kunstgeschichtlich nur sehr indirect zu verwerthende kunstmythologische Abhandlung über die Darstellungen und das Ideal der Nemesis, indem wir unsere sich näher interessirenden Leser auf eine Abhandlung Zoëgas, in dessen von Welcker herausgegebenen Aufsätzen S. 32 ff. und die Beilagen verweisen<sup>19)</sup>. Nur das mag noch bemerkt werden, dass der römische Gelehrte Varro, Plinius' Hauptquelle, diese Nemesis für das beste Werk der griechischen Kunst hielt, sowie wir auch die Anekdote, diese Nemesis sei mit Veränderung der Attribute aus der von Alkamenes besiegten Aphrodite hervorgegangen, deshalb erwähnen, weil derselben innere Wahrscheinlichkeit um so weniger abgeht, je näher die Ideale der Nemesis und der Aphrodite Urania einander thatsächlich stehn. Die andere Anekdote, nach der diese Nemesis aus einem Marmorblocke gemacht sein soll, den die Perser mit sich brachten, um aus ihm ein Siegeszeichen über Griechenland zu verfertigen, und den sie bei ihrer schmachlichen Niederlage und Flucht zurücklassen mussten, erwähnen wir nur als einen witzigen Einfall, den mehre Epigramme behandeln, und dessen Pointe darin liegt, dass das Walten der Nemesis in ihrem eigenen Bilde erscheint. Die hier gegebenen Nachrichten über Agorakritos reichen in keiner Weise hin, um uns zu einem Urtheile über seinen Kunstcharakter und seine eigenthümlichen Vorzüge zu befähigen; dass aber Agorakritos ein hochbegabter Künstler gewesen sein muss, dürfen wir wohl aus Phidias' Neigung zu ihm schliessen, und dass er der idealistischen Richtung des Meisters folgte, bezeugen uns auch seine wenigen Werke, von denen wir Kunde haben.

Als vierten Schüler und Genossen des Phidias haben wir Kolotes<sup>20)</sup> zu nennen, gebürtig aus Heraklea oder, nach den besten antiken Forschern, aus Paros, also Landsmann des Agorakritos. Sein Jugendlehrer scheint ein sonst ganz unbekannter Pasiteles gewesen zu sein, der nicht mit einem anderen Pasiteles aus Pompeius' Zeit zu verwechseln ist; später wandte er sich Phidias' Werkstatt zu und wurde des Meisters Gehilfe bei dem Zeus in Olympia, vielleicht wegen besonderer Geschicklichkeit in der Goldelfenbeintechnik, auf die wir schliessen dürfen, weil auch bei seinen übrigen Werken Kolotes nur Gold und Elfenbein in Anwendung brachte. Diese anderen Werke, von denen wir Kunde haben, waren eine Athene auf der Burg von Elis, deren Helmschmuck ein Hahn, der streitbare Vogel war, und deren Schild inwendig von Panänos bemalt wurde; ein Asklepios bei Kyllene in Elis und der mit Reliefs geschmückte Tisch in Olympia, auf den die mit goldenem Messer abgeschnittenen Siegerkränze vor der Statue des Zeus niedergelegt wurden. In der Athene schliesst sich offenbar Kolotes dem Urtypus des Phidias an; den Asklepios nennt Strabon ein bewunderungswürdiges Werk, so dass man geneigt sein könnte, das

Asklepiosideal auf Kolotes zurückzuführen. Ob es von ihm oder von Alkamenes früher oder vollendeter ausgeprägt worden, können wir nicht entscheiden; so oder so aber würde dieser Typus der älteren attischen Schule angehören, und das ist das Einzige, worauf ich auch oben habe Gewicht legen wollen. Die Reliefe an dem Tische zu Olympia werden wir uns um den Rand der dicken Platte umlaufend zu denken haben, denn es werden in der Beschreibung vier Seiten unterschieden. Somit würden wir hier eine späte Analogie finden zu der Anbringung des dädalischen Reliefs mit dem Chortanze der Ariadne, welche ich oben S. 39 als die wahrscheinlichste bezeichnet habe. Da die Beschreibung der kolotischen Reliefe lückenhaft ist und nicht mehr als Namen enthält, übergehe ich sie.

Ausser diesen vier bedeutenden Männern gruppiren sich um Phidias in näherem oder fernerm Verhältniss noch mehre andere Künstler, die uns jedoch meistens nicht nahe genug bekannt sind, um ein tieferes Eingehn in die dürftigen Nachrichten über dieselben zu rechtfertigen. Nur im Vorbeigehn erwähnen wir daher ihre Namen und die bedeutendsten ihrer Werke<sup>21)</sup>. Es sind Theokosmos von Megara, den wir als Phidias' Schüler betrachten dürfen, weil dieser ihm geholfen haben soll; sodann Thrasymedes von Paros, von dem die thronende Tempelstatue des Asklepios von Gold und Elfenbein in Epidauros war, ein Werk, halb so gross wie der Zeus des Phidias, diesem selbst aber wenigstens von einem alten Zeugen, wengleich irrthümlich, beigelegt. Das wäre der dritte Asklepios aus der Schule des Phidias. Ferner dürfen wir in diesem Kreise auch wohl mit einem Worte die Arbeiter am Fries des Erechtheions erwähnen, deren Namen die Baurechnung dieses Tempels auf uns gebracht hat, da diese Männer wenigstens mit den Schülern des Phidias als ihre Untergebene in Berührung gekommen sind. Auf ihre Arbeiten werden wir unten zurückkommen. Und endlich müssen wir hier der Künstler der Giebelgruppen des Tempels in Delphi<sup>22)</sup> gedenken, obgleich diese nicht im Schulzusammenhange mit Phidias gestanden zu haben scheinen. Aber ihre Arbeiten waren wesentlich im Geiste der durch Phidias angeregten und beherrschten Kunst geschaffen. Die Namen dieser attischen Meister sind Praxias, in dem wir einen Schüler des Kalamis kennen lernen, und Androsthenes, und die Zeit ihrer Arbeit an den delphischen Giebelgruppen ist etwa die 89. bis 90. Oll. (zwischen 424 u. 416). Über die Composition können wir leider nicht so Ausführliches feststellen, wie über diejenige der olympischen Giebelgruppen; gewiss ist nur, dass der vordere Giebel Apollon mit Mutter und Schwester nebst den Musen, der hintere Dionysos im Chor der Thyaden enthielt, so dass wir auch hier vielleicht eine ruhigere und eine bewegtere Composition annehmen können.

Nach dieser Übersicht über die namhaften Künstler, welche wir mit dem Gesamttnamen der phidiassischen oder der älteren attischen Schule bezeichnen können, gehn wir über zu einer Betrachtung der erhaltenen Werke aus Attika, welche auf diese Schule, wengleich nicht auf einzelne Meister derselben zurückzuführen erlaubt ist.

## Die erhaltenen Monumente Athens.

## VIERTES CAPITEL.

## Andeutungen über die Gesetze der architektonischen Ornamentalsculptur.

Von allen den erhabenen Meisterwerken des Phidias und der Seinen, von jenen Idealbildern, vor denen das Alterthum staunte, und welche den Namen dieser grossen Künstler unsterblich gemacht haben, ist Nichts oder so gut wie Nichts auf uns gekommen, und schwerlich wird auch in Zukunft viel Bedeutendes von denselben gefunden werden. Von den Goldelfenbeinbildern sicher Nichts, schwerlich auch Etwas von den Erzstatuen; denn wegen seiner Verwendbarkeit zu anderen Zwecken ist das antike Erz während der barbarischen Zeiten des Mittelalters im ausgedehntesten Masse eingeschmolzen und vernützt worden. Nur in Bezug auf dies und jenes Marmorwerk der älteren attischen Schule dürfte die Hoffnung einer Wiederauffindung wohl nicht ganz aufzugeben sein, obgleich schwerlich Unverstümmeltes vom Schosse der Erde geborgen wird. Sei's damit aber auch wie es sei, dasjenige, was wir bis jetzt besitzen, wird immer die Hauptmasse unseres Monumentenschatzes bleiben, und schwerlich werden wir aus neuen Funden mehr über Art und Kunst der Schule des Phidias lernen, als wir aus einem genauen Studium des Denkmälerkreises, den wir besitzen, zu lernen vermögen und wirklich bereits gelernt haben.

Freilich ist der auf uns gekommene Denkmälerschatz, verglichen mit dem, was jene Zeit hervorbrachte und was die Alten aus derselben besaßen, nur ein geringer Rest; freilich sind die Monumente, die wir bewundern, nur solche, von denen die alten Zeugen entweder gar keine oder nur eine ganz flüchtige Notiz genommen haben, freilich müssen wir gestehn, dass alle diese Monumente unter den Schöpfungen der Meister nur in zweiter Linie zu nennen sind. Denn was immer wir haben sind architektonische Sculpturen, also solche, die nicht absolut um ihrer selbst willen, sondern zu einem decorativen Zwecke gemacht wurden. Aber dennoch können wir sie nicht hoch genug schätzen, dennoch uns nicht hingegeben genug in ihr Studium, und das heisst in ihre Bewunderung versenken; denn trotz dem Gesagten tragen diese Werke durchaus das Gepräge der Werkstatt, in der sie entstanden, athmen sie vollkommen den Geist der unvergleichlichen Zeit, welche sie hervorbrachte, vergegenwärtigen sie uns den Charakter der Kunst des Phidias und der Seinen vollständiger und klarer, als alle Berichte, Beschreibungen und Lobpreisungen der verlorenen Meisterstücke in den Schriften der Alten.

Da, wie gesagt, alle auf uns gekommenen Denkmäler architektonische Sculpturen sind, so müssen wir zu ihrer Würdigung uns in aller Kürze vergegenwärtigen,

wie beschaffen, wo angebracht, wohin vertheilt, wie durch seine Stelle bedingt und modificirt der Sculpturschmuck des griechischen Tempels war.

Überblicken wir demgemäss in einer flüchtigen Skizze den griechischen Tempel in seiner äusseren Erscheinung, mit der allein, abgesehen vom Grundriss, von der Raumvertheilung und Raumbestimmung, wir es zu thun haben, um diejenigen Stellen kennen zu lernen, an welchen sich die Plastik mit der Architektur verbindet. Der griechische Tempel in seiner vollendeten Gestalt ist eine oblong viereckige Cella, der entweder eine Säulenhalle vorlag, oder die an der Vorder- und Hinterfaçade mit einer Säulenhalle geschmückt, oder die endlich von einer oder mehren Säulenreihen rings umgeben war. Zunächst über den Säulen ruht als deren Verbindung der mächtige, nur an der unteren Fläche zwischen den Säulen band- oder kranzartig, nie aber mit Figuren ornamentirte Epistyl- (Architrav-) Balken, über diesem als Mittelglied der Fries, den wiederum die in leichter Gliederung ornamentirte aber mächtig vorspringende Dachtraufe bekront. Gedeckt ist der Tempel mit einem zweiflügelig flach abfallenden Dache, welches über der Vorder- und Hinterfaçade einen von schräglaufenden Dachtraufen umgrenzten dreieckigen Giebel bildet. Auf dem Epistyl- (Architrav-) Balken ruhen die Deckenbalken, die, querüber gelegt, die horizontale, mit dünnen Deckplatten gefüllten Decke des Tempels tragen, und die bei grösseren Tempeln im Innern der Cella von eigenen Säulen gestützt werden. Thatsächlich ruhen diese Deckbalken mit auf der Mauer der Cella, der architektonischen Idee nach aber nicht, sondern nur auf dem, sei es von den Säulen, sei es in den kleineren Tempelformen von den Wandpfeilern getragenen Epistyl; die Cellawand ist ideell structiv nur die Umschliessung des Raumes und ist als Teppich gedacht, der von den Deckenbalken herabhängt.

Von allen den Theilen des Tempels, welche wir in dieser, in den allgemeinsten Zügen gehaltenen und für die drei bekannten Ordnungen der Baukunst gleichmässig geltenden Skizze genannt haben, wird, sofern sie structiv sind, nur gelegentlich, und man kann wohl sagen, in Ausnahmefällen einer, nämlich die Säule mit dem Pfeiler in ihrer rein architektonischen Gestalt durch eine plastische Gestaltung ersetzt, durch eine an der Stelle des Säulenschaftes als Gebälkträger fungirende Menschengestalt, welche man in diesem Falle im eigentlichen Wortsinn eine „Bildsäule“ nennen kann. Wir werden auf diese Vertretung der Säule und des Pfeilers durch die als Gebälkträger fungirende Menschengestalt weiter unten zurückkommen, indem wir die beiden eminentesten Beispiele derselben, die Karyatiden des Erechtheion und die Atlanten von Agrigent besprechen, und halten uns demnach hier zunächst an die im engeren Sinne ornamentale Sculptur des Tempels. Die Stellen, wo sich dieser ornamentale Sculpturschmuck findet, sind der über dem Epistylbalken ruhende Fries, der von den Dachtraufen umrahmte Giebel, welchen die Architektur nur zu schliessen, nicht auch zu schmücken vermag, und endlich drittens finden wir die Plastik beschäftigt die Mauer der Cella mit einem Friese zu krönen, von dem wir sehn werden, dass er als Borde der als Teppich gedachten Wand aufgefasst wird.

Wenn wir nun diese Stellen am Tempelbau, deren sich die Plastik zur Herstellung eines lebendigen Schmuckes bemächtigt, genauer im Einzelnen betrachten, und mit dem Säulenfriese, wie ich ihn zur Unterscheidung vom Mauerfriese bezeichnen will, beginnen, so müssen wir die bekannten Ordnungen der griechischen Baukunst,

die dorische, ionische und korinthische getrennt behandeln, weil grade auf diesen Punkte durch dieselben die Aufgaben der Plastik wesentlich alterirt werden.

Der Fries der dorischen Ordnung besteht aus einer Reihe kurzer und sehr kräftiger Stützen der weit ausladenden Dachtraufe, welche Triglyphen heissen und, mit canellurartigen Einschnitten ornamentirt, durch Bemalung mit zwei contrastirenden Farben (Blau und Roth) in ihrer Gliederung noch schärfer hervorgehoben, über jeder Säulenmitte und jedem Intercolumnium stehn. Wesentlich von der Höhe ihres Abstandes von einander lassen diese Triglyphenstützen zwischen sich einen nahezu quadraten und je nach der Grösse des Tempels etwa 2—4 Fuss grossen leeren Raum, die sogenannte Metope. Diese Metopen scheinen in ältester Zeit unverschlossen geblieben zu sein und zur Aufstellung heiligen Schaugeräthes gedient zu haben, später wurden sie durch eine in die Triglyphen einfügende glatte Marmortafel geschlossen, womit aber auch Alles gethan war, was die Architektur an sich zu thun vermochte. Die Ausschmückung des leeren Metopenraums, die figürliche Ornamentirung der glatten Tafel musste sie den Schwesterkünsten, der Malerei und der Plastik überlassen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Malerei hier der Plastik vorgegangen ist, sei es auch nur, indem sie der Metopenplatte einen gegen die Farben, mit denen die Triglyphen bemalt wurden, contrastirenden dunklen Anstrich gab, der als Färbung des Grundes allezeit festgehalten zu sein scheint. Wann zuerst die Plastik sich mit der figürlichen Ornamentirung befasste, ist nicht genau auszumachen, das früheste Beispiel liegt uns in den älteren Metopenplatten von Selinunt vor, die wir kennen gelernt haben, und die, wie oben bemerkt, dem Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr. angehören. Von dieser Zeit abwärts scheinen sich Plastik und Malerei in die Ornamentirung der Metopen getheilt zu haben, und zwar in der Art, dass der Plastik die beiden Façaden, der Malerei die beiden Langseiten zufielen. So ist es z. B. am sogenannten Theseustempel in Athen aus Kimon's Zeit; in der darauf folgenden Epoche der höchsten Kunstentwicklung scheint jedoch die kostbarere und dauerhaftere Plastik die Malerei gänzlich verdrängt zu haben, wenigstens an Prachttempeln, wie der Parthenon in Athen, dessen 92 Metopenplatten allesammt mit Reliefs geschmückt sind.

Fassen wir nun die Aufgabe in's Auge, welche der Plastik in der Darstellung der Metopenreliefe wurde, so ergiebt sich zunächst, dass die durch die Triglyphen getrennten Metopenplatten zu Trägern einer einheitlichen grösseren Composition nicht geeignet, nur mit getrennten und in sich abgeschlossenen Gruppen verziert werden konnten, so wenig geläugnet werden soll, dass diese einzelnen Gruppen zu einander in Beziehung stehn und durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammengehalten werden konnten. Immerhin ist eine derartige Einheit, zumal eine solche, die sich über mehr als eine Seite des Tempels erstreckte, nicht nothwendig, und steht erst in zweiter Reihe, während die erste Forderung die abgerundete Vollständigkeit jeder einzelnen Composition ist. Findet sich eine höhere Einheit, die selten ganz gefehlt haben wird, so müssen sich die einzelnen Metopenreliefe zu derselben doch wie die selbständigen und gleich geltenden Einzelscenen einer vieltheiligen, nicht centralisirten Handlung verhalten, während aus der zu oberst geforderten Selbständigkeit jeder einzelnen Composition wiederum hervorgeht, dass eine und dieselbe Person in verschiedenen Handlungen füglich in mehren Metopen wiederholt



erscheinen kann. So war es z. B. in Delphi, so in Olympia, wo die Thaten des Herakles, so auch am sogenannten Theseustempel in Athen, wo neben diesen die Hauptthaten des Theseus die Metopen schmückten. Andererseits boten grosse Schlachten, sofern dieselben sich als eine Reihe von getrennten Einzelkämpfen auffassen liessen, erwünschte Gegenstände für die Composition von Metopenreliefs. Endlich durften auch friedlichere Gegenstände, aus mythischem wie aus menschlichem Kreise gewählt, sofern sie im Übrigen den besprochenen Bedingungen genügten, zum Metopenschmuck verwendet werden, und sind zu demselben verwendet worden, wie wir dies schon aus einem Beispiel von Selinunt (oben S. 131, Fig. 16. Zeus und Here) wissen und alsbald am Parthenon wiederfinden werden.

Sowie aus der Trennung der Metopen durch die Triglyphen die Forderung einer selbständiger Composition jeder Metope, so ging aus der äusserst kräftigen Gestalt der Triglyphen und der energischen Gliederung des ganzen, aus abwechselnden Triglyphen und Metopen bestehenden, von dem weitausladenden Dachkranze beschatteten dorischen Frieses die Forderung einer kräftigen Formgebung in den Reliefs der Metopen hervor, die nie anders als hoherhoben (en haut relief) gebildet werden konnten, weil ein flaches Relief sich an dieser Stelle unbedeutend und fade ausgenommen haben würde. Zur weiteren Hervorhebung der Formen des kräftigen Hochreliefs wurde die Farbe angewandt, namentlich auf dem Grunde, welcher wohl ohne Ausnahme entweder satt roth oder dunkelblau gefärbt wurde, ohne natürlich eine Bemalung der Reliefs selbst auszuschliessen, soweit überhaupt der Marmor bemalt wurde, d. h. in den Theilen, welche eine natürliche dunkle Localfarbe haben, die wie Haare, wie Waffen, Kleidung u. dgl. mehr. Endlich darf man wohl als eine letzte Consequenz sowohl der selbständigen Composition der einzelnen Metopen wie auch der Kräftigkeit ihrer Formgestaltung betrachten, dass bewegte Handlungen als Gegenstände die Regel, ruhige Gruppen nur Ausnahmen bilden. Denn die bewegte Handlung hat sowohl den Vorzug kräftigerer Formen und grösserer Mannigfaltigkeit in den Stellungen der Figuren wie denjenigen, sich klarer und einfacher, vollständiger und runder auszusprechen, als eine ruhige Gruppierung und eine mehr innerlich oder geistig bedeutende Handlung.

Dies etwa sind die Bedingungen, unter denen die Aufgabe der Metopenbilderei stand, und nach denen nebst der Präcision der Erfüllung des gegebenen Raumes die auf uns gekommenen Metopenreliefs in stilistischer wie in geistiger Beziehung zu beurtheilen sind.

Sehr verschieden, in einigem Betracht fast diametral entgegengesetzt sind die Bedingungen, welchen der Darstellung des ionischen Frieses und des Frieses der Cella am dorischen Tempel unterlag, vor welchem letzteren wir freilich nur ein vollgiltiges Beispiel, den Fries des Parthenon kennen.

Sowie die ionische Ordnung überhaupt verglichen mit der dorischen die leichtere, zierlichere ist, welche an die Stelle der kraftvollen Strenge des Dorismus heitere Eleganz setzt, so ist auch ihr Fries, welcher über dem leichteren Epistylbalken liegt, nicht als Träger des Dachkranzes behandelt, folglich nicht mit den markigen Triglyphenstützen versehen, sondern ist aufgefasst im Sinne der Längendimension als ein leicht um die Stirn des Tempels geschlungenes Band. Der ionische Fries, laufe er aussen um den Tempel, wie z. B. beim Tempel der Nike apteros in

Athen, oder im Innern dahin über eine, die hypäthrale Öffnung umgebende Säulenstellung, wie beim Tempel in Phigalia, ist ein ununterbrochen sich erstreckender langer Streifen von geringer Höhe. — Als Grundbedingung für die Composition des Friesreliefs ergibt sich aus der besprochenen Beschaffenheit des Raumes, den der Fries bot, die Einheitlichkeit einer ununterbrochen fortlaufenden und unter sich zusammenhängenden Figurenreihe, und zwar entweder einer solchen, welche sich über je eine der vier Seiten des Frieses, oder über mehre derselben, oder über alle vier erstreckte, je nachdem man das zugleich Überselbare des Raumes oder seine in der Gleichmässigkeit ausgesprochene innere Einheit in's Auge fasste. Aus dieser Gleichmässigkeit des ganzen Friesstreifens und jeder Seite desselben geht nun ferner hervor, dass das Friesrelief in seiner Composition nicht auf einen Mittelpunkt centralisirt zu sein braucht, ja streng genommen es nicht sein darf, da der Raum in keiner Weise einen Mittel- oder Hauptpunkt markirt. Findet sich eine Centralisation in der Composition von Friesstreifen, so kann dies nur bei kürzeren Friesen der Fall sein, deren Enden für den in der Mitte stehenden Beschauer zugleich übersehbar, den Raum als zweitheilig oder zweiflügelig, folglich einen Mittelpunkt umgebend, darstellen. Bei langen Friesstreifen, die nur im Entlangschreiten nach und nach übersehbar werden, würde eine centralisirte Composition ein Fehler sein, und nur die gleichmässig und, wie der Beschauer, in einer Richtung sich bewegende Composition entspricht den Gesetzen des Raumes. Soll aber ein kürzerer Friesstreifen zweiflügelig oder central componirt werden, so kann dies nie allein durch Hervorheben der Mitte geschehen, sondern entweder ohne dies oder nur durch dieses Hervorheben der Mitte in Verbindung mit der Gegenbewegung in der Composition der Flügel, der Gegenbewegung entweder auf einander hin oder von einander weg.

Da ferner der Fries vermöge des unverhältnissmässigen Überwiegens der Längen- über die Höhendimension die Tendenz der Längenerstreckung, und folglich der Bewegung in dieser Richtung ausspricht, so erwächst dem Friesrelief die Bedingung derjenigen Composition, in welcher sich die Bewegung im Sinne der Längendimension ausspricht. Mit anderen Worten, es kann nur die Composition genügen, in der ein Fortschreiten, ein Streben oder eine Richtung von einem Ende zum andern, oder von den Enden zur Mitte, oder von der Mitte zu den Enden sich darstellt, fehlerhaft ist die Nebeneinanderstellung, sei es ruhiger oder abwechselnd in verschiedener Richtung bewegter oder gewendeter Figuren. Wir werden den östlichen Fries des Niketempels von diesem Fehler nicht freisprechen können und denselben an diesem Beispiel sehr deutlich empfinden. — Sowie die kräftige Gliederung des in Triglyphen und Metopen abwechselnden dorischen Frieses ein starkes Hochrelief der Metopenplatten fordert, so wird ein gleich starkes Hochrelief des ionischen Frieses durch die leichtere Gliederung des ionischen Dachbaues verboten. Das Gesetz für den ionischen Fries ist mässiges Halbrelief (*demi-relief*); zu starke Erhebung des Reliefs lässt die Figuren derb und den Fries lastend erscheinen, zu flaches Relief würde ihn zwischen der immerhin kräftig markirten Umrahmung durch den in drei Gliedern vortretenden Epistylbalken und die schattig überhangende Dachtraufe schwächlich machen. Dies flache Relief dagegen können wir als Gesetz des Frieses der Cella am dorischen Tempel hinstellen, und zwar deshalb, weil der Fries hier keiner kräftigen Gliederung, sondern der glatten Wand entspricht, auf welcher er selbst bei

mässiger Halberhebung des Reliefs lasten würde. Die Wand der Cella ist ihrem structiven Schema nach wie gesagt nur der umschliessende Teppich, nicht eine Stütze, sie hangt gleichsam vom Gebälk herab, nicht trägt sie die Balken, welche durch sie hindurch gehn; der Fries ist die Borde dieses Teppichs, welche der Natur desselben folgen muss. So ist der Cellafries des Parthenon, das einzige Muster dieser Art, obgleich über 500 Fuss lang und  $3\frac{1}{3}$  Fuss hoch, doch nur in  $3\frac{1}{2}$  Zoll hohem Relief gehalten.

Das Friesrelief in der korinthischen Ordnung unterliegt in allem Wesentlichen den Compositionsgesetzen des ionischen Frieses, und nur für die Formgebung darf man, gemäss der noch leichteren Gliederung der korinthischen Bauweise, ein noch weniger erhabenes, fast flaches (Bas-) Relief als Norm statuiren. Erhalten ist uns von Friesen in korinthischer Ordnung aufgeführter Gebäude nur ein Beispiel in demjenigen des choragischen Denkmals des Lysikrates in Athen, der sogenannten Laterne des Demosthenes aus der folgenden Periode der plastischen Kunst. Dies Relief, auf welches wir seines Orts näher zurückkommen werden, unterliegt einer eigenthümlichen Beurteilung, sofern das mit demselben gezierte Gebäude ein Rundtempelchen ist, der Fries folglich einen ununterbrochen rings umlaufenden Streifen bildet. Wenn dies eine Einheitlichkeit der Composition des Reliefs bedingt, so widerstrebt hingegen die Unmöglichkeit dasselbe gleichzeitig zu übersehn einer straffen Centralisirung. Wir werden sehn, dass die aus dieser Eigenthümlichkeit des Raumes resultirende doppelte Aufgabe mit Geist und in vollkommen den Gesetzen entsprechender Weise beobachtet und gelöst ist, während auch die Erhebung des Reliefs durchaus derjenigen entspricht, welche wir principiell fordern mussten.

Wir kommen endlich zum Giebelfelde. Es ist gesagt worden, dass das Dach über den beiden Façaden offen war, und einen durch Gesims und Dachgesims begrenzten flachdreieckigen Raum darstellte, welcher nach einer Vergleichung mit den Schwingen eines Adlers (Aëtös), Adler genannt wurde. Diesen flachdreieckigen offenen Raum konnte die Architektur wohl schliessen, aber seine Ornamentik wie die der Metopen musste sie der Plastik überweisen, welche auch hier Besitz ergreifend, den Gesetzen dieses Raumes gehorsam, Herrliches, fast das Herrlichste, was wir von alter Kunst besitzen, geschaffen hat. Vergegenwärtigen wir uns auch hier die Bedingungen, welche die Form und Gliederung des Giebels der Composition und Formgebung der Plastik vorschrieb.

Im bestimmtesten Gegensatze zu dem gleichmässig in der Längendimension sich erstreckenden Raume des Frieses stellt das Giebelfeld einen in schärfster Weise aus Mitte und zwei Flügeln bestehenden Raum dar. Die oberste Bedingung der Composition der Giebelgruppe ist demnach die schärfste Centralisirung; die Giebelgruppe kann nur aus einer energisch markirten Mitte und zweien auf diese Mitte bezüglichen Flügeln bestehn. Dieser obersten Forderung kann einzig und allein dadurch entsprochen werden, dass der Gegenstand des Giebelbildwerks eine grosse, in sich einheitlich geschlossene Handlung darstellt, und eine solche ist uns denn auch in allen Giebelgruppen, von denen wir Kunde besitzen, mit einer einzigen Ausnahme bezeugt und verbürgt. Die Ausnahme ist die angebliche Giebelgruppe des Heraklestempels in Theben von der Hand des Praxiteles, welche, gemäss dem jetzt vorliegenden Texte des Pausanias die meisten der zwölf Kämpfe des Herakles dargestellt

haben soll, folglich eine Reihe einzelner Handlungen derselben wiederkehrenden Hauptperson neben einander. Obgleich diese Angabe des Pausanias von den berühmtesten Archäologen nicht bezweifelt worden ist<sup>23)</sup>, muss ich sie dennoch aus naheliegenden principiellen Gründen für irrtümlich halten, und bin überzeugt, dass sie einfach auf dem Ausfall einer Zeile im Text des Pausanias<sup>21)</sup> beruht, in welcher die Worte standen: „und in den Metopen stellte er . . . . dar“. Diese gewiss sehr leichte Correctur beseitigt die abenteuerliche Giebelgruppe und bringt die Kämpfe des Herakles an eine Stelle, wo wir sie in einer Reihe von Beispielen wiederfinden<sup>25)</sup>.

Zweitens aber sind im Giebel auch die beiden Flügel einander vollständig entsprechend, und erstrecken sich in völlig gleichen Dimensionen nach beiden Seiten. Daraus geht die zweite Forderung an die Composition der Giebelgruppe hervor, nämlich diejenige der Entsprechung und Symmetrie ihrer beiden Flügel oder Hälften. Drittens bedingt die nach beiden Enden abnehmende, in einen spitzen Winkel auslaufende Höhe der beiden Flügel ein gleiches Abnehmen in der Höhe der Figuren in der Gruppe je nach ihrer Entfernung von der Mitte, was äusserlich gefasst die Stellung und das Mass der Figuren, geistig gefasst eine abnehmende Bedeutung der Personen einer solchen Gruppe bedingt, liege diese Bedeutung in ihrem eigenen Wesen und Charakter, oder in ihrem Antheil an der Handlung, oder in der Intensität des Interesses, das sie in Anspruch nehmen. — Wie viel Bedingtheit, man könnte sagen wie viel Zwang für die Composition der Giebelgruppe! Aber nur für die unvollkommene Kunst ist diese Bedingtheit Bedingtheit und dieser Zwang ein Zwang; für die Kunst auf ihrer Höhe wird das Darstellungsgesetz zum Darstellungsmittel, die Bedingtheit der Composition zum Hebel des Ausdrucks und zur Offenbarung der Idee. Eben wie die Mitte die Hauptperson oder Hauptgruppe fordert, hebt sie dieselbe auch über die Flügel hinaus; eben wie die Abnahme in der Bewegung, in der Grösse, in der Bedeutung der Personen nach den Flügeln hin Bedingung ist, unterstützt auch diese Abnahme die klare Gliederung der Gruppe; eben wie die Symmetrie beider Flügel Gesetz ist, wird sie auch zum Mittel der Verbindung des Entsprechenden oder Gegensätzlichen. In den ältesten Giebelgruppen, die wir kennen, den äginetischen, ist das Gesetz noch Zwang, die Bedingtheit noch Schranke, wenigstens in überwiegender Masse, in dem vollkommensten Muster von Giebelgruppen, in denen des Parthenon, ist das Gesetz und die Bedingung nur noch Mittel in der Hand des Künstlers, um seine Ideen auszusprechen. In den oben beschriebenen Giebeln des Tempels von Olympia mögen wir eine Mittelstellung des Künstlers gegenüber den Gesetzen erkennen, die ihn noch binden, zugleich aber fördern.

Soviel von den Bedingungen der Composition; was aber die Formgebung anlangt, so machte die Grösse des Giebels einerseits, seine kräftige, ja mächtige Umrahmung durch Gesims und Dachgesims andererseits die Anwendung des Reliefs unmöglich und forderte die Composition in vollen Statuen, und für diese, abgesehen von dem Masse, welches die Grösse des Giebels bestimmte, Kräftigkeit und Grossheit in der Anlage und Formgebung der Gestalten. Zierlichkeit ist ausgeschlossen, Feinheit allein würde nicht zur Geltung kommen; dabei erscheint Bewegtheit als eine ziemlich unausweichliche, schon durch die nothwendig verschiedene Stellung der Mittel- und Eckfiguren bedingte Forderung. Wohl hat man davon geredet, dass in den beiden Giebeln sich ein Gegensatz einer mehr und einer weniger bewegten Handlung aus-

zusprechen schein; es soll dieser Satz nicht bestritten werden, obgleich er in voller Allgemeinheit sich kaum wird durchführen lassen; unbedingt aber kann bei der weniger bewegten Handlung des einen Giebels nur von einem relativen Mass, im Verhältniss zu der bewegteren Handlung des anderen Giebels die Rede sein, völlige Ruhe wäre ein Unding und ist auch nirgend nachweisbar.

Wenn nun endlich ein Wort über die Bezüglichkeit des plastischen Schmuckes eines Tempels zu diesem selbst und zu der in ihm verehrten Gottheit zu sagen ist, so kann dies sehr kurz und bündig ausfallen. Die Zusammenhangslosigkeit der Darstellungen in Giebeln, Friesen, Metopen und der Tempelgottheit oder ihres Cultes behaupten, das heisst die sinnvollen, gedankenreichen Griechen zu den einfältigsten, gedankenlosesten Menschen machen. Die innerliche Bezüglichkeit des bildlichen Schmuckes des Tempels zu der Gottheit, die in demselben verehrt wurde, ist eine unausweichliche Forderung des verständigen, geschweige des künstlerischen Menschengeistes. Nur freilich ist der Grad und die Art dieser Bezüglichkeit nicht immer gleich, und es hiesse wiederum die überschwänglich geistreich schaffenden griechischen Künstler arg missverstehn, wenn man glaubte, die angedeuteten Bezüge trocken schematisiren und auf eine gewisse, leicht übersehbare Zahl zurückführen zu dürfen. Dürfen wir aber dies nicht, so ist allerdings zuzugestehn, dass wir nicht immer im Stande sein werden, von dem bildlichen Schmucke eines Tempels auf seinen Cult zu schliessen, nach jenem diesen zu bestimmen, wo er unbekannt ist, dass es vielmehr unsere Aufgabe wird, aus den gegebenen Thatsachen die Bezüge der einzelnen Theile des Gesamtschmuckes zu einander und zu dem Tempelcult aufzusuchen, und uns lieber mit den so zu gewinnenden Resultaten zu begnügen, als in übereilten Schlüssen da systematisiren zu wollen, wo uns die Thatsachen in durchaus fragmentarischer Weise überliefert sind.

## FÜNFTES CAPITEL.

### Die Sculpturen am sogenannten Theseustempel.

Wir beginnen unsere Rundschau unter den architektonischen Sculpturen der phidiasischen Zeit mit einem athenischen Monumente aus der Periode der Verwaltung Kimon's oder aus Phidias' Jugendzeit, den Sculpturen des sogenannten Theseion oder des Tempels des Theseus, dergleichen einer von Kimon erbaut wurde. Dass freilich dieser Name für den als Kapelle des heil. Georg wohl erhaltenen dorischen Tempel nördlich von der Burg von Athen weder antik überliefert noch bei aller Übereinstimmung unter den Neueren richtig angewendet sei, hat Ross in einer eigenen kleinen Schrift<sup>26)</sup>, wie mir scheint, unwiderleglich bewiesen, dass dagegen an die Stelle dieses gebräuchlich gewordenen Namens derjenige eines Tempels des Ares mit Recht gesetzt werde, kann ich, namentlich aus topographischen Gründen, nicht glauben. Wenn wir also den rich-

tigen Namen des Gebäudes nicht kennen und die ältere Bezeichnung nur beibehalten, um nicht eine neue, eben so wenig beglaubigte dafür einzubürgern, so könnte es scheinen, dass wir allen Halt verlieren, der uns berechtigt, den Tempel aus der Zeit der kimonischen Verwaltung zu datiren. Allein es vereinigen sich manche Gründe, um dies Datum trotzdem im höchsten Grade wahrscheinlich zu machen. Denn einmal sind die Proportionen der Architektur noch etwas schwerer und lastender als in der höchsten Entwicklung der dorischen Ordnung im Parthenon; sodann sind die Cassetten der Felderdecke in der Vorhalle des Tempels mit Steinmetzzeichen versehen, nach denen ihre Ordnung bestimmt ist, und diese Steinmetzzeichen bestehen aus Buchstaben, die ihrer Form nach in die Verwaltungszeit Kimon's fallen müssen<sup>27)</sup>; endlich bestehen, was uns zunächst interessirt, die sämtlichen Sculpturen aus parischem Marmor, während der Tempel aus einheimischem, pentelischem erbaut ist. Der parische Marmor war, wie wir bei der Besprechung von Dipoinos und Skyllis, Bupalos und Athenis und anderen älteren Künstlern gesehn haben, der zuerst für Sculpturen verwendete und wegen seines feinen Salzkorns auch am meisten geeignete. Der attische Marmor vom Pentelikos ist weisser, aber von größerem Korn, und spaltet sich leicht plattenweise. Es gehört demnach die Kühnheit und Geistesfreiheit einer völlig genial entwickelten Kunst, wie in der Schule des Phidias dazu, um das traditionelle Sculpturmateriale, den parischen Marmor, zu verwerfen und den schwieriger zu bearbeitenden pentelischen an dessen Stelle zu setzen; wo wir daher das ältere Material noch beibehalten finden, dürfen wir, namentlich wenn noch andere Argumente sich wie hier mit diesem verbinden, wohl auf eine Zeit schliessen, der noch die letzten Reste der Befangenheit der Tradition anhaften.

Der Schmuck des sogenannten Theseion<sup>28)</sup> bestand aus Giebelgruppen, Metopen und zweien Friesen in der Vor- und Hinterhalle (Pronaos und Opisthodom). Von den Giebelgruppen ist Nichts erhalten als die Befestigungspunkte der Figuren in den Giebeln, aus denen auf sieben Personen jeder Gruppe, freilich in kaum genügend sicherer Weise geschlossen wird, da die Befestigungen den Plinthen gegolten haben werden, deren jede mehr als eine Figur getragen haben mag.

Die Metopen sind bis auf einige beträchtliche Verstümmelungen erhalten. Mit plastischem Schmuck versehen sind hier jedoch nur die zehn der Ost- oder Vorderfronte und je vier an den anstossenden Ecken der Nord- und Süd-Langseite, also im Ganzen achtzehn, während die übrigen fünfzig nur aus glatten Marmortafeln bestehen, die vielleicht, aber nicht nothwendiger Weise mit Figurenmalereien, vielleicht auch nur mit farbigem Anstrich verziert waren. Abgebildet sind die in Gypsabguss in London befindlichen Metopen im 3. Bande von Stuart's Antiquities of Athens, cap. 1, Tafel 11—14. Die zehn Metopen der Vorderfront enthalten Thaten des Herakles, zehn von den zwölf ihm von Eurystheus auferlegten Arbeiten, dem sogenannten Zwölfkämpfe (Dodekathlos), von dem wir in diesen Sculpturen das früheste Beispiel zusammenfassender Darstellung finden. Jedoch ist zu bemerken, dass die Darstellungen sich nicht auf den Kreis der zwölf Kämpfe beschränken, und dass, wie einige derselben ausgelassen, andere Thaten des Helden eingemischt sind. Mehr oder weniger gut erhalten lassen sich die zehn Thaten des Herakles mit ziemlich zweifelloser Sicherheit erkennen, und zwar als die folgenden: 1) (Nordostecke der Vorderfront). Der Ringkampf mit dem nemeischen Löwen (Stuart pl. 11, 1), 2) der

Kampf gegen die lernäische Hydra (pl. 11, 2), 3) die Einfangung der kerynitischen Hirschkuh (pl. 11, 3), 4) die Überbringung des erymantischen Ebers an den in ein fassartig gestaltetes unterirdisches Versteck geflohenen Eurystheus (pl. 11, 4), 5) die Bändigung der menschenfleischfressenden Rosse des thrakischen Diomedes (pl. 11, 5), 6) die Hervorholung des Kerberos aus der Unterwelt (pl. 11, 6), 7) wahrscheinlich der Kampf mit dem Aressohne Kyknos (pl. 14, 15), 8) die Gewinnung des Gürtels der getödteten Amazone Hippolyte (pl. 14, 16), 9) wahrscheinlich der Kampf gegen den dreileibigen Geryon (pl. 14, 17), und 10) die Gewinnung der goldenen Äpfel der Hesperiden (pl. 14, 18).

Die acht Metopen der Nord- und Südseite stellen Thaten des Theseus dar, und zwar lassen sie sich, wie folgt, mit mehr oder minderer Sicherheit erkennen. a. Auf der Südseite: 1) die Besiegung des Minotauros (St. pl. 12, 7), 2) die Einfangung des marathonischen Stiers (pl. 12, 8), 3) die Bestrafung des Sinis oder Pithyokampes (pl. 12, 9), 4) vielleicht die Bestrafung des Prokustes, dies bleibt jedoch, wie die folgende Benennung zweifelhaft (pl. 12, 10); b. Auf der Nordseite: 5) die Besiegung des Keulenschwingers Periphetes (pl. 13, 11), 6) der Ringkampf mit dem arkadischen Ringer Kerkyon, in welcher Darstellung man sehr mit Unrecht, obwohl in leicht begreiflichem Irrthum, Herakles' Ringkampf mit Antäos erkennen wollte (pl. 13, 12.), 7) die Bändigung und Bestrafung des Skiron (pl. 13, 13), und endlich 8) die Bändigung der krommyonischen Sau (pl. 13, 4).

Alle diese Darstellungen, soweit sie hinreichend erhalten sind, um uns zum Urtheil über ihre Composition und Formgebung zu berechtigen, legen Zeugniß davon ab, dass die Kunst zu voller Freiheit und unbeschränkter Kraft gelangt war. Die Stellungen der kämpfenden Personen sind mit der grössten Mannigfaltigkeit erfunden, die Bewegungen voll Schwung und Natürlichkeit, einige Erfindungen im wahrsten Sinne des Wortes classisch, so Herakles' Löwenkampf, Theseus' Kämpfe mit Minotauros, Periphetes, Kerkyon, Skiron und seine Bändigung des Stieres; alle Formen sind eben so naturwahr, gediegen kräftig wie geschmeidig, wengleich in einer breiten, der Metopensculptur völlig anpassenden, das feinste Detail unterdrückenden Weise gearbeitet. Auch das Gesetz der Raumerfüllung ist in den überwiegend meisten Fällen eben so gewissenhaft wie ungezwungen eingehalten; nur einige Platten, z. B. die pyramidalen Gruppen des Löwenkampfes und des Kampfes mit der krommyonischen Sau unterliegen in dieser Hinsicht einem leisen Tadel, der in Bezug auf die achte Heraklesmetope stärker betont werden muss. Denn indem auf dieser Platte Herakles zur linken Seite aufrecht steht, während die getödtete Amazone zu seinen Füßen platt auf dem Boden liegt, entsteht rechts über derselben ein völlig leerer, unangenehm viereckiger Raum. Leise zu tadeln dürfte auch die zehnte Heraklesmetope sein, indem die einander ganz ruhig gegenüberstehenden Gestalten des Helden und einer Hesperide einen leeren Raum zwischen sich lassen und die Metope mehr begrenzen als erfüllen.

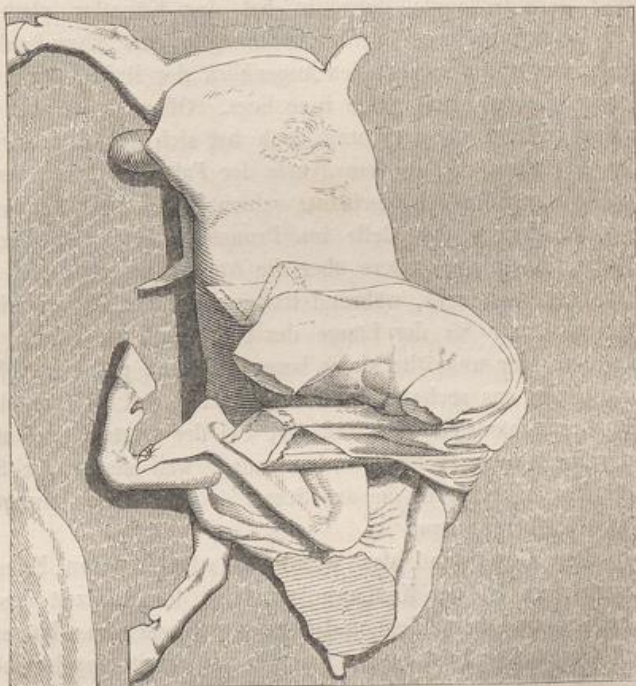
Um unseren Lesern von diesen Sculpturen eine eigene Anschauung zu geben, haben wir aus den besterhaltenen, zugleich dem Gegenstande nach interessantesten zwei ausgewählt, welche die beiliegende Tafel enthält, den Kampf des Theseus gegen Minotauros und die Einfangung des marathonischen Stiers. Über die erstere Metope werden nicht viele Worte nöthig sein, denn jeder Betrachter sieht selbst, wie in jeder Weise

vortrefflich die Gruppe der beiden Ringer componirt ist. Minotaurus ist gewiss kein verächtlicher Gegner des attischen Helden, und dennoch, mag er sich stemmen wie er will, mag er dem Gegner die Stierhörner in die Seiten drücken, sein Unterliegen steht uns klar vor Augen, auch wenn wir nicht an das mit dem rechten Arme des Theseus weggebrochene Schwert denken, welches demnächst des Ungeheuers Weichen durchbohren wird. Die Art aber, wie Minotaurus zusammengedrückt erscheint, während Theseus' jugendliche Heldenschönheit sich frei vor unsern Blicken entfaltet, ist besonders gut erfunden, denn in diesem Contrast der Stellungen liegt mehr als die körperliche und momentane Überlegenheit des Theseus; Minotaurus' Stellung erinnert uns an thierische Bewegungen, in Theseus Haltung aber tritt diesem Halbthierischen die reine Menschlichkeit in halbgöttlicher Verklärung entgegen. — Die zweite Metope gewinnt durch die Vergleichung

der Metope von Olympia mit der Stierbändigung durch Herakles (unten Fig. 60 a.) ein doppeltes Interesse, indem diese Vergleichung uns eine, für Theseus und



Fig. 38. Zwei Metopen vom sogenannten Theseion.





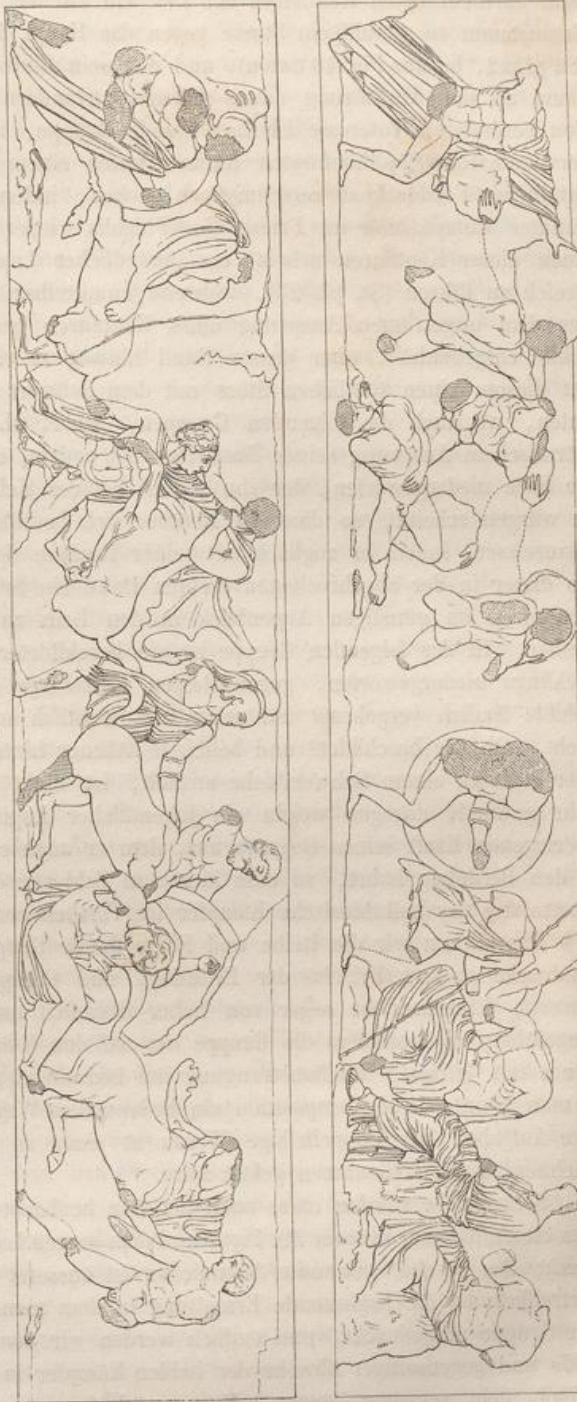
Herakles sehr charakteristische verschiedene Auffassung höchster Heldenkraft offenbart. Theseus ist, Herakles gegenüber, schlank und fein, seine Bewegungen machen den Eindruck der Raschheit und Elasticität, seine Erfolge beruhen auf der Gewandtheit eben so sehr wie auf der eigentlichen Stärke. Herakles dagegen ist, ohne plump zu sein, ungleich massiger, seine Kraft ist eine schwerwichtige, zermalmende, er braucht nicht auf feine Wendungen und künstliche Griffe zu sinnen, um seine Gegner zu bezwingen, die Last seines gewaltigen Körpers allein überwältigt die Anstrengungen seiner Feinde. Die Kraft der beiden Helden verhält sich zu einander wie die eines feingebauten edlen Pferdes zu der eines mächtigen Stieres. Und demgemäss haben die Künstler auch die Art, wie beide Helden dieselbe Aufgabe lösen, in geistreicher Weise variirt. Während Herakles sich der Gewalt des dahinstürmenden Stieres mit dem ganzen Körper entgegenstemmt, und trotz aller Anstrengung des riesigen und schwerfälligen Thieres, dessen ungeheuren Nacken, den eigentlichen Sitz seiner Kraft beugt und herumreisst, ist Theseus offenbar der Bewegung des Thieres gefolgt, bis ihm eine Erhöhung im Boden einen erwünschten Widerhalt darbietet; in diesem Augenblick seinen Vortheil erspähend, setzt er dem Stier das linke Knie scharf hinter der Kinnlade ein, fasst denselben an Nacken und Maul, und biegt mit raschem Ruck den Kopf der Bestie nieder, deren untergeschlagenes rechtes Vorderbein uns errathen lässt, dass sie zum Sturze gebracht werden, und so dem gewandten Helden unterliegen wird. Ein besonders feines Bewegungsmotiv liegt in dem Gewande des Theseus, welches vor und hinter dem Helden gradlinig herunterhangt; denn es hat der Künstler eben hiedurch den Augenblick fein bezeichnet, wo die Vorwärtsbewegung der Kämpfenden aufgehört hat und einer neuen Bewegung weicht, den Augenblick der Ruhe, der zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen mitten inne liegt. Offenbar ist das Gewand um dieses Motives willen gebildet worden, und doch hat sich der Künstler nicht zu einer naheliegenden Effecthascherei in dem Wurf der Falten verleiten lassen, der uns eher zu einfach als zu künstlich erscheint, seinen Zweck aber dennoch vollständig erfüllt.

Die Friese der Cella im Pronaos und Opisthodom sind von sehr ungleicher Länge, indem der erstere über die Anten übergreift und sich bis an das Gebälk der Langseiten erstreckt, während letzterer auf den Raum zwischen den Anten beschränkt ist, also nur  $\frac{2}{3}$  der Länge des östlichen Frieses hat. Er besteht demnach auch aus nur vier ungefähr gleich langen Blöcken parischen Marmors, während der östliche Fries aus sechs Blöcken zusammengesetzt ist, von denen bei Stuart (Taf. 4 in der Gesamtansicht und Taf. 18, 19) der vierte und fünfte vertauscht ist, was um so mehr hervorgehoben werden muss, weil dieser alle Symmetrie der Composition aufhebende Fehler in die aus Stuart entlehnten Zeichnungen z. B. in Müller's D. a. K. Taf. 21 übergegangen ist.

Der Gegenstand des westlichen oder hinteren Frieses unterliegt gar keinem Zweifel, es ist der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos. Unbewaffnete Lapithen und bewaffnete und behelmte Athener aus Theseus' Gefolge bekämpften die mit frevelhafter Lust in die Feier der Hochzeit eingebrochenen halbthierischen Ungeheuer; ohne dass jedoch das endliche Unterliegen der letzteren mit Bestimmtheit angedeutet wäre. Vielmehr steht der Kampf durchweg so ziemlich gleich, und es erscheint bald die eine, bald die andere Partei im Vortheil, so dass der Künstler

offenbar diese Auffassung gewählt hat, weil er glauben mochte, auf diese Weise grössere Abwechslung und Mannigfaltigkeit in seine Composition bringen zu können. Eine solche Mannigfaltigkeit der Stellungen, Bewegung und Gruppierung der Figuren hat der Meister allerdings erreicht, und es genügt ein Blick auf die Proben dieser Friese, welche die beiden folgenden Tafeln (Fig. 39 und 40) enthalten, um sich zu überzeugen, dass wir hier ein spezifisch Anderes als die Compositionen der alten Zeit vor uns haben, dass hier eine Fülle reicher künstlerischer Erfindung mit unbeschränkter Freiheit und mit vollem Bewusstsein gestaltet ist. Den Reigen der Kämpfergruppen eröffnet ein Kentaure, der einen Lapithen rücklings zu Boden gestürzt hat und im Begriffe ist, ihn mit einem gewaltigen Steinblock, den er in beiden Händen erhoben trägt, zu zermalmen; der Jüngling streckt zu ohnmächtiger Abwehr das um die linke Hand gewickelte Gewand dem Feinde entgegen (St. pl. 21), während ein beschuldigter attischer Genoss von dem augenscheinlich rettungslos Verlorenen fort und einem anderen Lapithen zueilt, der einen Kentauren zu Sturze zu bringen gewusst hat und im Begriffe ist, dem auf dem Rücken seines Pferdeleibes sich im Staube Wälzenden

Fig. 39. Proben von den Friese des sogenannten Theseion, 1.



einen tödtlichen Schwertstoss zu versetzen (St. pl. 21, bei uns Fig. 40 unten). Dem hartbedrängten Kentauren eilt aber ein zweiter zur Hilfe heran, der mit einem Baumstamm zu gewaltigem Stosse gegen das Haupt des siegreichen Lapithen ausholt (St. pl. 22, bei uns Fig. 40 unten), und den sein hinter ihm zurückweichender Gegner kaum an der Ausführung dieses Stosses verhindern zu wollen scheint (St. pl. 22). Von besonderem Interesse ist die folgende Gruppe, in der zwei Kentauren den unverwundbaren Lapithenfürsten Käneus unter einem gemeinsam herbeigeschleppten gewaltigen Felsblock zu zerschmettern suchen, indem dieselbe Gruppe in sehr verwandter Composition im Friese von Phigalia wiederkehrt (St. pl. 22). Gegen den einen dieser Kentauren scheint ein jugendlicher Lapith von hinten einen Schwertstreich zu führen (St. pl. 23), während unmittelbar hinter ihm ein gerüsteter Athener dem ungestümen Ansprung eines Kentauren gewandt und kräftig zugleich den Schild entgegenhält, über dessen Rand hinweg er eine Blösse des Feindes erspäht, um diesem einen tödtlichen Stoss mit dem Schwert zu versetzen (bei uns Fig. 39 unten, wo auch die folgenden Gruppen, Stuart pl. 23 und 24). Mit ähnlichem stürmischem Ansprung seines Rossleibes hat sodann ein Kentaure einen Lapithen auf die Knie niedergeworfen, der ihn jedoch bei der Kehle gepackt hat und ihn kräftig zu würgen scheint, so dass der Kentaure sich bemüht, die Hand von seiner Kehle loszureissen, indem er zugleich mit seiner Rechten den Gegner im Haar gefasst hat. Ob dieser in der abgebrochenen rechten Hand ein Schwert bereit hielt, um es dem Kentauren im günstigen Augenblick in den Leib zu bohren, muss unentschieden bleiben. In der folgenden Gruppe ist ein beschildeter Kämpfer von einem Kentauren rücklings niedergeworfen, gegen dessen Hufschläge er sich mit seinem erhobenen Schilde freilich vergebens und schon mit sichtlich ermattenden Kräften zu decken sucht. Ob der beschildete und behelmte Athener hinter dem Kentauren zurückweicht, oder etwa zu einem Schwerthiebe ausholt, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Sehr gewandt dagegen weicht ein jugendlicher Lapith in der letzten Gruppe der überlegenen Kraft seines Gegners aus, dem er zugleich das kurze Schwert von unten in den Perdebug bohrt, so dass hier zum Schlusse der menschliche wie gegenüber am Anfang der halbthierische Kämpfer im Vortheil erscheint.

Überblicken wir die Reihe und Folge dieser Gruppen, so werden wir uns dem Eindrücke grosser Frische der Erfindung und Composition gewiss nicht entziehen können; Einzelnes ist sogar von hoher Kühnheit und mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt, so besonders die Gruppe des auf den Rücken gestürzten Kentauren und seines mit eifrigster Kraftanstrengung ihn bedrohenden Gegners (bei uns Fig. 40); ja man könnte diese Composition ein bedeutendes Wagniss nennen, wenn die schwierige Aufgabe, das doppelte Wesen in einer so ausserordentlichen Stellung zu zeichnen, nicht vollkommen gelöst wäre.

Sehr gelobt werden muss auch der fein beobachtete Rhythmus der Bewegung in dem ersten Athener unserer 39. Figur und dem jungen Lapithen, welcher den Fries endet (das.); das rasche, gewandte Ausweichen ist äusserst naturwahr aufgefasst; eben so vortrefflich ist die beginnende Ermattung in dem menschlichen Kämpfer der vorletzten Gruppe ausgedrückt, und endlich werden wir dem Widerspiel gegenseitigen Angriffs und gegenseitiger Abwehr der beiden Kämpfer in der drittletzten Gruppe unsern Beifall nicht versagen können. Dagegen darf nun aber auch nicht verschwiegen

werden, dass gewisse Stellungen und Bewegungen der menschlichen Kämpfer und der Kentauren sich einigermaßen monoton wiederholen, so jenes Zurückweichen mehrerer Lapithen und Athener, wovon wir in Fig. 39 und 40 je ein Beispiel finden; so ferner die fast identische Bewegung der beiden unmittelbar auf einander folgenden letzten Kentauren (Fig. 39.), und ebenso die grosse Übereinstimmung in den Stellungen des ersten und des baumbewehrten Kentauren in Fig. 40. In Bezug hierauf werden wir bei späterer Vergleichung die Überlegenheit in der Composition des Frieses von Phigalia lebhaft und nicht ohne Bewunderung empfinden; aber nicht allein in Bezug hierauf, sondern noch mehr in der ungleich grösseren Mannigfaltigkeit interessanter, ergreifender Motive und Situationen des Kampfes. Hier handelt es sich doch eigentlich nur um das gegenseitige Messen von Kraft und Gewandtheit, nur die Leidenschaft des Kampfes selbst ist hier gegeben, Gemüth und Gefühl werden daher kaum, höchstens bei dem ermattenden Kämpfer der vorletzten Gruppe erregt, während in dem Fries von Phigalia eine grosse Zahl der verschiedensten Leidenschaften in Bewegung sind und uns bald so bald so erregen.

Die Formgebung an sich dagegen wird schwerlich in irgend einem Punkte mit Recht getadelt werden können, hier ist Alles wahr, kräftig, frisch, und dabei ist der Vortrag, ohne jemals unbestimmt zu sein, dennoch bescheiden und frei von allem Haschen nach Effect, sowie auch überall mit der Wahrheit die Schönheit, ja die Anmuth der Stellungen, Bewegungen und Formen verbunden ist. In diesem Betrachte dürfte wieder der phigalische Fries gegen diesen zurückstehn, der, wie wir sehn werden, merkbar derber in den Formen und weder von dem Haschen nach Effect, namentlich in den Gewandmotiven, noch davon freizusprechen ist, mehr als einmal der Naturwahrheit in den Stellungen, Bewegungen und Situationen die feinere Schönheit aufzuopfern. Endlich muss noch ein Punkt besonders hervorgehoben werden, die Bildung der Kentauren. Niemand wird bestreiten, dass die Darstellung dieser zweileibigen Ungethüme hier bereits zu einer inneren Wahrheit durchgedrungen ist, welche uns an die Möglichkeit ihrer Existenz glauben macht; dennoch ist in einer Besonderheit der Zusammensetzung des menschlichen Oberkörpers mit dem Pferdeleibe ein kleiner Verstoss gegen das Organische nicht zu verkennen, der am deutlichsten bei dem baumbewehrten Kentauren in Fig. 40. hervortritt, und der sich noch bei einigen Kentauren der Parthenonmetopen wiederholt, wie wir an einem Beispiel demnächst sehn werden. Dieser eine Fehler ist, dass der Anfang des Pferdehalses und der Pferdemaähne zwischen den Schultern sichtbar wird, ohne organisch in den Menschenrücken zu verlaufen. In diesem Punkte erreicht erst der Fries von Phigalia neben einigen Metopen vom Parthenon das durchweg Vollendete, indem er diesen Ansatz des Pferdehalses vollkommen unterdrückt, den Rückgrad des Menschenleibes in einem Zuge aus dem des Pferdeleibes entspringen lässt, und Becken und Schenkelhals mit der Croupe und den Schultern des Rossleibes in der Art zu verschmelzen weiss, dass die Formen an der Natur beider Knochenpartien Theil haben, so dass eine wirklich und in vollem Sinne organische Bildung aus dieser Mischung hervorgeht.

Je unzweifelhafter der Gegenstand dieses westlichen Frieses ist, desto weniger klar sehn wir in Betreff desjenigen, welchen der östliche darstellt. Verschiedene Deutungen<sup>29)</sup> sind aufgestellt worden, keine jedoch, welche das am meisten Charakteristische



Fig. 40. Proben von den Friesen des sogenannten Theseion, 2.

der hier geschilderten Kämpfe, den Gegensatz der Bewaffneten und der nackten Steinschwinger genügend berücksichtigte, so dass die abschliessende Erklärung dieser merkwürdigen Composition, die füglich doch nur der attischen Nationalsage entnommen sein kann, noch immer eine zu lösende Aufgabe bleibt. Wir können einstweilen nur feststellen, dass ein Kampf bewaffneter Krieger und unbewaffneter Männer, die sich mit Steinblöcken vertheidigen, dargestellt sei, und zwar ein Kampf in Anwesenheit von sechs Gottheiten, die einander zu dritt gegenüber mitten unter den Kämpfern sitzen. Denn auch die Frage, ob diese Gottheiten der einen und der anderen Partei angehören, also feindlich gesondert sitzen, oder ob sie als die Schutzgötter der einen Partei allein gelten sollen, möchte ich nicht für erledigt halten, obgleich mich das Letztere ungleich wahrscheinlicher dünkt. Von diesen Gottheiten ist allein Athene in der Gruppe links (Fig. 40.) ganz sicher durch den Helm bezeichnet, jedoch kann man kaum zweifeln, dass in den neben ihr befindlichen Personen Here und Zeus gemeint seien; wie man aber die beiden, wie es scheint, jugendlichen männlichen Gottheiten gegenüber (Fig. 39.) und die gracile Göttin in ihrer Mitte nennen sollte, wage ich nicht zu entscheiden.

Nach richtiger Anordnung der, wie bemerkt, bei Stuart vertauschten Platten ist es leicht, eine Übersicht über die Composition dieses Frieses zu gewinnen. Sie zerfällt in drei ungleiche Abtheilungen, welche durch die sitzenden Gottheiten bezeichnet werden. Zwischen den Gottheiten ist der eigentliche Kampfplatz, und hier sind die Streiter hart an einander gerathen, ohne dass der Sieg entschieden wäre; je rechts und links dagegen hinter den Gottheiten, also auf den Flügeln, sind nicht mehr eigentliche Kämpfe dargestellt, sondern links (Stuart, Taf. 15.) die Fesselung eines besiegten und auf die Knie geworfenen nackten Steinschwingers durch zwei gewaffnete Jünglinge im Beisein eines dritten Beschildeten und eines lebhaft zurücktretenden Nackten; rechts ist der Gegenstand der Darstellung zweifelhaft wegen der starken Verstümmelung der Figuren, jedoch ist vielleicht auch hier eine, minder gewaltsame, Gefangennehmung zu erkennen. Unsere Tafeln geben ausser den sechs Gottheiten die besser erhaltene Gruppe der Mitte mit Kämpfen. Im Ganzen überblickt, theilt dieser Fries mit dem westlichen die Vorzüge frischer und kräftiger Lebendigkeit in der Anordnung der Gruppen sowie in der Stellung und Bewegung der einzelnen Figuren; namentlich die auf unserer 34. Tafel gezeichneten Kämpfergruppe zeigt im schönsten Masse diese Vorzüge, nicht minder die linke Flügelgruppe mit der Fesselung des besiegten Feindes. Wenn aber der westliche Fries diesem östlichen darin überlegen ist, dass er vermöge seines Gegenstandes mehr Gelegenheit zu äusserlich mannigfaltiger und formell interessanter Darstellung bietet, so dürfte in diesem Fries eine grössere Fülle innerlich oder seelisch interessanter Motive erkannt werden. Dort die blossen Kämpfe, hier neben diesen die charakteristischen Scenen der Gefangennehmung, und zwar diese, namentlich auf dem linken Flügel in wirklich pathetischer Weise gegeben. Auch in den zuschauenden Gottheiten spiegeln sich die mannigfachen Wendungen und Scenen des Kampfes, ruhiges, siegbewusstes Zuschauen in Athene, und der Göttin links, und daneben eine lebendige, fast zum Einschreiten fortreissende Theilnahme, besonders bei Zeus in der linken Gruppe. Von Monotonie und Beschränktheit der Erfindung kann hier nicht die Rede sein, die Composition ist durchaus lebensvoll und interessant. Von den Formen gilt, was über die Formgebung des westlichen Frieses gesagt worden, sie sind alle wohlverstanden und durchaus lebenswahr. Ja mehr als das, der Künstler hat es vermocht, die Erhabenheit der Götter von der Kraft der Menschen zu unterscheiden, es ist nicht nur der grössere Massstab, in welchem die sitzenden Figuren gearbeitet sind, der uns in ihnen Götter übermenschlicher Grösse erkennen lässt, es sind die breiten und grossen Formen dieser Körper selbst, es ist in Verbindung mit diesen die reiche, effectvoll und doch ohne Effecthascherei dargestellte Gewandung, die uns den Eindruck des Mächtigen, Erhabenen, der göttlichen Würde macht.

In Bezug auf die Raumerfüllung vertreten diese Fries die beiden Principien der Composition kurzer Frieses; im westlichen stellt sich uns die gleichmässig vertheilte, im östlichen die von zwei Flügeln her centralisirte Handlung dar. Das Relief ist einmässig, wenn auch kraftvoll erhobenes, welches in dem Umstande seine Rechtfertigung findet, dass die Fries nicht als Wandborde, sondern als die Ornamente des über den Säulen ruhenden Gebälks erscheinen.

## SECHSTES CAPITEL.

## Der plastische Schmuck des Parthenon.

So wie Griechenland den Alten als Mittelpunkt der Welt, Athen als der Griechenlands, die Akropolis als der Athens galt, so dürfen wir in künstlerischem Betracht den Parthenon den Mittelpunkt der Burg von Athen nennen, auf deren engem Raume sich eine Fülle der herrlichsten Schöpfungen der drei bildenden Künste vereinigte, wie sie kein so wenig ausgedehnter Raum der Erde jemals wieder umschlossen hat noch jemals wieder umschliessen wird. Es war das Athen des Perikles, das Athen auf dem Gipfel seiner Grösse und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwicklung und seines Ruhmes, welches sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so sehr alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diene und diesen entsprach, in seiner Gesammtheit vergebens aus dem Zweckmässigkeitsprincip erklären wird, und fasste man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der grössten Mannigfaltigkeit auf. Denn so wie Alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich Alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Grösste nicht zu gross und das Überschwänglichste nicht unerreichbar schien. Und wenn irgend ein Bauwerk der Akropolis in diesem eigentlichsten Sinne monumental war, so war es der Parthenon. Denn diesen Tempel erbaute nicht das Bedürfniss eines einzelnen Cultus wie das mystische Heiligthum der Athene Polias und des Poseidon Erechtheus, oder wie die anderen Heiligthümer umher, die Athene Parthenos ist keine Cultidee, sie hat keine legendar-symbolischen Mythen, an ihre Verehrung knüpfen sich keine alt-hergebrachten Cäremonien, ihr Tempel war nicht die Stätte ritueller Opfer; die Athene Parthenos war die Tochter Zeus' schlechthin, die Herrin Athens, das war ihr ganzes Dogma, ihr Bild von Phidias' Hand das absolute Ideal der Göttin, ihre Verehrung war der begeisterte Glaube des attischen Volkes an seine Herrin, ihr Cult das Festgepränge aller frohbewegten Athenefeste, ihr Tempel war Festtempel, Schautempel, und in diesem Sinne, wie ihr Bild von Phidias' Hand, das Monument des Atheneglaubens schlechthin. Und in diesem monumentalen Geiste ist der Parthenon, das Haus der ewigen Jungfrau, aufgefasst und ausgeführt worden; wohl kannte Griechenland grössere Tempel, einen vollendeteren nicht, wohl mochten die Heiligthümer des reichen Kleinasien an materieller Pracht den Parthenon überragen, an künstlerischer Durchbildung und Schönheit hat ihn niemals ein anderes erreicht. Und so ist denn auch der Parthenon, künstlerisch betrachtet, das reichste und vollendetste Musterbild des griechischen Tempelbaues, und auch in Bezug auf den plastischen Schmuck, der allein uns hier angeht, vereinigt der Parthenon in sich Alles, was die griechische Kunst zu leisten vermochte, und zwar Alles in der Form des

reinsten und zugleich des höchsten Ausdrucks des künstlerischen Gesetzes und der künstlerischen Idee.

Freilich sind auch hier nur Trümmer auf uns gekommen, schwere Schläge des Schicksals haben dieses Heiligthum der Kunst getroffen und seine harmonische Ganzheit vernichtet, so dass wir uns nicht mehr erlauben dürfen, dieselbe in der Phantasie wiederzuerwecken und in einem durchweg klaren Bilde anzuschauen. Aber des Erhaltenen, und so Gott will von jetzt an für immer Erhaltenen ist doch so Vieles, dieses Viele ist so gross, und so wundervoll schön, dass es eine Begeisterung in uns erweckt, wie fast nichts Anderes. Diese Begeisterung darf uns jedoch nie dazu verleiten, uns mit blossem Staunen zu begnügen, sie muss uns treiben, dass wir mit allen Kräften unseres Geistes nach dem Verstehn und der Erkenntniss ringen. Und je weiter wir in diesem Erkennen und Verstehn fortschreiten, desto tiefer werden wir uns erregt, desto gewaltiger gehoben fühlen, und wenn wir nach den genauesten Studien, nach den eindringendsten Erörterungen des Einzelnen zur reinen Bewunderung des Ganzen zurückkehren, dann wird die Wärme unserer Begeisterung nicht abgenommen haben, wohl aber werden wir uns, um ein Wort Winckelmann's zu gebrauchen, mit unserem Gegenstande gewachsen fühlen, und jene tiefe Läuterung und Erhebung in uns erfahren haben, die alles Grosse in uns wirkt, das wir empfindend und denkend in uns aufzunehmen streben.

Es war das 3. Jahr der 85. Olympiade, 437 v. Chr., welches den Parthenon in seiner vollendeten Herrlichkeit glänzen sah. Wie lange der Tempel seiner ursprünglichen Bestimmung verblieb, ist nicht auszumachen, gewiss dagegen, dass er in unverletztem Zustande von der christlichen Gemeinde Athens in Besitz genommen und in eine Kirche der „jungfräulichen Gottesmutter“, die an die Stelle der Jungfrau Athene trat, umgewandelt wurde. Mit dieser Umwandlung in eine christliche Kirche begannen die Zerstörungen, wenngleich in geringerem Masse; der Eingang im Osten wurde vermauert, und an die Westseite verlegt, wo er durch den Opisthodom, die alte Schatzkammer Athens führte; zugleich bedeckte man die Wände mit neuen Malereien byzantinischen Stils, die in Spuren noch heute erkennbar sind, und es scheint, dass man auch den Westgiebel mit zwei grossen Rundbogenfenstern durchbrach, um mehr Licht in das Innere zu bringen; wenigstens sehn wir solche Fenster auf den unten beizubringenden Zeichnungen Carreys angegeben. Ob auch die Zerstörung der Mittelgruppe des Ostgiebels diesen frühesten christlichen Jahrhunderten angehört, ist zweifelhaft. Aus den Zeiten, wo der Parthenon christliche Kirche war, haben wir über denselben keine Nachrichten von Wichtigkeit, nur dürfen wir glauben, dass er in Wesentlichen ohne Verletzungen und Verstümmelung blieb, und also in noch wohlhaltenem Zustande 1456 in die Hand der Türken überging, die ihn zur Moschee umwandelten, und wahrscheinlich auch baulich demgemäss umgestalteten. Welche Zerstörungen hiermit verbunden gewesen sein mögen, können wir jedoch wiederum nicht angeben; sie scheinen jedenfalls gering gewesen zu sein, da die Reisenden Spon und Wheler, die ersten, welche eine ausführlichere Kunde, wie von Athen, so von der Akropolis und ihren Monumenten geben, im Jahre 1676 das Gebäude in Betreff des Architektonischen in wesentlich wohlhal-



tenem Zustande gesehn zu haben scheinen; während die Sculpturen schon beträchtlich gelitten hatten, und zwar in dem Masse, dass dem Ostgiebel schon damals die ganze Mittelgruppe fehlte. Wir wissen dieses nicht sowohl aus den Angaben der eben genannten Reisenden, als aus den Zeichnungen, welche nach einer nie genug zu preisenden Fügung des Schicksals vier Jahre, ehe Spon und Wheler Athen besuchten, 1672 der französische Maler Carrey, ein Schüler Lebrun's, welcher den französischen Gesandten Marquis de Nointeil nach Constantinopel begleitete, von den beiden Giebelgruppen, vielen Metopen und einem Theile des Cellafrieses nahm; Zeichnungen, welche, so mangelhaft sie in künstlerischem Betracht sein mögen, unsere wesentlichste Grundlage namentlich für die Restauration der Giebel bilden. Denn sie sind gleichsam in der zwölften Stunde gemacht, dreizehn Jahre ehe den Parthenon der Hauptschlag des Verderbens traf, der nur noch Ruinen von dem Gebäude zurückliess. Diesen Hauptschlag führte 1687 der Feldhauptmann der Republik Venedig, der deutsche Graf O. v. Königsmark in Verbindung mit dem Generalcapitän Morosini, späterem Dogen, in dem Kriege Venedigs gegen die Türkei. Diese Zerstörung durch Königsmark und Morosini ist ein beliebtes Thema sentimentaler Rhetorik geworden, und es lässt sich nicht läugnen, dass dieselbe und die Anklage der Urheber einer volltönenden, mit den nöthigen Kraftausdrücken gespickten Declamation eine prächtige Unterlage bietet. Da aber weder Declamation noch Sentimentalität unsere Aufgabe ist, so halten wir uns an den Bericht über die Thatsachen und überlassen es unsern Lesern, dieselben als die traurigen, aber natürlichen Folgen des Krieges, oder als barbarische Gräuel zu beurteilen.

Aus der bereits den Türken abgenommenen Peloponnes zog das venetianische, meist aus Deutschen bestehende Heer im September gegen die Hauptstadt Athen. Die Türken verliessen die Stadt und verschanzten sich auf der Akropolis, welche sie für uneinnehmbar hielten. Als demgemäss die Aufforderung zur Übergabe erfolglos blieb, begannen die Venetianer am 25. September aus einer Batterie auf dem Museionhügel und aus einer zweiten in der Stadt, das Bombardement der Akropolis. Nachdem dieses drei Tage gedauert und an den alten Bauwerken vielen Schaden gethan hatte, fiel am 28. September eine unselige Bombe mitten in den Parthenon, in welchen der türkische Befehlshaber seine Schätze und Kriegsvorräthe gestüchtet und das Pulvermagazin verlegt hatte. In dieses schlechtverwahrte Pulvermagazin schlug die Bombe, und die Explosion riss den Tempel in der Mitte auseinander, so dass von diesem Augenblicke an nur noch eine getrennte östliche und westliche Trümmermasse übrig blieb. Die Türken übergaben die Burg, die Venetianer zogen in dieselbe ein, und suchten, betroffen und enthusiasmt<sup>30)</sup> von der Schönheit der erhaltenen Sculpturen, von denselben so viel immer möglich zu erbeuten. Natürlich gingen die Feldherrn voran; ihnen gelüstete es nach dem wundervollen Rossegespann der Athene im westlichen Giebel, jenem Gespann, welches nicht allein Spon und Wheler<sup>31)</sup>, sondern noch vor ihnen im 16. Jahrhundert einem von zweien Griechen<sup>32)</sup>, die einen im Übrigen wenig kundigen und sehr trockenen Bericht über die athenischen Monumente an Martin Crusius in Tübingen sandten, Ausdrücke enthusiastischer Bewunderung entlockten. Die Arbeiter aber, denen es übertragen war, die kolossalen Rosse aus dem Giebel herabzulassen, waren ungeschickt oder nachlässig; die herrlichen Gebilde stürzten auf den Felsboden der Akropolis hinab und zerbrachen nicht nur,

sondern zersplitterten nach den Worten eines Augenzeugen in Staub (*e si rupero non solo, ma si difecero in polvere*).

Begreiflicher Weise suchten auch die Untergebenen aus den Haufen von Sculpturtrümmern Beute zu machen; wie Vieles weggeschleppt und zerstreut wurde, ist unbekannt; Einzelnes hat sich wiedergefunden, so ein von Bröndstedt in Kopenhagen entdeckter Kentaurenkopf von einer Metope<sup>33)</sup>, und so ein weiblicher Kopf über Lebensgrösse, der zuerst in venetianischem Privatbesitz (eines Hrn. Weber) auftauchte, jetzt im Louvre ist und einem der beiden Giebel zugeschrieben wird<sup>34)</sup>.

Nächst Königsmark und Morosini wird Lord Elgin als Hauptzerstörer des Parthenon verschrien. Auch über Elgin und seinen Kunstraub ist weidlich declamirt worden, von Lord Byron an bis auf die neueste Zeit. Freilich mit sehr zweifelhaftem Rechte. Wahr ist es allerdings, dass Elgin Athen seiner Hauptmonumente entblösst hat, wahr ist es, dass er nicht mit der Schonung und Vorsicht verfahren ist, die man billig verlangen sollte, als er im Jahre 1801 durch einen Ferman des Sultan die Erlaubniss erhielt, in ganz Griechenland zeichnen und formen zu lassen, und wegzunehmen, was ihm beliebte; aber es ist eben so wahr, dass durch Lord Elgin's Kunstraub, man nenne ihn in Gottes Namen so, die kostbaren Reste der herrlichsten Monumente der Plastik für immer gewahrt und vor ferneren Zerstörungen gesichert worden sind. Vom englischen Volke, allerdings nach langer Debatte im Parlamente 1816, angekauft, haben sie im britischen Museum ein Asyl für kommende Jahrhunderte gefunden. Und wer will, angesichts der Gegenwart und der dunklen Zukunft Griechenlands läugnen, die Monumente hätten dieses Asyls und dieser Sicherung ferner nicht bedurft? Und auch das darf nicht übersehen werden, dass, mag Griechenland uns nicht mehr so fern liegen wie früher, die Denkmäler in London den Studien zugänglicher, für die Wissenschaft und Kunst unendlich fruchtbarer gewesen sind und sein werden, als wenn sie an Ort und Stelle geblieben wären, von woher, sowie die Sachen factisch liegen, vielleicht noch kaum ein Gypsabguss in die europäischen Museen gekommen wäre, während die nie hoch genug zu preisende grossartige Liberalität der Verwaltung des britischen Nationalmuseums jedem, selbst dem kleinsten Gypsmuseum Abgüsse, welche immer man will, für verhältnissmässig geringe Kosten erreichbar macht. Man lasse also die Rhetoren und Dichter declamiren, lobe Lord Elgin nicht, wie dies z. B. der englische Archäolog Millingen thut<sup>35)</sup>, weil er, selbstsüchtig und eigennützig, kein Lob und keinen Dank verdient hat, aber man segne das Schicksal, das sich seiner Hand bediente, um die Sculpturen des Parthenon, nachdem das herrliche Gebäude selbst zur Ruine geworden, zum Gemeingut der Menschheit zu machen!

Wenden wir uns hiernächst zur Übersicht dessen, was uns von dem gesammten plastischen Schmuck des Parthenon bewahrt ist, und betrachten wir zuerst

#### 1. Die Giebelgruppen.

Es ist schon früher erwähnt worden, dass die Zeichnungen Carreys die einzige authentische Urkunde über die Sculpturen des Parthenon aus der Zeit vor der grossen Zerstörung bilden. Und zwar gilt dies vor Allem von den Giebeln, einmal weil Carrey dieselben vollständig zeichnete, wie er sie noch sah, während er von dem Fries und den Metopen trotz angestrengtem und wahrhaft aufopferndem Fleisse nur

einzelne Theile zu copiren Zeit und Gelegenheit fand, andererseits, weil bei der Zerstörung die Giebelgruppen neben den Metopen am meisten gelitten haben und thatsächlich der Art verwüstet sind, dass wir ohne Carrey von der Composition auch nicht einmal eine Ahnung haben würden. Die Carrey'schen Zeichnungen der Giebelgruppen also, deren Originale auf der pariser Bibliothek bewahrt werden, und die vielfach in Copien wiedergegeben sind, wie sie denn auch die beiliegende Tafel Fig. 41. enthält, müssen allen ferneren Betrachtungen zum Grunde gelegt werden. Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Bestand unseres Besitzes gegenüber dem von Carrey Gesehenen und Gezeichneten.

Von dem vorderen oder Ostgiebel (auf unserer Tafel oben) fehlte schon zu Carreys Zeit die ganze Mittelgruppe, also alle Hauptpersonen, die zunächst an der Handlung betheilt waren. Was aber Carrey bietet, das besitzen auch wir noch vollständig bis auf die Köpfe zweier Figuren und einige abgestossene Theile der übrigen vorhandenen, ja wir haben eine Person mehr, als Carrey im Giebel sah, eine Nike, welche, dem rechten Flügel angehörend, herabgestürzt war, und, glücklich wieder aufgefunden wie alles Übrige (10 Stücke), bis auf einige nicht sicher bestimmbare Torse in Athen, sich im britischen Museum befindet. — Nicht so glücklich sind wir mit dem Westgiebel, den Carrey so gut wie vollständig sah und mittheilt; hier ist das Meiste unwiederbringlich verloren; was wir noch besitzen ist Folgendes: die Eckfigur links, in London; eine männliche und die ihr verbundene weibliche Figur zunächst der Eckfigur, noch heutigen Tages an Ort und Stelle im Giebel; der Torso der männlichen Figur neben dem Wagen der Athene und der Torso der diesen Wagen zügelnden weiblichen Figur; zwei Fragmente der Athene, in London; etliche Fragmente der Pferde in Athen; ein Fragment des Torses des Poseidon in London — was hieran fehlt (die unteren Theile der Brust) ist neuerdings aufgefunden und wird in Athen bewahrt; ein Fragment der Frau rechts, neben der die beiden Kinder erscheinen, in London; der grösste Theil der im rechten Winkel knienden Figur, nebst mehren nicht sicher zu bestimmenden Torsen in Athen, und ausserdem mehre andere Fragmente, von denen weiter unten die Rede sein wird, in London und Athen, nebst dem schon erwähnten, jetzt im Louvre befindlichen (Weber'schen) Kopfe, der aber nur gewagter Weise einer bestimmten Figur beigelegt werden kann.

Auf diese Reste und die Carrey'schen Zeichnungen gründet sich nun eine beträchtliche Anzahl von Restaurationsversuchen aus älterer und neuerer Zeit, welche hier einzeln anzuführen ohne Zweck und Nutzen sein würde<sup>36)</sup>, um so mehr, als keiner derselben in die Composition dieser grossen Gruppen so tief eingedrungen ist und für ihr Verständniss im Ganzen und im Einzelnen so Viel geleistet hat, wie der Aufsatz Welcker's, den unsere Leser im 1. Bande seiner Alten Denkmäler S. 67 ff. finden, und der auch dem folgenden Versuche einer Ergänzung und Erklärung zum Grunde liegt, obwohl ich mir im Einzelnen nach bester Überzeugung Abweichungen von Welcker's Ansichten habe erlauben müssen.

Der einzige antike Schriftsteller, welcher die Giebelgruppen erwähnt und folglich uns einen Anhalt zur Erkennung der dargestellten Gegenstände bietet, ist Pausanias. Und was sagt er? Nichts als diese furchtbar dünnen Worte (1, 24, 5): von dem, was in den Giebeln sich befindet, bezieht sich Alles, was über dem Eingange ist,



cy; oben 0

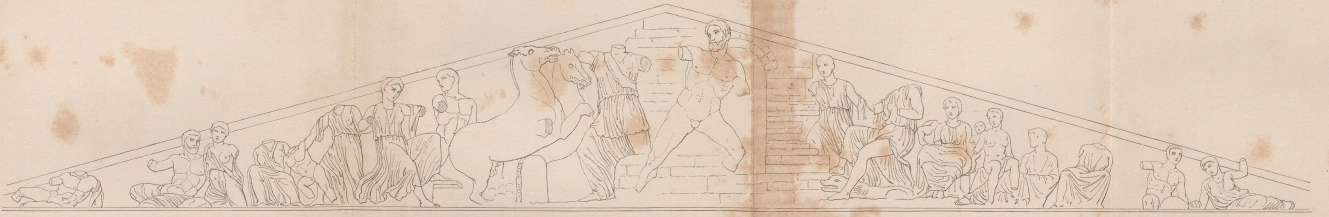


Fig. 41. Die beiden Giebelgruppen des Parthenon nach den Zeichnungen von Jacques Carrey; oben Ostgiebel, unten Westgiebel.



auf die Geburt der Athene, was aber hinten ist, auf den Streit der Athene mit Poseidon über das [attische] Land. Es sind dies die beiden Mythen, welche ich schon früher als das ganze Dogma der Athene Parthenos, der Tochter Zeus' und Herrin von Attika bezeichnet habe, ihre Geburt und die Besitzergreifung des Landes durch den Sieg über Poseidon, und zwar war die erstere Scene an der Vorder- oder Eingangsseite, die andere an der Hinterseite dargestellt. Diese Bemerkung des Pausanias hat in früherer Zeit zu dem gründlichsten Irrthum Veranlassung gegeben, denn indem man übersah, dass die Christen bei der Umwandlung des Parthenon in eine Kirche der allerheiligsten Jungfrau den Eingang verlegt hatten, glaubte man die Geburt der Athene in dem Giebel erkennen zu müssen, welcher sich über dem christlichen Eingange, dem Aufgange zur Akropolis und den Propyläen zugewandt, befindet, während, seitdem erkannt worden, dass der antike Eingang des Parthenon, wie der meisten griechischen Tempel, auf der Ostseite war, kein Zweifel mehr besteht, dass der östliche Giebel die Geburt der Athene, der Westgiebel den Streit über den Besitz des Landes enthielt. Da dieser Westgiebel der in Carreys Zeichnungen ungleich vollständiger enthaltene ist, so müssen wir unsere Betrachtung mit diesem beginnen.

#### Der Westgiebel.

Hier bezieht sich die Darstellung also auf Athenes Streit mit Poseidon über die Schutzherrschaft und den Hauptcult, d. h. den göttlichen Besitz des attischen Landes. Der zum Grunde liegende Mythos wird mit mehreren Variationen erzählt, sein Kern ist aber dieser. Poseidon wie Athene erheben ihre Ansprüche auf Attika und rufen entweder die olympischen Götter oder Kekrops, den Landeskönig zum Schiedsrichteramt auf. Vor diesem Gerichte schaffen nun beide Gottheiten Zeichen ihrer Macht als Geschenke an Attika, Zeichen, welche zugleich wenigstens eine Seite ihres Wesens ausdrücken, und über welche anstatt über die Personen gerichtet wird, so wie Paris in der älteren Form der Sage nicht über die drei Göttinnen urteilt, sondern über die Gaben, welche sie, als ihrem Wesen entsprechende darbieten. Poseidon schlägt den Felsen der Akropolis mit dem Dreizack, und es entsprudelt mehr als 500 Fuss über dem Meere der heilige Salzquell des Erechtheion; Athene, neben Zeus Schützerin der Ölbäume Attikas, lässt aus dem kahlen Felsenboden der Akropolis dicht neben dem poseidonischen Quell den heiligen Urölbaum spriessen, denselben, von dem alle Ölbäume Athens, der Stolz des Landes abstammen, denselben, der von Xerxes mit dem Tempel, in dessen Hofraum er wuchs, verbrannt, nach dem frommen Glauben des attischen Volkes gleich am nächsten Morgen einen neuen, ellenlangen Schoss getrieben hat zum Zeichen, dass Athene ihre Stadt auch in der Zerstörung nicht verlassen habe. Und damit hat sie das Grössere gethan, das Bessere verliehen, und ihr wird der Besitz des Landes zugesprochen. Wen der Künstler unserer Gruppe als Richter dachte, ist nicht klar, sehr wahrscheinlich keinen bestimmten, so dass er Poseidon als sich selbst, wenn auch im höchsten Unmuth, überwunden gehend auffasste.

Wenn nun Pausanias sagt, es beziehe sich Alles in diesem Giebel auf den Streit um das Land, so ist das ein sehr allgemeiner und unpräciser Ausdruck; eine schöne und sowohl für diesen Giebel wie für die Restauration des östlichen hochwichtige

Bemerkung Welcker's aber ist es, dass nicht der Streit, sondern der Moment nach dem Streit, der Moment des entschiedenen Sieges der Athene dargestellt sei, und setzen wir hinzu, allein dargestellt werden durfte und konnte. Denn hätte der Künstler den Streit selbst gebildet, so wäre dessen Ausgang zweifelhaft, und damit aller Sinn und alle schöne Bedeutsamkeit der Composition vernichtet gewesen. Nein, der Sieg ist entschieden, beide Gottheiten verlassen den Kampfplatz, Athene eilt mit triumphirendem Schritte ihrem von einer weiblichen Person, vielleicht Pandrosos<sup>37)</sup> gezügelten, von Ares begleiteten Gespanne zu, Poseidon weicht in wilder Aufregung und mit der heftigsten Bewegung des gewaltigen Körpers zu seinem Hippokampenwagen zurück, dem ihm seine Gattin Amphitrite bereit hält, und den etwa Tethys, die Meergöttin oder eine entsprechende Person zunächst begleitet. Auf dem Kampfplatze blieben nur die geschaffenen Zeichen zurück, dort sprudelt wenig über den Boden erhoben Poseidon's Quell, hier ragt grade unter der Mitte des Giebels in den von beiden zurücktretenden Hauptpersonen freigelassenen Raum der schlanke Schoss von Athenes heiligem Ölbaum empor (von dem ein Fragment<sup>38)</sup> wieder aufgefunden worden ist), ihr Siegeszeichen, ihr bleibendes, segensvolles Geschenk an ihr geliebtes Land. Haben wir dies als die Hauptsache der Composition erkannt, so können wir die Bedeutung der beiden Flügelgruppen mit wenig Worten aussprechen. Sie stellen bis auf die Eckfiguren die Gefolgschaft beider Gottheiten dar, welche sich zum Anschauen des Kampfes und zur Feier des Sieges der einen oder der anderen Seite versammelt und um den Kampfplatz gesetzt oder gelagert haben. Rechts ist das Gefolge des Poseidon; es sind Meergottheiten oder solche, die in Bezug zum Meere und seinem Herrscher stehn. Zunächst dem Gespanne ist Leukothea mit ihrem Sohne Palämon-Melikertes, dann folgt Thalassa<sup>39)</sup>, die Meergöttin, mit der meergeborenen, hier zum ersten Male unbekleidet gebildeten Aphrodite auf den Knien, neben der in Knabengestalt Eros erscheint, und endlich schliesst eine weibliche Gottheit, die wir als Galene oder Doris oder eine andere, Thalassa entsprechende Göttin des Meeres<sup>40)</sup> zu erklären haben werden, Poseidon's Gefolge ab, während wir in den beiden Eckfiguren am wahrscheinlichsten den Flussgott Ilissos<sup>41)</sup> und die Quellnymphe Kallirrhö zu erkennen haben, welche hier wie liebend verbunden erscheinen, weil die Kallirrhö im Bette des Ilissos entspringt, also in der Wirklichkeit gleichsam von ihm umarmt wird.

Diesem poseidonischen Gefolge entspricht nun rechts in sinnvollem Gegensatze der Personen ausgewählt, ein echt attisches Gefolge oder die Partei der Athene. Zunächst am Gespann die eleusinischen Erdgottheiten, Demeter bequem sitzend, Kora, den Knaben Iakchos an der Hand, der mit kindlicher Freude und ungestüme Bewegung zu Demeter hineilt, als wolle er Athenes Sieg jubelnd verkündigen. Die beiden nächstfolgenden verbundenen Figuren, von den wesentlich erhaltenen die einzigen noch in Athen befindlichen, unterliegen verschiedenen Deutungen, von denen aber immerhin diejenige die wahrscheinlichste bleibt, welche den ältesten attischen Landeskönig Kekrops mit seiner Gemahlin<sup>42)</sup> erkennt, den Vertreter des Landes selbst, während der Flussgott in der Ecke, der bequem gelagert, doch zu der frohen Kunde sich herumwendet, den Namen des Kephisos zu erhalten hat, anstatt desjenigen des Ilissos, unter dem er als eine der berühmtesten Statuen des Alterthums gewöhnlich angeführt wird. Mag aber auch nach dem soeben Vorgetragenen die eine oder die andere



Person nicht mit voller Sicherheit benannt sein, so ist doch die Composition der ganzen grossen Gruppe und der Zusammenhang der gesammten Personen unter einander und mit der Mittelgruppe vollkommen klar und durchsichtig. In der Mitte Athene und Poseidon in der heftigsten, gegensätzlichen Bewegung, hier der Wagen zum Siegeszug der Athene, dort derjenige des Poseidon zum Rückzug in sein feuchtes Wogenreich ihm bereitgehalten, gelenkt und begleitet von nahverwandten Gottheiten, in denen die Bewegung der Hauptpersonen am lebhaftesten sich widerspiegelt, dann die weniger beteiligten und deshalb weniger bewegten Gefolge, und endlich localbezeichnende Eckfiguren, die Flussgötter Athens, welche, auch sie noch, obwohl an ihren Orten festgebant, zu der Handlung herungewandt, die auf der Burg vorgehende Handlung grade so zwischen sich einfassen, wie die Flüsse Ilissos und Kephisos südlich und nördlich an Athen vorbeifliessen und die Stadt in ihre Mitte nehmen. So verklingt die bewegte, gewaltige Handlung der Mitte nach den Flügeln hin mehr und mehr, harmonisch mit dem Antheil und der Bedeutsamkeit der Personen und der Stelle der Figuren im Giebel abnehmend.

#### Der Ostgiebel.

Auch hier ist Pausanias' Ausdruck ein allgemeiner und ungenauer, wenn er sagt, es beziehe sich Alles auf Athenes Geburt. Die Analogie des Westgiebels muss uns dazu führen, hier nicht die Geburt selbst, sondern den Augenblick nach der Geburt anzunehmen, wo die plötzlich erwachsene Göttin vor den Olympiern dasteht und Staunen ergreift, die es ansehen, wie der Dichter singt. Dass aber wirklich der Moment nach der Geburt dargestellt war, dafür giebt es, obgleich die ganze Mittelgruppe fehlt und für ewig spurlos verschwunden ist, Beweise. Ich rede zunächst nicht davon, dass der Act der Geburt Athenes aus dem Haupte des Zeus an sich etwas Seltsames und dass er etwas plastisch um so weniger Darstellbares ist, je puppenhafter Athene in allen, ich sage allen Kunstwerken erscheint, in denen die Geburt selbst gebildet ist; ich will vielmehr nur das geltend machen, dass der Künstler nur indem er Athene erwachsen und selbständig neben Zeus hinstellte, auf sie die Stellungen und Bewegungen der nächsten Figuren bezog, sie zur Hauptperson machen, also das ausdrücken konnte, was er ausdrücken sollte und was ihm sein Mythos vorschrieb: Athene von Zeus geboren! Denn der Act der Geburt macht Zeus zur Hauptperson, und der einzig richtige Ausdruck wäre: Zeus bringt Athene zur Welt; wo bliebe da die Bedeutsamkeit der Darstellung für Attika? Aber noch mehr, und wie ich glaube, das Entscheidende; man wende die Blicke auf die erhaltenen Figuren. Die beiden ersten Personen rechts wie links sind, darüber ist man vollkommen einig, eilende Botinnen, rechts, bei Carrey fehlend, aber glücklich wiedergefunden, die geflügelte Nike, links die Himmelsbotin Iris. Das sind die antiken Engel der Verkündigung! Sie bringen die grosse Kunde von der Geburt der Athene der staunenden Erde und speciell dem attischen Lande, und das können sie doch erst, nachdem das Wunder vollendet ist! Also lasse man doch für immer das Fratzenbild einer plastischen Darstellung des Geburtsactes der Athene in Kolossalfiguren fallen!

Haben wir so den Gesamttinhalt und die Auffassung der uns leider fehlenden Composition der Mittelgruppe festgestellt, so wird die Frage nach den

Personen, welche dieselbe bildeten, von secundärem Interesse. Prometheus, nach attischer Sage anstatt Hephästos derjenige, der Zeus' Haupt spaltete und die Geburtshelferin Eileithyia werden schwerlich gefehlt haben; im Übrigen denke man von den grossen Göttern etwa Here, Apollon, Artemis, Hermes und Hestia hinzu. Die Conjecturen, die man hier aufstellen mag, sind im Einzelnen weniger wichtig, als die richtige Auffassung der uns erhaltenen Figuren. In der Mitte war die Scene der Olymp; von ihm stürmen sie hinweg, die fliegenden Botinnen Nike und Iris, um zu verkündigen, dass Attikas Göttin geboren sei. Rechts empfangen diese Botschaft drei engverbundene Göttinnen, von denen die erste schon in lebhafter Erregtheit der Nike zugewendet ist, die zweite die ersten Bewegungen der Wendung macht, während die dritte der Schwester noch ruhig im Schosse liegt. Das sind nicht die Moiren (Parzen), wie man wohl gesagt hat, sondern die attischen Thauschwestern, Kekrops' Töchter Pandrosos, Aglauros und Herse, die späteren Pflegerinnen von Athenes Schützling Erichthonios, dem Sohne der attischen Erde. Links diesen entsprechend sind in zwei wiederum engverbundenen und von Iris' Botschaft auch schon erregten Göttinnen die attischen Horen, Thallo und Auxo zu erkennen, während dem jugendlichen Manne nächst ihnen der Name des attischen Landesheros Theseus schwerlich mit Recht streitig gemacht worden ist. Und nun die Ecken; da sind nicht wieder Flussgötter oder dergleichen Figuren der Localbezeichnung, denn wohl geht Attika zunächst, aber nicht allein das Wunder der Athenegeburt an, dies gilt der ganzen Welt. Und siehe da, was erfindet der Künstler, um dies zu bezeichnen und zugleich die Grösse der Thatsache zu vergegenwärtigen? In die rechte Ecke bildet er Selene oder die Göttin der Nacht, die mit ihrem Gespanne hinabtaucht in das Meer, — und gegenüber braust Helios, der Tagesgott mit mächtig emporstrebenden Rossen aus den Wogen empor: so schwindet Nacht und Dunkel, und es ist Licht und Tag wie Athene geboren ist! — Auch hier sehn wir zum Theil, zum Theil ahnen wir dieselbe mit der Abnahme der Giebelhöhe correspondirende Abnahme an der Bewegtheit und Intensität der Handlung, welche doch bis zu den äussersten Ecken ihre Einflüsse erstreckt.

Die erhaltenen Reste <sup>41)</sup>.

Schon aus dem soeben Vorgetragenen wissen unsere Leser, dass wir nur Reste dieser beiden herrlichen Compositionen besitzen, Reste und Trümmer, vor denen stehend kein Mensch von Kopf und Herz sich der Wehmuth erwehren kann und vor denen man doch wieder sich erhoben und von begeistertem Staunen ergriffen fühlt, wie vielleicht vor keinem der uns erhaltenen Denkmäler der alten Kunst. Denn ich weiss nicht, ob vor einem einzigen Kunstwerke die Kritik sich so durchaus und vollkommen in die reinste Bewunderung auflöst <sup>41)</sup>, wie vor den Statuen, welche der erste elgin'sche Saal des britischen Museums umfasst. Wir wollen es versuchen nicht allein dieser reinen und unbedingten Bewunderung Worte zu leihen, sondern unsere Leser derselben theilhaft zu machen, wir wollen weiter versuchen, diese Bewunderung zu begründen, und an diesen Monumenten aus Phidias' Werkstatt den Kunstcharakter dieses grössten aller Meister darzulegen. Zugleich aber, und damit unsere Leser genau wissen mögen, um was es sich handelt, da wir nicht im Stande sind, ihnen alle Reste bildlich vorzuführen, möge es uns verstattet sein, den heutigen Bestand



Fig. 42. Das Gespann des Helios vom östlichen Giebel des Parthenon.





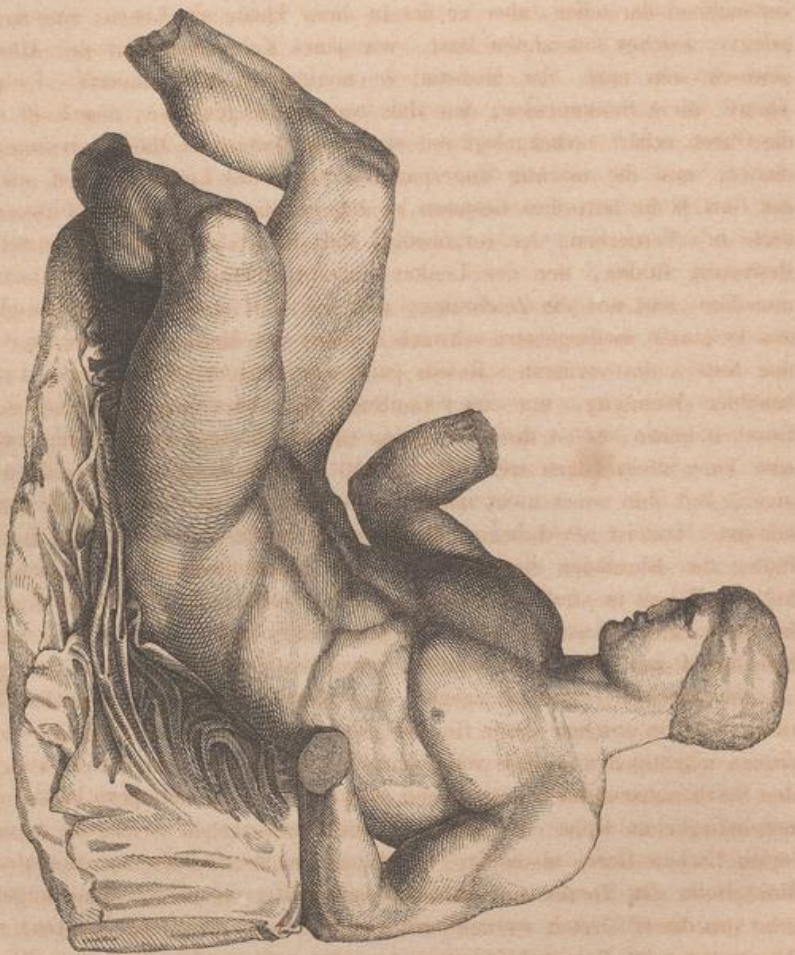


Fig. 43. Theseus vom östlichen Giebel des Parthenon.

der Reste der Parthenongiebel hier vollständig, mit unseren Bemerkungen begleitet, aufzuzählen. Wir beginnen mit dem östlichen Giebel. Hier tritt uns gleich in dem aus dem Meere hervorbrausenden Gespanne des Helios, von dem zwei Pferde in London, zwei sehr verstümmelte an Ort und Stelle sind, eine wundervolle Erfindung entgegen, von der sich unsere Leser aus der beiliegenden Tafel (Fig. 42.) einen, wenngleich nur unvollkommenen Begriff machen können. Der Meister konnte nur die Köpfe und Hälse der Pferde, Kopf und Arme des Helios als eben aus den Wellen auftauchend darstellen, aber er hat in diese Theile ein Leben, eine Kraft, ein Feuer gelegt, welches uns ahnen lässt, wie jenes Kolossalgespann der Athene beschaffen gewesen sein mag, das Morosini so unglücklich zertrümmerte. Es sind gewaltige Thiere, diese Sonnenrosse; den Hals weit zurückgeworfen, den Kopf hoch erhoben, die Ohren scharf zurückgelegt mit sträubend flatternder Mähne, stürmen sie wiehernd einher, und die mächtig angespannten Arme des Lenkers zeigen uns, dass selbst ein Gott Mühe hat, dies Gespann zu zügeln, das den unseligen Phaëton hinabschleuderte in's Verderben; der vorgebeugte Hals des Helios lässt uns die Schnelligkeit der Bewegung fühlen, der der Lenker mit vorgelehntem Körper begegnen muss. Das ungefähr giebt uns die Zeichnung; aber nie wird eine Zeichnung das glühende Leben des Originals wiedergeben; schwerlich selbst das Motiv des etwas zur Seite gebogenen Kopfes des vordersten Rosses ganz klar machen können; das ist nicht etwa eine beliebige Wendung, um einen Contrast gegen das hintere, grade emporstrebende Ross zu geben, es ist die Wucht des Zügels, die hier zur Geltung kommt, der das edle Thier nicht folgen will, der es mit einer Biegung des gewaltigen Halses nachgiebt, um ihm sonst nicht nachgeben zu müssen und ungehemmt dahinstürmen zu können. Das ist der Inbegriff des Lebens, in dieser Beugung des Kopfes, welcher hinter den Kinnladen die Falten der Haut zusammendrückt, die den grossen Muskel des Halses in straffster Spannung hervortreten lässt, liegt das eigentlich und im höchsten Sinne Bewegte; es ist ein Zug, der Natur unendlich fein abgeläuscht, im kleinsten Detail wahr und doch mit monumentaler Grossheit wiedergegeben.

Wunderbar contrastirt gegen diese Kraft in der gesteigertsten Bewegung die tiefe Ruhe, in welcher diesen Rossen gegenüber Theseus gelagert ist, ein Körper mit dessen mächtigen und doch völlig harmonischen Formen kein zweiter der uns, ausser den Parthenonsculpturen, erhaltenen auch nur entfernt wetteifern kann, und der in seiner behaglichen Ruhe eine Kraft erkennen lässt, gegen welche die Anstrengung eines borghesischen Heros machtlos, die Wucht eines farnesischen Herakles plump, die Muskelfülle des Torses von Belvedere schwülstig erscheint. Eine ungefähre Vorstellung von dieser Gestalt werden sich unsere Leser, die weder das Original noch einen Abguss zu sehn Gelegenheit hatten, aus der beiliegenden Zeichnung (Fig. 43) machen können, aus der wohl der Adel der Stellung, die Harmonie der Verhältnisse, die Grossheit der Anlage erkannt werden kann, leider aber nicht das, was diese Statue über alle vergleichbaren weit erhebt.

Sie stellt die Natur des männlichen Körpers in ihrer vollendetsten Durchbildung und doch in ihrer reinsten Wahrheit dar, mögen wir die Composition im Ganzen, mögen wir die einzelnen Formen der Musculatur in ihren Verhältnissen und Functionen oder die Haut in's Auge fassen, die sich bald straff und fest, bald weich und lose über diese Muskeln spannt, aber immer so, dass sie wie beweglich und ver-

schiebbar erscheint. Es ist nicht jene in Muskelbergen aufgethürmte Stärke der Heraklesgestalten namentlich der späteren Kunst, welche uns diesen Körper so imposant erscheinen lässt, es ist nicht einmal die männliche Kraft in ihrer gesteigerten Erscheinung, wie sie uns der Torso des Poseidon aus dem westlichen Giebel darbietet; es ist die Männlichkeit in massvollster Vollendung, und wer sich gewöhnt hat, Werke kolossalen Massstabes zu sehn, wird selbst den Reiz der Jugendblüthe in dem Prachtbau dieser Glieder nicht verkennen, die, um an den Ausspruch des Bildbauers Dannecker zu erinnern, wie von der Natur abgeformt erscheinen, ohne dass wir jemals so glücklich sind, im Leben Ähnlichem zu begegnen oder begegnen zu können. Eben die Schlankheit der Formen in Verbindung mit ihrer Kraft, diese eigenthümliche Verbindung, auf welche wir schon oben bei Besprechung der Metope vom Theseion mit der Bändigung des Stieres hingewiesen haben, lässt uns auch den Namen des Herakles für diese Figur ablehnen und den des Theseus wählen, obwohl Theseus in der späteren Kunst je mehr und mehr zu jugendlich feiner Heldenschönheit fortgebildet wurde. Dass aber das Heraklesideal schon zu Phidias' Zeit wesentlich anders gefasst wurde, das kann uns die ebenfalls schon erwähnte besterhaltene Metope von Olympia (Fig. 60 a) darthun. Was die anderen, dieser Statue gegebenen Namen anlangt, so braucht derjenige des Iakchos nicht besonders widerlegt zu werden, die Gründe aber, die Welcker für die Benennung Kekrops geltend macht, kann ich jetzt so wenig wie früher<sup>45)</sup> anerkennen, und endlich ist das Argument, welches Bröndstedt bewog, den Namen des Kephalos in Vorschlag zu bringen, dass nämlich dieser Heros auf Münzen von Kephallenia in ungefähr gleicher Gestalt erscheint, zu äusserlich, um durchzuschlagen, da die Stellung und Haltung unserer Statue durchaus nicht singular charakterisch und durch den Platz im Giebel bedingt ist. Unter der Annahme, dass wir Theseus zu erkennen haben, werden wir das in der weggebrochenen rechten Hand gehaltene Attribut nicht als Keule, sondern ein in der Scheide steckendes Schwert zu ergänzen haben<sup>46)</sup>, das auf den Boden gestützt war, und auf dem die Hand des Helden ruhte. Dies Schwert war wahrscheinlich von Metall und daraus erklärt sich sein spurloses Verschwinden, welches bei einer aus dem Marmor selbst gearbeiteten Keule nicht der Fall sein würde.

Auf die ganz nackt auf die Löwenhaut hingestreckt daliegende Jünglingsgestalt folgt im Giebel in schönem Contrast die Gruppe der ganz und reich bekleideten beiden Göttinnen, in denen wir die attischen Horen erkannten. Sie sitzen auf Thronen schwesterlich an einander gelehnt; im Gegensatze zu dem in der Seitenansicht daliegenden Theseus wesentlich ganz dem Beschauer in der Vorderansicht zugewandt und mit mächtigen Formen aus dem Grunde des Giebels hervortretend. Die erstere (von aussen her) sitzt noch ganz ruhig, den linken Arm vertraulich auf die Schulter der Schwester, den rechten auf's Knie gelegt, die zweite ist in Bewegung, ihr zunächst bringt Iris die himmlische Kunde, freudig überrascht hat sie sich der Botin halb zugewandt, während wir aus einer Einzelheit in der Form des Halses, einer Falte in der Haut an der rechten Seite schliessen dürfen, dass der Kopf zur Schwester herumgedreht war, staunend erhebt sie die Arme und das linke Bein ist der Art angezogen, dass es auf ein Aufstehn der Figur, also auf künftige lebhaftere Bewegung hindeutet. — Die Gewandung legt sich einfach um die einfach und natürlich bewegten Körper, doch so, dass sowohl der feine und leichte Stoff des Untergewandes



über den Busen und der dichte und schwerere Stoff des um die unteren Theile des Körpers geschlagenen Oberkleides im Faltenwurf vollständig zur Geltung kommt, als auch, dass der Faltenwurf selbst im hohen Grade mannigfaltig erscheint und dem Auge einen Wechsel von hellem Lichte und tiefem Schatten bietet, der allein für sich in seinem unerschöpflichen Reichthum die Blicke zu fesseln weiss. Diese Formen und auch die Lichteffecte kann eine gute Zeichnung wohl allenfalls uns vergegenwärtigen, nie aber den unvergleichlichen Eindruck des Weichen und locker und leicht Hangenden in diesem aus massivem Stein gearbeiteten Stoffen. Ich wüsste nicht zu sagen, welche antike Gewandung diesen Eindruck in gleich vollkommenem Masse macht, es sei denn diejenige der im anderen Winkel unseres Giebels gelagerten Thauschwester, bei der sich etwas Ähnliches zeigt. Bei unseren Statuen aber tritt die Fülle weicher und mannigfacher Falten um so bedeutender hervor, je unmittelbarer der Meister mit ihnen die Gestalt der eilenden Iris verbunden hat, deren Gewandung wiederum im schönsten Contrast vom Widerstande der Luft gebläht, in wenigen grossen scharf markirten und doch schlichten Hauptformen erscheint.

Diese Statue ist ganz die windschnell eilende Iris der homerischen Poesie<sup>7)</sup>, eine gracile Gestalt, wenn man sie mit den übrigen weiblichen Figuren des Giebels vergleicht, und doch bei weitem nicht so leicht, nicht so schlank und fein in allen Formen wie die flügelgetragene Nike auf der anderen Seite des Giebels, sondern von einer Kräftigkeit und Fülle der Glieder, welche uns die Raschheit der Schritte dieser göttlichen Botin verkündet und gewährleistet. Die Schnelligkeit, mit der sie ausschreitet, hat der Meister in wahrhaft bewunderungswürdiger Weise ausgedrückt, nicht allein durch die Weite und elastische Kraft des Schrittes, nicht allein durch das straffe Flattern der windgefüllten Falten der Gewandung, welches, von hinten gesehn, die blühende Schönheit des Schenkels enthüllt, sondern auch noch durch ein Bewegungsmotiv, das leicht missverstanden werden kann und, wie Restaurationszeichnungen zeigen, missverstanden worden ist. Ich meine die Wendung des Oberkörpers, die beileibe nicht durch ein Zurückblicken der Göttin motivirt wird, denn sicher blickt und redet sie die vor ihr sitzende Hore an, sondern die allein aus dem Greifen nach dem wegflatternden Obergewande erklärt werden darf, welches die Göttin, ohne weiter hinzusehn, zusammenrafft, so dass es im weiten Bogen sich hinter ihrem Rücken bläht. Dass dieses das Motiv der bezeichneten Bewegung sei, muss jeder aufmerksame Betrachter aus dem eigenthümlichen Wurf der Falten im Überschlage des Untergewandes erkennen, der von der Schulter des linken Armes herunterhangt, oder genauer gesprochen, der von der Bewegung des plötzlich nach oben zurückgreifenden Armes mit emporgeworfen wird. Ist aber dies Motiv richtig erkannt, so gebe man sich Rechenschaft darüber, wie viel durch dasselbe die Bewegtheit der Gestalt gewinnt; so schnell eilt die Göttin, dass ihr der Zug der Luft das Obergewand hinwegreisst, sie aber fasst es wieder wie sie es eben fassen kann, und rafft es zusammen, um nicht von seinem Flattern im Laufe gehindert zu werden. So entsteht hier in der natürlichsten Weise jener oder für die Göttin des Regensbogens zugleich mit charakteristische Gewandbausch Bogen, den die späte Kunst so zum Überdruß oft in gedankenloser Weise wiederholt hat.

Indem nun die auf Iris folgende ganze Centralgruppe des Ostgiebels fehlt und

bis auf Fragmente, die man einzelnen Personen nicht mehr zutheilen kann, spurlos untergegangen ist, fällt unser Blick zunächst auf die, auf dem rechten Flügel Iris entsprechende Gestalt der zweiten Botin von Athenes Geburt, die Gestalt der geflügelten Nike<sup>48</sup>). Welche Unterschiede stellt der Vergleich dieser beiden Gestalten an's Licht, und wie vortreflich begründet, wie tief empfunden sind diese Unterschiede! Galt es dort eine rüstig schreitende Botin zu charakterisiren, so sollte hier ein schwingengetragenes, schwebendes Wesen dargestellt werden. Demgemäss ist diese Gestalt so fein und schlank gebildet, wie keine zweite unter den uns erhaltenen, ohne jedoch unkräftig zu werden; sie schreitet nicht, nicht im Laufe ist sie vom Olymp herabgeeilt, sondern getragen von dem Schwunge der Flügel, die allerdings jetzt fehlen, die aber durch tiefe viereckige Löcher im Rücken der Statue unzweideutig bezeugt werden. Dieser schwebenden Bewegung gemäss ist in unnachahmlicher Weise das zarte Gewand behandelt, das die Glieder umfließt; es wird nicht von der Bewegung der Beine geworfen, wie dasjenige der Iris, sondern es legt sich in feinen Falten, vom Zuge der Luft leichter angedrückt vorn an den Körper, während es hinten zu einer zurückflatternden Masse, die leider jetzt grösstentheils fehlt, sich sammelte. Aber noch nicht genug, auch die Bewegung von oben her, das Herabschweben wollte der Künstler zur Anschauung bringen, und er hat es zur Anschauung gebracht sowohl darin, dass der Saum des mitgegürteten Überschlags sich aufwärts hebt als auch darin, dass das lang herabfallende Gewand auf der Höhe der Knie sich nach beiden Seiten theilt, auseinander weht und uns den Anfang zweier, ebenfalls von unten her geblähten Faltenbogen erkennen lässt, deren Verfolg leider auch verloren gegangen ist.

Sowie auf der linken Seite ein engverbundenes Göttinnenpaar, empfängt auf dieser ein innigverwandter Dreiverein attischer Gottheiten die Botschaft des Olymps. Es sind, wie schon früher gesagt, die drei Töchter des Kekrops, die Thauschwestern Aglauros, Pandrosos und Herse, die bald als Pflegerinnen des erdgeborenen Schützlings der Athene Erichthonios zu der Göttin in das naheste Verhältniss treten sollten. Die Zusammengehörigkeit aller drei Gestalten ist durch ihre Behandlung in Composition und Formgebung augenfällig; zwei derselben aber, die zweite und dritte, welche unsere Leser auf der beiliegenden Tafel (Fig. 44.) finden, sind mit einander inniger verbunden als die dritte mit ihnen; denn während dort die eine Schwester der anderen, die ihr den Arm um die Schultern legt, im Schosse ruht, sitzt die dritte Schwester für sich, ist diese zu der heranschwebenden Nike mehr herumgewandt, empfängt sie zunächst, wie drüben die erste Hore, die himmlische Kunde. Ich mag es nicht entscheiden, ob in dieser Composition eine feine Hinweisung auf den Mythos liegt, nach dem zwei der Schwestern Athenes Gebote untreu, den ihnen verhüllt übergebenen Pflegling betrachten, während die dritte, Pandrosos, ohnehin der Athene mythisch und im Cultus näher stehend als die Schwestern, sich von diesen sondernd allein treu bleibt — aber läugnen möchte ich einen solchen Grund der Composition eben so wenig.

Es ist schwerlich möglich, sich in dieser Art Vollendetes, zugleich Edleres und Anmuthigeres, Grossartigeres und Lieblicheres zu denken, als diesen schwesterlichen Dreiverein. Die einfache und doch auch wieder in ihrer Einfachheit durch die Gefahr der Monotonie schwierige Aufgabe ist so gelöst, dass unsere Bewunderung wächst, je



Fig. 44. Aglauros und Herse vom östlichen Giebel des Parthenon.

Die Entwicklung der deutschen Literatur ist ein Prozess, der sich über Jahrhunderte hinweg vollzieht. Er ist geprägt durch die wechselnde Herrschaft der Könige, die Einflüsse der Fremden und die inneren Kämpfe der Nation. In den ersten Jahrhunderten ist die Literatur fast ausschließlich in lateinischer Sprache verfasst. Erst im 12. Jahrhundert beginnt die Dichtung in der deutschen Muttersprache. In dieser Zeit entstehen die Minnesänger, die die höfische Kultur prägen. Im 13. Jahrhundert folgt die Nibelungenlied, das den Beginn der deutschen Epik darstellt. Im 14. Jahrhundert ist die Zeit der Meistersänger, die die deutsche Lyrik weiterentwickeln. Im 15. Jahrhundert ist die Zeit der Reformation, die die deutsche Literatur durch den Einfluss Martin Luthers tiefgreifend verändert. Im 16. Jahrhundert ist die Zeit der Renaissance, die die deutsche Literatur durch den Einfluss der italienischen und französischen Literatur bereichert. Im 17. Jahrhundert ist die Zeit der Barockliteratur, die durch die Werke von Martin Opitz und Johann Rist geprägt ist. Im 18. Jahrhundert ist die Zeit der Aufklärung, die die deutsche Literatur durch die Werke von Gotthold Ephraim Lessing und Christoph Martin Wieland geprägt ist. Im 19. Jahrhundert ist die Zeit der Romantik, die die deutsche Literatur durch die Werke von Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schlegel geprägt ist. Im 20. Jahrhundert ist die Zeit der Moderne, die die deutsche Literatur durch die Werke von Bertolt Brecht und Hermann Broch geprägt ist. Die Entwicklung der deutschen Literatur ist ein Prozess, der sich über Jahrhunderte hinweg vollzieht. Er ist geprägt durch die wechselnde Herrschaft der Könige, die Einflüsse der Fremden und die inneren Kämpfe der Nation.

tiefer wir uns in Composition und Formgebung hineinsehn und hineindenken. Die Abstufung und der Contrast der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die Grösse und doch reizvolle Schönheit der Formen, die in den Motiven so einfache, in der Ausführung so reiche Behandlung der Gewänder, die Einheitlichkeit der ganzen Conception und der unermüdlche Fleiss der Bildung endlosen Details, Alles ist gleich erstaunlich. Die erste der drei Schwestern ist von einer früheren Stellung bereits in eine neue übergegangen, sie ruht, der Botin entgegengewandt, die Kunde zu vernehmen; nur das angezogene rechte Bein deutet auf kommende neue Bewegung; durchaus bewegt erscheint dagegen die zweite Schwester; beide Beine angezogen, den Oberleib vorgebeugt, die Arme leicht schwebend gehoben, ist sie eben in Begriff sich herum zu wenden, während die dritte Schwester noch in vollkommener Ruhe, lang und behaglich hingestreckt, ihr im Schosse liegt, und nur durch eine leise Hebung des linken Armes bekundet, dass auch sie nicht theilnahmelos ruhend verharren, sondern dass der Schwestern Bewegung auch sie ergreifen wird. Der Künstler aber hat diese künftige Bewegung nicht allein in der Hebung des Armes angedeutet, sondern auch in dem von der Schulter eben vor unsern Augen herabgleitenden, den zartesten jungfräulichen Busen enthüllenden Gewande. Die Bewegungen dieser drei Gestalten sind wie die der Wellen, deren erste ihre Höhe erreicht hat, während die zweite in kräftigem Schwunge emporsteigt, und die dritte, vom flachen Ufersande leise zurückgleitend, zu sanfter schwingender Erhebung übergeht. Und so wie das Licht auf fluthenden Wellen wechselnd spielt, auf den Gipfeln schimmernd, während purpurne Schatten in den Tiefen ruhn, so spielt es auch um diese Gruppe, deren bald mächtig vorspringende, bald in sanften Flächen gestreckte Glieder die Gewandung umfließt, wie die windgekräuselte, in der Sonne tausendfach glitzernde Oberfläche den grossen Zug der langsam rollenden Wogen<sup>49)</sup>. — Immer ruhiger wird's und stiller, je weiter wir uns vom Mittelpunkte entfernen, und jenseits der ruhenden Herse, der Göttin des feuchtenden Morgenthaues, taucht die Nacht hinab in des Oceans Fluthen, eilig entfliehend vor den siegenden Strahlen des Helios, aber lautlos versinkend, wie uns dies der ausser dem Tors der Lenkerin, der in Athen sein soll<sup>50)</sup>, allein vom Gespanne der Nacht erhaltene, als höchstes Muster gepriesene Pferdekopf bezeugt, der bei allem Feuer einer edlen Natur doch den directesten Gegensatz bildet gegen die gewaltigen Rosse Hyperion's. — Wenden wir uns hinüber zum Westgiebel.

Es ist schon früher bemerkt worden, dass uns von der in Carreys Zeichnung fast vollständigen westlichen Giebelgruppe viel weniger erhalten ist, als aus dem östlichen Giebel; neun Figuren ausser den Kindern und den Pferden des Gespanns der Athene sind ganz verloren, von dreien sind nur kleine Fragmente auf uns gekommen, von vier anderen beträchtlichere, während nur drei Figuren wesentlich, bis auf einzelne fehlende Theile erhalten sind. Es sind die drei ersten im südlichen (linken) Winkel des Giebels.

Die erste derselben, der Flussgott Kephisos, den unsere beiliegende Tafel (Fig. 45.) zeigt, kann sich bis auf den fehlenden Kopf, was die Erhaltung anlangt, mit dem Theseus aus dem Ostgiebel messen, mit dem ihn zu vergleichen uns eine allgemeine Ähnlichkeit der Stellung und der Formen auffordert. Aber kaum haben wir mit dieser Vergleichung begonnen, so finden wir die merkwürdigsten Differenzen,

die nicht allein für die Mannigfaltigkeit dieser phidiassischen Kunst, sondern noch mehr dafür Zeugniß ablegen, dass dieselbe den verschiedensten Aufgaben in gleichem Grade gewachsen war. Dort wie hier ein wesentlich unbekleideter, ruhend hingestreckter Jünglingskörper; dort aber ist es ein kräftiger Heros, der in gewaltigen Thaten seine Stärke erprobt hat, hier ein Flussgott, der wie sein leise rinnendes Gewässer ewig an sein Bette und an den Boden gebannt ist. Und demgemäss dort in allen Formen der bewegenden Theile eine straffe Elasticität, hier eine sanfte Weichheit, die jeden Gedanken an rasche und kräftige Bewegung von vorn herein ausschliesst. Ja, ist es nicht, als sei schon die hier gegebene Bewegung, mit welcher der Jüngling sich halb emporrichtet und herumwendet, für ihn nicht mühelos und ohne Anstrengung möglich? erinnert uns nicht die gleichmässig geschwungene Linie des ganzen Körpers, die sich auch in seiner Mitte von der Halsgrube bis zum Knie und wieder am Rücken verfolgen lässt, an diejenige einer abfliessenden und in sich zusammensinkenden Welle? wiederholt nicht das von dem Arme gleitende, hinter dem Jüngling lang über den Boden gezogene, und wieder über das Knie aufsteigende Gewand in vollkommenster Weise diese Wellenlinie und Wellenbewegung? ist es nicht, als zöge eine geheime Kraft diesen weichen Jünglingskörper dem Boden zu und mache es ihm unmöglich, sich frei von demselben zu erheben? Gewiss, dem ist so, und man braucht nur im Einzelnen zu beachten, wie die Musculatur nirgend von der Bewegung geschwellt, nirgend straff gespannt erscheint, wie alle Formen durch das Gewicht des unter der eigenen Last hangenden weichen Fleisches und den Druck äusseren Widerstandes bestimmt und bedingt sind, um sich fest zu überzeugen, dass jener allgemeine Eindruck nicht auf Täuschung beruht, dass hier nicht ein Mensch oder ein Heros vor uns liegt, sondern ein Wesen, dessen ganze Natur ein sanftes Dahinfließen ist. Man vergleiche ganz besonders die Schenkel mit denen des Theseus, man sehe, wie an den leicht gehobenen Beinen die Muskeln nach unten im Contour einen sanften Bogen bilden, während die obere Linie fast ohne Schwellung ist, man beachte, wie flach das auf dem Boden ruhende Bein sich darstellt, und wie seine Musculatur in die Breite auseinander geht, oder man vergleiche ebenso den Rücken der beiden Statuen, und ich bin überzeugt, dass man den oben gemachten Bemerkungen vollkommen beipflichten wird. Von einem Flussgotte späterer Kunst sagt ein epigrammatisches Urtheil, er sei flüssiger als Wasser; wir wollen dieses Witzwort hier nicht wiederholen, aber wahrlich, das müssen wir anerkennen, dass auch hier die Natur des flüssigen Elementes die ganze Formgebung beherrscht und durchdringt. Mit neuem Staunen werden wir vor dem Genius des Meisters stehn, der auch dieses zuerst erdachte und der es darstellte in so bezeichnender Weise, doch aber in Formen, die fern von aller Spielerei und Schwächlichkeit, voll Grossheit und Adel sind.

Die zunächst folgende, verschieden gedeutete Gruppe eines älteren Mannes und einer jugendlichen Frau, deren Köpfe nicht allein Carrey, sondern auch noch Stuart sah (vgl. *Ant. of Ath.* vol. 2, ch. 1, pl. 9), während sie jetzt fehlen — diese allein noch an Ort und Stelle befindliche Gruppe bietet wiederum sowohl in sich wie in der Vergleichung mit dem nachbarlich gelagerten Kephisos die reizvollsten Contraste. In sich, nicht allein durch die Verbindung der fast ganz enthüllten kräftigen Körperformen gereifter Männlichkeit mit der zarten Fülle einer aus reicher Gewandung

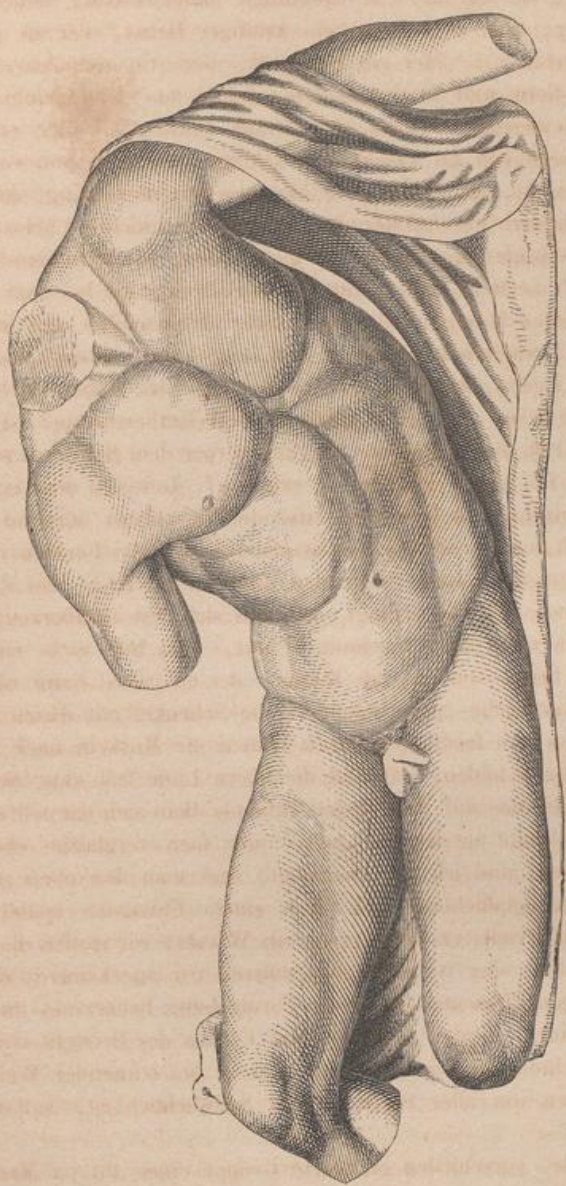


Fig. 45. Kephisos vom westlichen Giebel des Parthenon.





fast wie verstohlen hervorleuchtenden jugendlichen Weiblichkeit, sondern auch durch die völlig natürlich scheinende und doch auf's feinste berechnete Art, mit welcher Bekleidung und Nacktheit, Horizontal- und Verticallinie durch die Gruppe hin vertheilt ist, so dass das Auge durch den steten Wechsel grösserer und sanfter Flächen des Nackten und vielzetheilter der tieffaltigen Gewandung wunderbar gefesselt wird. Gegen den Kephisos aber bildet diese Gruppe den wohlthuedsten Gegensatz, indem in ihr bei aller Ruhe das Aufstreben, die Erhebung vom Boden, und aus der Ruhe zur Thätigkeit vorherrscht, welche Blick und Gedanken von dem Winkel des Giebels auf die mächtig bewegte Mitte hinüberlenkt<sup>51</sup>). Es ist dies die dritte Lösung derselben Aufgabe, welche dem Künstler im Theseus und den Horen, und in den Thauschwestern gegeben war, sie ist hier wie dort mit ganzer Strenge und im engsten Anschluss an die architektonischen Grundlinien gelöst, und doch jedesmal eigenthümlich, wie denn auch Carreys Zeichnung der nördlichen Ecke unseres Giebels uns eine vierte, ebenso geistreiche Lösung freilich leider nur ahnen lässt. Und doch vermögen wir zu erkennen, wie im Ostgiebel in den Eckgruppen die von der Mitte her angeregte und ausgehende, in den Botinnen energisch fortgeleitete Bewegung als ausgehend gefasst ist, während wir im Westgiebel in der Theilnahme aller Personen an der Handlung der Protagonisten eine Bewegung nach der Mitte zu schon in den Eckfiguren deutlich wahrnehmen, eine Bewegung, die in dem Auseinanderstreben der Mittelfiguren gleichsam wie Wogenbrandung umkehrt, und dieses Auseinanderstreben grade dadurch um so gewaltiger erscheinen lässt, weil es gegen die Richtung der Gesamtbewegung den einzigen grossen Gegensatz bildet.

Von der folgenden Gruppe der eleusinischen Gottheiten ist Nichts erhalten, wenigstens Nichts, was sich mit Sicherheit, als zu ihr gehörig, nachweisen liesse. Von Athenes Gefolgschaft dagegen besitzen wir die Torse der wagenlenkenden Pandrosos<sup>52</sup>) und des jugendlichen, Ares genannten Mannes, der ihn begleitete (Laborde pl. 6, 3).

Das erstere Fragment ist durch eine überaus fliessende Behandlung des bewegten Gewandes ausgezeichnet, der Torso des Ares bietet uns einen männlichen Körper von dem Schlage des Theseus im Ostgiebel, zu dem er jedoch im schönsten Gegensatze steht, indem er sich in voller Bewegung, wie jener in voller Ruhe befindet, und dadurch dem Blicke ein Detail in der Behandlung der thätigen Musculatur darbietet, welches im ruhenden Theseus mit weisester Mässigung der Darstellung der feinempfundenen grossen Flächen unterordnet wurde. — Von der Athene selbst haben wir leider nur zwei armselige Bruchstücke, einen Theil des Obergesichtes, merkwürdig durch ausgehöhlte Augen, die also von anderem Stoffe eingesetzt waren und durch eine auffallend strenge, ja fast harte Behandlung des Haares, und ein Stück der ägisbedeckten Brust. Glücklicher sind wir in Bezug auf Poseidon. Von ihm besitzt das britische Museum die Schulter- und Rückenpartie bis unter die Rippen (Fig. 46.), während das fehlende Stück der Brust, neuerdings (1842) aufgefunden, in Athen bewahrt wird. Dies Fragment des Poseidon ist in mehr als einem Betrachte von grosser Bedeutung. Zunächst an sich, indem es das vollendetste Muster gewaltig ausgewirkter Formen darbietet, die weit über Alles hinausgehn, was selbst in den übrigen Gestalten der Parthenongiebel geleistet ist, noch mehr aber durch die Art, wie der Künstler seinen furchtbar aufgeregten Gott menschlich lebenswahr und naturalistisch gebildet hat. Hier ist nicht die Rede von jener schwächlichen und missverstandenen



Fig. 46. Tors des Poseidon von Parthenon.

Idealität des Apollon von Belvedere, welche, wie noch Winckelmann loben zu müssen glaubte, den „Künstler von der Materie nur grade so viel zu seinem Werke hinzunehmen liess, wie nöthig war, um seine Gedanken auszudrücken;“ hier kann es nicht heissen: „keine Adern erhitzen und keine Sehnen regen diesen Körper,“ sondern hier strömt ein zorn-glühendes Blut in rascheren Pulsen durch die geschwollenen Adern, hier spannt sich eine Muskelfülle über den gewaltig markirten Knochenbau, welcher uns die ganze Wucht und Mächtigkeit der geschwungenen Arme ahnen lässt, die es vermochten, mit dem Schläge des Dreizacks den Burgfelsen zu spalten. Denke man über die Möglichkeit und Zulässigkeit der plastischen Darstellung blutloser, ätherisch verklärter Götterkörper was man denken will, hier, vor diesem Torso wird man gestehn müssen, dass der Gott des Meeres, der Erderschütterer, der seine donnernden Brandungen gegen die zitternden Felsen des Ufers schleudert, dass Poseidon nur so, nur in dieser übermenschlichen Menschlichkeit gebildet, idealisirt werden konnte; hier, vor diesem Torso wird man es fühlen, dass der Idealismus in der Plastik nicht in einer Abstraction von der Materie bestehe, sondern in der Bildung der Materie nach Formen eines Lebens, gegen welches das menschliche Dasein als ohnmächtig, hinfällig und endlich erscheint.

Aus der Gefolgschaft des Poseidon ist nur sehr Weniges und zwar in Bruchstücken erhalten, deren grösstes ein Fragment (die Beine) der Ino-Leukothea sein dürfte, an dessen wiederum meisterlicher Gewandung kleine Reste des neben der Göttin stehenden Knaben Melikertes noch erkennbar sind. Das ohne Frage bedeutendste Überbleibsel dieses Flügels des Westgiebels ist jedoch der in Athen befindliche, bis auf Kopf und Arme gut erhaltene Tors des knienden Flussgottes Ilissos. Leider sind von diesem interessanten Stücke Abgüsse noch nicht so verbreitet, dass ich mich auf die Autopsie der Fachgenossen berufen könnte, indem ich behaupte, dieser Tors kann nur einem Flussgotte angehören; aber schon eine gute Zeichnung, wie die in dem mehrfach angeführten Werke des Grafen Laborde, *Le Parthénon*, Taf. 6, Nr. 3, kann Jeden überzeugen, dass es sich hier um Formen handelt, die in ähnlicher charakteristischer Weichheit einzig und allein bei dem Kephisos wiederkehren, und um eine Stellung, welche, freilich in anderer Art als bei dem jenseitigen Flussgott, aber kaum weniger meisterhaft die Mühe der Erhebung vom Boden ausdrückt von dem doch keine Anstrengung auch diesen Jüngling jemals lösen wird. Von der Eckfigur neben ihm sind Reste im Giebel selbst zurückgeblieben, auf deren Be-

sprechung ich hier eben so wenig näher eingehe wie auf diejenige einiger sonstigen Fragmente, welche die aus dem besser Erhaltenen gewonnene Anschauung und Vorstellung von dieser höchsten plastischen Kunst weder zu alteriren noch zu steigern vermögen.

Überblicken wir daher jetzt, ehe wir uns zur Betrachtung der Metopen und des Frieses wenden, die Gestaltenfülle der Giebelgruppen noch einmal in Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit des Stiles. Ich habe oben gesagt, dass wir an diesen Gruppen, obgleich sie erweislich nur auf Phidias' Werkstatt zurückzuführen sind, und nicht durchweg als Arbeiten von des Meisters eigener Hand gelten dürfen, am besten verstehn lernen können, was jenes Urtheil der Alten über Phidias sagen wolle, er verbinde Grossheit und Präcision der Form, und es wird selbst nur den Zeichnungen gegenüber nicht vieler Worte bedürfen, um dies klar zu machen. Gross ist vor allen Dingen die Erfindung der gesammten Compositionen in ihrer reichen und doch so naturgemässen, den Forderungen der Architektur so ungezwungen angepassten Gliederung. Der Grundgedanke beider Gruppen ist so einfach, dass die Composition wie nothwendig und selbstverständlich erscheint, und doch, um nur von dem zu reden, was wir sicher wissen und beurteilen können, wie nahe lag für den Westgiebel in der Wahl eines nur wenig früheren Momentes die Gefahr der Unklarheit, wie bestimmt spricht dagegen der gewählte Augenblick die Intention des Künstlers und die Bedeutung des ganzen Vorgangs aus, sowie im anderen Giebel die ruhige Lagerung der Personen, bis zu denen die Botschaft des Olymps noch nicht gedrun-gen ist, den Gedanken, dass die Welt im alten Geleise dahinzog, als das Wunder geschah und als es der unvorbereiteten verkündet ward, augenfällig macht, aber grade dadurch der grossen Begebenheit der Athenegeburt den Charakter des Wunders verleiht. Ebenso einfach wie der Grundgedanke sind die Mittel seines Ausdrucks, ist namentlich zunächst die Wahl der Personen, in denen sich die Begebenheiten in ihren näheren und entferneren Bezügen aussprechen; und doch, welche Kraft und Fülle des Gedankens liegt in der Wahl eben dieser Personen, die so völlig ausreichen, um darzustellen, was der Meister darstellen wollte. Gross ist aber auch die Erfindung im Einzelnen. So, dass im Westgiebel Athene unmittelbar nach ihrem Siege mit rascher Wendung ihrem Gespanne zueilt, das für sie ein Triumphwagen werden soll. „Es ist dies, um Welcker's schöne Worte zu gebrauchen, eine der Erfindungen, denen Jeder leicht selbst gewachsen zu sein glauben kann, weil sie so vollkommen natürlich sind, weil die Lösung der Aufgabe als die einzig mögliche gute erscheint, und welche zu machen es doch nicht weniger bedarf als das höchste Genie.“ Welch ein Gedanke ferner ist das, was der Ostgiebel ausspricht, dass bei der Geburt der neuen Gottheit, der Gottheit Athens, die Nacht hinabsinkt und ein neuer Tag beginnt, nicht ein irdischer Tag endlichen Daseins, sondern ein neuer Tag des göttlichen Weltregiments, der glorreich anhebt und gewaltig, wie die Rosse des Helios hervorbrechen aus den Fluthen, ein neuer Tag, der segnend über Attika aufgeht, dem die himmlischen Botinnen in fliegender Eile das Heil verkündigen. Welch ein Gedanke, wie erhaben, wie ergreifend noch für uns, denen die neugeborene Gottheit ein Märchen ist, und wie grossartig, wenn wir auf seinen Keim zurückgehn, auf die Schilderung physischer Vorgänge bei Athenes Geburt, wie sie die alte epische Poesie darbot. Auch hier mögen wir erkennen, wie Phidias'

Kunst der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügt; wie sie die überlieferte Sage durchgeistigt. Aber nicht allein dem Gedankeninhalt im Ganzen und Einzelnen nach sind diese Compositionen gross und erhaben, sie sind es auch in der Verkörperung dieses Gedankeninhalts, in den Stellungen und den Formen der einzelnen Gruppen und Figuren. Wende man die Blicke auf die höchst bewegten Streitenden, Poseidon und Athene im Westgiebel, auf die eilenden Botinnen, auf die behaglich gelagerten Göttinnen, auf die nur theilweise darstellbare Figur des Helios im Ostgiebel, wo in alter und neuer Kunst wäre mehr Schwung, mehr glühendes Leben, wo zugleich mehr Natürlichkeit und Einfachheit, wo mehr Adel als in den Stellungen und Bewegungen dieser Gestalten! Man lasse die Blicke über die Formen dieser Statuen gleiten, welche wir im Vorhergehenden im Einzelnen zu schildern und zu würdigen versucht haben; vergebens wird man nach anderen Worten suchen, um den empfungenen Eindruck zu bezeichnen, als die Worte gross, erhaben, gewaltig. Und nun die andere Seite; welch eine Ausführung und Durchführung, welch eine Sorgfalt und Schärfe in diesen Bewegungen, in diesen Stellungen, in diesen Contrasten der Bewegung und Ruhe, des Nackten und der Bekleidung, in der Mannigfaltigkeit dieser gegeneinander spielenden Linienfolge, die dennoch nirgend in Conflict geräth, sondern in eine erhabene Harmonie zusammenklingt, wie ein vielstimmig daherbrausender Orchestersatz. Nirgend genügte es dem Meister seine erhabenen Gedanken in grossen Zügen wie skizzirend hinzuwerfen, überall verband sich mit der genialen Conception ein eiserner Fleiss, eine unermüdliche Sorgfalt. Und dies Alles in Statuen, welche hoch über den ragenden Säulen, fern dem prüfenden Blicke aufgestellt waren, dies Alles an jeder Stelle dieser Werke, in jeder Einzelheit der ganzen ausgedehnten Compositionen, an der Vorderseite der Statue wie an ihrer Hinterseite, die den Betrachttern entzogen war, so lange die Gebilde an ihrem Orte sich befanden, und die erst jetzt den Gegenstand der Bewunderung der Künstler und Kenner ausmacht. Dies sind Ausrufungen der Bewunderung, wohl! wir haben im Vorhergehenden versucht, mit kritischem Blick diese Schöpfungen zu zergliedern und zu würdigen; wir versetzen uns jetzt im Geiste vor dieselben, wie sie prangend dastehn in dem ersten grossen Saal der griechischen Sculpturen im britischen Museum; und wer von unsern Lesern das Glück hatte, wie wir, auf dieser heiligen Stätte zu stehn, der wird mit uns sagen: nach allem Betrachten und Prüfen, nach allem Erwägen und Kritisiren bleibt Nichts übrig, als das Herz weit zu machen für das Gefühl des Staunens und der unbedingten Bewunderung.

## 2. Die Metopen des äusseren Frieses.

Wenn wir, geleitet durch Pausanias' kurze Angabe und aufgeklärt durch die Forschungen geistreicher Männer in Bezug auf die erhaltenen Reste behaupten dürfen, den Inhalt und die Composition der beiden Giebelgruppen im Wesentlichen zu verstehen, wenn wir ferner gegenüber dem Vielen, welches vom Fries der Cella erhalten ist, hoffen dürfen, zu einer sicheren und durchschlagenden Erklärung seines Gegenstandes zu gelangen, so werden wir für die Metopenreihe des äusseren Frieses schwerlich glauben dürfen, jemals Ähnliches zu erreichen, jemals festzustellen, welcher Grundgedanke den Meister in der Combination dieser ausgedehnten Folge einzelner Compositionen leitete, ja es wird die Pflicht einer unbefangenen

Forschung sein, Annahmen, welche über den Inhalt und Zusammenhang dieser Reliefs aufgestellt sind, und die, gleichwie bewiesen oder gesichert, wiederholt werden<sup>53</sup>), als unerweislich, ja mehr als das, als unwahrscheinlich aufzugeben oder zu bekämpfen, ohne deswegen zu jener übereilt extremen Ansicht sich zu bekennen, es sei überhaupt kein Grundgedanke und keine Ordnung vorhanden, sondern die Metopenplatten seien eingesetzt worden, wie sie grade fertig waren<sup>54</sup>). Denn einerseits fehlt uns jede litterarische Überlieferung, jede, auch nur die flüchtigste Erwähnung der Parthenonmetopen aus dem Alterthum, andererseits ist, wie aus der unten in einer Anmerkung\*) gegebenen genauen Zusammenstellung hervorgeht, des Erhaltenen oder

\*) Anmerkung. Bestand der Reste der Parthenonmetopen. Das Hauptwerk ist: Brøndstedt's Reisen in Griechenland 2. Band; wichtige Notizen giebt Leake in seiner Topographie von Athen, Anhang 16, p. 400 (der Übers. v. Baiter u. Sauppe) und Stephani im N. Rh. Mus. 4, S. 11—15.

Der Metopenplatten waren im Ganzen 92, nämlich je 14 an der Ost- und Westfront, je 32 an der südlichen und nördlichen Langseite, die wir, von der westlichen Ecke der Südseite anfangend, mit Nr. 1—92 bezeichnen. Von diesen 92 Metopenplatten befinden sich noch an Ort und Stelle am Tempel: an der Südseite Nr. 1, an der Ostfront Nr. 33—46, an der Nordseite Nr. 47—49 und 70—77, an der Westfront endlich Nr. 80—92, im Ganzen 39 Tafeln. In Athen ausserdem, 1833 im Mai gefunden, von der Südseite eine Metope, Ross A. Aufss. S. 8, Stephani, S. 11. Im britischen Museum befinden sich ausser einigen unbedeutenden Fragmenten von der Südseite Nr. 2—9 und Nr. 26—32, von der Nordseite Nr. 78 (die Eckmetope gegen die Westfront), von der Westseite Nr. 79 (die Eckmetope gegen die Nordseite), im Ganzen 17 Platten; im Louvre ist von der Südseite Nr. 10, erhalten sind demnach im Original 57, dazu kommen in Carreys Zeichnungen von der Südseite Nr. 11—25, also alle hier fehlenden, einschliesslich der 1833 aufgefundenen; von der Nordseite sind 10 der in der Mitte fehlenden Metopen in Zeichnungen einer unbekanntenen Hand, die im Cabinet des estampes in Paris bewahrt werden, und zwar eine dieser zehn Metopen in einer doppelten Skizze erhalten, deren zweite von Stuart herrührt; beide sind abgebildet bei Brøndstedt a. a. O., S. 279 A und B. — Es fehlen also gänzlich 18 Metopenplatten. — Von den sei es im Original, sei es in Zeichnungen uns überlieferten 74 Metopenplatten ist die geringste Zahl der Reliefs völlig oder fast völlig erhalten, die meisten Reliefs sind arg, viele bis zur vollkommenen Unkenntlichkeit, nicht wenige bis auf Reste oder Spuren der Figuren verstümmelt, wie die folgende Übersicht zeigen mag, zu der ich bemerken muss, dass ich hier meine Zweifel gegen die Deutungen Brøndstedt's nicht begründen kann, dass ich aber nach genauer Erwägung kaum eine derselben, sinnreich erfunden wie sie sein mögen, für wirklich begründet, oder aus den Darstellungen begründbar halten kann.

Auf der Südseite enthalten Nr. 1—10 (Orig.) und Nr. 11—12 (Carrey) Kentaurenkämpfe; Nr. 13—21 (Carrey) gemischte Gegenstände, welche Brøndstedt aus attischen Mythen und Culten so erklärt: Nr. 13. Demeter und Triptolemos, Nr. 14. Pandora und Epimetheus, Nr. 15. Erichthonios als der erste Wagenlenker und Rossebändiger, Nr. 16. Erechtheus' und Eumolpos' Kampf, Nr. 17. Erichthonios und eine Priesterin, Nr. 18. Die Töchter des Kekrops, Nr. 19. Themis und Pandrosos, Nr. 20. Processionsfrauen mit den heiligen Gesetzbüchern, Nr. 21. Wöchnerin und Priesterin am taurischen Holzbilde. Dann folgen wieder Nr. 22—25 (Carrey) und Nr. 26—32 (Orig.) Kentaurenkämpfe.

Auf der Ostfront sind, wie bemerkt, die Platten noch alle am Platze, aber von den Reliefs sind ganz zerstört Nr. 35, 40, 41, 45; von den übrigen zehn lassen absolut keine Deutung mehr zu, weil sie der Art verstümmelt sind, dass man nicht einmal die Handlung oder die Figuren erkennen kann, Nr. 36, 37 und 43; erkennbar sind bei Nr. 33: Reste zweier kämpfenden Männer, von denen der eine auf den Knien liegt, Nr. 34 nach Leake Herakles unter Iolaos' Beistand die Hydra bekämpfend, während Stephani nur noch einen Schlangenkopf erkannte, Nr. 38 Männerkampf, der eine Kämpfer angreifend, der andere, ähnlich wie in Nr. 33 auf das Knie gestürzt, Nr. 39. bäumendes Pferd und Reste einer, wie es scheint, weiblichen Gewandfigur, nach Leake Athene und Pegasos, was Stephani unter der Bemerkung, dass von Flügeln am Pferde Nichts zu

auch nur in erkennbarer Gestalt auf uns Gekommenen so wenig, dass uns jede sichere Basis der Beurteilung und Vermuthung abgeht. Es bleibt uns also Nichts übrig, als die im Original oder in Zeichnungen auf uns gekommenen Platten ihrem Inhalte nach einzeln zu betrachten und erstere ihrem Stile nach zu würdigen, denn Carreys Zeichnungen können, ausser zu einer Forschung über den Inhalt, höchstens noch als Grundlage eines Urteils über die Composition in ihren allgemeinen Zügen dienen, reichen aber zur Vergegenwärtigung des Stiles als sehr flüchtige und selbst ungenaue Skizzen in keiner Weise aus. Demnach sind wir auf die Metopenplatten der Südseite, welche Scenen der Kentaumachie darbieten, beschränkt. Die Platten sind 1,28 m hoch und 1,21 m breit, ihr Hochrelief springt sehr kräftig, über 10'' vor, und lässt die Figuren mit dem grössten Theil ihres Körpers vom Grunde völlig gelöst erscheinen. Die überwiegende Mehrzahl der Reliefe stellt Scenen des Kampfes zwischen einem meistens jugendlichen Griechen und einem älteren, bärtigen Kentauren dar, und zwar so, dass bald der Kampf unentschieden, bald der Sieg auf der einen oder der anderen Seite ist; nur einzelne Platten zeigen Kentauren, welche jugendliche Weiber rauben oder hinwegzuschleppen suchen, und diese setzen die Darstellungen

entdecken sei, für zweifelhaft erklärt, Nr. 42. zwei bäumende Pferde und eine langgewandete Figur, Nr. 46. ebenfalls zwei bäumende Pferde; den Wagen mit Fischen neben den Rädern, den Leake annimmt, bezweifelt Stephani. Hiernach bleibt nur die eine Metope Nr. 44 mit einer sicher erkennbaren Gruppe übrig, sie stellt Athene im Kampfe gegen einen Mann andringend vor, also, wenigstens sehr wahrscheinlich, eine Scene der Gigantomachie, aus der aber auf gleichen Inhalt der übrigen Metopen dieser Seite zu schliessen mindestens höchst gewagt ist.

Von den Metopen der Nordseite fehlen ganz achtzehn Stück, Nr. 50—67, zwei, etwa Nr. 68 und 69 sind herabgestürzt und zerstört wiedergefunden; von ihnen stellt die eine wahrscheinlich einen Kampf zwischen Athene und einem vor ihr weichenden Helden oder Giganten dar, während die andere nur noch die Reste eines eilenden Pferdes, eines ebenso eilenden Mannes und unförmliche Rudera eines am Boden liegenden Besiegten erkennen lässt. Von den übrigen zwölf noch an Ort und Stelle befindlichen Platten sind die Reliefe von Nr. 48, 49, 70, 72, 76, 77 bis zu völliger Unkenntlichkeit zerstört; erkennbar, wenigstens theilweise, sind die Gegenstände von Nr. 47: Pferde und Wagen, Nr. 71: zwei Frauen vor einem Altar oder einer Statuenbasis, Nr. 73 und 74 fast gleich: ein nackter Mann und eine bekleidete Frau, welche in Nr. 74 den linken Arm gegen den von ihr abgewendeten, beschildeten Mann ausstreckt, Nr. 78 (in London) relativ gut erhalten: eine reich gewandete Frau auf einem Felsen sitzend und eine leichter bekleidete vor ihr stehend; da Köpfe und Arme fehlen, ist jede Deutung unmöglich. Dass in den Metopen dieser Nordseite unter Anderem der Amazonenkampf dargestellt war, ist aus Nr. 73 und 74 doch kaum zu schliessen, und was sie sonst enthielten durchaus unnachweisbar.

Die Metopen der Westseite sind mit Ausnahme der ersten (Nr. 79) in London befindlichen noch am Orte; gänzlich zerstört aber sind die Reliefe von Nr. 82, 83, 84 (kleine Reste eines Knienden), 85, 86 (Spuren eines Reiters und Fusskämpfers), 88, 90; mehr oder weniger erkennbar sind die Gegenstände von Nr. 79 (London): nackter Reiter auf eilendem Pferde, dessen Kopf und Beine sehr zerstört sind, Nr. 80: Kampf zweier nackten Männer zu Fuss, von denen der eine beschildet ist, Nr. 81: ähnlich wie Nr. 79, Reiter auf eilendem Pferde, am Boden in der Ecke Rudera eines Besiegten, Nr. 87: ganz ähnlich, der Besiegte am Boden besser erhalten, Nr. 89: wiederum ganz ähnlich, nur ist der Reiter nicht mehr erkennbar, Nr. 91: abermals derselbe Gegenstand mit geringen Variationen der Composition und Erhaltung, Nr. 92 endlich: Zweikampf zu Fuss, der eine Kämpfer kniet besiegt am Boden. Mit welchem Rechte angenommen worden, diese Darstellungen enthalten historische Gegenstände (welche denn?), mögen die Leser selbst entscheiden; auch die Behauptung, es wechseln Kämpfe zu Fuss und zu Ross ab, ist gegenüber dem Erkennbaren sehr zweifelhaft.









Fig. 47. Metopen vom Parthenon.  
a



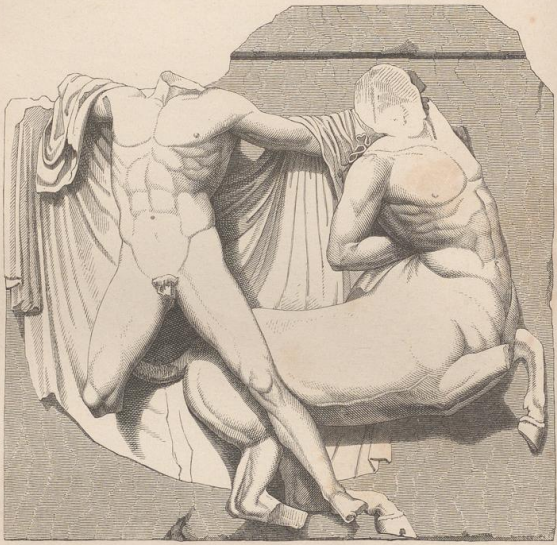


Fig. 477. Melope vom Parthenon.



in bestimmten Bezug zu dem beliebten attischen Nationalsujet, dem Kampf der Kentauren und Lapithen unter Theseus' Beistande auf der Hochzeit des Peirithoos, ohne dass wir jedoch weder die für diese Begebenheit charakteristischen Hauptscenen, wie z. B. Käneus' Zerschmetterung unter Steinblöcken, noch auch die Vorkämpfer auf Seiten der Griechen und Lapithen, Theseus und Peirithoos, wie im Frieze des Theseion oder des Tempels von Phigalia nachzuweisen vermöchten. Wir geben unsern Lesern auf den beiliegenden Tafeln (Fig. 47 a und b) vier der vorzüglichsten Metopen als Proben und wollen, ehe wir eine Charakterisirung und Würdigung des Künstlerischen versuchen, die Compositionen der erhaltenen, also sicher zu beurteilenden Platten der Kentaumachie etwas näher in's Auge fassen<sup>55</sup>).

Die erste Metope (Fig. 47 a links) zeigt uns einen unentschiedenen Kampf im Stadium der höchsten Anstrengung beider Gegner. Der Kentaure hat den griechischen Jüngling mit dem linken Arm um den Hals umschlungen und würgt ihn, während er zugleich in der Rechten eine jetzt fehlende Waffe, wahrscheinlich einen Baumast gewaltig ausholend gegen ihn schwingt. Gleichzeitig aber holt der Grieche oder Lapith, der aus seiner peinlichen Lage sich durch Anstimmung des linken Beines gegen den Bug des Kentauren zu befreien sucht, mit einem jetzt ebenfalls fehlenden, aus Bronze eingefügt gewesenen Schwerte zum kräftigen Stosse auf den Leib des Gegners aus. Die leichte Chlamys des Griechen hängt über seinen Rücken und zwischen beiden Kämpfern in einfachem Faltenwurf herab, und vergegenwärtigt in ihrer verhältnissmässig geringen Bewegung sehr wohl den Moment, wo die Kräfte der Gegner im Ringkampf sich balanciren.

In der zweiten Metope erscheint der Grieche siegreich. Er hat seinen Gegner der Art zu Boden geworfen, dass dieser mit den vorderen Pferdebeinen kniet. Der Grieche hält ihn in dieser Stellung gebändigt, indem er sich mit dem linken Bein auf seinen Pferderücken geschwungen hat und sich mit dem Knie scharf in seine Weiche stemmt, während er ihm den linken Arm um den Hals geschlungen hat, ihn mit der Hand im Barte packt, und mit dem rechten, leider fehlenden Arm zum tödtlichen Streiche ausholt, den zu vermeiden und den Feind von seinem Rücken herabzuwerfen der Kentaure sich vergeblich abringt. Sein stark verstümmeltes rauhbärtiges Gesicht lässt den Ausdruck grosser Aufregung und heftigen Schmerzes erkennen, der Kopf des Griechen fehlt leider so gut wie der Fuss seines in kräftigster und lebendigster Weise gegen den Boden gestemmen rechten Beines. Ein einfach gefalteter Mantel hängt über den linken Arm des Griechen und wird hinter ihm wieder sichtbar. Überlegen erscheint auch der Grieche der dritten Metope, welcher seinen zur Flucht gewandten Gegner mit der Rechten im Haar gefasst hat, während er mit einem Bein auf dessen Hintertheil kniet, in der linken Hand seine Waffe zum Streiche bereit haltend, und der Kentaure ihn mit dem zurückgewandten linken Arm von seinem Rücken herabzudrücken strebt. Ein weiter Mantel hängt über die Schultern des Griechen herab, und des Kentauren linker Arm ist mit einem Thierfell umwunden. Beide Köpfe fehlen jetzt, der des Kentauren war noch zu Carreys Zeit gut erhalten.

Im Gegensatz zur vorigen Metope zeigt uns die vierte den Kentauren im entschiedenen Vortheil über seinen menschlichen Gegner, den er rücklings über den Haufen gerannt hat und mit einem hoch in beiden Händen erhobenen schweren Gegenstande, der wie ein grosses Gefäss erscheint, zu zerschmettern droht. Der

Griechen, mit der rechten Hand hinterwärts auf den Boden gestützt, erhebt mit der linken seinen runden Schild zu ungenügender Abwehr gegen den Wurf des Kentauren.

Auch in der fünften Metope ist der Kentaure im Vortheil, sein Gegner, ein, wenn man nach Carreys Zeichnung, in der allein diese Figur erhalten ist, urtheilen darf, besonders schlank und fein gebildeter Jüngling, weicht vor ihm mit lebhaftem Schritte zurück, der Kentaure aber hat ihn dahersprengend ereilt, mit der linken Hand im Haar ergriffen, und holt mit der, leider fehlenden, rechten zu einem grossen Streiche weit nach hinten aus. Der Grieche sucht sich vergeblich zu befreien, indem er mit der Linken die Hand des Kentauren aus seinem Haar loszumachen strebt. Denn so muss man des Raumes wegen den fehlenden Arm ergänzen.

Viel ruhiger, aber doch verwandt gruppiert zeigt die sechste Metope einen unentschiedenen Kampf, in welchem der Kentaure seinen Gegner mit der Linken um die Schultern umschlungen festhält und mit der Rechten zum Schlage nach hinten ausholt. Der Grieche wehrt mehr ab, als er sich eigentlich vertheidigt. Sein breites Gewand gleitet ihm von der linken Schulter und bildet in reichen Falten einen Hintergrund des Körpers.

Äusserst lebendig ist dagegen wieder die siebente Metope, welche den Griechen im Vortheil zeigt. Derselbe ist seinem Feinde mit kühnem Schritte rasch entgegen gegangen, hat ihn an der Gurgel gepackt, und würgt ihn mit nerviger Hand, während er mit der anderen von unten her zum tödtlichen Stoss mit dem Schwerte gegen den Bug des Kentauren ausholt, welcher, der würgenden Hand des Gegners zu entrinnen sich hoch emporbäumt. Eine weite Chlamys hangt über den linken Arm und flattert hinter dem Rücken des Griechen, ein Thierfell umschlingt die Arme des Kentauren und hangt, mannigfaltig bewegt, auf seinen Rücken herab.

Die achte Metope ist der vierten in Inhalt und Composition sehr nahe verwandt, ohne jedoch eine Wiederholung zu sein. Auch hier ist der Grieche rücklings niedergeworfen und wird, wie wir aus Carreys Zeichnungen wissen, denn jetzt fehlt alles Beiwerk, vom Kentauren mit einem hoherhobenen schweren Gefäss bedroht.

Dem Gegenstande nach ist auch die folgende neunte Metope verwandt, nicht aber in der Composition; auch dies Relief zeigt den Kentauren seinem Feinde überlegen, den er rückwärts auf ein grosses Gefäss niedergeworfen und am Bein ergriffen hat, um ihn vollends zu Boden zu ringen; der Grieche aber hält sich mit der Linken an der Schulter des Gegners fest, während er mit der Rechten wahrscheinlich nach einem Stützpunkte hinter sich griff. Ein weites Gewand hangt von seinem linken Arm herab, ein Thierfell über den Rücken des Kentauren.

Die zehnte, jetzt in Paris befindliche Metope, ist nebst einer in London befindlichen (unten Nr. 29) von den erhaltenen die einzige, welche uns eine Scene des Weiberraubes der Kentauren vorführt, hat aber vor der londoner eine weit bessere Erhaltung voraus. Der langbärtige Kentaure hat das schöne und reichgewandete fliehende Weib dahersprengend eingeholt und fasst sie um den Leib und am rechten Handgelenk, bemüht, sie zurückzuhalten, ohne sie zu verletzen. Sie ringt, sich loszumachen, wobei ihr das Gewand von der linken Schulter und Brust gegliitten ist, während auch das linke Bein aus den reichen Falten der Gewandung eben so natürlich wie in anmuthiger Mannigfaltigkeit hervortritt.

Ehe wir einen Blick auf die in den Skizzen Carreys uns bewahrten Kentaurenmetopen (Nr. 11, 12, 22, 23, 24, 25) werfen, fahren wir in der Betrachtung der noch übrigen im Original erhaltenen fort.

Die sechsundzwanzigste Metope stellt einen unentschiedenen Kampf dar; der Kentaur will mit einer in beiden Händen geschwungenen Waffe einen schweren Schlag auf seinen Gegner führen, wird aber von diesem gehemmt, indem der Grieche seinen linken Arm ergreift, den linken Fuss gegen den Bug des ansprengenden Rossmenschen stemmt und in der, jetzt fehlenden, Rechten das Schwert zum Stosse bereit hält.

Die beiden folgenden Metopen, vielleicht die vorzüglichsten der ganzen Reihe, giebt unsere zweite Tafel (Fig. 47 b). Die siebenundzwanzigste zeigt einen Kentauren, den sein Gegner im Rücken verwundet hat und der mit der Rechten nach seiner Wunde greift, während er mit der Linken die Hand des Feindes aus seinem Haar loszumachen strebt. Der Grieche, den linken Fuss fest gegen einen Stein gestemmt, sucht seinen Gegner zurückzureissen, etwa so wie man ein bäumendes Pferd bändigt; dass er die rechte Hand zu einem neuen Streiche bereit halte, scheint mir aus verschiedenen Gründen, namentlich auch wegen der Art, wie der Mantel den rechten Arm einhüllt, nicht glaublich, vielmehr möchte an eine Bändigung und Gefangennahme des verwundeten Rossmenschen zu denken sein.

Noch weit klarer und in der That köstlich erfunden ist die durchaus classische achtundzwanzigste Metope. Hier ist kein Kampf mehr, der Kentaur hat seinen Feind zu Boden gestreckt und sprengt in wilder Freude triumphirend über die Leiche dahin. Obgleich der Kopf, der eigentliche Träger des seelischen Ausdrucks fehlt, und der rechte Arm ebenfalls weggebrochen ist, können wir doch über den Siegesübermuth des Kentauren nicht einen Augenblick zweifeln, er spricht aus der ganzen Haltung, fast möchte ich sagen aus jedem Muskel, und spiegelt sich mit sprechender Deutlichkeit in dem energisch und wild bewegten Schweife.

Auf der neunundzwanzigsten Metope (Fig. 47 a, rechts) trägt ein mässig galopirender Kentaur eine reichgewandete Frau davon, die er mit dem linken Arm um den Leib umschlungen und vom Boden erhoben hat, und deren rechten Arm er um seinen Nacken zu legen bemüht ist.

Die dreissigste Metope zeigt einen von seinem Gegner niedergeworfenen, im Haar gefassten und mit einem Streiche bedrohten Griechen, welcher diesem Streiche rasch und gewandt begegnet, indem er dem Kentauren sein Schwert oder vielmehr eine kürzere, dolchartige Waffe in die Brust bohrt.

Die einunddreissigste und zweiunddreissigste Metope endlich sind einander in der Composition sehr ähnlich, und zeigen beide einen unentschiedenen Kampf, bei welchem auf der ersten Platte beide Gegner einander zu würgen streben und der Kentaur sich emporbäumt, während auf der zweiten Platte das specielle Motiv des Kampfes nicht durchaus deutlich, der Kentaur aber in ruhiger Stellung ist.

Fügen wir nun dieser Übersicht noch mit ein paar Worten den Inhalt der von Carrey uns überlieferten Reliefe bei<sup>56)</sup>, so bietet uns die elfte Metope einen unentschiedenen, aber für den Griechen doch wohl günstigeren Kampf, denn dieser scheint dem Kentauren, der hoch aufbäumt, des Gegners Schild wegzudrängen strebt und zu einem Schlage ausholt, das Schwert von unten in den Pferdeleib zu bohren. Die folgende zwölfte Metope zeigt den Raub eines sich lebhaft sträubenden Weibes, auch die

zweiundzwanzigste Metope hat die Entführung eines schönen Weibes zum Gegenstande, und zwar in einer dem zehnten Relief verwandten, nur viel ruhigeren Composition; die dreiundzwanzigste zeigt einen unentschiedenen Kampf über einem umgestürzten grossen Gefässe; auf der vierundzwanzigsten hat der Grieche den Kentauren mit dem Hintertheil auf den Boden gedrückt, stemmt seinen Fuss auf denselben, packt den Gegner im Haar und holt zum tödtlichen Streiche gegen ihn aus. Die fünfundzwanzigste Metope endlich zeigt wiederum einen Kentauren, der ein Weib rauben will. Die Composition ist mit der zehnten Metope nahe verwandt, und unterscheidet sich von derselben wesentlich nur durch Entfaltung eines weiten Mantels von Seiten des Weibes.

Die im Cabinet des estampes in Paris aufbewahrten zehn Skizzen von Kentaurenmetopen der Nordseite sind zu roh und unzuverlässig, um hier in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen zu werden, ebenso möchte ich auf den Rest der Carrey'schen Zeichnungen kein Urtheil über Composition und Stil gründen, und endlich sind die Fragmente der übrigen Reliefs schwerlich im Stande dasjenige Urtheil, welches wir aus den wohl erhaltenen Metopen der Südseite schöpfen können, wesentlich zu alteriren; von den beiden in London befindlichen kann ich aus eigener Anschauung berichten, dass die Metope Nr. 79 einen Streiter in mässiger, aber lebendiger Bewegung zeigt, während die siebenundachtzigste Metope eine auf einem Felsen sitzende und eine vor ihr stehende Frau darstellt, von denen die erstere sich durch schöne und reiche Gewandmotive auszeichnet.

Wenn wir nun die Reihe der Metopen, wie wir sie im Einzelnen kennen gelernt haben, wie sie der zweite Elgin'sche Saal des britischen Museums oder noch vollständiger die Bröndstedt'schen Tafeln vereinigen, in ihrer Folge überblicken, und im Bestreben unser künstlerisches Urtheil über dieselben zu fixiren, unsere Aufmerksamkeit zuvörderst der Erfindung der Compositionen zuwenden, so werden wir allerdings einen beträchtlichen Reichthum und eine kräftige Frische in der Erfindung willig anerkennen, ohne jedoch zu übersehn, dass wir nicht gar zu selten auf Wiederholungen und Ähnlichkeiten der Motive stossen. So bieten die vierte und achte Metope nur mässige Variationen derselben Composition, und die dreissigste ist nicht eben sehr verschieden; Ähnliches gilt besonders von der ein- und zweiunddreissigsten Metope, Ähnliches wiederum von der fünften und sechsten, von der zehnten, zweiundzwanzigsten und zwölften. Wie in diesen Beispielen die ganzen Compositionen, kehren noch ungleich häufiger einzelne Bewegungen in auffallender Weise wieder, so besonders das fast stereotype Ausholen zum Schlage nach hinten (vgl. Nr. 1, 2, 5, 6, 11, 30, 31, 32), das Packen des Gegners im Haar, die Vorbereitung zum Stosse mit dem Schwert von unten u. A. Es ist diese Thatsache allerdings aus der Gleichartigkeit des darzustellenden Gegenstandes leicht zu begreifen und ebenfalls leicht zu entschuldigen, und es liegt mir fern, aus derselben die Anklage einer Armuth der Motive oder einer Dürftigkeit der Erfindung abzuleiten; dennoch aber darf nicht verschwiegen werden, dass, um einen gleichartigen Gegenstand zu vergleichen, die Kentaurenomachie des Frieses von Phigalia eine ungleich grössere Fülle der Motive bietet, und dass, um bei demselben Tempel stehn zu bleiben, die Art, wie der Reiterzug des Cellafrieses behandelt ist, uns zeigen mag, in welcher unerschöpflichen Mannigfaltigkeit sich ein in sich gleichartiger Gegenstand behandeln lässt. Aber nicht allein in Be-



zug auf diesen Mangel an Mannigfaltigkeit gegenüber den höchsten Anforderungen unterliegen die Compositionen einem leisen Tadel, ähnlich demjenigen, den wir über die Kentaumachie im Frieße des Theseion aussprechen mussten, sondern auch je für sich betrachtet stehn nicht alle Erfindungen auf gleicher Höhe. Während allerdings die meisten Gruppen durch das frischeste Leben und die schwungvollste Bewegung sich auszeichnen, kann man andere von einer gewissen Mattheit, um nicht zu sagen Steifheit, nicht freisprechen, so namentlich die beiden Reliefs Nr. 31 u. 32, von denen an bis zu den Metopen 1, 2, 10, 9, 5, 7, 27 und ganz besonders 28 eine beträchtliche Steigerung in der Erfindung unverkennbar ist. Sind wir so auf Differenzen aufmerksam geworden, so werden wir dieselben sehr bald auch in der Raumerfüllung wie in der Formgebung und in der Ausführung, und endlich auch in der Art nicht verkennen, wie die Gewandungen behandelt sind. In Bezug auf die Raumerfüllung z. B. zeichnen sich Nr. 27 und 28 (Fig. 47 b), ferner Nr. 2, 3, 5, 24 fühlbar vor Nr. 1, 9, 10, 12, 22, 31 und 32 aus; was die Formgebung anlangt, so ist namentlich die ungleiche Behandlung der Kentauren hervorzuheben, von denen einige, wie namentlich in Nr. 17 und 18, aber auch 2, 5, 6 die Mischung der beiden Körper, des menschlichen und des thierischen, die feinen Übergänge der einen Formenreihe in die andere in der bewunderungswürdigsten Weise darstellen, während andere, wie besonders die Kentauren in Nr. 1, 10, 12, 24 (letztere beiden allerdings nur von Carrey überliefert), 31 und 32 an einer leisen Unbehilflichkeit in der Verschmelzung der Formen leiden, und in Folge dessen nicht den Eindruck des Organischen und Naturwahren machen. Die Gewänder endlich sind bald mit grosser Bescheidenheit, bald sehr breit behandelt, ordnen sich in einigen Gruppen durchaus den Bewegungen der Körper unter und dienen zu deren Verdeutlichung, während sie in anderen Compositionen mehr selbständig, ja nicht ganz ohne ein Streben nach eigenthümlichem Effect gearbeitet sind, so namentlich in der so schönen siebenundzwanzigsten Metope, aber auch in der 26., 10., 6. und, wenn wir Carreys, in Bezug auf die Gewandungen, die er häufig ganz übersah, allerdings besonders unzuverlässigen Zeichnungen trauen dürfen, in der 11. und 25.

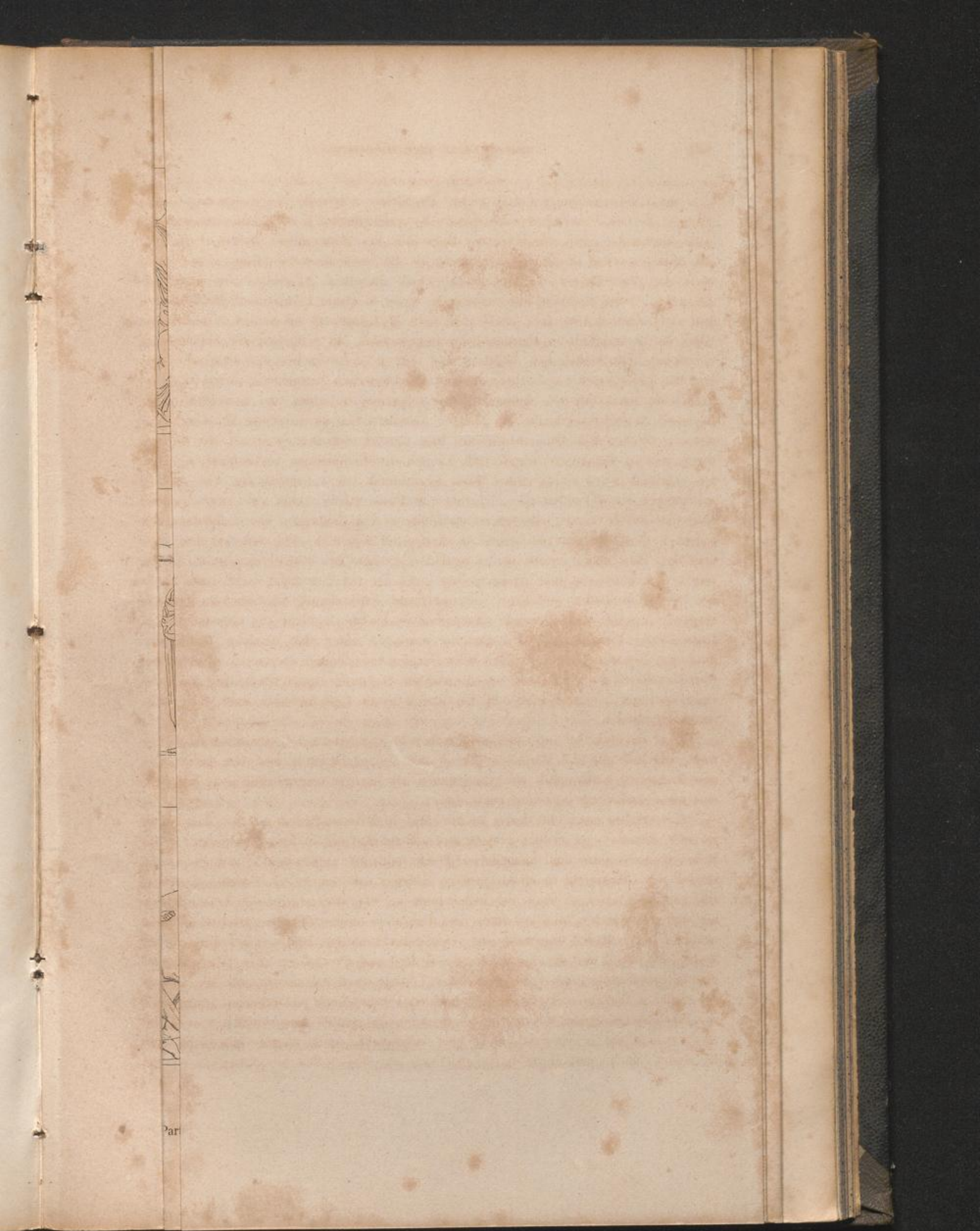
Wenn wir nun endlich auf die von Carrey allein überlieferten Metopen einen vergleichenden Blick werfen, so werden wir die aus den gemusterten Originalen empfangenen Eindrücke wesentlich bestätigt finden, ja ich wage die Vermuthung auszusprechen, dass, wenn diese Platten selbst noch erhalten wären, sie unser artistisches Urtheil über die Gesammtheit der Parthenonmetopen eher noch etwas herab- als hinaufstimmen würden. Und deshalb kann ich schliesslich mich der Annahme nicht erwehren, dass, mag Phidias den Inhalt des Metopenfrieses angegeben, die Combination und Reihenfolge der Reliefs geordnet haben, er grade diesem Theile des plastischen Schmuckes des Parthenon am fernsten gestanden haben wird, und dass wir in den Metopen die Compositionen und Arbeiten verschiedener Künstler aus der grossen Zahl der Schüler des Phidias und der ihm untergeordneten Bildner erkennen dürfen. Ja ich will nicht verschweigen, dass ich an den Originalen auch in der Ausführung verschiedene Hände wahrzunehmen geglaubt habe, obgleich ich nicht im Stande war, über diesen Punkt, über den gar zu oft leichtsinniger Weise abgesprochen wird, zur Gewissheit zu gelangen.

## 3. Der Fries der Cella.

Wenn ich es gewagt habe, gegen die bisher allgemein angenommene Ansicht Phidias die Urheberschaft des Metopenfrieses abzusprechen, so glaube ich dagegen den jetzt zu betrachtenden Fries der Cella mit aller Bestimmtheit als eine Erfindung des Meisters selbst anzusprechen, ja, mehr als das, annehmen zu dürfen, dass, wenn nicht das ganze Modell, so doch grosse Theile desselben auf seine eigene Hand zurückgehn. Denn nicht allein erscheint der Fries in seiner Gesamtheit des grössten Künstlers durchaus würdig, sondern er steht als Kunstwerk an Genialität und Reichthum der Erfindung, an Harmonie der Composition, an Schönheit der Formgebung so hoch, so unvergleichlich da, dass man sich gleichsam gezwungen sieht, dies einzige Kunstwerk auf die höchste Instanz künstlerischen Vermögens zurückzuführen, und dass starke Gründe geltend gemacht werden müssten, um uns glauben zu machen, dasselbe sei nicht vom Meister, sondern von einem seiner Schüler, oder gar von mehren derselben entworfen. Dies werden freilich diejenigen nicht zu würdigen wissen, welche die wundervolle Einheit der Composition verkennend, die Darstellung anstatt aus einem einheitlichen Gegenstand, dem Festzug der Panathenäen zu erklären, in derselben eine Mehrheit von Festaufzügen, oder gar „nur die Vorübungen und Exercitien aller einzelnen Chöre und Abtheilungen zur Aufführung der attischen Festaufzüge“ nachweisen zu können vermeinen<sup>57)</sup>. Wie verkehrt diese Ansicht sei, man möge sie aus dem künstlerischen oder aus dem antiquarischen Standpunkte beurteilen, ist hier nachzuweisen nicht der Ort, ich habe es an einer andern Stelle<sup>58)</sup> versucht, und kann hier nur meine Überzeugung wiederholen, dass die längst begründete und allgemein angenommene Ansicht, welche als Gegenstand des Frieses den Festaufzug der Panathenäen erkennt, unter der einzigen Bedingung, dass man denselben nicht in allen seinen realen Einzelheiten dargestellt zu sehn erwarte, vollkommen zu Rechte besteht und die Hoffnung aussprechen, dass auch die Urheber jener entgegenstehenden Meinungen ihren Irrthum über kurz oder lang erkennen werden.

Über die Aufgabe und die künstlerischen Bedingungen der Composition des Friesreliefs als Krönung der Umfassungsmauer der Cella habe ich bereits oben das Nöthige beizubringen gesucht, und wir haben uns daher jetzt zu vergegenwärtigen, wie Phidias diese Aufgabe gefasst und gelöst hat.

Die Panathenäen, in deren sacrale und historische Bedeutung wir hier nicht eingehn können, waren das grösste und glänzendste der in Athen gefeierten Feste. Mehre Tage dauernd und mancherlei Theile und Acte umfassend, fand es seinen Höhe- und Glanzpunkt in einem grossen Aufzuge, dessen sacrale Bedeutung in der Überbringung eines heiligen Prachtgewandes an die stadtschirmende Athene Polias lag, eines Gewandes, welches unter dem Beistande anderer Frauen zwei vom Volke erwählte junge Mädchen gewebt und reich gestickt hatten, und welches diese an der Spitze des Zuges an die Vorsteher des Heiligthums übergaben. Über diese gottesdienstlichen Zwecke hinaus aber hatte der Festzug noch die andere politische Bedeutung, das ganze athenische Volk im höchsten Festgepränge zu vereinigen, und, wie das Fest gleichzeitig der Erinnerung an die Vereinigung aller ursprünglich getrennten Stämme und Geschlechter Attikas in eine Bürgerschaft galt, dieses einheitliche Volk in seiner Macht und Herrlichkeit gleichsam vor ihm selbst zur Schau zu stellen.



Par



Fig. 48. Proben von dem Friesse der Galle des Parthenon, erstes Blatt.

I  
o  
r  
r  
t  
s  
z  
u  
r  
e  
c  
s  
z  
u  
r  
e



c



zweites Blatt.



Fig. 19. Proben von dem Eisen der Cells des Parthenon, großes Blatt.





Deshalb nahmen auch alle Theile der Bevölkerung an dem grossen Aufzuge Theil, Greise und Jünglinge, Männer und Weiber, Bürger und Insassen, ja selbst die Sklaven waren betheilig, indem sie den Markt festlich zu schmücken hatten. Wenn demnach von allen religiösen Festen und Festaufzügen Athens die Panathenäen den am wenigsten hieratischen Charakter trugen, so boten sie sich grade dadurch dem Künstler als der geeignetste Gegenstand des Schmuckes für einen Tempel dar, welcher ohne eigentliche Cultusweihe eben so sehr das prachtvolle Denkmal attischer Nationalherrlichkeit, wie dasjenige des aus hieratischer Cultusschranke gelösten, freudigen Nationalglaubens an die göttliche Schutzherrin dieses edelsten Griechenstammes war. Durch diese Auffassung der Panathenäen als eines eben so sehr politischen wie religiösen Festes löst sich, wie uns scheint, auch das Räthsel, wie die bildliche Darstellung ihres Aufzuges, welcher der im Erechtheion verehrten Athene Poliās galt, zur Decoration nicht dieses Tempels, sondern des Parthenon verwendet werden konnte, und zugleich wird man begreifen, wie eine solche Auffassung den Künstler berechtigte, bei klarer Hervorhebung des sacralen Hauptactes, der bezeichnenden Überbringung des Prachtgewandes, den ferneren Einzelheiten der Procession gegenüber eine freiere Stellung einzunehmen und das Hauptgewicht seiner Darstellung auf die Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zu legen. Das hat der grosse Meister gethan, von manchen Details der Wirklichkeit, welche sich weniger rein künstlerisch behandeln liessen, hat er abstrahirt, und indem er gewissen anderen bezeichnenden Theilen des Festaufzuges, die ebenfalls der plastischen Bildung weniger günstige Seiten boten, einen räumlich untergeordneten Platz anwies, hat er die Abtheilungen der Procession, in welchen sich der reichste Glanz und die stolzeste Herrlichkeit Athens entfaltete, und welche zugleich seiner Kunst den günstigsten Gegenstand darboten, in grösster Breite, in reichster Mannigfaltigkeit mit unerschöpflicher Phantasie und eben so unermüdlichem Fleisse freischaffend als lebensvolles Bild und als prächtiges Denkmal der Grösse seines Volkes hingestellt. Um aber jeden Gedanken an die Absicht einer sachlich genauen, gleichsam illustrativen Darstellung der Wirklichkeit fern zu halten, und um seinen Hauptzweck fühlbar hervorzuheben, hat er seine Schilderung durch Einmischung idealer Elemente dem Boden des Realen enthoben, namentlich indem er die Schutzgötter Athens als die freudig theilnehmenden Beschauer der Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zum Mittelpunkte seiner Composition machte. In ihnen, in diesen freudig theilnehmenden Schutzgöttern, welche in zwei grosse Gruppenhälften getrennt und den Hauptact des Festes, die Übergabe des Gewandes zwischen sich einfassend, nach rechts und links dem Festzuge entgegengewandt, an der Vorderseite des Tempels sich dem Blicke des Heranschreitenden zuerst darboten, liegt zugleich die Einheit der Composition, welche den Festaufzug in zwei grossen Hälften darstellt, so wie er sich thatsächlich nördlich und südlich am Parthenon vorbeibewegen mochte. Und deshalb wollen wir unsere Betrachtung des wundervollen Frieses mit dieser Mittelgruppe der Ostseite, welche die erste der beiliegenden Tafeln (Fig. 48) vergegenwärtigt, beginnen<sup>59</sup>).

Genau in der Mitte und über dem Tempeleingange selbst finden wir in zwei Gruppen (Fig. 48 c) den Hauptact des Festzuges, die Überbringung des Prachtgewandes. Ein Knabe reicht dasselbe vielfach zusammengefaltet einem würdigen Manne, wahrscheinlich dem Vorstand alles attischen Staatsgottesdienstes, dem Archon-König, während

die Priesterin der Athene Polias von den zwei mit der Anfertigung und Übergabe des Peplos besonders betrauten Arrhephoren, jungen Mädchen von 7—11 Jahren, Gegenstände, welche dieselben verdeckt auf dem Haupte tragen, und die wir nicht näher zu bestimmen wissen, in Empfang zu nehmen scheint. Die zur Hervorhebung dieses Hauptactes so bedeutsame Isolirung dieser Personen von der übrigen Procession haben wir uns so motivirt zu denken, dass dieselben in den Tempel vorangeschritten sind, während der Zug vor dessen Eingange in ehrerbietiger Entfernung den Wiederaustritt der Arrhephoren erwartend Halt gemacht hat, wie dies durch die Stellung der auf ihre Stäbe gestützten und im Gespräch begriffenen Männer, die den Zug führen (Fig. 48 g, h), sehr deutlich vergegenwärtigt wird. Den auf diese Weise frei bleibenden Raum erfüllt die Götterversammlung (Fig. 48 a, b, d, e), welche wir als den Menschen unsichtbar anwesend betrachten müssen, wie sich dies aus dem sorglosen Herantreten der ersten Personen an die erlauchte Versammlung ausspricht. In dieser nimmt links von der Mitte den ersten Platz ein Zeus<sup>60)</sup>, der Stadthort (Zeus Polieus), ausgezeichnet vor allen anderen Göttern als Vater und König dadurch, dass sein Sitz ein Thron mit Armlehnen ist, während die übrigen Gottheiten auf lehnelosen Sesseln sitzen, und überdies noch durch die Sphinx unter den Lehnen seines Throns charakterisirt, dergleichen Phidias auch in Olympia dem Throne seines Zeus gab, und welche die dunklen Rathschlüsse des Weltregierers vergegenwärtigen. Doch nicht nur diese Äusserlichkeiten, wohl gewählt und feingedacht wie sie sein mögen, bezeichnen den Herrscher des Olympos; die erhabene Würde der ganzen Gestalt, die wie der Zeuskoloss des Meisters in Olympia oberwärts entblösst, unterwärts in den faltigen Mantel gehüllt, das Scepter ruhig im Arm haltend dasitzt, lässt uns an keinen anderen denken, als an den Herrn der Welt. Ja ich wage zu behaupten, dass die ganze antike Kunst, soweit uns ihre Werke erhalten sind, weder in Statuen noch in Reliefs oder Gemälden uns einen zweiten Zeus von gleicher stiller Erhabenheit hinterlassen hat. Neben ihm thront seine Gattin Here, äusserlich besonders durch das Zurückschlagen des Schleiers bezeichnet, aber auch ohne dieses kenntlich durch die schöne Formenfülle des reifen weiblichen Körpers, wie er der Göttin gebührt, welche die Weiblichkeit in ihrer reinsten Vollendung als blühende Gattin vertritt, kenntlich ebenso durch die völlige Bekleidung, die vom Körper nur das erblicken lässt, was Alle schau'n dürfen, einen Charakterismus, den alle guten Darstellungen der Here festhalten. Begleitet finden wir das olympische Herrscherpaar von der göttlichen Tochter, der Frucht ihrer heiligen Ehe, von Hebe, der Göttin der Jugendblüthe, welche auch sonst als das eigentliche eheliche Kind von Zeus und Here der ehrwürdigen Mutter zur Seite steht. Die nächste Gruppe zeigt uns Demeter, Attikas segensreiche Getreidegöttin, welche, um an ihre eleusinischen Weihen zu gemahnen, die Fackel hält; neben ihr sehn wir ihren vergötterten Schützling Triptolemos, den ersten Säemann auf wohlgepflügtem Ackerfelde, dem Demeter selbst die Gabe des Getreides verlieh, und den sie, attischem Glauben nach, von Attikas rharischem Gefilde, dem ersten, welches Halmfrucht trug, aussandte, den Segen des Ackerbaues allen Menschengeschlechtern zu bringen. Wie, um sich zu erholen von der Arbeit, in deren segensvoller Mühe er die Menschen ihr Brod essen lehrte, wiegt er sich neben seiner Göttin in behaglicher Ruhe in einer Stellung, welche, ohne unedel zu sein, leise an bäuerische Sitte erinnert.

Als dritte Gruppe aber finden wir die beiden Dioskuren, die Horte der Seefahrt,

der Athen seine Grösse verdankt. Sinniger kann Niemand das mythische Schicksal der beiden liebenden Brüder plastisch symbolisiren, als der Meister es hier gethan hat. Denn so wie sie durch die innigste Liebe verbunden und doch durch ihr Wechselleben ewig getrennt sind, so sitzen sie auch hier, der Eine vertraulich auf die Schulter des Anderen gelehnt, und doch in dieser Vereinigung durch die entgegengesetzte Richtung wieder getrennt, zwei glänzende Jünglingsgestalten, deren der äussere, Kastor, durch den auf seinen Knien liegenden Reiterhut, den thessalischen Petasos als der Bändiger des Rosses sich zu erkennen giebt, während der innere, Polydeukes, durch den erhobenen Arm uns daran erinnert, dass er der gewaltige Faustkämpfer sei.

Wenden wir uns jetzt der Gruppe von der Mitte rechts (d) zu, so begegnet unsern Blicken wiederum ein fein charakterisirtes Paar, dessen Verbindung wir schon aus Homer kennen, wie sie denn auch in Athen durch nachbarliche Lage der beiden Tempel wiedergegeben war. Hephästos ist's, der lahme Feuerkünstler, der Schutzherr attischen Handwerks und attischer Kunst mit seiner schönen Gattin Aphrodite. Ihn hat der Künstler dargestellt wie einen ehrsamten attischen Handwerksmeister und als Bürger der kunstfleissigen Stadt, der wie die wackern Bürger im Zuge sich auf seinen knotigen Spazierstock, zugleich die Stütze seines lahmen Fusses lehnt. Es ist die wenigst ideale Figur unter allen Göttern, und unbegreiflich muss man es nennen, dass er jemals mit dem Namen des Zeus belegt worden ist. Die holde Gattin neben ihm aber, die goldene Aphrodite, ist eine fein anmuthige Gestalt, die der Künstler im reizvollen Contraste gegen den fast in der Vorderansicht und in ganzer Breite des nackten, derben Oberkörpers gebildeten Hephästos in die schärfste Profilstellung gerückt und mit leichtfliessend faltigem Gewand umhüllt hat, jedoch nicht ohne durch ein schlangenförmiges Armband, das sich um die zarte Handwurzel des schönen Armes schlingt, an den heiteren Putz der jugendlich reizenden Schönheit, vielleicht auch an die glänzenden Schöpfungen der russigen Werkstatt ihres Gatten zu erinnern.

Einen ähnlichen schönen Contrast bietet uns die folgende Gruppe sowohl in der Verschiedenheit der Stellungen wie in der Combination ernsten Alters und blühender Jugendschöne. Im ersteren erscheint der Herrscher der kühlen Meerfluth, Poseidon, letztere umstrahlt den prächtigen Jünglingskörper Apollons, der glänzend, wie die Sonne aus den Wogen des Meeres, hinter Poseidon hervortritt. Und so gelangen wir zu der letzten Gruppe (e) von dreien Personen, welche nur zum Theil im Original, zum Theil in einem vielleicht überarbeiteten Gypsabguss erhalten, in ihrer Bedeutung mehrfach bestritten ist. Dennoch ist's im höchsten Grade wahrscheinlich, dass wir in den beiden vertraulich neben einander sitzenden Göttinnen Athene und Gaa, in dem Knaben, der sich an das Knie der letzteren lehnt, Erichthonios zu erkennen haben, welcher, Gäas wirkliches Kind, der Stammvater des attischen autochthonen Volkes ist, während nach geheimnissvollem Mythos Athene als seine fast mütterlich sorgende Pflegerin gilt. Letztere, die wir gewohnt sind, im Schmucke der Waffen zu sehn, hat der Künstler nicht mit diesen dargestellt; wozu auch Waffen bei ihrem heiteren Friedensfeste? ja noch mehr, in häuslicher Tracht, das Haar von einer Haube umgeben, hat er sie gebildet, sinnreich, wenn auch auf den ersten Blick überraschend; denn sie ist ja hier im eigentlichsten Sinne zu Hause, sie ist's ja, auf deren Gastgebot die ganze himmlische Versammlung sich hier eingefunden hat.

Mit erhobener Rechten aber weist Gää den Knaben auf den herankommenden Zug hin, damit er, der Vertreter des attischen Volkes, die Herrlichkeit der Vaterstadt in ihrem schönsten Schmucke betrachte. Und damit wies die Göttin jeden Athener, der zum Tempel herantrat, in gleicher Weise auf diesen Festaufzug hin, indem sie zugleich in dieser Weisung kund gab, wie freudig stolz auch die Götter Attikas die Herrlichkeit ihres Volkes empfanden.

Folgen wir gleichfalls dieser Weisung und vergegenwärtigen wir uns die einzelnen Abtheilungen der Procession, wie sie der Künstler im anmuthigen Wechsel der lebensvollsten Gestalten vor unseren staunenden Blicken im Marmor festgebant hat.

Wir erwähnten schon oben, dass die Personen zunächst rechts und links von der Göttergruppe ruhig, grösstentheils auf ihre Stäbe gelehnt, des Wiederaustritts der Arrhophoren harrende Männer seien. Wir finden ihrer (Taf. 48, 2. Reihe g) links drei Paare im Gespräch, und zwar abwechselnd einen älteren und einen jüngeren, deren wir die älteren, zum Theil durch Stirnbinden ausgezeichneten, für Archonten, die obersten Behörden Athens, die jüngeren für festordnende Herolde ansprechen dürfen, welche sich demgemäss mit Fug an der Spitze des Zuges befinden. Rechts (h) sind diese Gestalten, deren hier acht waren, zum Theil weniger gut erhalten, jedoch lässt sich erkennen, dass die ersten derselben denjenigen der Gegenseite durchaus entsprachen, während weiter nach aussen (Taf. 48 i) einer der jüngeren Männer mit erhobenem Arm, sein Amt als Herold und Zugordner versehend, ein Signal zu geben scheint, während das erste und zweite Paar der Jungfrauen (k) je von einem ähnlichen Beamten unterwiesen wird. Auch diese Jungfrauen, deren wir, bald in einzelner, bald in paarweiser Stellung neben einander rechts im Ganzen achtzehn, links sechzehn zählen, schreiten nicht mehr, sondern stehen in leicht aufgelöster Ordnung des Zuges die Rückkunft der Arrhophoren erwartend da. Es sind köstliche, sittige Gestalten im reichfaltigen Festkleide, die ernst und einfach, wie in die Feier versunken, erscheinen. Es ist schwer, denselben specielle Bezeichnungen aus den überlieferten Namen der Festtheilnehmerinnen zuzuweisen, und ich möchte es nicht unternehmen, unter denselben Bürger- und Insassentöchter, oder gar Priesterinnen, Frauen, Jungfrauen und Dienerinnen zu unterscheiden; denn weder in der Haltung noch in der Gewandung, nur in den von den meisten gehaltenen Geräthen erscheinen sie leise verschieden. Am häufigsten sehn wir (Taf. 48 l und n) entweder Kannen oder Becken in ihren Händen, von welchen letzteren wir vielleicht die grösseren als durch die verlorene Bemalung deutlicher bezeichnete Körbe, ihre Trägerinnen als Kanephoren betrachten dürfen. Diese haben wir uns freilich in der Regel den Korb auf dem Kopfe tragend vorzustellen, es ist aber denkbar, dass der Künstler hierin änderte, um nicht, durch den niedrigen Raum seines Frieses genöthigt, die Trägerinnen dem Korbe zu liebe kleiner bilden zu müssen. Bei anderen (Taf. 48 f) erscheinen trompetenförmige Geräthe, die noch nicht mit Sicherheit erklärt sind, in denen wir aber vielleicht zusammengelegte Sonnenschirme, sowie in deren Trägerinnen Insassentöchter erkennen dürfen, welche die Töchter der Bürger mit übergehaltenen Schirmen zu begleiten hatten. Noch ein anderes Paar (Taf. 48 m) handhabt ein Geräth, in dem ein Candelaber immerhin mit grösserer Wahrscheinlichkeit erkannt wird, als ein Rauchaltar. Etliche der Jungfrauen endlich, deren wir so viele wie möglich auf unserer Tafel vereinigt haben, um unsern Lesern den Genuss dieser in aller Gleichartigkeit so

reizvoll abwechselnd componirten Gestalten zu verschaffen, schreiten im Zuge einher, ohne irgend Etwas zu tragen. Die Eckfigur links ist ein Herold, der mit erhobener Hand dem Zuge zu winken scheint, der auf der südlichen Langseite herankommt. Alle Personen der Ostseite aber haben wir uns als am Ziele des Zuges angelangt, den Schauplatz dieses Fiestheiles als den Platz vor dem Tempel der Polias zu denken.

Bewegter dagegen sind die ungleich grösseren Theile des Zuges, welche die nördliche und südliche Langseite des Tempels schmückten, und als deren Local wir uns den Weg der Procession vom Kerameikos über den Markt nach der Akropolis, und auf dieser den Raum rechts und links neben dem Parthenon zu denken haben. Diese sind also noch unterwegs. So wie der nördliche und südliche Flügel der Ostseite sind auch die auf der nördlichen und südlichen Langseite dargestellten Zughälften nahezu identisch, ohne jedoch in ängstlicher, und bei der nicht gleichzeitigen Übersehbarkeit beider Seiten völlig zweckloser Genauigkeit leichte Variationen und Differenzen auszuschliessen. Auf beiden Seiten eröffnen den Zug die Opferthiere, welche bald ruhig einerschreitend, bald unruhig sich sträubend von kräftigen Jünglingen geleitet, von anderen, tief in weite Gewänder gehüllten begleitet, dem Künstler Gelegenheit zur Darstellung höchst mannigfaltiger, bald still ernster, bald kühn bewegter Gruppen boten. Wir haben einige der interessantesten und schönsten dieser Gruppen ausgehoben (Taf. 48 o, p), zu denen wir nichts Anderes zu bemerken wüssten, als dass sie der in dieser Partie besser erhaltenen südlichen Langseite angehören. Den Opferthieren folgten auf beiden Seiten zu Fuss einerschreitende Theilnehmer des Festzuges, und zwar auf der Südseite, die uns in diesen Theilen weniger gut erhalten ist, zunächst eine Anzahl Frauen, denen eine Abtheilung Männer von verschiedenem Alter sich anschloss. Unter den ältesten dieser Männer dürfen wir wohl jene wegen ihrer bis in's hohe Alter bewahrten Schönheit und Frische auserlesenen Greise erkennen, die mit Ölzweigen in den Händen einherzogen. Ölzweige sind freilich nicht erhalten, dürfen aber um so eher vorausgesetzt werden als sie, wie manche andere Attribute, aus Metall angefügt gewesen sein werden. Eine beträchtliche Lücke hinter dieser Männerabtheilung ist nicht mit Sicherheit auszufüllen, obwohl wir nicht ohne Wahrscheinlichkeit in derselben eine Wiederholung mehrerer Elemente der entsprechenden Partie der Nordseite annehmen dürfen. Auf dieser, der Nordseite finden wir zunächst hinter den Opferrindern noch Widder, die ebenfalls zum Opfer bestimmt waren, kräftige, gewaltige Thiere eines ganz anderen Schlages als unsere nördlichen Schafe. Auf die Opferthiere folgten hier zunächst Träger verschiedener Opfergaben, bestehend in heiligen Broden (Taf. 48 q) und in Flüssigkeiten, die theils in Schläuchen, theils in grossen Gefässen einhergetragen werden (Taf. 48 r); dazwischen schreiten Flötenspieler (48 s), und hinderdrein oder den folgenden Theilen des Zuges voran Kitharspieler, denen hier wie auf der anderen Seite ein starker Haufe von Männern folgt. Der Gedanke liegt nahe, in ihnen wie in den jüngeren Mitgliedern der entsprechenden südlichen Gruppe die Theilnehmer der auf den Festzug folgenden gymnischen und musischen Wettkämpfe zu erkennen, sowie sich die Kämpfer in den hippischen Agonen (Kämpfen zu Ross) alsbald anschliessen, und zwar in einem glanzvollen Aufzuge von prächtigen Viergespannen, deren auf der Nordseite zehn, auf der Südseite acht durch Carrey verbürgt, hier neun, dort fünf ganz oder theilweise erhalten sind.

In diesem Aufzuge der Viergespanne, deren unsere Leser einige als Proben auf Tafel 49 (a–d) finden, hat der Meister eine Besonderheit attischer Wagenkämpfe, die vorzüglich am Feste der Panathenäen zur Geltung kam, aufzunehmen nicht versäumt, die Kunst der Apobaten nämlich. Die Leser sehn, dass in der Regel drei Personen zu jedem Viergespann gehören, eine weibliche Figur, von der sogleich gesprochen werden soll, als Lenkerin im Sitze, ein Jüngling mit unbedecktem Haupte und weitem Mantel, der für den zugordnenden und Aufsicht habenden Herold gelten darf, und daher entweder zu der Lenkerin oder der dritten Person redend, oder die Pferde des folgenden Gespanns zurückweisend erscheint, und drittens ein bewaffneter und behelmter Jüngling, der entweder so eben aufsteigt oder dem Wagen im Laufe folgt. Das ist der Apobat (Abspringer), dessen Aufgabe es war, von dem dahineilenden Wagen herabzuspringen, im Laufe demselben folgend, ihn einzuholen, und ohne dass das Gespann angehalten wurde, den Wagensitz wieder zu besteigen. Diese in gleichem Masse Kraft, Muth und Geschicklichkeit in Anspruch nehmende Übung, welche auch der künstlerischen Darstellung die glücklichsten Momente darbietet, hat der Künstler in der geistreichsten Weise zu benutzen und für die frische Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit dieses Theiles seines Frieses bestens zu verwerthen gewusst. Zugleich hat er mit diesem Aufzuge der Viergespanne noch einmal, wie in den Göttern der Ostseite, ein ideelles Element verbunden, und zwar durch die schon erwähnten Lenkerinnen. Allerdings hat man anfangs geglaubt, attische Mädchen in denselben erkennen zu dürfen; aber dieser Gedanke ist lange als unhaltbar aufgegeben, und man ist darin einig, diese weiblichen Wesen für übermenschliche zu halten. Nur darüber bestehn noch verschiedene Ansichten, wie dieselben besonders zu benennen seien, eine Frage, deren Lösung uns hier zu weit führen dürfte.

Den Schluss aber beider Langseiten bildet der Aufzug der Reiterei, Athens Stolz und Freude, in welchem der Künstler der Kraft und dem Geschick der waffenfähigen Jugend Athens ein weit herrlicheres Denkmal gestiftet hat, als wenn er dieselbe, der Wirklichkeit getreu, zum Theil in schwerer Waffnung zu Fuss einherziehend gebildet hätte, denn Nichts ist für die plastische Darstellung ungünstiger als Panzer und Schilde. Die Mittheilung auserlesener Stücke aus diesem Reiterzug auf der 49. Tafel (e) wird uns weitläufiger Schilderungen überheben, welche besten Falls doch nur eine ungefähre Vorstellung im Leser erwecken würden. Zum Verständniss der Composition bemerken wir, dass die Reiterei in Gliedern einhersprengend gedacht ist, welche wir in der halben Vorderansicht sehen, so dass jedesmal ein ganz sichtbares Pferd den Anfang eines neuen Gliedes bezeichnet, dessen folgende Rosse das eine vom anderen halb verdeckt erscheinen. Ist durch diese Anordnung einer kunstgemässen Regelmässigkeit Rechnung getragen, so hat der Künstler doch nicht vergessen, das Ängstliche und Steife dieser Regelmässigkeit wohlthuend dadurch zu unterbrechen, dass er die Glieder von sehr verschiedener Tiefe, bald von drei, bald von sieben Personen bildete, dass er sie bald in gedrängterer, bald in mehr lockerer Masse anordnete, dass er hie und da eine kleine, durch Ungestüm eines Pferdes entstandene Unordnung einfügte, und dass er in vorbeisprengenden Zugordnern und Befehlshabern die Bewegung vermannigfachte. Und indem endlich die Stellungen der Pferde, obgleich sie fast alle in dem schul- und kunstgerechten Paradegalopp einhersprengen, die grössten Verschiedenheiten zeigen, entsteht ein Ganzes so voll vom

glühendsten, freudigsten Leben, dass uns gegenüber dem Marmor jede ähnliche Erscheinung der Wirklichkeit steif und monoton vorkommt, und dass unser Erstaunen und unsere Freude wächst, wie wir von einer Platte zur andern an dem Friesse dahinschreiten, auf welchem der Reiterzug zu beiden Seiten nicht weniger als den Raum von fünfundsiebzehn Fuss einnimmt.

An diesen Reiterzug der beiden Langseiten schliesst sich endlich der Fries der Westseite, als dessen Local wir den Ausgangspunkt des Festzuges, den äusseren Kerameikos zu denken haben, und welcher uns die mannigfachen Vorbereitungen zum Aufzuge der Reiterei in lebendig wechselnden Bildern vergegenwärtigt, deren die Leser auf der untersten Reihe der 49. Tafel (f—h) eine Auswahl finden. Hier werden Pferde aufgezäumt, dort gebändigt, dort wieder andere in kunstvollen Evolutionen geübt; hier legt ein Jüngling den Waffenschmuck an, dort wirft er rasch den einfachen Chiton über, in welchem die meisten Mitglieder des Reiterzugs erscheinen, dort endlich stehn Jünglinge und Männer im Gespräch über das Fest oder über die Kämpfe, welche sich dem Aufzuge anschliessen werden.

Blicken wir nun auf den ganzen Fries zurück, von dessen 522 Fuss Länge noch über 400 Fuss in meistens gut erhaltenen Originalplatten auf uns gekommen sind, so bemerken wir zunächst in Bezug auf das Technische, dass das Relief im strengsten Sinne ein flaches (bas-relief) ist, welches sich nirgend über  $3\frac{1}{2}$  Zoll über die Grundfläche erhebt. Dabei ist dasselbe bis in's kleinste Detail mit einer medaillonartigen Feinheit ausgearbeitet, und wenn der Sculptur Farbe zugefügt war, was allerdings nach einzelnen erhaltenen Spuren nicht geläugnet werden kann, so hat diese einzig und allein den Zweck heiteren Schmuckes, nicht aber denjenigen gehabt, die Plastik in der Detailbildung zu unterstützen, es sei denn etwa in der Darstellung der Körbe jener Jungfrauen, die wir oben zweifelnd als Kanephoren ansprachen. Dagegen lässt sich nicht bezweifeln, dass mancherlei Details aus Metall angefügt waren. Zahlreiche kleine scharf eingebohrte Löcher an den Köpfen der Pferde weisen mit Bestimmtheit darauf hin, dass die Geschirre und Zügel von Bronze waren, und dass z. B. die Ölzeige der zweigtragenden Greise an der Südseite aus demselben Material bestanden haben, ist oben vermuthet worden. Bezweifeln dagegen muss ich, dass die Götter der Ostseite metallene Attribute trugen; mehre Scepter und Stäbe, imgleichen Demeters Fackel ist, aus dem Marmor gebildet, erhalten, so gut wie die meisten Geräthe der Theilnehmer der Procession; auf der Höhe ihrer Entwicklung bedarf die bildende Kunst zur Charakterisirung der idealen Wesen nicht mehr der äusserlichen Beihilfen, sie spricht sich durch die Gestalten allein voll und rein aus. Eine durchgängige Buntfarbigkeit des Frieses ist also, dies ist Thatsache, durch Nichts bezeugt, und, wenngleich wir eine etwa blaue Färbung des Grundes, auf dem sich die Figuren abheben, aus mehr als einer Rücksicht für durchaus wahrscheinlich halten, glauben wir uns mit grosser Bestimmtheit gegen die Annahme durchgängiger Anwendung der Farbe erklären zu dürfen und zu müssen. Wie sehr eine solche im Stande ist, der Composition alle Einheitlichkeit, alle Harmonie und alle jene edle Stille zu rauben, durch welche der strenge Reliefstil so wohlthuend auf Auge und Gemüth des Beschauers wirkt, davon wird Jeder überzeugt sein, der im Krystallpalast in Sydenham bei London den im Grossen durchgeführten Versuch der Bemalung eines beträchtlichen Stückes des Parthenonfrieses gesehn hat. Und eben

diese, die schönsten und echtsten Wirkungen der plastischen Formgebung und Composition aufhebende und vernichtende Wirkung der Farbe ist es, die uns mit mehr Recht als uns Gewohnheit und subjectives Gefühl (dem der colorirte Parthenonfries wie ein neuruppiner Bilderbogen mit Cavalerie erscheint) geben würde, behaupten lässt, dass eine durchgängige Färbung barbarisch sein würde.

Wenden wir uns hiernächst zu einer Prüfung der Formgebung, so werden wir überall, wohin wir blicken, denselben lebenswarmen Naturalismus wiederfinden, der uns, gepaart mit dem Schwunge der Idee und geläutert durch die reinste Schönheit bei den Kolossalstatuen der Giebfelder, entzückt hat. Der Reliefstil ist so gewissenhaft gewahrt, dass sich der Meister über dessen Grenzen nicht die aller kleinste Ausschreitung erlaubt hat; es ist die Profilstellung fast bei allen Personen unbedingt eingehalten, die Gruppen sind durch den ganzen Raum gleichmässig vertheilt, so dass nirgend eine Lücke, nirgend eine Überfüllung eintritt, ja so gewissenhaft sind die Gesetze des Raumes beobachtet, dass alle Figuren mit ihren Köpfen die gleiche Höhe erreichen (Isokephalie), und die stehenden grösser gebildet werden mussten, als die Reiter, und doch wird das Niemand als störend empfunden, doch ist auch im Übrigen von irgend einer conventionellen Schranke nicht entfernt die Rede. In allen Gestalten dieser grossen und doch so klar übersehbaren Gestaltenfülle tritt uns die gleiche individuelle Naturwahrheit entgegen, die sich bis in's Einzelne und Einzelste verfolgen lässt, viel weiter als sie auch dem schärfsten Blicke zur Wahrnehmung kommen konnte, als der Fries noch an Ort und Stelle unter der schattigen Decke der umgebenden Säulenhalle herumliel. Aber wengleich erst wir, die wir das traurige Glück haben, diese Werke unter dem kalten, strengen Lichte unseres nordischen Himmels in nächster Nähe betrachten zu können, eben dadurch vollaus im Stande sind, den Naturalismus der Formgebung in seiner wunderbaren Durchführung bis auf die leisesten Schwellungen der Musculatur und der Adern, und die geschmeidig weiche Textur der Haut, oder die Veranschaulichung der Gewandstoffe zu würdigen, so dürfen wir doch behaupten, dass das Resultat dieser Art der Formgebung auch den Zeitgenossen des Meisters zur Anschauung kam, ja dass der Gesamteindruck von unendlicher Lebensfülle, den wir bei einem Überblick aus grösserer Ferne empfangen, in der manches Detail verschwindet, eben auf nichts Anderem beruht, als auf der naturwahren Durchführung bis in's Einzelne, nie aber durch eine oberflächlichere Arbeit erreicht werden könnte. Dabei ist nun auf der anderen Seite nicht zu vergessen, dass dieser Naturalismus im Fries so gut wie in den Giebelstatuen vom platten Realismus und bei aller Kräftigkeit und Frische von jeglicher Derbheit unendlich weit entfernt ist. Wohl ist hie und da dem Zufälligen, welches der Wirklichkeit angehört, in dem Wurf der Gewänder und sonst in ähnlichen Dingen ein bescheidener Raum gegönnt, aber nimmer da wo, und nimmer so dass er die reine Schönheit, den hohen Adel, die zierliche Anmuth auch nur im geringsten beeinträchtigen konnte. Nichts kann in dieser Beziehung, und um sich die Unterschiede des Naturalismus vom Realismus klar zu machen, lehrreicher sein, als eine Vergleichung des Frieses von Phigalia, der bei aller ihm eigenthümlichen Schönheit, welche wir bei seiner Betrachtung zu würdigen versuchen werden, in der Formgebung fast ein conträres Gegentheil zum Parthenonfries bildet, der weit entfernt ist von einer bis zu dem eben hervorgehobenen Grade durchgeführten



Naturwahrheit in der Darstellung des Körperlichen, in dessen Formgebung dagegen einem derben Realismus, einer unvermittelten, ja zum Theil gradezu unschönen Wiedergabe des Wirklichen und Zufälligen so beträchtliche Concessionen gemacht sind, dass die ideale Erfindung durch dieselben vielfach in's Gedränge kommt, und mehr durch Abstraction als durch unmittelbare Anschauung, und deshalb auch leichter in einer guten Zeichnung als im Original selbst uns zum Bewusstsein kommt.

So unvergleichlich hoch deshalb auch die Formgebung im Frieze des Parthenon steht, dennoch ist sie nur Trägerin der tieferen geistigen Intentionen, welche in dieselbe niedergelegt sind, und sich durch sie, ja nur durch sie, in vollendetster Weise aussprechen. Deswegen ist die Form, so reizend und schön sie sei, nie Hauptsache, deswegen ist der Individualismus aller Gestalten nie so weit auf die Spitze getrieben, dass die einzelnen Figuren eine sie aus der Gesammtheit lösende Bedeutung erhielten. Selbst mit den Göttern ist dies nicht der Fall, denn so breit und gewaltig wie diese versammelten Götter dargestellt sind, ihre eigentliche, ja ich möchte sagen ihre einzige Bedeutung haben sie doch nur darin, dass sie die ernstfreudigen Beschauer der hier entfalteten attischen Volksherrlichkeit sind. Deshalb sind sie auch nicht der gedankliche Mittelpunkt der Composition, und deshalb hat der Künstler sie auch als von den handelnden Menschen nicht gesehn und nicht beachtet dargestellt. Alle Theilnehmer des Zuges aber gehn völlig auf in dessen bedeutungsvolle Gesammtheit; die sittig und still einherschreitenden Jungfrauen wie die Jünglinge auf den muthsprühenden Pferden des Reiterzugs, die Geleiter der Opferthiere wie die kühnen Apobaten des Wagenzuges: Alle sind gleichmässig erfüllt von der heiligen Handlung, Alle wirkten, ein Jeder auf seine Weise und seiner Aufgabe gemäss, zur Entfaltung der Herrlichkeit des Vaterlandes, aber Keiner denkt an sich, Keiner bedeutet für sich, da giebt es kein Vordrängen des Ich, und kein Kokettiren mit der Persönlichkeit, da giebt es folglich auch nicht jene Fülle der Einzelmotive, welche ein moderner Künstler in die Darstellung mancher Procession legen würde und legen müsste; aber wenn der Fries des Parthenon den Reichthum dieser individuell interessanten, genreartigen Motive entbehrt, so geht dafür ein Geist durch das gewaltige Bildwerk, ein Geist schlichter, freudiger Frömmigkeit, welchen der Künstler aus seiner Zeit empfangen mochte, den aber seine grosse und reine Seele aus eigenstem Empfinden heraus seiner Schöpfung wieder einzuhauen wusste, indem er sie eben dadurch zum monumentalen Gebilde erhob und ihr eben dadurch die Bedeutung einer idealen Composition verlieh. So schlicht und einfach in den Motiven, so einheitlich und aus einem Gusse aber auch diese Composition ist, so sehr würde man irren, wenn man deshalb an eine Armuth der Erfindung in den Einzelmotiven glaubte; diese ist so wenig vorhanden, dass man vielmehr den unerschöpflichen Reichthum der Phantasie und Erfindung nie genug bewundern kann und immer mehr anstaunt, je genauer man sich mit der Gestaltenfülle des Frieses beschäftigt. Mögen unsere Leser sich nur einmal das Pröbchen des Reiterzugs ansehen, das wir mittheilen konnten; welche unendliche Mannigfaltigkeit in den Bewegungen der Rosse und ihrer Reiter tritt uns hier entgegen, eine Mannigfaltigkeit, die um so erstaunlicher ist, da der Künstler alle Pferde wesentlich in demselben kurzen Paradegalopp sprengend darstellen musste. Was wir hier sehn, unerschöpflich schöpferisches Gestalten, liebevolles Belauschen der Natur, unendlichen Fleiss in der Ausführung, das tritt uns

entgegen, wir mögen betrachten welchen Theil des Frieses wir wollen. Und wenn wir nun am Schlusse unserer Studien dieses einzigen Kunstgebildes weniger noch als am Anfange derselben zweifelhaft sein können, dasselbe in Anlage und Composition auf Phidias selbst zurückzuführen, wengleich die Ausführung von verschiedenen Händen sein mag, so dürfen wir wohl die wunderbare Erfindsamkeit, die grossartige Regsamkeit der Phantasie als neuen Zug in das Charakterbild dieses grossen Meisters einfügen, während wir ihn und seine Schule wiedererkennen in dem Fleiss und der Sorgfalt, in dem lebendigen Naturalismus der Form und in dem tiefen Idealismus der Conception, welche auch in der Fülle des liebevoll durchgebildeten Details keine Zersplitterung eintreten lässt, und die ganze Masse der mannigfaltigsten Einzelgestaltung zu einem einzigen grossen Ganzen zusammenzufassen weiss, dergleichen die bildende Kunst auf diesem Gebiete schwerlich jemals wieder erschaffen wird!

## SIEBENTES CAPITEL.

### Die Sculpturen des Erechtheion.

Gleichwie ein älterer Parthenon, dessen Existenz erst die neuere Zeit mit voller Gewissheit nachgewiesen hat, wurde in der Perserinvasion auch der eigentliche Haupttempel der Athene auf der Burg, das sogenannte Erechtheion, von Grund aus zerstört und gleichzeitig mit dem neuen Prachtbau des Parthenon durchaus neu wieder erbaut, ein vollendetes Muster der ionischen Architektur, welche an diesem Gebäude in eben so reicher Entfaltung auftritt, wie der Dorismus im Parthenon. In schriftlichem Zeugnisse gemäss wurde jedoch der Bau erst nach Ol. 92, 4 (408 v. Chr.), also wesentlich ein Menschenalter später als der Parthenon vollendet. Welche Ausdehnung der plastische Schmuck dieses eigenthümlichen und in der Anordnung und Bedeutung seines verwickelten Grundrisses immer noch nicht sicher erklärten Tempels gehabt habe, sind wir nicht im Stande nachzuweisen, so wenig wie wir zweifeln können, dass derselbe in seiner Art eben so ausgedehnt gewesen wie derjenige des Parthenon und anderer Tempel dieser aus dem Vollen schaffenden grossen Epoche. Denn von schriftlichen Nachrichten, die ja auch in Bezug auf den Parthenon, wie wir gesehn haben, auf die eine dürre Notiz des Pausanias beschränkt sind, liegt über die Sculpturen des Erechtheion Nichts vor, und so sind wir auf die Reste des Monumentes selbst angewiesen, in welchen uns die zunächst zu besprechende Karyatidenhalle ziemlich unverletzt und einzelne Bruchstücke des Frieses erhalten sind, welche letztere durch sehr interessante Fragmente der Baurechnung einigermaßen ergänzt werden, ohne uns jedoch einen Überblick über die Gesamtheit der Composition und ein Verständniss ihres Gegenstandes möglich zu machen.

Die Karyatidenhalle ist ein kleiner nördlicher Vorbau der Pandroseion genannten

Abtheilung des Gesamttempels, dessen Name daher rührt, dass sein Gebälk anstatt von Säulen oder Pfeilern, von sechs sogenannten Karyatiden getragen wird. Diese Karyatiden, deren griechischer technischer Name „Korai“, Mädchen, ist, sind attische Mädchen im vollen Festschmuck reichlicher Gewandung, welche hier gleichsam im Dienste der Göttin in ähnlicher Weise fungierend gedacht werden, wie die Kanephoron der panathenäischen Procession, und sind uns ganz besonders, abgesehen von der wahrhaften Schönheit ihrer Darstellung, interessant als die ältesten in Griechenland nachweisbaren Beispiele der Vertretung eines architektonischen Gliedes, der freistützenden Säule, durch die menschliche Gestalt. Ich sage als die ältesten Beispiele zunächst mit Bezug darauf, dass in keiner früheren Epoche Ähnliches vorkommt; denn die Jünglingsgestalten als Fackelhalter im Palast des Alkinoos bei Homer (siehe oben Buch 1, S. 46), obwohl sie demselben tektonischen Gedankenkreise angehören, und obwohl wir deren Grundvorstellung keineswegs für eine Erfindung des Dichters halten, stellen immer noch nicht die striete architektonische Function des menschlichen Körpers und seine demgemässe künstlerische Behandlung dar, abgesehen davon, dass sie das Einzige sind, was auf diesem ganzen Gebiete aus früherer Zeit vorliegt. Etwa gleichzeitig mit den Karyatiden des Erechtheion, jedenfalls derselben Periode künstlerischer Entwicklung Griechenlands angehörend, sind von erhaltenen Monumenten die Atlanten des Zeustempels von Agrigent, welche hier, wo es zunächst auf eine Würdigung dieses architektonischen Gedankens und seiner Ausführung ankommt, zur Vergleichung herbeizuziehn erlaubt sein wird, obwohl sie einem anderen kunstgeschichtlichen Entwicklungskreise angehören, bei dessen Besprechung wir sie abermals berühren werden. Und zwar werden wir um so mehr berechtigt sein, die agrigentischen Atlanten oder Telamonen, und die attischen Karyatiden hier zusammen zu besprechen, als grade diese beiden Formen es sind, unter denen auch in der späteren Kunst, wengleich nicht häufig, die menschliche Gestalt in architektonischer Function verwendet worden ist.

Wenn der menschliche Körper an die Stelle eines architektonischen Gliedes tritt, so unterliegt seine Darstellung den Grundgesetzen, nach welchen die Architektonik das durch ihn ersetzte Glied bildet. Nun ist ein oberster Grundsatz der griechischen (wie im Grunde jeder principiell schaffenden) Baukunst, die reale Function jedes Gliedes in dessen Ornamentschema oder in dessen sichtbarer Erscheinung auszudrücken. Die Säule aber fungirt als durchaus freitragende Stütze der Gebälklast, der Pfeiler desgleichen, jedoch immer im nächsten Bezuge zu der Wand, aus der er hervortritt, oder die er in ihrer Endlinie abschliesst.

Ein fernerer Grundsatz der griechischen Architektonik ist die Herstellung eines harmonischen Verhältnisses zwischen Last und Stütze, und zwar nicht allein thatsächlich, wie sich das von selbst versteht, sondern auch in der künstlerischen Erscheinung. Aus diesen beiden Grundsätzen lassen sich sowohl die Principien ableiten, nach denen die Menschengestalt architektonisch verwendet werden kann, wie nach ihnen auch die uns vorliegenden Fälle beurteilt werden müssen. Die Karyatide fungirt als freistehende Säule und Gebälkstütze, der Atlant als Pfeiler und aus der Cellawand im Innern hervortretende Deckenstütze. Als Stützen der auf ihnen ruhenden Gebälklast müssen beide nicht allein thatsächlich, sondern auch in der künstlerischen Erscheinung ihrer Function genügen und ihre Function aussprechen, d. h. beide



Fig. 50 a. Karyatide.

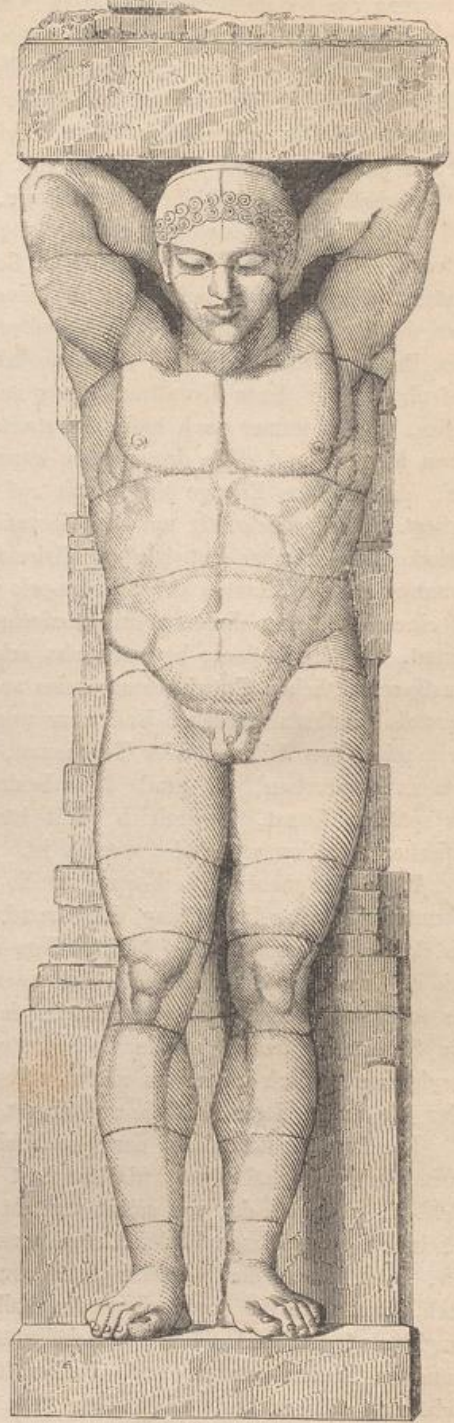


Fig. 50 b. Atlant.

müssen als tragend und stützend und nur als tragend und stützend erscheinen, wodurch jede andere Bewegung und Handlung des Körpers als diejenige in Bezug auf seine Last durchaus ausgeschlossen ist. Daher zunächst die Nothwendigkeit, beide Gestalten in völlig ruhigem Stande zu bilden, indem jede schreitende Bewegung und den Gedanken an ein Aufhören der Tragfunction erwecken würde.

In der Art aber, wie beide Gestalten als Träger fungiren, tritt eine Differenz hervor. Die Karyatide trägt nebst ihren fünf Schwestern die Gebälkklast auf dem Kopfe; das Verhältniss der Last zur Stütze ist so aufgefasst, dass die erstere zur letzteren verhältnissmässig gering erscheint, und dass die sechs kräftigen Mädchen keiner sonderlichen Anstrengung bedürfen, um ihrer Function zu genügen. Ihr ruhig festes Dastehn reicht hin, um die Last sicher zu balanciren, aber dies unbedingt ruhige und feste Dastehn ist auch nothwendig. Danach sind die Karyatiden zu beurtheilen. Es sind stämmige Mädchengestalten in der reifsten Blüthe frischer Jugend, fern von leichtbeweglicher Gracilität, aber freilich auch eben so fern von jeglicher Plumpeit und Derbheit. Die reichliche, bis auf die Füsse herabfallende Gewandung umfließt die gesunde Fülle der Gliederformen in einfach grossen und markirten Falten, die Masse der Gestalten um ein Beträchtliches vermehrend, indem sie zugleich die Umrisse des Körpers zu der gleichmässigen Rundung der gradlinig begrenzten Säule ergänzt, und durch die grade herablaufenden Falten an deren Canellirung erinnert. So stehn sie da im festlichen Schmucke diese glänzenden Töchter Athens, ohne Beugung nach vorn oder hinten, ohne Wendung nach links oder rechts, und halten die Last ruhig empor, welche auf ihren Köpfen sicher ruht, vermittelt durch ein kleines, an die Form des Korbes der Kanephoren erinnerndes Capitell. Völlig ihrer Aufgabe gewachsen, lassen sie keinen Gedanken an Ermüdung in uns aufkommen, ja dadurch, dass, während sie mit dem einen Fusse wurzelfest auf dem Boden aufstehen, das andere Bein, leicht gebogen, sich der Last entzieht, hat der Künstler, indem er zugleich in ihren Körpern und in der Gewandung den reizvollen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite erreichte, welcher jeden Eindruck von Steifheit aufhebt, seinen Karyatiden einen wohlthuenden Grad von bequemer Lässigkeit verliehen. Dieser jedoch ist wiederum nicht so stark, dass die Jungfrauen nicht durchaus von ihrem Amte in Anspruch genommen erscheinen, und so ist die Gefahr vermieden, uns ihre Function als geringfügig darzustellen. Hiedurch ist zugleich jener heilige, stille Ernst motivirt, der sich in ihrem Antlitz ausspricht; in ihm spiegelt sich keine Regung subjectiver Leidenschaft, koketter Bewusstheit; es ist ein heiliger Dienst der Göttin, den sie vollziehn, wie die Jungfrauen im Friese des Parthenon, und gleichwie sie thatsächlich und in ihrer äusserlichen Erscheinung nur für die Erfüllung ihres Amtes da sind, gehn sie auch geistig in demselben auf, unbekümmert um Alles, was um sie her vorgeht.

Etwas anders ist die Sache mit den Atlanten von Agrigent, welche in langer Reihe aus der Cellawand vortretend die Deckenbalken trugen. Ihre Last ist eine grössere und erfordert eine schärfere Anspannung der tragenden Kräfte der Glieder. Auch sind diese Atlanten nicht heilige Diener des Gottes, es sind besiegte Giganten, welche die Tempeldecke über dem Haupte des Zeus und seiner Verehrer schwebend halten müssen. Demgemäss auch ihre Erscheinung. Mag sich in ihren Gestalten, und namentlich in den Zügen des Gesichts und in den kleinen Locken ihres Haupt-

haars eine an alterthümliche Formen der Kunst erinnernde Strenge aussprechen, in der Haltung durfte auch die vollendetste Kunst diese Körper nicht anders bilden. Mit beiden Füßen gleichmässig fest auftretend, den Körper grade emporgestreckt, den Nacken leise vorgebeugt und den Blick gesenkt, so stehn sie voll geduldig ausdauernder Kraft unter ihrer Last, welche sie mit den in den Ellenbogen gebeugten Armen empfangen und emporhalten. Nicht ein leicht geflochtener Korb vermittelt hier die Last, ein hart profilirter Kragstein, in welchem die Form des viereckigen Deckenbalkens vorgebildet ist, ruht mit glatter Fläche auf den Vorderarmen der Träger, und giebt uns den Eindruck lastender Schwere, der die gewaltigen Körper mit Anspannung der ganzen Musculatur des Torses wie der Glieder begegnen müssen, während die Riesenleiber doch auch wieder so mächtig und in ihnen die Kraft so energisch erscheint, dass wir die Überzeugung gewinnen, sie werden der auf ihnen ruhenden Last auch auf die Dauer nicht erliegen. Sowie aber in den Karyatiden Alles, Massverhältniss, Grundform, Gewandung, Haltung und Ausdruck sich vereinigt, um dieselben als Stellvertreterinnen der frei und leicht tragenden Säulen zu charakterisiren, so erscheinen die Giganten von Agrigent, vortretend aus der Wand, aus der hinter ihnen noch eine Lesine vorspringt, gleichmässig grade emporgerichtet und mit den Spitzen der Ellenbogen die Winkel des schweren Pfeilercapitells markirend, vollkommen als Stellvertreter des Pfeilers.

Kehren wir aber nach dieser zur künstlerischen Würdigung der Karyatiden nothwendigen vergleichenden Betrachtung von Agrigent nach Athen und dem Erechtheion, als dem Schauplatz unserer jetzigen Studien zurück, so finden wir von dem plastischen Schmucke dieses merkwürdigen Tempels, wie gesagt, nur einzelne Reste, und zwar Reste des ionischen Frieses. So gering aber auch diese Reste sein mögen, namentlich wenn man sie mit dem Fries des Parthenon vergleicht, so mannigfaltiges Interesse bieten sie der Betrachtung dar. Was zunächst die materielle Technik anlangt, so findet sich hier das Eigenthümliche, dass, während bei allen übrigen Friesen, die wir kennen, die Sculpturen aus der Oberfläche der soliden Werkstücke des Tempels herausgehauen sind, der Fries des Erechtheion aus Figuren von pentelischem Marmor besteht, welche auf die Friesblöcke von eleusinischem Stein durch metallene Klammern einzeln aufgenietet sind. Welcher Grund für die Wahl dieser ungewöhnlichen und unsoliden Construction vorgelegen haben mag, scheint mir völlig dunkel; für uns aber hat dieselbe noch den besonderen Nachtheil im Gefolge gehabt, dass wir die Theile des Frieses durchaus ohne Zusammenhang in ganz vereinzeltten Stücken und Figuren aufgefunden haben, was uns eine Zusammensetzung in richtiger Folge und eine Erklärung des Gesamtinhalts so gut wie unmöglich macht. Zusammenhang mehrerer Figuren ist uns nur für ein verhältnissmässig geringes Stück des Frieses geboten, und auch dies nicht durch erhaltene Fragmente, sondern durch inschriftliche Überlieferung. Diese inschriftliche Überlieferung, ein Theil der Baurechnung des Tempels, von der noch mehre andere, uns nicht näher interessirende Fragmente gefunden sind, bietet uns ausser dem erwähnten theilweisen Zusammenhang noch eine andere interessante Thatsache dar, welche uns einen Einblick in die Verfahrungsart der damaligen Zeit bei der Herstellung umfangreicher plastischer Werke gestattet. Das in Rede stehende Stück der Baurechnung nämlich, welches den Fries betrifft, zählt verschiedene Arbeiter auf und giebt an, welche Figur ein Jeder gemacht und

welche Bezahlung er dafür erhalten habe. Wir lernen also, dass während, und obgleich die Composition eines Werkes, wie ein solcher Fries, natürlich und nothwendig von einem Meister herrührte, an der materiellen Herstellung desselben, der Ausführung im Marmor verschiedene Hände thätig waren, und zwar, dass wir in diesen Arbeitern schwerlich selbständige Künstler, sondern nur geschickte Steinmetzen oder Marmorarbeiter zu suchen haben; denn in dem sogleich mitzutheilenden hier in Rede stehenden Stücke der Erechtheionbaurechnung tritt uns kein einziger Künstlernamen entgegen, der mit einem sonsther bekannten sicher zu identificiren wäre. Wenn wir nun nicht annehmen wollen, dass ein solches Verfahren der Übertragung der Ausführung an verschiedene Hände und an untergeordnete Arbeiter allein beim Fries des Erechtheion stattgefunden habe, so finden wir in diesem Umstande eine ausreichende Erklärung dafür, dass auch bei anderen Werken gleicher Art in verschiedenen Theilen etwas verschiedene Arbeit erkennbar ist, und dass bei anderen die Ausführung hinter der Composition und Anlage zurücksteht, worauf ich gelegentlich des Frieses von Phigalia zurückkommen werde; zugleich aber muss uns wieder die Gleichartigkeit der Arbeit an den auf uns gekommenen, notorisch aus verschiedenen Händen stammenden Reliefs des Erechtheionfrieses warnen, bei andern derartigen Werken nicht zu schnell Differenzen in der Arbeit zu erkennen oder dieselben in die Werke hineinzusehn, was in Bezug auf den Parthenonfries von einigen Seiten vielleicht geschehn ist. Endlich muss die verbürgte Thatsache, dass die Reliefs des Erechtheionfrieses aus den Händen untergeordneter Arbeiter stammen, unsere Vorstellung von der bildnerischen Fähigkeit dieses Zeitalters und von der weiten Verbreitung derselben wesentlich erhöhen. Ehe wir jedoch weiter und zur Betrachtung der uns erhaltenen Reste übergehn, theilen wir das mehrerwähnte Stück der Baurechnung in einer wortgetreuen Übersetzung mit. Das Fragment ist etwa durch folgenden Vordersatz zu ergänzen: Es arbeitete für den beigesetzten Preis: . . . . .  
 „den Knaben, der den Speer hält, für 20 Drachmen (5 Thaler);  
 „Phyromachos der Kephisier den Jüngling neben dem Panzer, für 60 Drachmen  
 „(15 Thlr.); Praxias, der in Melite wohnt, das Pferd und das hinter diesem sicht-  
 „bare, welches ausschlägt, für 120 Drachmen (30 Thlr.); Antiphanes der Kera-  
 „mier den Wagen und den Jüngling, der die zwei Pferde an denselben anschirren  
 „will, für 240 Drachmen (60 Thlr.); Phyromachos der Kephisier denjenigen,  
 „der das Pferd führt, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Mynnion, der in Argyle wohnt,  
 „das Pferd und den Mann, der dasselbe schlägt und die Stele, welche später hinzu-  
 „gefügt ist, für 127 Drachmen (31 Thlr. 22 1/2 Sgr.); Soklos, der in Alopeke wohnt,  
 „denjenigen mit dem Leitseile (der Halfter) in der Hand, für 60 Drachmen (15 Thlr.);  
 „Phyromachos der Kephisier den auf seinen Stab gelehnten Mann, der neben  
 „dem Altar steht, für 60 Drachmen (15 Thlr.); Iasos der Kolyttier die Frau,  
 „vor welcher sich ein Mädchen niedergeworfen hat, für 80 Drachmen (20 Thlr.)“.

So wenig nun auch die Schatzbeamten in dieser Inschrift auf den Zusammenhang der einzeln genannten Figuren Rücksicht genommen haben und ihren Interessen gemäss Rücksicht nehmen konnten, so wenig lässt sich, wie dies auch schon von Anderen<sup>61)</sup> bemerkt ist, an diesem Zusammenhange zweifeln. Nun betrifft allerdings die Inschrift nur einen beschränkten Theil der ganzen Friescomposition und zwar einen zu beschränkten, als dass wir aus demselben auf den Inhalt des Ganzen

schliessen könnten; was aber den vorliegenden Theil selbst anlangt, so kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, dass er nicht mythischen Inhalts ist; denn schwerlich würden mythische Personen auch in der Schatzrechnung nur durch „Mann, Jüngling und Frau“ bezeichnet worden sein. Wir müssen vielmehr annehmen, dass in diesem Friesstücke wirkliche Menschen dargestellt waren, und zwar in Handlungen, für die sich die Westseite des Parthenonfrieses fast von selbst zur Vergleichung darbietet. Hier wie dort einzelne Gruppen, die sich hier wie dort aus Vorbereitungen zu einer festlichen Handlung sehr einfach verstehn lassen. Und dass eine solche den Gegenstand des Erechtheionfrieses wie denjenigen des Parthenonfrieses gebildet habe, ist eine naheliegende Vermuthung. Ja es scheint, dass wir aus den erhaltenen Fragmenten, welche, wenngleich in sehr ungenügender Weise, in Rangabés *Antiquités helleniques* I, pl. 3 und 4, abgebildet sind, auf eine dem Parthenonfries analoge Composition schliessen können, d. h. auf einen Festaufzug in Anwesenheit zuschauender Gottheiten. Denn unter den Fragmenten, von denen wir in Fig. 51 einige Proben mittheilen, finden sich mehre, in welchen theils thronende, theils stehende Göttinnen nach den begleitenden Thierattributen oder nach sonstigen Umständen unverkennbar sind (siehe Fig. 51, b, c, d, i, k), während andere auf schreitende weibliche Figuren schliessen lassen, noch andere mässig bewegten Männergestalten angehören (f, h), und endlich auch die Reste neben einander dahin sprengender, also angeschrirter Pferde gerettet sind. Weitergehende Vermuthungen über den Gegenstand aufzustellen, dürften wir für jetzt nicht berechtigt sein, und wenden uns deshalb einer Betrachtung der Reste in künstlerischer Rücksicht zu. Die nach hinten zur Aufheftung auf den Grund abgeplatteten nur etwa 10'' hohen Reliefe sind ziemlich stark erhoben und in bestimmten Formen gehalten. In den besser erhaltenen Figuren lässt sich weder die naturgemässe Composition verschiedener Stellungen und Bewegungen noch jene eigenthümliche Fülle oder Breite der Formen verkennen, durch welche die Sculpturen des Parthenon sich vor früheren und späteren Werken auszeichnen. Eine langgewandete ruhig dastehende weibliche Gestalt, die leider nur vom Gürtel abwärts erhalten ist (a), erinnert in wirklich auffallender Weise an die Karyatiden desselben Tempels, ein anderes Fragment einer rasch eilenden weiblichen Gewandfigur (e) gemahnt an die Iris des östlichen Parthenongiebels, eine Gruppe zweier in der Umarmung stehenden Frauen (d), eine auf Felsgestein sitzende weibliche Gestalt (k), und ein Fragment einer weiblichen Figur mit entblösster Brust (g) haben in Stellung und Formgebung Etwas von der anmuthigen Frische der Thauschwester desselben Giebels, während ein paar besser erhaltene männliche Torse (h, f), soweit sich nach den sehr mässigen Zeichnungen urteilen lässt, eher Analoges mit den Sculpturen an den Friesen des Theseion darbieten. Über die Detailbildung des Nackten kann ich nur nach den Abgüssen eines Gruppenfragments (i) urteilen, in welchem die Formen des im Schosse der weiblichen Gestalt liegenden Knaben von der höchsten und reizendsten Zartheit sind. Für die Beurteilung der Gewandbehandlung liegt in den Zeichnungen und in zweien mir zugänglichen Abgüssen etwas mehr Material vor. Danach ist die Ausführung durchweg sehr fleissig und sauber, die Formen sind präcis, ohne hart sein, und die Mehrzahl der Motive ist überaus wohl verstanden. Hie und da jedoch scheint eine nicht durchaus naturgemässe, sondern mehr arrangirte und auf gefälligen Effect hinarbeitende Anordnung





Fig. 51. Fragmente vom Fries des Erechtheion.

des Faltenwurfes hervorzutreten (c, g, k), welche schon über die allen Reichthum der Motive regelnde Strenge der Sculpturen des Parthenon hinausgeht, und mit der Manier übereinstimmt, die wir sogleich an den mit der Vollendung des Erechtheion schon dieser Analogie wegen ungefähr gleichzeitig zu haltenden Sculpturen vom Tempel der Nike apteros wiederfinden werden. Die Arbeit verschiedener Hände an den erhaltenen Fragmenten wüsste ich trotzdem nach den Zeichnungen kaum nachzuweisen, und kann bemerken, dass auch Rangabé, der Herausgeber dieser Fragmente<sup>62)</sup> die Gleichmässigkeit der Technik den Originalen gegenüber hervorhebt.

## ACHTES CAPITEL.

### Die Sculpturen vom Tempel der Nike apteros.

Auf dem Abschluss oder Stirnpfeiler der südlichen Mauer der Akropolis von Athen erhob sich und erhebt sich nach langer Zerstörung heute wieder ein Tempel, der trotz aller Kleinheit (denn er misst nur 18 zu 27 Fuss) eine Perle attisch-ionischer Architektur ist. Geweiht war er der mit Nike identificirten Athene (*Ἀθηνᾶ Νίκῃ*), deren altes Holzbild, welches die Verwüstung der Burg durch die Perser überdauert hatte, in diesem Tempel stand, der gewöhnlich mit dem durch Pausanias in Schwang gebrachten Namen des Tempels der Nike apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin) bezeichnet wird. Wir haben es hier nicht mit dem alten Cult und dem alten Cultbilde der Athene Nike zu thun, eben so wenig mit der Architektur in ihrer schönen Gesamtheit und in ihrem reizvollen Detail, sondern nur mit den Resten des Sculpturschmuckes des Tempelchens, bestehend in dem Fries und einigen Platten sculptirten Marmors, durch welche eine Brustwehr oder Balustrade gegen den Rand des gewaltigen Mauerpfeilers hergestellt war. Ehe wir aber den Fries näher betrachten, muss erwähnt werden, dass die Ansicht derjenigen, welche annahmen, dieses Tempelchen sei von Kimon als Denkmal seiner Siege über die Perser vor der 80. Ol. errichtet worden, als unbegründet nachgewiesen ist<sup>63)</sup>, so dass wir zunächst kein Datum für die zu besprechenden Sculpturen besitzen und ein solches aus diesen selbst abzuleiten genöthigt sind. Doch wird uns eine Würdigung ihres Stils nicht lange anstehn lassen, dieselben der Zeit bald nach Phidias zuzuweisen, derselben Zeit, welcher der Fries des Erechtheion angehört, und schon der Umstand, dass der Fries so gut wie die Balustrade aus pentelischem, nicht aus parischem Marmor besteht, wird uns, gemäss einer früher mitgetheilten Bemerkung, die Entstehung dieser Sculpturen nicht über Perikles' Verwaltung hinaufdatiren lassen.

Der nur 0,45 M. hohe Fries zerfällt seiner Darstellung nach in vier getrennte, den vier Seiten des Tempels entsprechende Compositionen, deren erste (im Osten) ein Götterversammlung enthält, während die drei anderen Kampfszenen bieten. Die Götterversammlung ist Gegenstand verschiedener, zum Theil recht abenteuerlicher

Vermuthungen gewesen<sup>61)</sup>, jedoch kann ich weder glauben, dass in irgend einer derselben das Richtige getroffen sei, noch auch, dass wir nach den verstümmelten Resten der meistens weiblichen und langbekleideten Figuren (ihrer 16 von den besser erhaltenen 21, eine Figur ist bis auf Spuren verschwunden), denen grade die individuell bezeichnenden Theile, die Köpfe sowie alle Attribute fehlen, jemals im Stande sein werden, für die auf einem vielleicht gänzlich unbekanntem, mit dem Cultnamen der Athene Nike zusammenhängenden attischen Localmythus beruhende Darstellung eine mehr als conjecturale Erklärung aufzustellen. Nur so viel scheint sich zu ergeben, dass diese Seite des Frieses mit den übrigen dreien in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehe. Eine andere Frage dagegen ist es, ob wir diese übrigen drei Seiten für Darstellungen verschiedener Handlungen oder für diejenige verschiedener Scenen derselben Begebenheit ansprechen sollen. Das Erstere ist die gewöhnliche Annahme, ich möchte mich dagegen für das Zweite entscheiden. Denn die Übereinstimmung der nördlichen und südlichen Seite, welche die westliche zwischen sich einrahmen, ist so gross, dass ich diese beiden Compositionen nur für die Darstellungen zweier durchaus parallelen Theile einer Handlung halten kann, zu der denn freilich auch die verschiedene Scene der Westseite gehören muss. Auf der Süd- wie auf der Nordseite nämlich finden wir Kämpfe von Griechen gegen barbarische, namentlich mit Hosen bekleidete Reiter, während die Westseite Kämpfe von Griechen gegen Griechen erkennen lässt. Die barbarischen Reiter hat man freilich zum Theil für Amazonen gehalten, jedoch lassen sich in fast allen zu bestimmt harte Männer erkennen, als dass wir lange zweifeln könnten, nicht eine mythische Amazonenschlacht, sondern einen geschichtlichen Kampf gegen Perser vor uns zu haben. Es handelt sich also allein darum, uns einer Schlacht der Griechen gegen die Perser zu erinnern, in der auf persischer Seite Griechen kämpften, die folglich zur Deutung der drei Friesseiten hinreicht, wenn wir dieselben als drei Theile einer Begebenheit auffassen. Eine solche ist bekanntlich die Entscheidungsschlacht bei Platää, in der auf Seiten der Barbaren, und zwar grade den Athenern gegenüber die Böoter, Lokrer, Malier, Thessaler und Phokäer fochten (Herod. 9, 31), und zwar erzählt uns Herodot (9, 67), dass die übrigen Hellenen auf Barbarensseite sich absichtlich schlecht hielten, nur die Böoter, namentlich die Thebaner, fochten geraume Zeit tüchtig gegen die Athener, denen sie unter grossem Verluste unterlagen. Hier haben wir die historische Unterlage zur einheitlichen Deutung unserer drei Friesseiten, wie ich dies an einem andern Orte näher zu begründen gesucht habe<sup>62)</sup>.

Obgleich nun aber die hier dargestellten Kämpfe durchaus historisch sind, so sind sie doch fern von allem historischen Realismus in Bewaffnung, Kampfart oder in sonstigen Momenten, in frei erfundenen Gruppen und durchaus in der Weise heroischer oder mythischer Kämpfe gebildet, so dass die allgemeine Schlacht in eine Folge von Einzelkämpfen aufgelöst ist. Und zwar musste dies schon deshalb geschehn, weil das Relief, dem die Tiefenperspective abgeht, gar nicht die Möglichkeit bietet, die Massenbewegungen geordneter Phalangen oder Reiterlinien darzustellen. Aber auch abgesehn hievon wird jeder denkende Leser begreifen, dass nur vermöge dieses Verfahrens der ganzen Darstellung jene Fülle des individuellen Lebens und der individuellen Bewegung, jener Reichthum an einzelnen Motiven verliehen werden konnte, welche die Grundbedingung des Interesses und der Schönheit aus-

gedehnter plastischer Compositionen ist, er wird es begreifen, auch ehe er einen Blick auf die beiliegende Tafel (Fig 52) geworfen hat, auf der wir einige der besterhaltenen Platten als Proben zusammengestellt haben. In der untersten Reihe unserer Tafel sind zwei Proben der Westseite, zunächst der Eckblock der Nordseite, auf welchem wir einen Kämpfer mit einem unzweifelhaften böotischen Helm, Schild an Schild im harten aber noch gleichen Kampfe mit dem Gegner finden, und sodann zwei ausgedehntere Kämpfergruppen. In der ersteren derselben (rechts) scheint es sich um die Gefangennahme und Entwaffnung eines überwältigten und auf die Knie gestürzten Kämpfers durch zwei Gegner zu handeln (die letzte Figur rechts gehört zu einer neuen beschädigten Gruppe), während es in der grösseren Gruppe links die Rettung eines Verwundeten gilt. Ein Kampfgenoss hat den zu Boden Gesunkenen sanft erhoben, während zwei durch die Helme als Athener erkennbare Kämpfer den siegreichen Feind zurücktreiben, dessen Genoss oder Diener mit übergehaltenem Schilde sich vorbeugt, um den Fuss des Gesunkenen zu ergreifen und ihn auf Feindesseite hinüberzuziehn, eine Scene, die in sehr interessanter Weise an die äginetischen Giebelgruppen erinnert. Die letzte Figur links scheint zu der folgenden Gruppe zu gehören, in der ein Thebaner vor einem Athener zurückweicht, während in den noch folgenden drei Gruppen wir jedesmal den Kampf über einen Gefallenen wiederfinden, der aber in schöner Abwechslung das eine Mal als Todter, das andere Mal als matt Hinsinkender, das dritte Mal als noch Widerstrebender unterschieden ist, so dass demgemäss auch die Situationen der über den Gefallenen Kämpfenden jedesmal verschieden erscheinen. In der zweiten und dritten Reihe haben wir ein paar Stücke der Nordseite und der Südseite zeichnen lassen. Die erstere Platte der Nordseite beginnt mit der Darstellung eines auf das Knie gestürzten Barbaren, den sein griechischer Gegner im Haar gefasst hat und mit dem Todesstosse oder Streiche bedroht, während in der folgenden Gruppe ein berittener Barbar über die Leiche eines Genossen dahinsprengend einen Griechen zurückdrängt, und die dritte Gruppe, der ersten im Motive ähnlich, den zu Boden gestürzten Perser von einem Genossen vertheidigt zeigt. In der zweiten Platte bildet die Verfolgung eines dahinsprengenden Persers durch einen behelmten und beschildeten Griechen das hervortretende Hauptmotiv. In dem ersten Stücke der Südseite (unserer dritten Reihe) handelt es sich um Gefangennahme eines Persers, dem das Pferd unter dem Leibe getödtet ist, und der jetzt, in der Gewalt zweier Gegner, eines bekleideten und eines unbekleideten, von seinem zusammenstürzenden Thiere steigt, unter dem die Leiche eines zweiten Persers liegt. Allerdings scheinen zwei Barbaren, von denen der eine kniet, den bekleideten Griechen zurückhalten zu wollen, jedoch ist hier der Fries zu sehr zerstört, um mit Sicherheit über die Motive urtheilen zu können.

In dem zweiten Stücke der Südseite kehrt links zu Anfang die Gruppe des auf die Knie gestürzten, von seinem griechischen Gegner bedrohten Barbaren wieder, die wir bereits in zweien Variationen auf den Platten von der Nordseite kennen gelernt haben, die aber hier durch das sehr charakteristische Kostüm des Barbaren ausgezeichnet ist. Auch die zweite Gruppe wiederholt im Wesentlichen das Motiv der Mittelgruppe der eben genannten Platte, den Kampf eines Griechen zu Fuss gegen einen berittenen Perser über eine Barbarenleiche; nur dringt der Grieche hier mehr an, während er dort zurückweicht. Die letzte Figur rechts gehört zur folgenden



Ost.



Nord.



Süd.



West.

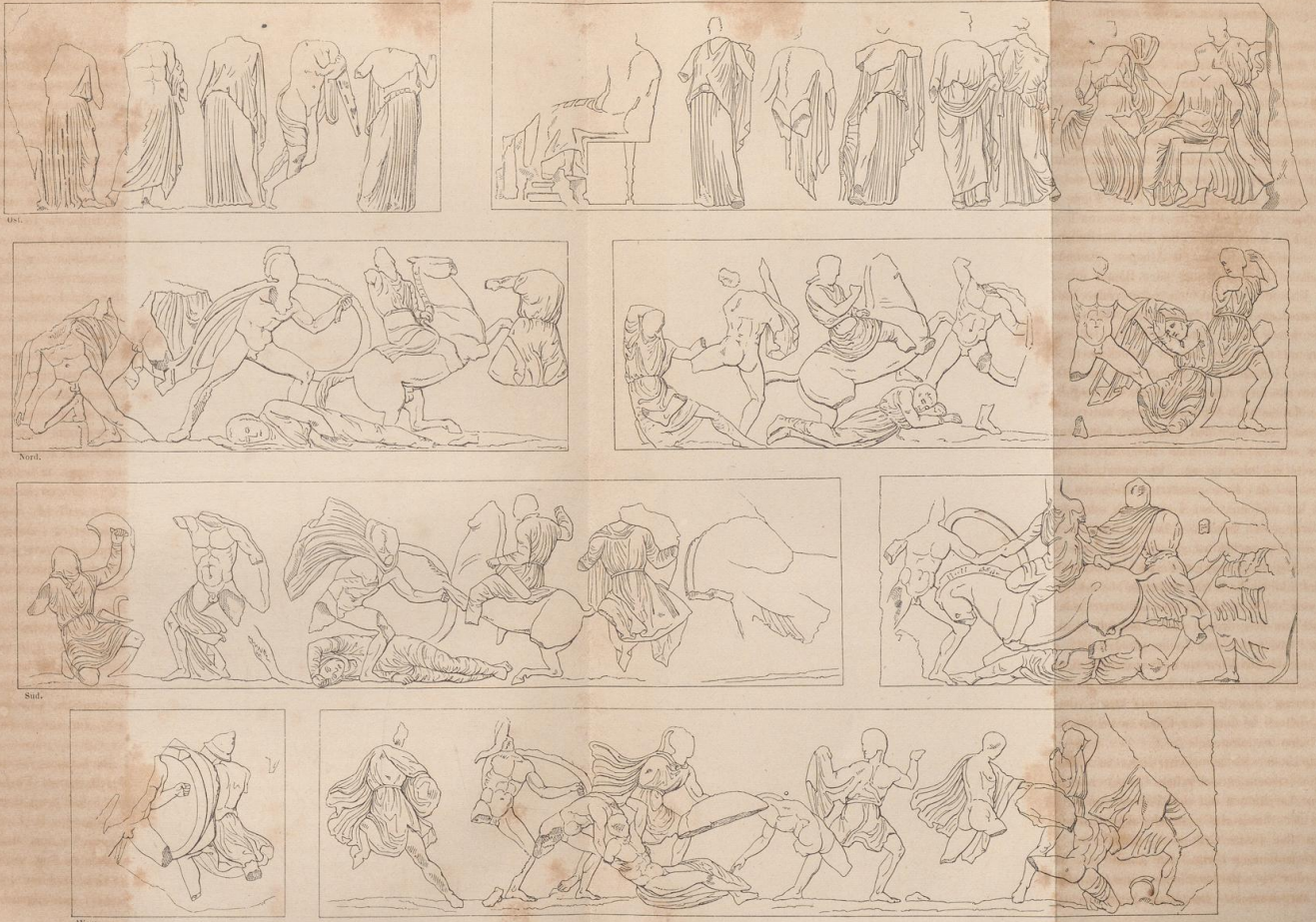


Fig. 52. Proben vom Fries des Tempels der sogenannten Nike apteros in Athen.



Gruppe, von der nur noch der Schild des zweiten Kämpfers erhalten ist. In der obersten Reihe unserer Tafel endlich bringen wir das besterhaltene Stück der Ostseite als Probe von der dort vorgestellten und unerklärlichen Götterversammlung.

Suchen wir nun ein künstlerisches Urteil über die Gesamtheit der vorliegenden Friescomposition zu gewinnen, so können wir die Anordnung der drei Seiten mit den Kämpfen, das Einfassen der Kämpfe der Athener gegen die Thebaner zwischen die in vollkommener Parallele stehenden Langseiten mit der Barbarenschlacht als sinnig und die Einheit des Ganzen klar darstellend, nur loben; wie sehr und warum wir mit der Art der freikünstlerischen Auffassung und Darstellung des geschichtlichen Gegenstandes einverstanden sind, haben wir bereits oben ausgesprochen und zu begründen gesucht. Gehen wir nun zur Betrachtung der einzelnen Gruppen über, so erkennen wir willig an, dass dieselben durchweg correct, mehrfach mit sehr gefälliger Lebendigkeit und mit einer nicht verächtlichen Mannigfaltigkeit der Motive componirt sind. Trotzdem aber, und obgleich die Motive einzelner Gruppen, wie z. B. der Hauptgruppe auf dem mitgetheilten Stücke der Westseite, die Gefangennahme des Persers auf dem sinkenden Pferde, der heftige Sturz eines anderen Persers, das Durchgehen zweier ledigen Pferde auf der Südseite und die Erfindung in einigen andern Theilen ein mehr als gewöhnliches auch seelisches Interesse des Beschauers in Anspruch nehmen, so kann der Künstler doch von einer gewissen, merkbar hervortretenden Monotonie nicht freigesprochen werden. Wir verweisen zur Begründung dieses Tadels nicht sowohl darauf, dass ohne Ausnahme auf jeder Platte der Nord- und Südseite, wie auch unsere Proben zeigen, unter dem sprengenden oder stürzenden Pferde des Hauptreiters auf Barbarensseite eine, wenn auch in verschiedener Weise, lang hingestreckte Perserleiche daliegt, denn das kann mit gutem Bedacht eronnen sein, um noch ein Merkmal der Schlacht bei Plataä hervorzuheben, in welcher der Verlust auf Perserseite ungeheuer war; wir verweisen vielmehr auf die mehrfache, wenn auch im Einzelnen variirte Wiederholung eines Kampfmotivs, so auf der Westseite dasjenige eines Kampfs über einen Gefallenen, auf der Nord- und Südseite die Bändigung eines auf die Knie gestürzten Barbaren durch seinen griechischen Gegner. Wir verweisen ferner auf die mehrfache Wiederholung einer Stellung; diejenige z. B. des gegen den Reiter kämpfenden Griechen auf dem Stücke rechts der Südseite, kehrt auf den beiden Langseiten genau so noch zwei Mal wieder, und sehr ähnlich vier Mal auf der Westseite, zwei Mal im grösseren Stücke unserer untersten Reihe; die Stellung des Griechen, der den Fuss in die Weiche seines Gegners stemmt, in der rechten Nebengruppe des Stückes links von der Nordseite, kehrt fast genau ebenso auf der Südseite, und wesentlich übereinstimmend nochmals auf der Nord- und auf der Westseite wieder; die Gestalt des berittenen Persers und die Stellung seines Pferdes ist drei Mal wesentlich dieselbe. Wengleich also die Erfindungsgabe des Künstlers nicht so gross ist wie diejenige des Phidias in der Composition des Reiterzugs vom Parthenonfries, oder des Meisters des phigalischen Frieses, den wir demnächst kennen lernen werden, so muss doch anerkannt werden, dass derselbe es verstand, die einzelnen Motive in eine derartige Abfolge zu bringen, dass der Totaleindruck der einer lebendigen Mannigfaltigkeit ist, und dass die Dimension der Bewegung der ganzen Composition den Bedingungen der Friessculptur durchaus entspricht. In auffallend geringerem



Grade ist dies auf der Ostseite der Fall, auf der, wie sich unsere Leser schon aus der mitgetheilten Probe überzeugen können, das grade Nebeneinanderstehn der wenig bewegten, langbekleideten Göttergestalten den Fluss und die Einheitlichkeit der Composition in bedenklicher Weise beeinträchtigt, obgleich nicht verkannt werden soll, dass der Künstler sich der Gesetze der zweiflügeligen Composition bewusst war, und dass er dieselben in der entgegengesetzten Richtung und Bewegung seiner Figuren thunlichst zur Anschauung zu bringen suchte.

Die Formgebung der einzelnen Figuren des im Mittel bei 0,45 M. Höhe um 1 1/2 Zoll vorspringenden Reliefs steht, soweit sich bei dem zerstörten Zustande der meisten Platten sicher urtheilen lässt, durchaus auf der Höhe der Kunst, und lässt es weder an Fluss und Leben der Umrisszeichnung noch an Kraft und Weichheit der Flächenbehandlung noch an jenem lebenswarmen Naturalismus der Detailbildung fehlen, der Werke dieser grossen Epoche der Kunst so wunderbar von späteren Productionen unterscheidet. In den Gewandungen aber lässt sich der Beginn eines Strebens nach Effect, eine Anordnung, die nicht mehr durchweg aus den Bewegungen selbst mit Nothwendigkeit abgeleitet ist, und sich in breiten, flatternden und faltenreichen Massen und vielfältig geschwungenen Linien mit Behagen ergeht, schwerlich verkennen. Wir haben auf Ähnliches bei den Reliefs vom Erechtheionfries hingewiesen, und müssen hier wiederholen, dass in Bezug auf das Formgefühl und die Formgebung kaum zwei Kunstwerke mit einander so viel Gemeinsames haben, wie diese beiden zuletzt besprochenen Friesreliefe, abgesehen davon, dass einzelne Figuren von der Ostseite unseres Frieses vom Niketempel fast genau mit Figuren aus dem Fries des Erechtheion übereinstimmen. Wir haben um so mehr Ursache an dieser Ähnlichkeit festzuhalten, je mehr durch die Datirbarkeit des Erechtheionfrieses aus dem Anfang der 90er Olympiaden auch dem zuletzt betrachteten Friesrelief eine Zeit angewiesen wird, die uns dasselbe als ein Monument des Übergangs von der strengen Grossheit phidiassischen Stils zu der leichteren Anmuth des Stils der jüngeren attischen Schule erkennen und würdigen lässt.

Ehe wir den Niketempel und Athen verlassen, um die Monumente kennen zu lernen, welche die attische Kunst der phidiassischen Zeit auf dem Boden anderer griechischer Stämme hervorbrachte oder anregte, muss noch mit wenigen Worten der Reliefe von der Balustrade des Niketempels gedacht werden, von denen in der nebenstehenden Figur die besser erhaltenen Theile als Proben mitgetheilt sind. Diese Reliefe, von denen nur wenige Bruchstücke auf uns gekommen sind, scheinen geflügelte Siegesgöttinnen in verschiedenen Handlungen, deren Einheit wir nicht mehr beurteilen können, dargestellt zu haben. Das grösste der erhaltenen Fragmente (Fig. 53 links) zeigt zwei dieser Göttinnen, die mit der Bändigung eines Stieres beschäftigt sind, das nächstgrösste (Fig. 53 rechts) stellt eine Nike dar, die beschäftigt ist, sich eine Sandale vom rechten Fusse zu lösen. Der Stil dieser in mässigem Hochrelief gehaltenen Figuren weicht so merklich von dem Stil des Frieses ab, das Moment des Effectvollen in den Gewandungen, welches dort leise auftrat, zeigt sich hier so sehr entwickelt, ja ist besonders in dem ersteren Fragmente so weit gesteigert, dass es zu leisem Tadel herausfordert. Ich kann deshalb nicht umhin, die Annahme<sup>66</sup>), beide Reliefe seien gleichzeitig und die Differenz nur daraus zu erklären, dass der Meister die grösseren und sichbaren Reliefe der Balustrade mit eigener Hand arbeitete, in

Fig. 53. Reliefe von der Balustrade des Tempels der sogenannten Nike apteros.



ihnen also sein Formgefühl vollkommen ausdrückte, während er die Arbeit des Frieses einem Schüler oder Arbeitern überliess, die noch in der Zucht älterer Kunst erwachsen waren — ich kann diese Annahme nicht für ausreichend zur Erklärung dieser Differenzen halten, sondern stimme denen bei, welche den Balustradenreliefs eine spätere Entstehungszeit anweisen<sup>67)</sup>. Wenn wir die Monumente der jüngeren Kunst kennen gelernt haben werden, wird es Zeit sein, auf unsere Reliefs einen vergleichenden Rückblick zu werden; und so scheiden wir von den unter dem Einfluss des

Phidias entstandenen öffentlichen Monumenten Athens, jedoch nicht ohne bemerkt zu haben, dass sich der Geist phidiassischer Kunst auch in den Arbeiten der für das Privatleben thätigen Kunst, namentlich in Grabreliefen offenbart, deren eine ansehnliche Zahl auf uns gekommen ist, von deren näherer Betrachtung wir aber wie von der Betrachtung so mancher anderen Monumente absehn müssen, da es uns nicht darauf ankommt, alle erhaltenen Denkmäler unserer kunstgeschichtlichen Darstellung einzureihen, sondern vielmehr nur darauf, aus datirten und datirbaren Monumenten den Kunstcharakter der verschiedenen Meister und Epochen anschaulicher und eindringlicher zu entwickeln, als dies aus blosser Berücksichtigung der schriftlichen Quellen möglich ist.

## NEUNTES CAPITEL.

### Attische Künstler der myronischen und einer eigenen Richtung.

In Phidias, seinen Schülern und Genossen haben wir die berühmtesten und grössten Meister Athens in der ersten Blüthezeit der Kunst, in den von ihnen geschaffenen oder von dem Kreise dieser Schule angeregten Werken die erhabensten Leistungen der attischen, wenn nicht der gesammten griechischen Bildnerei kennen gelernt; die Thatsache kann uns nun aber nicht gleichgiltig machen gegen die Betrachtung von Erscheinungen und Entwicklungen, welche sich den so eben geschilderten als minder erhaben und gewaltig an die Seite stellen, im Gegentheil haben wir alle Ursache, auch diese Thatsachen der Geschichte thunlichst genau in's Auge zu fassen, weil erst ihre Verbindung mit jenen ein vollständiges und deshalb getreues und wahrhaftes Bild von der allseitig entfalteteten Kunstblüthe dieser Periode zu geben im Stande ist, und weil sie, so gut wie die ideale Production des Phidias und der Seinen Consequenzen haben in späteren Offenbarungen des griechischen Kunsttriebes, die ohne ein Zurückgehn auf die Wurzel und Quelle kaum verstanden werden können. Und wemgleich uns die jetzt zu besprechenden Künstler nicht mit ehrfurchtsvollem Staunen erfüllen werden, wie der Riesengenius eines Phidias, so werden wir unter ihren Werken doch mehr als eines finden, das wir mit Interesse und Wohlgefallen betrachten können; daneben freilich haben wir von Verirrungen der Kunst zu reden, aber das ist ja grade der schon in der Einleitung hervorgehobene Vorzug der geschichtlichen Betrachtungsweise, dass in ihr und durch sie nicht nur das Vollendete und Mustergiltige, sondern auch das minder Vortreffliche, ja dass der Irrthum und der Fehler sein Interesse und seine Bedeutung hat.

Ich habe bei der Besprechung Myron's behauptet, dass nächst Phidias er den am weitesten reichenden Einfluss auf die Gestaltung der attischen Kunst gehabt habe; es ist jetzt an der Zeit dies in den Thatsachen nachzuweisen. Wir haben neben

Phidias eine Zahl von bedeutenden Künstlern kennen gelernt, die wir als seine Schüler und Genossen bezeichneten, und welche im Geist und in der Weise des grossen Meisters wirkten und schufen; wir haben es jetzt mit einer Gruppe von Künstlern zu thun, welche als Fortsetzer der Richtungen angesehen werden dürfen, die Myron der Bildnerei gegeben hat. Denn wenn von ihnen auch nur ein einziger ausdrücklich als Myron's Schüler genannt wird, wenngleich wir demnach auch in der Überschrift dieses Capitels nicht von einer Schule Myron's reden durften, so wird sich uns der Einfluss desselben in den Werken der jetzt anzuführenden Künstler, welche zudem wesentlich als Zeit- und Altersgenossen von Myron's Sohne Lykios erscheinen, doch so deutlich zu erkennen geben, dass die Annahme einer wirklichen Lehrerschaft Myron's gegenüber diesen jüngeren Bildnern auch ohne das Zeugniß der Alten kaum als zu kühn bezeichnet werden darf. Und zwar um so weniger, je mächtiger die Anziehungskraft der Schule des Phidias sein musste, je augenscheinlicher das Übergewicht des Einflusses dieser Richtung sich zu erkennen giebt. Denn, finden wir ungeachtet dessen und trotz dem Hineinragen der idealistischen Tendenz selbst in den jetzt zu schildernden Kunstkreis Myron's Principien verjüngt lebendig, so dürfen wir wohl schliessen, dass die Künstler, welche sie aufnahmen und fortbildeten, in der klaren Erkenntniß, dass des Phidias Art und Kunst ihrem Talente nicht entsprach, sich dem älteren Meister zuwandten, der in einem allerdings niedrigeren Kreise Werke geschaffen hatte, welche in ihrer Art eben so vollkommen waren wie diejenigen des Phidias in der ihrigen.

Wir haben zu beginnen mit

Lykios<sup>68</sup>), Myron's Sohne und Schüler, der, wie sein Vater, in Eleutherä geboren, aber wie jener den attischen Künstlern zuzurechnen ist. Seine Lebenszeit können wir nur nach der Myron's, also nur ungefähr bestimmen, jedoch darf als sicher betrachtet werden, dass dieselbe wesentlich mit dem Zeitalter der Schüler des Phidias zusammenfällt, und dass sein ausgedehntestes Werk vor der 90. Ol. (420 v. Chr.) vollendet war<sup>69</sup>). Es war dies ein Weihgeschenk, welches die ionischen Apolloniaten wegen eines Sieges in Olympia aufgestellt hatten, und bildete eine freistehende, symmetrisch componirte Erzgruppe heroischen Gegenstandes im Geiste der Werke des Onatas (S. 110) und der phidiassischen Jugendarbeit in Delphi (S. 196). Pausanias giebt uns eine ziemlich genaue Beschreibung dieser Gruppe, aus der wir nicht allein den Gegenstand der Darstellung kennen lernen, sondern auch die Aufstellung und Composition uns zu vergegenwärtigen vermögen. Der Vorwurf war der letzte und grösste Kampf Achill's, der gegen Memnon, in welchem dem Sohne der Thetis zum ersten Male ein völlig ebenbürtiger Gegner, der Sohn der Eos (Aurora) entgegentrat, der, wie er selbst, nach dem Epos mit Waffen aus Hephästos' Werkstatt versehen war. Das Epos, die nach dem Äthiopienfürsten Memnon benannte Äthiopis von Arktinos von Milet<sup>70</sup>), hatte diesen letzten Kampf und diesen herrlichsten Sieg des Peleiden in grossartigster Weise vorgebildet, und dessen tiefe Bedeutung namentlich dadurch in's schärfste Licht gerückt, dass es, ähnlich wie die Ilias beim Kampfe des Sarpedon und Patroklos die Götter in unmittelbarer Theilnahme an dem Schicksal der kämpfenden Helden darstellte. Während aber Homer sich darauf beschränkt, bei Sarpedon's Tode durch Patroklos Zeus, den Vater des unterliegenden Helden in tiefer Bewegung für den Sohn und Here in gewohnter Opposition darzustellen, hatte

Arktinos das ähnliche Motiv pathetischer aufgefasst, indem er die beiden göttlichen Mütter für das Leben der Söhne flehend, an den Thron des Zeus stellte, der, auf goldener Wage die Loose der Helden wägend, nach des Schicksals Willen der Eos Bitten verwerfen musste. Diese pathetische Doppelhandlung auf Erden und im Olymp vergegenwärtigen uns mehre alte Kunstwerke<sup>71)</sup>, die uns Arktinos' herrliche und tiefergreifende Poesie ahnen lassen, und eben diese Doppelhandlung der Götter und Menschen hatte Lykios in seiner Gruppe zu höherer Einheit zu verschmelzen gewusst. Die dreizehn Figuren waren, wie uns Pausanias angiebt, auf einer gemeinsamen halbkreisförmigen Basis aufgestellt. In der Mitte war Zeus, wahrscheinlich thronend, vielleicht mit der Schicksalswage in der Hand dargestellt, neben ihm beiderseits die flehenden Göttinnen. Noch war die Entscheidung nicht gefallen, und demgemäss hatte Lykios die beiden Haupthelden noch nicht im eigentlichen Kampfe begriffen gebildet, sondern er hatte sie, beide zum Angriff bereit, auf den Enden der Basis einander gegenübergestellt. Es ist, denke ich, von selbst einleuchtend, wie trefflich dieser Moment gewählt war, indem der Anblick der schlagfertigen Helden die Phantasie des Beschauers erregte, ohne gleichwohl das Hauptinteresse von der die ganze Bedeutsamkeit der Begebenheit spiegelnden Mittelgruppe der flehend heraneilenden Mütter und des in der unerschütterlichen Ruhe des Weltregierers zwischen ihnen thronenden Zeus abzulenken, wie es die Darstellung des Kampfes selbst mit Nothwendigkeit gethan hätte. Der ganze Werth des Principes der zweiflügelig symmetrischen Composition, welches aus der architektonischen Plastik hier in die frei componirte Gruppe herübergenommen ist, liegt offen zu Tage. Der Raum zwischen der Mittelgruppe und den Hauptpersonen auf den äussersten Flügeln war mit Helden aus den beiden Heeren der Griechen und Troer erfüllt, und zwar so, dass die einander gegenüberstehenden Helden herüber und hinüber paarweise in gegensätzlichen Bezug gebracht waren. Dem Odysseus entsprach Helenos, der weiseste Troer dem klügsten Griechen, in Paris und Menelaos begegneten sich die zwei erbittertsten Feinde, dem Diomedes entsprach Äneas, dem Schützling der Athene der Sohn der Aphrodite, und dem Telamonier Aias, nächst Achill dem besten Manne im Heere der Griechen, Deiphobos, der in Troia an Hektor's Stelle gerückt war. So war die ganze Gruppe scharf gegliedert und wurde durch die hervorragende Bedeutung der Personen in der Mitte und auf den Endpunkten zu fester Einheit zusammengeschlossen.

Wenn sich in dem Gegenstande und der Composition dieser Gruppe allerdings mehr der Geist der idealistischen Kunst als derjenige der Kunst Myron's ausspricht, und wenn wir nicht im Stande sind nachzuweisen, inwiefern sich Lykios etwa in der Formgebung der Art seines Vaters und Lehrers genähert hat, so vermögen wir dagegen den Charakter der myronischen Kunst in zweien anderen Arbeiten des Lykios nachzuweisen, in denen sich, so viel wir wissen, die ersten reinen Charakter- oder Genrebilder neben dasjenige Myron's, die betrunkene alte Frau, stellen. Ich spreche von zwei Knabenstatuen des Lykios, deren eine wir aus Pausanias kennen, während die andere Plinius zwei Mal, scheinbar als verschiedene Werke des Künstlers erwähnt<sup>72)</sup>. Jene, auf der Akropolis in Athen befindliche Statue stellte einen Knaben dar, welcher ein Weihwasserbecken trug, diese einen solchen, welcher erlöschendes Feuer anzublasen bemüht war (*sufflantem languidos ignes*). Leider sind wir über die Handlung und Situation des ersteren Knaben nicht näher unterrichtet, und müssen

daher auf unsere eigene Phantasie recurriren, um uns die Statue vorstellig zu machen. Das Weihwasserbecken wurde bei religiösen Cäremoenien gebraucht, indem der Priester aus demselben mit einem Zweige als Weihwedel die zum Opfer Nahenden besprengte. Denken wir uns nun den Knaben, der in naiver Frömmigkeit eifrig das ihm übertragene Amt, das vielleicht nicht ganz leichte Becken zu halten, wahrnimmt, so gewährt das ein Bild, welches, plastisch ausgeführt, sowohl durch die Hervorhebung der körperlichen Function wie durch die Darstellung der gemüthlichen Erregung reizend und anmuthig genug sein mochte<sup>79)</sup>. Die zweite Statue, welche Plinius als ein des Lehrers würdiges Werk preist, ist innerlich verwandt zu denken, und da beim griechischen Opferdienst auch Räucherungen eine Rolle spielten, so dürfen wir, unter der Annahme, dass der Knabe etwa die Kohlen in einem Räucherbecken anblies, auch diesen Knaben mit einer religiösen Function betraut denken und ihn vielleicht als Gegenstück zu dem ersteren auffassen. Es ist mit Recht daran erinnert worden, dass christliche Chorknaben in ähnlicher Handlung auch für künstlerische Darstellungen in neuerer Zeit verwendet worden sind, aber auch abgesehen davon, muss jeder phantasiebegabte Mensch empfinden, wie günstig ein solcher Gegenstand für eine naive heitere plastische Bildung war, während die Handlung des Feueranblasens nothwendig, gleichsam als eine Steigerung, an die Function des Athmens erinnert, in deren feiner Darstellung Myron excellirte, und durch welche seine Statuen, wie oben ausgeführt, im eigentlichsten Sinne lebensvoll erschienen. Dies heitere, lebensvolle Genre aber bildet einen Gegensatz gegen die hoch und ernst gestimmte ideale Kunst des Phidias und der Seinen, während es als eine Fortsetzung des von Myron gegebenen ersten Anstosses die griechische Kunst auf einem Gebiete mit entschiedenem Takt und Glücke thätig zeigt, auf welchem die moderne Plastik eher mit der antiken concurriren kann, als auf demjenigen der idealen Bildungen, auf welchem aber der Wettstreit auch nicht immer zum Vortheil der modernen Kunst ausschlägt. Wir sehn hier und wir werden in ferneren antiken Genrebildern wiederfinden Gegenstände von an sich geringer Bedeutung; aber es müsste uns Alles täuschen, oder die alten Künstler haben es verstanden auch auf diesem Gebiete das Triviale und Gleichgiltige zu vermeiden, und Momente aus dem Menschenleben herauszugreifen, bei denen eine körperlich wohl abgeschlossene Handlung in Verbindung mit einer Bewegung des Gemüths die Theilnahme des Beschauers wahrhaft zu fesseln weiss.

Ausser dem feueranblasenden Knaben nennt uns Plinius als Arbeiten des Lykios noch den Pankratiasten Autolykos<sup>79)</sup> und „Argonauten“, ohne jedoch den leisesten Wink hinzuzufügen, der uns zu einer bestimmten Vorstellung von dem letzteren Werke befähigte.

Wir schliessen hier in kurzer Erwähnung zunächst einen Künstler an, dessen hauptsächlich berühmtes Werk dem feueranblasenden Knaben des Lykios dem Gegenstande nach sehr verwandt erscheint, *Styppax*<sup>79)</sup> von Kypros, dessen „Splanchnoptes“ (Eingeweidebeschauer) genanntes, uns allein bekanntes Hauptwerk in Athen stand, und den wir deshalb als wahrscheinlich hauptsächlich in Athen thätig und Myron's Richtung folgend, den attischen Künstlern so gut wie den Parier Alkamenes beizählen dürfen. Der so eben angeführte Name der Statue des *Styppax* entspricht der Gestalt nur halbwegs, welche wir aus Plinius kennen; die Statue stellte einen Mann dar, welcher, Eingeweide

röstend, das Feuer aus vollen Backen anblies. Dass dieser Mann ein Slave des Perikles gewesen sei, an dessen Verletzung durch einen Sturz beim Bau der Propyläen und Herstellung durch ein Wunder sich die Weihung einer Statue der Athene Hygieia von Pyrrhos' Hand durch Perikles knüpft, halte ich mit Ross<sup>76)</sup> für Irrthum des Plinius. Vielmehr erkenne ich in der Statue ein Genrebild durchaus im Geiste und in der Art der beiden Knabenstatuen des Lykios, und zwar ein Genrebild, welches, wie jene, dem Kreise religiöser Handlungen entnommen war; denn auch die Röstung der Eingeweide zur Vorkost vor dem Opferschmause gehört, wie männiglich aus Homers bekannt ist, zu den Acten des Opfers. Die in diesem Eingeweideröster und Feueranbläser dargestellte Handlung ist derjenigen des zweiten Knaben von Lykios' Hand so nahe verwandt, der künstlerische Vorwurf ist so sehr übereinstimmend, dass wir, ohne zu erörtern, wem die Priorität der Erfindung gebührt, auf die Differenzen aufmerksam machen wollen. Diese treten zunächst in der Stellung hervor, denn das Rösten von Eingeweiden kann füglich nur über einer Heerd- oder Altarflamme vor sich gehn, deren Anfachung eine vorgebeugte Haltung nothwendig bedingt, sodann in der doppelten Handlung des Eingeweiderösters, der, indem er die Flamme anblies, die zu bratenden Stücke mit aufmerksamer Vorsicht halten musste. Drittens finden wir eine Differenz in dem Alter, sofern der Eingeweideröster nicht als Knabe genannt wird; die Verschiedenheit des Alters führt auf eine Verschiedenheit der Auffassung, indem der naive Eifer des Kindes bei dem Erwachsenen durch eine angespanntere Thätigkeit ersetzt wird, wenigstens so gedacht werden kann, worauf uns auch der Ausdruck des Plinius hinführt, der Splanchnopt habe das Feuer aus vollen Backen angeblasen. Vielleicht liegt hierin eine abermalige bewusste Steigerung in der Darstellung des Athmungsprocesses bis zur wirklichen Anstrengung, und, falls diese Anstrengung bei der Bildung des ganzen, in einer eigenthümlichen und neuen Haltung dargestellten Körpers, namentlich in der Gestaltung von Brust und Bauch scharf und fein durchgeführt war, so begreift es sich, wie ein solches lebendiges, vielleicht leise komisches Genrebild einen sehr wohlgefälligen Anblick bieten und den Meister berühmt machen konnte.

Vielseitiger erscheint ein dritter Künstler, welchen wir, obwohl er nicht Athener von Geburt war, doch als in Athen thätig zu den attischen Künstlern, und, obwohl er nicht ausschliesslich Myron's Richtung huldigte, doch als Nichtidealisten und da er in einem Hauptwerke sichtbar myronischen Anregungen folgte, zu dieser Gruppe zu zählen berechtigt sein dürften. Dieser Künstler ist Kresilas<sup>77)</sup> von Kydonia auf Kreta. Im Ganzen sind uns sechs Werke desselben bezeugt, zwei derselben jedoch nur inschriftlich in einer Art, dass wir die Gegenstände nicht bestimmen können. Die übrigen vier sind ein von Plinius nur ganz kurz berührter Doryphoros (Lanzenträger); ein Porträt des „Olympiers Perikles“, welches Plinius als dieses Beinamens würdig bezeichnet und von dem er rühmt, man könne an dieser Art der Darstellung bewundern, wie sie edle Menschen noch edler bilde; drittens eine im Wettstreit mit Phidias, Polyklet und Phradmon gebildete, verwundet dargestellte Amazone, und viertens „einen sterbenden Verwundeten, bei dem man erkennen könne, wie viel noch Leben in ihm sei“.

Von zweien dieser Werke, dem Porträt des Perikles und der Amazone, glaubt man Nachbildungen zu besitzen, und obgleich sich dafür nicht strict beweisen lässt,

bleibt die Annahme doch wahrscheinlich genug. Von Perikles findet sich eine in Tivoli gefundene Büste mit Unterschrift des Namens, etwas unter Lebensgrösse, im britischen Museum, abgeb. in den *Marbles of the brit. Mus.* 2, pl. 32, eine andere in München, Nr. 152 des Schorn'schen Verzeichnisses. Die londoner Büste, welche ich selbst zu sehn Gelegenheit hatte, und welche im Ganzen etwas weichere und völligeren Formen hat, als die erwähnte Zeichnung wiedergibt, während das Haar, das in vielen kleinen an den Enden eingebohrten Locken über der Stirn liegt, nicht eben sonderlich fleissig gearbeitet ist, zeigt uns ein in der That vollendet edeles Antlitz mit sehr feinen Zügen und einem höchst intelligenten Ausdruck. Grossartigkeit und Erhabenheit aber, die allein durch den Beinamen des „Olympiers“ bezeichnet werden kann, und welche nach Plinius' Worten, Kresilas' Porträt sei dieses Beinamens würdig gewesen, die Auffassung des Meisters besonders charakterisirt haben muss — Grossartigkeit und Erhabenheit liegt in der londoner Büste durchaus nicht; diese müsste also in der Nachbildung verloren gegangen sein, falls diese Büste auf Kresilas' Original zurückgeht.

Von der verwundeten Amazone sind mehre Nachbildungen<sup>78)</sup> vorhanden, von denen wir eines der vorzüglichsten Exemplare, von der Hand eines unbekanntes Sosikles im capitolin. Museum in der nebenstehenden Fig. 54. mittheilen. Ergänzt sind an demselben nur die Arme, von welchen der erhobene rechte etwas anders gehalten gewesen sein mag, während die linke Hand jedenfalls richtig ergänzt ist, wie sie ein Stück Gewand von der Brustwunde vorsichtig entfernt. Dies ist das Hauptmotiv der Bewegung, mit welchem die Erhebung des rechten Armes zusammenhängt, welche sich aus dem natürlichen Bestreben erklärt, den leidenden Theil von jedem Drucke zu befreien. Sehr bedeutend und interessant ist der Kopf nicht allein durch seine strengschönen Formen, sondern auch durch den in den verschiedenen Wiederholungen freilich etwas variirten Ausdruck, in welchem sich nicht allein physischer Schmerz ausspricht, sondern noch ein Zug hervortritt, den man auf den düstern Ernst der Besiegten gedeutet hat, der mir aber aus dem ängstigen Gefühl der vielleicht tödtlichen Verletzung näher und einfacher erklärbar scheint.

Was nun endlich viertens den sterbenden Verwundeten anlangt, so kann ich nicht umhin zu behaupten, derselbe sei ein Genrebild, d. h. ein freigeschaffenes Situationsstück, nicht eine Porträtdarstellung



Fig. 54. Die verwundete Amazone nach Kresilas.



gewesen. Im Gegensatze hierzu ist von mehren Seiten mehr oder weniger bestimmt angenommen worden, dieser sterbende Verwundete sei das Porträt des attischen Feldherrn Diitrephes gewesen, der als von Pfeilen getroffen in einer Erzstatue innerhalb der Propyläen der athenischen Akropolis aufgestellt war, wie Pausanias berichtet. Aber diese Annahme leidet, abgesehen von allen übrigen Schwierigkeiten, an einer grossen inneren Unwahrscheinlichkeit. Wem konnte es einfallen, einem Menschen eine Ehrenstatue, und das war diejenige des Diitrephes ohne allen Zweifel, in der hier angegebenen Situation, im Augenblicke des Sterbens, wo man den letzten schwindenden Rest des Lebens erkannte, aufzustellen! Man berufe sich nicht auf die Büste des sogenannten sterbenden Alexander in Florenz, abgeb. in Müller's Denkmälern 1, Taf. 39, Nr. 160, denn, wenngleich ich mit der Vermuthung, dass diese Büste den Kapaneus darstelle<sup>70)</sup>, nicht Recht haben sollte, was übrigens durch die lautgewordenen Zweifel noch gar nicht erwiesen ist, so bleibt die gewöhnliche Benennung derselben doch im höchsten Grade zweifelhaft, und die Bestimmung zu einem Ehrendenkmal unnachweislich und durchaus unwahrscheinlich; man berufe sich auch nicht darauf, dass der myronische Ladas, dem der letzte Hauch auf den Lippen schwebte, ebenfalls das Bild eines bestimmten Individuums und eine Ehrenstatue war. Denn das ist ein ganz anderer Fall. Bei der Darstellung von Athleten galt es, wie schon früher bemerkt, die Situationen, in denen sie gesiegt hatten, zur Anschauung zu bringen; wenn nun Ladas siegte, indem er sich der Art überanstrengte, dass er am Ziel der Rennbahn todt zusammenstürzte, so durfte, ja musste Myron ihn nach der Analogie anderer Athletenstatuen so darstellen, wie er ihn dargestellt hat. Wenn aber ein Feldherr feindlichen Geschossen erlag, ohne durch seinen Tod oder die Art seines Todes eine wichtige Entscheidung herbeizuführen, wie sie z. B. Arnold von Winkelried durch seinen Opfertod herbeiführte, so würde es abgeschmackt sein, demselben eine Ehrenstatue aufzurichten, die ihn sterbend und so darstellte, dass alles Interesse des Beschauers auf die Situation und die Vergegenwärtigung des erlöschenden Lebens sich concentrirte, viel abgeschmackter noch, als wenn man, wie im Plane gewesen, einen sterbenden Winkelried statuarisch ausführte. Die Todesart des Diitrephes mochte in seiner Statue angedeutet sein und war es nach Pausanias' Zeugniß, aber mit der Andeutung begnügte man sich hier gewiss.

Bei dem sterbenden Verwundeten von Kresilas dagegen kommt Alles auf die scharfe Ausprägung der Situation und des Momentes an, und dies ist es, wodurch diese Statue als ein Werk im Geiste des myronischen Ladas sich zu erkennen giebt. Zur äusseren Vergegenwärtigung der Statue dürfen wir uns wohl auf den weltbekannten sogenannten sterbenden Fechter berufen, obwohl derselbe ganz sicher nicht auf das Werk des Kresilas zurückgeführt werden darf, wie später dargethan werden soll, und obgleich man die Situation dieses meisterhaften Bildwerkes nur sehr unvollkommen durch die Worte des Plinius charakterisiren würde: man erkenne, wie viel noch vom Leben übrig sei. Denn der Inhalt der Statue des sterbenden Fechters ist ein viel umfassenderer, pathetischerer. Dürfen wir Plinius' Worte einigermaßen genau nehmen, so beschränkte sich Kresilas auf die Darstellung des erlöschenden physischen Lebens, auf das Aushauchen des letzten Athemzuges. Denn das physische Leben ist es, wie bei Myron's Ladas bemerkt, welches im Gegensatze

zum geistigen Leben, dem animus, durch das von Plinius hier gebrauchte anima bezeichnet wird. Und demnach haben wir in dem sterbenden Verwundeten einen dem myronischen Ladas nahe verwandten Gegenstand vor uns, dessen Darstellung wir leicht als durch Myron's Werk angeregt denken mögen. Hier wie dort kam es zunächst und ganz besonders auf das Aushauchen des letzten Athems an, denn eben dieses unterscheidet den Moment des Sterbens von ähnlichen Situationen, wie z. B. dem Hinsinken in Ohnmacht. Aber freilich sind die Aufgaben auch wieder verschieden; beim Ladas war die grösste Anstrengung des Körpers, und namentlich des Athmens, im übermässigen Lauf dem Aushauchen des Todesseufzers unmittelbar vorhergegangen, von dem Verwundeten des Kresilas wird uns eine ähnliche vorhergegangene heftige Bewegtheit nicht bezeugt, ja sie ist, wenn wir die Bezeichnung „sterbender Verwundeter“ scharf in's Auge fassen, auch nicht wahrscheinlich, die Todesursache sind hier die Wunden, ist die Verblutung. Wie bei Ladas die höchste Energie körperlicher Anstrengung, müssen wir hier das Ermatten und Erschlaffen der Kräfte dargestellt denken. Dies Schwinden der Kräfte aber wurde durch die feine Darstellung der Ermattung des Athmens präcisirt als durch den nahenden Tod bewirkt. Und wenn wir nun in der Behauptung Recht hatten, dass Myron's Statuen grade durch die feine Art, wie der Athmungsprocess dargestellt war, als eminent lebendig erschienen, wenn wir ferner mit Recht den feueranblasenden Knaben des Lykios und den Feueranbläser des Stypax auf Myron's Lehre und Schule zurückgeführt haben, so muss Jeder einsehn, wie gut sich auch dieser sterbende Verwundete des Kresilas dem Charakter der Werke dieser Schule einfügt, welche die Darstellung des physischen Lebens zu ihrem Hauptaugenmerk gemacht und das wesentlichste Mittel dieser Darstellung aus Myron's Lehre entnommen hatte. Wird dem sterbenden Verwundeten durch unsere Anschauung nicht Unwesentliches von dem pathetischen Interesse genommen, welches ein solcher Gegenstand an sich einflössen kann, so muss schliesslich noch daran erinnert werden, dass in der Periode, in welcher wir jetzt mit unseren Betrachtungen stehn, die Darstellung der Bewegungen und Leidenschaften des Gemüthes noch nicht zum Vorwurfe künstlerischer Darstellung geworden ist, und das im eigentlichen Sinne Pathetische sichtbar und bedeutsam erst in einer späteren Periode der griechischen Kunstgeschichte hervortritt, einer Periode, die durch den Subjectivismus und das Hervorbilden bewegter seelischer Situationen durch die jüngere attische Schule, einen Skopas und Praxiteles erst eingeleitet wird. Kresilas' sterbender Verwundeter würde demnach, anders aufgefasst, als ich ihn aufgefasst habe, eine vielleicht gänzlich vereinzelt Erscheinung der älteren Kunstentwicklung sein.

Mit grösserem Zweifel als bei den drei besprochenen Künstlern erkennen wir Myron's Einflüsse bei einem vierten: Strongylion<sup>80</sup>), von unbekanntem Vaterlande, von dem aber ein öffentlich aufgestelltes grosses Werk, das gleich näher zu besprechende „hölzerne (troische) Ross“ in Athen war, ein zweites im benachbarten Megara, so dass wir ihn vielleicht als Attiker auffassen, jedenfalls seinen längeren Aufenthalt in Athen nachweisen können, der genügt, um Strongylion den um Myron gruppirten Künstlern zurechnen zu dürfen. Das einzige feste Datum aus dem Leben des Strongylion knüpft sich an das erwähnte „hölzerne Ross“, ein kolossales Weihgeschenk eines attischen Bürgers Chäredemos auf der Burg von Athen, wo dessen 11 Fuss lange Basis, mit Weihinschrift und Künstlernamen, 1840 wieder aufgefunden

worden ist. Dies „hölzerne Pferd“ von Erz erwähnt Aristophanes in seinen *Ol.* 91, 2 (415 v. Chr.) aufgeführten „Vögeln“, wahrscheinlich als ein vor Kurzem aufgestelltes Kunstwerk, welches damals das Stadtgespräch bildete. Nun ist die Darstellung eines ehernen Rosses von der Grösse, dass seine Basis 11 Fuss misst, kein Auftrag, den ein junger Anfänger erhält; das Jahr 415 v. Chr. also muss in Strongylion's Mannesalter fallen, so dass er wesentlich als Altersgenoss der Schüler des Phidias und Myron erscheint. Damit verträgt sich sein Zusammenwirken mit dem älteren Kephisodotos, von dem später, eben so wohl, wie der Charakter der Buchstabenformen in der erwähnten Inschrift. — Das „hölzerne Pferd“ beschreibt uns Pausanias etwas genauer, indem er angiebt, dass aus seinem Rücken Menestheus und Teukros und Theseus' Söhne, lauter attische Helden, hervorschauten; es war also gedacht in dem Momente, wo die verblendeten Troer dasselbe in ihre Stadt aufgenommen haben, und wo sich aus seinem waffenerfüllten Bauche Ilios Verderben entwickelt. Es ist das eine eigenthümliche Aufgabe für einen Künstler, der, wie wir sehn werden, als Thierbildner excellirte, ein derartiges „hölzernes Pferd“ zu bilden, welches man als solches erkannte, ohne doch etwa, realistischer Weise auf die vorgestellten Formen des echten Sagenrosses zurückgreifend, etwas Unschönes, eine wunderliche Kriegsmaschine zu machen; aber es lässt sich nicht verkennen, dass diese Aufgabe ihr pikantes Interesse haben musste für eine Kunst, die in Thierbildungen zu vollendeter Meisterschaft gediehen war, obgleich es schwer ist, sich über die Art, wie der Künstler seinen Zweck erreichte, Rechenschaft zu geben, und zweifelhaft, ob ein moderner Bildhauer es wagen würde, Strongylion sein Kunststück nachzumachen. Dass derselbe in der Bildung von Pferden und Stieren ausgezeichnet gewesen, hebt Pausanias hervor, und es ist eine ansprechende Vermuthung, ein dicht bei dem „hölzernen Pferde“ aufgestellter Stier von Erz und ein mit beiden zusammen genannter Widder sei von Strongylion's Hand gewesen. Keineswegs aber war dieser Künstler nur in Darstellungen von Thieren bedeutend, vielmehr wird auch eine Amazone von ihm gerühmt, die wegen der Schönheit ihrer Schenkel den Beinamen „Euknemon“ (die schönschenkelige) erhielt und die Nero fortschleppte, sowie die Statue eines Knaben, welche der bei Philippi gefallene Brutus mit sehr warmem Enthusiasmus liebte. Endlich wissen wir auch noch von dreien Musenstatuen des Strongylion, die mit dreien anderen von Olympiosthenes und eben so vielen von Kephisodotos dem älteren auf dem Helikon aufgestellt waren.

Wenn nun diese Musenstatuen allerdings ein ideales Element enthalten, welches sicher nicht aus Myron's Lehre stammt, so nähern doch die Thierdarstellungen, Strongylion diesem Meister und seiner Art, und diese werden wir auch in den anderen Werken wohl erkennen dürfen, da ihr Ruhm wesentlich auf ihrer Formschönheit, nicht auf idealem Gehalt beruht. Die von Brutus geliebte Knabenstatue, die uns eben einfach als Knabe angeführt wird, wird mit ziemlicher Sicherheit als ein Genrebild aufgefasst werden dürfen, und reiht sich als solches der kleinen Zahl von Genrebildern ein, die wir so eben als von Künstlern herstammend kennen gelernt haben, welche wir als von Myron's Lehre und Vorbild angeregt betrachteten.

Indem ich eine Reihe von minder bedeutenden oder minder bekannten attischen oder in Attika thätigen Bildnern übergebe, deren Namen und Werke unsere Leser bei Brunn, *Kunstlergeschichte* 1, S. 271 ff. verzeichnet finden<sup>81)</sup>, beschränke ich mich

darauf, zum Schlusse dieses Capitels zwei Künstler von eigenthümlicher Richtung zu besprechen, Kallimachos und Demetrios.

Kallimachos<sup>82)</sup> wird freilich nicht ausdrücklich Athener genannt, ist aber wahrscheinlich doch als attischer Künstler zu betrachten, da sein einziges öffentliches Werk, der künstliche Leuchter für die ewige Lampe im Erechtheion zu Athen sich befand. Auch seine Zeit ist nicht überliefert; war er aber Erfinder des korinthischen Capitells, wie Vitruv angiebt, was schwerlich stichhaltige Gründe gegen sich, wohl aber, wie wir sehn werden, eine innere Wahrscheinlichkeit hat, so muss Kallimachos wesentlich ein vielleicht jüngerer Zeitgenoss des Phidias gewesen sein.

Über seine Werke fliessen unsere Quellen nur äusserst dürftig, eine „bräutliche“ (*γυμνευομένη*) Here in Platäa und „tanzende Lakonerinnen“ sind die einzigen Arbeiten des Künstlers, die uns genannt werden. Desto reichlicher sind Urtheile der Alten über Kallimachos vorhanden, welche, ganz abgesehen von dem, was sie aussagen, zunächst beweisen, dass Kallimachos, obgleich zurückstehend hinter den Künstlern ersten Ranges, wie Pausanias sagt, nicht nur ein in seiner Art tüchtiger Meister gewesen ist, sondern ein Künstler von einer ausgeprägten Eigenthümlichkeit, welche im Entwicklungsgange der griechischen Kunst ihre besondere Bedeutsamkeit gehabt hat. Diese Eigenthümlichkeit können wir nun aus den Aussagen der Alten bestimmt genug ableiten.

Am umfassendsten und genauesten ist Plinius' Urtheil: „von allen Künstlern ist durch seinen Beinamen Kallimachos am bekanntesten, stets ein Tadler seiner selbst und von einer kein Ende findenden Genauigkeit, deshalb „*Katatexitechnos*“ zubenannt, bemerkenswerth als Beispiel, dass man auch in der Genauigkeit Mass halten soll. Seine tanzenden Lakonerinnen sind ein sorgfältig vollendetes Werk, in welchem aber alle Anmuth durch das Übermass des Fleisses in der Ausführung verloren gegangen ist.“ Denselben Beinamen bezeugt uns Pausanias und fügt hinzu, dass Kallimachos, an eigentlicher Kunst hinter den Ersten zurückstehend, an Verständigkeit (*σοφία*) Alle überragt habe, und denselben Beinamen führt auch Vitruv an, indem er angiebt, er sei dem Kallimachos „wegen seiner Eleganz und Subtilität in der Marmorarbeit“ beigelegt worden. Schon aus diesen Stellen und noch mehr aus sonstiger Anwendung des Wortes, welches dem Beinamen des Kallimachos zum Grunde liegt, ist es klar, dass dieser Beiname, der sich durch ein deutsches Wort schwer wiedergeben lässt, eine grosse Feinheit, Genauigkeit, Detailbildung in der Formgebung angeht, welche an und für sich nicht zu tadeln ist, aber, nicht auf das richtige Mass beschränkt, wie eben bei Kallimachos, zum Fehler wird. Unsere Künstler bezeichnen durch den Ausdruck „eine breite Manier“ eine Darstellung, welche die Grundgedanken und Grundformen eines Kunstwerks klar und fühlbar hinstellt; diese breite Manier kann in der flüchtigsten Skizze so gut wie in dem ausgebildetsten und durchgearbeitetsten Kunstwerke bestehn und besteht so lange, wie das Detail, ohne für sich Geltung in Anspruch zu nehmen, sich dem Ganzen und den Hauptformen unterordnet. Wir haben diese breite Manier bei höchst genauer Detailbildung in den Sculpturen des Parthenon gefunden, wir werden sie auch in den Werken des Lysippos anerkennen, so sehr dieser Künstler die Durcharbeitung der Form bis auf die geringsten Kleinigkeiten erstreckte; bei Kallimachos ist sie verloren gegangen, weil er, seine technische Kunstfertigkeit in virtuoser Weise ausbeutend, auf die übermässig

sorgfältige Bildung des Details einen nie sich genug thueden Fleiss verwandte. Dadurch erhielt das Detail der Formgebung in seinen Werken eine Bedeutung, ein Übergewicht über die grossen Grundformen, dass das Auge an ersterem haftend, nicht zur Wahrnehmung eines Gesamteindrucks gelangte, dass die Harmonie und Kraft der Gesamtgestalten der selbständigen Geltung des Einzelnen unterlag. Und das eben ist es, was der Beiname sagen will.

Mit dieser Auffassung der Eigenthümlichkeit des Kallimachos verträgt sich nun die Nachricht des Pausanias: Kallimachos habe das Bohren des Marmors erfunden, richtig verstanden, sehr gut, ja sie giebt uns Aufschluss über die Art, wie die übermässige Feinheit des Kallimachos hervorgebracht wurde. Richtig verstanden sage ich, d. h. beschränkt auf dasselbe Mass, auf welches wir fast ohne Ausnahme alle Nachrichten der Alten über Erfindungen oder erste Anwendungen technischer Eigenthümlichkeiten zu beschränken haben. Erfunden oder zum ersten Male angewendet hat Kallimachos den Marmorbohrer ganz gewiss nicht, das bezeugen die äginetischen Giebelstatuen, an denen die Spuren des Bohrers deutlich vorliegen, aber Kallimachos wird den Marmorbohrer zuerst in einer Art verwendet haben, die eigenthümliche Effecte hervorbringend, bemerkt wurde, auffiel. Nun ist der Bohrer in der Bearbeitung des Marmors dasjenige Instrument, durch welches im Gegensatze zum flachen Meissel, der die grossen und breiten Flächen herstellt, scharfe, kleine, tiefunterhöhlte Details hervorgebracht werden, tiefe Gänge in den Falten der Gewandung, feine Wellen in den Locken des Haupthaars. Dergleichen aber ist es, worin Kallimachos excellirte und wodurch er seinen Werken schadete.

Mit dem Kunstcharakter des Kallimachos verträgt sich aber ferner auch die ihm beigelegte Erfindung des korinthischen Capitells, wengleich das Geschichtchen dieser Erfindung Nichts ist, als eine anmuthige Anekdote.

Das korinthische Capitell ist wahrscheinlich aus den sogenannten Anthemien des ionischen herausgebildet worden, sein Grundcharakter aber ist elegante Zierlichkeit, Leichtigkeit, Reichthum an Detailformen, seine Herstellung ist nur möglich durch eine ausgedehnte Anwendung des Bohrers, und seine Erfindung durch einen Künstler wie Kallimachos, grade vermöge des Strebens nach vollendeter Feinheit vollkommen denkbar.

Und so bleibt uns über diesen Künstler nur noch ein altes Urtheil zu betrachten übrig, dasjenige des Dionysios von Halikarnass, welcher Kallimachos „wegen der Zierlichkeit und Anmuth“ mit Kalamis zusammen Phidias und Polyklet gegenüber anführt. Dieser Ausspruch scheint demjenigen des Plinius: bei Kallimachos' tanzenden Lakonerinen sei „alle Anmuth verloren gegangen“, schnurstracks zu widersprechen. Ich bin auch weit entfernt, diesen Widerspruch durchaus zu läugnen oder künstlich wegzuerklären, wohl aber glaube ich ihn einigermaßen ausgleichen zu können, wenn ich bemerke, zunächst dass es dem Schriftsteller auf einen Gegensatz zu Phidias und Polyklet vielmehr als auf eine Unterscheidung zwischen Kalamis und Kallimachos ankommt. Die eigentlich breite und grosse Manier soll der feinen und zierlichen gegenübergestellt werden. Zweitens aber fragt es sich, ob der alte Schriftsteller nicht bei den beiden Stilbezeichnungen, die er gebraucht, bei der einen, Zierlichkeit, mehr an Kallimachos, bei der anderen, Anmuth, mehr an Kalamis gedacht habe, und drittens darf nicht vergessen werden, dass Plinius nicht allen Werken

des Kallimachos die Anmuth abspricht, sondern speciell den Lakonerinen. Es ist sehr möglich, dass grade diese die Eigenthümlichkeit und den Fehler ihres Meisters in der extremsten Weise offenbarten, während anderen Werken des Kallimachos freilich niemals das Prädicat einer grossen und breiten Manier, wohl aber dasjenige der Zierlichkeit und Anmuth gegeben werden konnte.

Wenn wir das übermässige Streben nach Zierlichkeit und Feinheit in der Formgebung bei Kallimachos schon als ein Abweichen von dem richtigen Wege der Kunst betrachten müssen, so tritt uns in den Leistungen des letzten hier zu behandelnden Künstlers, des Demetrios eine ungleich grössere Verirrung entgegen, die als solche schon von den alten Kunstkritikern empfunden wurde und die uns von besonderem Interesse sein muss, weil sie, obgleich in dieser Zeit vollkommen isolirt dastehend, doch augenscheinlich mit vollem Bewusstsein auftritt, und sich als Opposition und Reaction gegen den massgebenden Idealismus der attischen Kunst wohl verstehen lässt. Demetrios<sup>83)</sup> ist bezeugter Massen ein attischer Künstler, wir wissen sogar, das er im Gau Alopeke geboren ward, und können seine Zeit mit ziemlicher Sicherheit auf die 80er Oll. (etwa 460—420 v. Chr.) berechnen. Unter seinen Werken finden wir ein Götterbild, eine Athene, die in unserer römischen Quelle als Minerva musica angeführt wird, nicht aber etwa weil sie musicirend dargestellt war, sondern rein äusserlich, weil angeblich die Schlangen an ihrer Ägis beim Anschlagen der Kithara tönend wiederhallten.

Wenn Demetrios mit diesem Athenebilde gewissermassen dem Geiste seiner Zeit und seiner heimischen Kunst eine Concession gemacht hat, so tritt uns sein eigentliches Kunstprincip in den übrigen drei Werken seiner Hand, von denen wir Kunde haben, entgegen. Diese waren Porträts. Aber nicht etwa Porträts blühender Jugend und Schönheit, wie diejenigen des vielbewunderten Alkibiades, mit denen wir eine Reihe von Bildhauern und Malern dieser Zeit beschäftigt finden, sondern Bildnisse älterer Personen. Dies können wir freilich bei dem ersten derselben, dem Porträt des athenischen Ritters Simon, der ein grosser Pferdekennner und Schriftsteller über Reiterei war, nur, obgleich immerhin mit Wahrscheinlichkeit, voraussetzen, bei den anderen beiden aber ist es bezeugt. Das eine war dasjenige der Lysimache, „welche 64 Jahre lang Priesterin der Athene war“, ein Zusatz des Plinius, der uns berechtigt, die Verfertigung der Statue in die Zeit zu verlegen, in welcher Lysimache 64 Jahre Priesterin, also mindestens etliche 70 Jahre alt war. Nun wissen wir freilich nicht, wie besagte Dame in ihren 70er Jahren ausgesehn hat, gewiss aber ist, dass bei ihrem Porträt nicht von Schönheit im eigentlichen Sinne die Rede sein kann. Glücklicherweise sind wir über das dritte Porträt von Demetrios, dasjenige des korinthischen Feldherrn Pellichos um so genauer unterrichtet, und zwar durch Lukian, welcher dasselbe in einem Gespräche (Philopseud. 18) so beschreibt: „Hast du nicht, hereintretend in die Hausflur, die vortreffliche Statue gesehn, das Werk des Menschenbildners Demetrios? — Du meinst doch nicht den Diskobol? . . . — Nein, den meine ich nicht, der ist ein Werk Myron's, wenn du aber die Statue neben dem Brunnen gesehn hast, die meine ich, den alten Mann mit dem Schmerbauch und der kahlen Platte, dem Barte, von dem einige Haare wie vom Winde bewegt sind, der halb vom Gewande entblösst mit deutlich vortretenden Adern einem Menschen gleicht, wie er leibt und lebt“. Hier

ist offenbar von Schönheit nicht entfernt die Rede. Diese Statue aber kann uns nur als ein Beispiel des Kunstcharakters des Demetrios gelten, den Quintilian (12, 10) dahin bestimmt, dass, während Praxiteles und Lysippos, jeder auf seine Weise, wie wir sehn werden, die Naturwahrheit am vollkommensten erreicht haben, Demetrios der Tadel treffe, darin zu weit gegangen zu sein, da es ihm mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit angekommen sei. Gleichwie nun dieser Ausspruch Quintilian's uns dasjenige, was wir aus dem Porträt des Pellichos gelernt haben, allgemein bestätigt, dient wiederum diese Statue uns, um Quintilian's Urteil näher zu bestimmen und den Kunstcharakter des Demetrios zu präzisiren. Demetrios erscheint alsbarer Realist. Ich habe schon bei Besprechung Myron's den grossen, leider nur zu oft übersehenen Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus hervorgehoben, muss aber hier auf denselben zurückkommen. Der Naturalismus erstrebt Naturwahrheit, stellt die Natur in ihren wesentlichen und bedingenden Formen und Zügen dar, und kann daher nie etwas Unschönes hervorbringen; denn die Natur in ihrem freien Schaffen bringt nichts Unschönes hervor, das Unschöne des Individuums beruht auf Verkümmern oder auf Verfall des Gebildes der Natur. Die naturalistische Kunst beseitigt dies Zufällige und Unschöne, und stellt das Wesen so hin, wie es die ungehemmt schaffende Natur gebildet haben würde, das Geschöpf, wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgeht. Demgemäss ist der Naturalismus in der Kunst, wie er uns bei Myron, bei Polyklet, bei Lysippos entgegentritt, sowohl an sich berechtigt, wie er sich mit der höchsten Idealität verbinden kann, ja als die einzige denkbare Form des plastischen Idealbildes verbinden muss. Der Realismus dagegen geht auf die Darstellung der Wirklichkeit aus. Die Wirklichkeit aber stellt an sich nie das Wesen in seiner Vollendung und absoluten Geltung hin, sondern immer mehr oder weniger individuell alterirt, gehemmt in der freien Entwicklung oder verfallen, und mit allen Mängeln und Zufälligkeiten des Individuums behaftet. Der Realist von reinem Wasser weiss seinem Princip nach Nichts von Schönheit; copirt er ein schönes Individuum, so ist das Zufall, in der nächsten Stunde kann er sich ein hässliches zum Gegenstande wählen, „es kommt ihm mehr auf Ähnlichkeit (Wiedergabe des wirklich Vorhandenen) als auf Schönheit an“. Ein solcher Realist von reinem Wasser war Demetrios, wie uns Quintilian in den eben wiederholten Worten bezeugt, wie das auch Lukian andeutet, wenn er Demetrios zwei Mal (a. a. O. 18 u. 20), das zweite Mal mit besonderem Nachdruck „nicht Götterbildner, sondern Menschenbildner“ (*οὐ θεοποιός τις ἀλλ' ἀνθρώποποιός*) nennt, wie wir das aber auch, und zwar ganz speciell, aus seiner Statue des Pellichos lernen. Er stellt nicht allein den Hängebauch des alten Mannes dar, nicht allein seine kahle Platte, er bildet auch die Adern in der Art, wie sie unter der welken Haut des Greises in unangenehmer Weise sichtbar dahinziehen, ja er vergeht sich so weit gegen die Gesetze der Kunst, dass er, um den struppigen Bart des Pellichos darzustellen, einzelne Haare desselben, wie vom Winde bewegt, aus der Masse des Haars herausbildet.

Dieser Realismus ist eine ganz entschiedene Verirrung, und zwar deshalb, weil er gegen das oberste Princip der Kunst, die Schönheit darzustellen, verstösst, aber diese Verirrung lässt sich, wie gesagt, als bewusste Reaction gegen den Idealismus der Schule des Phidias begreifen, ja sie muss als solche aufgefasst werden, da De-

metrios weit davon entfernt ein Pfücher zu sein, noch in so später Zeit, wie die des Lukian und Quintilian, als ein bekannter, namhafter Künstler dasteht. Freilich, wie ebenfalls angedeutet, ganz vereinzelt. Man halte mir nicht Myron's trunkene alte Frau entgegen, bei der von Schönheit auch nicht die Rede sein kann; denn dieses Bildwerk, so gut wie alle ähnlichen Charakterbilder, wird dadurch gerechtfertigt, dass bei ihm das Hauptgewicht auf das Komische fällt. Das Komische in der Kunst aber ist dadurch berechtigt, dass es vermöge der Ironie, welche es in uns erregt, die Wirkung des Hässlichen aufhebt und eben dadurch heiter und wohlgefällig wirkt. Von komischem Charakterismus ist jedoch bei Demetrios nicht die Rede, das Unschöne besteht als solches in seinen Werken, die nicht heiter auf den Beschauer wirkten oder wirken sollten, und die, wenn überhaupt, einzig vermöge der Meisterschaft der Technik den Blick fesseln konnten, welche das Unmögliche (z. B. fliegende Haare in Erz) annähernd möglich zu machen wusste.

---

## ZWEITE ABTHEILUNG.

### ARGOS.

## ZEHNTES CAPITEL.

### Polyklet's Leben und Werke.

Es ist bereits in der Einleitung zu diesem dritten Buche bemerkt worden, dass Argos den zweiten Mittelpunkt des Kunstbetriebes dieser Zeit neben Athen bildet, wie dies ein schliesslicher Umblick in ganz Griechenland darthun wird. Diesen zweiten Knotenpunkt der Kunst haben wir jetzt zunächst für sich zu betrachten, um uns sodann zu vergegenwärtigen, wie das hier Geleistete und Geschaffene neben den Productionen Attikas auf den Entwicklungsgang der griechischen Kunst im Ganzen gewirkt hat.

Der Meister, welcher für die argivische Kunst diejenige Stelle einnimmt, in der wir für die attische Phidias finden, ist Polyklet.

Polyklet<sup>85)</sup> ist gebürtig aus Sikyon, lebt und wirkt aber hauptsächlich in Argos, und wird deshalb bald als Sikyonier, bald als Argiver angeführt. Dies ist Veranlassung geworden zu der Annahme, der Sikyonier und der Argiver Polyklet seien verschiedene Personen; neuerdings jedoch ist diese Hypothese als völlig unbegründet nachgewiesen, und es ist dargethan worden, dass die verschieden lautenden Urtheile über Polyklet, welche neben der doppelten Heimathsbezeichnung zur Unterscheidung zweier Künstler geführt haben, nicht allein sich ohne allen Zwang auf eine Person vereinigen lassen, sondern, grade auf eine Person bezogen, uns in den Stand setzen,



von Polyklet's Kunstcharakter ein so präcises Bild zu entwerfen, wie von dem weniger anderen Künstler. Wir haben es also, abgesehen von einem beträchtlich jüngeren Namensgenossen, mit einem einzigen Polyklet zu thun.

Von seinem Leben ist so gut wie Nichts überliefert, ja nicht einmal sein Zeitalter vermögen wir aus alten Quellen genau festzustellen. Plinius setzt Polyklet in die 90. Olympiade (420—416 v. Chr.), und dies ist das einzige verbürgte Datum, jedoch besagt dasselbe mehr als man auf den ersten Blick glaubt. Es bezieht sich dasselbe nämlich auf die Aufstellung des Kolossalbildes der Here von Argos, deren Tempel Ol. 89, 2 (423 v. Chr.) abbrannte. Dies Kolossalbild der Here ist aber, wenn wir es nicht gradezu das grösste Meisterwerk Polyklet's nennen wollen, ohne allen Zweifel eine seiner vollendetsten und reifsten Leistungen, es ist zugleich das einzige Werk, das er, so viel wir wissen, in öffentlichem Auftrag verfertigte. Schon daraus würden wir zu folgern berechtigt sein, dass dasselbe in sein höheres Mannesalter, in die Zeit seiner anerkannten Meisterschaft fallen müsse, aber diese Folgerung erhält noch eine besondere Stütze dadurch, dass Polyklet im Grunde nicht Götterbildner war und ausser der Here wahrscheinlich nur eine, obendrein hier kaum in Betracht kommende Götterstatue, einen Hermes gemacht hat. Dass nun trotzdem die Argiver ihm den Auftrag ertheilten, das Tempelbild ihrer Landesgöttin zu schaffen, beweist, dass Polyklet auf anderen Gebieten der Kunst zum höchsten Ruhme gelangt sein, dass er sich als der grösste Meister erwiesen haben musste, den die Argiver bei sich daheim finden konnten. Nehmen wir hinzu, dass Polyklet Ageladas' Schüler war, was wir doch auch nicht ohne Grund in das allerhöchste Greisenalter des Ageladas verlegen dürfen, so werden wir mit ziemlicher Sicherheit sagen dürfen, dass das plinianische Datum aus Polyklet's Leben wesentlich als ein jüngstes zu betrachten sei, so dass, wenn wir von demselben rückwärts rechnen und annehmen, dass Polyklet etwa ein Alter von 60 Jahren hatte, als er seine Here schuf, wir seine Geburt in die 74. oder 75. Ol. (etwa 482—478 v. Chr.) verlegen, wodurch er als ein 16—18 Jahre jüngerer Zeitgenoss des Phidias erscheint.

Bei dem Schweigen der Alten über die Lebensumstände dieses Meisters kann es als ein äusserst müssiges Beginnen erscheinen, über dieselben Vermuthungen aufzustellen. Dennoch mag ich eine solche Vermuthung nicht zurückhalten, für welche ich bestimmte Gründe gefunden zu haben glaube und welche, falls sie sich bestätigt, nicht allein für die Kunst Polyklet's, sondern auch für diejenige anderer Meister Bedeutung gewinnt. Diese Vermuthung geht dahin, dass Polyklet, vielleicht in der Begleitung seines Meisters Ageladas einige Jugendjahre in Athen gelebt und gearbeitet habe. Meine Gründe hierfür sind diese. Unter den Werken Polyklet's finden wir zwei entschieden attischen Gegenstandes, erstens Kanephoren, Korbträgerinnen, wie sie in der panathenäischen Procession einherzogen, und zweitens das Porträt einer bekannten athenischen Persönlichkeit des lahmen Ingenieurs Artemon, der unter Perikles lebte<sup>86</sup>). Nun könnte man freilich gegenüber den Kanephoren sagen, Polyklet brauche nicht in Athen gelebt, brauche Athen nur einmal flüchtig besucht zu haben, um, betroffen von der Anmuth dieser festlich geschmückten attischen Processionsmädchen, sie daheim in Argos zum Gegenstande reiner genreartiger Darstellung zu machen. Aber schon hier würde eine solche Annahme mancherlei Zweifeln Raum bieten. In viel höherem Grade jedoch ist das bei dem Porträt des lahmen Artemon

der Fall. Denn dieser ist doch an sich nicht ein Gegenstand von einer solchen Anmuth, dass Polyklet ihn nach flüchtigem Begegnen für eine freigeschaffene Darstellung zu benutzen sich getrieben fühlen konnte. Dass aber Artemon nach Argos gegangen sei, oder dass er einen vorübergehenden Aufenthalt Polyklet's in Athen benutzt habe, um sich von demselben porträtiren zu lassen, während er unter hundert tüchtigen attischen Künstlern die Auswahl hatte, dass andererseits Polyklet bei einem flüchtigen Besuch in Athen sich geneigt gefühlt hätte, sich dieser Aufgabe zu unterziehen, das Alles ist in gleichem Masse unwahrscheinlich. Dazu kommt nun noch ein anderer Umstand, um dessentwillen ich besonders auf meiner Vermuthung von einem längeren Aufenthalte Polyklet's in Attika bestehen möchte. Ich habe schon bei der Besprechung des Phidias jene Nachricht des Plinius von einem Künstlerconcurs in der Verfertigung von Amazonenstatuen erwähnt. Diese Nachricht lautet, gereinigt von einigen Verschn im Einzelnen, über deren Verbesserung man enig ist, folgendermassen: „Es kamen mit einander in der Darstellung von Amazonen in Wettstreit die berühmtesten Künstler verschiedener Staaten, und man kam überein, aus diesen Statuen, als sie in den Tempel der Artemis in Ephesos geweiht werden sollten, die vorzüglichste nach dem Urtheil der Meister selbst auswählen zu lassen. Da zeigte es sich denn, dies sei diejenige, welcher jeder Künstler nächst der seinigen die erste Stelle zuerkannte, das ist die des Polyklet; die zweite Stelle nimmt die des Phidias ein, die dritte diejenige des Kydoniers Kresilas, die vierte die von Phradmon.“

Es ist nun lange anerkannt und neuerdings, von Jahn<sup>87)</sup> scharf nachgewiesen, dass diese Geschichte, so wie sie Plinius giebt, nicht allein durchaus anekdotenartigen Charakters und jener Anekdote bei Herodot (8, 123) von dem Wettstreit über den Preis der Tapferkeit in der salaminischen Schlacht nachgemacht ist, sondern dass sie auch, abgesehn hiervon, an Widersprüchen leidet. Ebenso aber ist anerkannt, dass die beiden hauptsächlichlichen Thatsachen dieser Geschichte, die Concurrenz der Künstler mit einem und demselben Gegenstande und die Aufstellung dieser Statuen in Ephesos nicht allein durchaus richtig sein können, sondern wahrscheinlich in der That richtig sind, indem die Amazonenstatuen dieser Künstler auch sonst beglaubigt sind, und wir eine Reihe von Amazonenstatuen besitzen, die bei mancherlei Variation im Einzelnen doch nahe verwandte Grundauffassung zeigen, und füglich als Concurrenzwerke gelten können. Nun sagt Plinius keineswegs, dieser Wettstreit habe in Ephesos stattgehabt, auch wissen wir sonst Nichts von einem Aufenthalt dieser Künstler in Kleinasien. Wohl aber können wir, ausser bei Polyklet, nachweisen, dass sie allesammt in Athen lebten, wo wir auch noch eine fünfte Amazonenstatue, diejenige des Strongylion gefunden haben. Ist es nun nicht im hohen Grade wahrscheinlich, dass der von Plinius erwähnte Wettstreit in Athen stattgefunden habe, und dass von dorthier die Ephesier die vier vorzüglichsten Amazonenstatuen aufkauften, um sie in ihrem Artemistempel zu weihen, welcher der Sage nach von den Amazonen gegründet war? Zu den vorgetragenen Gründen für Polyklet's Aufenthalt in Athen gesellt sich ein bereits von Brunn bemerkter Umstand. Polyklet war, wie wir noch genauer sehn werden, besonders in Athletenstatuen, namentlich aber im athletischen Genre, und zwar in ruhig stehenden Gestalten, bei denen es auf die reinste körperliche Schönheit als solche ankam, ausgezeichnet. Derartige Darstellungen liegen aber dem Kreise der attischen Kunst an sich fern, sowohl der idealen Schule

des Phidias wie derjenigen Myron's, welcher in ähnlichen Gegenständen das Leben in seiner gesteigerten Thätigkeit darzustellen liebte. Wenn wir nun unter den Werken des Alkamenes, der im Übrigen ganz der idealen Richtung seines Meisters folgt, einen vorzüglichen Athleten, ein athletisches Genrebild finden (oben S. 213), unter den Werken des Kresilas, der auch mit einer Amazonenstatue concurrirte, einen Doryphoros (Lanzenträger), dergleichen wir einen unter den ausgezeichnetsten Arbeiten Polyklet's kennen, ist es da nicht sehr wahrscheinlich, dass das Vorbild des Meisters von Argos diese Werke angeregt hat, und zwar in Athen selbst? Eben diese Anregung der attischen Künstler durch den grossen Argiver aber, die auch Brunn bei dem Doryphoros des Kresilas annimmt, ist es einerseits, welche meiner Vermuthung von Polyklet's persönlichem Aufenthalt in Athen ihre Bedeutung verleiht, andererseits der Umstand, dass das ideale Element, welches in Polyklet's Here hervortritt, sich bei diesem, im Übrigen nicht der idealen Richtung folgenden Meister um so leichter begreifen lässt, wenn wir annehmen, er habe während einer guten Weile seiner Jugend in Athen gelebt und die Einflüsse der attischen Kunstrichtung erfahren.

Was nun die vier Amazonenstatuen anlangt, um die Fragen über diese gleich hier zu erledigen, so hat Jahn dargethan, dass wir aus den Nachrichten der Alten nur zwei Darstellungen genauer kennen, die Amazone des Phidias, die sich auf einen Stab stützte und die verwundete des Kresilas, und dass wir aus den erhaltenen Exemplaren wohl eine entsprechende Anzahl von Grundtypen, ausser der auf Kresilas zurückgehenden verwundeten Amazone aber kein weiteres bestimmtes Vorbild nachweisen können. Die vorzüglichste aller uns erhaltenen Amazonenstatuen ist diejenige aus Villa Mattei im Vatican (Müller, Denkmäler 1, 31, 138 A); dass dieselbe nicht auf das Vorbild des Phidias zurückgehe, wie Müller glaubte, ist durch Götting erwiesen, dagegen sie Polyklet zuzuschreiben, ist, da wir dessen Darstellung nicht kennen, ebenfalls ohne bestimmte Begründung.

Wenden wir uns daher den übrigen Werken des Meisters von Argos zu.

Götterbilder können wir mit Sicherheit nur zwei von Polyklet's Hand nachweisen, erstens einen Hermes, über den wir nichts Anderes erfahren, als dass er zu Plinius' Zeit in Lysimachia aufgestellt war, und zweitens die Here im Tempel von Argos. Dem Hermes dürfen wir nach dem Beispiele der Alten mit der blossen Erwähnung genug gethan zu haben glauben, denn wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass, wenn diese Statue besonders ausgezeichnet, vollends wenn sie das kanonische Idealbild dieses Gottes, das späteren Hermesdarstellungen zum Grunde liegende Vorbild gewesen wäre<sup>88</sup>), wir wenigstens einigermaßen genauer über dieselbe unterrichtet wären. Einen desto bedeutenderen Platz haben wir dagegen der argivischen Here einzuräumen, denn diese ist in der That die vollendetste Darstellung dieser Göttin und das kanonische Vorbild des Hereideals gewesen.

Diese von Gold und Elfenbein gebildete Statue war das Tempel- und Cultusbild in dem nach dem Brande im Jahre 423 v. Chr. neubauten, zwischen Argos und Mykenä am Berge Euböa gelegenen Tempel, dessen Fundamente und Bautrümmer nebst reichlichen Resten architektonischer Sculpturen eine im Sommer 1854 von Rangabé und Bursian geleitete Ausgrabung glücklich hat wieder auffinden lassen<sup>89</sup>). Das Bild der Here war von kolossaler Grösse, aber doch kleiner als der Zeus und

die Athene des Phidias, und zwar musste sie dies nach dem Masse des Tempels sein. Die Göttin sass auf einem goldenen Throne mit reichem Gewande bekleidet, welches nur den Hals und die schönen weissen Arme bloss liess, denn ein Epigramm des Parmenion sagt uns, dass Polyklet von dem Körper seiner Here zeigte, was Göttern und Menschen zu sehn erlaubt, aber verhüllte, was Zeus' Auge allein vorbehalten sei. Ihr Haupt mit dem reichlichen Haar umgab eine in gleicher Höhe ringsumlaufende goldene Krone, auf der die Horen und Chariten, ihre Dienerinnen, in Relief gebildet waren, und von deren Form wir uns aus der nebenstehenden argivischen Münze mit Heres Kopfe eine Vorstellung machen können, so wenig wir im Übrigen diese höchst mangelhafte Nachbildung für massgebend halten dürfen. In der rechten Hand hielt die Göttin das Scepter, welches mit einem Kukkuk bekrönt war, dem Symbol ihrer heiligen Ehe mit Zeus; in der linken Hand trug sie den Granatapfel, die Frucht der Unterwelt, das Symbol ihres Triumphes über Zeus' Nebengemahlin Demeter<sup>90</sup>). Denn Demeter hasste die Granate, durch deren Genuss in der Behausung des Todessgottes sie ihr geliebtes Kind Persephoneia verloren hatte; Here aber liebte dies Andenken des Unglücks der Nebenbuhlerin, und trug es in Polyklet's Tempelbilde triumphirend zur Schau. Gleichermassen war durch andere Attribute, eine Rebe, über deren Stelle wir nicht genau unterrichtet sind, und ein Löwenfell, auf welches sie die Füsse setzte, ihr Triumph über zwei andere Keksweiber des Zeus, Semele und Alkmene und deren Söhne Dionysos und Herakles angedeutet, denn Rebe und Löwenfell sind die bezeichnenden Attribute dieser Götter. Endlich wissen wir, dass Hebe, ihr eigenes eheliches Kind von Zeus, ebenfalls aus Gold und Elfenbein von Naukydes, einem Schüler Polyklet's gebildet, neben der thronenden Mutter auf derselben Basis stand.



Fig. 55. Kopf der Here von einer argivischen Münze.

So weit die Schilderung der Herestatue, welche wir aus den flüchtigen Andeutungen der alten Schriftsteller entnehmen können; sie ist fast ganz äusserlich, und wir würden uns von Polyklet's Schöpfung, und besonders von dem durch ihn ausgeprägten Idealtypus nur eine sehr unvollkommene Vorstellung machen können, wenn wir nicht die erhaltenen Darstellungen der Göttin von Argos, wenn wir ganz besonders nicht den auf der unten folgenden Tafel (Fig. 56) nach einem Gypsabgusse neu gezeichneten Kolossalkopf der Villa Ludovisi zur Ergänzung herbeiziehn dürften. Das Recht, dies zu thun, glaube ich mir durch einen eigenen Aufsatz über das Verhältniss der ludovisischen Büste zu Polyklet's Here gewahrt zu haben<sup>91</sup>), in welchem ich gegen neuerdings laut gewordene Zweifel dargethan zu haben denke, dass wirklich Polyklet den Idealtypus der Here feststellte, und dass wir diesen in denjenigen Darstellungen anzuerkennen haben, welche in den charakteristischen Idealzügen mit einander übereinstimmen, deren vollendetste und schönste aber in der hier abgebildeten Büste erhalten ist. Ehe wir aber diesen wundervollen Kopf näher betrachten, muss noch eine Bemerkung über Polyklet's Werk vorangeschickt werden.

Ich habe sowohl bei der Besprechung des phidiassischen Zeus in Olympia wie bei derjenigen der Parthenos bemerkt, dass die Tempel, in welchen diese Statuen des attischen Meisters standen, nicht Culttempel, sondern Festtempel, dass die beiden grossen Idealbilder nicht Cultbilder, sondern Schaubilder waren. Demgemäss

hatte Phidias im Zeus und in der Athene Parthenos nicht bestimmte Cultideen, Dogmen dieser Gottheiten darzustellen, sondern die vom ursprünglichen Dogma gelöste, durch die Poesie verklärte, allgemein nationale Idealvorstellung vom Regierer der Welt und von der Herrin Attikas zu verkörpern. Der argivische Tempel dagegen war Culttempel, die Here Polyklet's das eigentliche Cultusbild. Die Grundlage für die Schöpfung des Meisters also bildete die argivische Religion der Here, die in diesem Cultus liegenden und durch ihn bedingten Gedanken und Vorstellungen von der Göttin musste Polyklet in seiner Statue zur Anschauung bringen. Aus diesem Umstande erklären sich zunächst die vielfachen Attribute der Here, deren jedes auf einen Zug im Dogma der Göttin sich bezieht, aus diesem Umstande ergibt sich aber weiter das für das Ideal der Here viel Wichtigere, dass Polyklet die Göttin nicht allein gemäss der verklärtesten poetischen Anschauung bilden durfte. Diese verklärteste Anschauung fasst Here als die Himmelskönigin und die erhabene Gemahlin des Welt-herrschers Zeus. Die Göttin von Argos aber war nicht dies allein, sondern sie war, und zwar ganz besonders als die einzige rechtmässige Gemahlin des Zeus die Ehegöttin, die Schützerin und Vorsteherin des unverletzbar heiligen Bandes der Ehe. Und während nun die Königin des Himmels und Gattin des Zeus als solche allein in derselben heiteren und milden Majestät hätte aufgefasst werden müssen, welche trotz allem Ernst von dem Antlitze des Zeus uns entgegenstrahlt, musste die Wächterin und Schützerin des heiligen Ehebandes, nothwendig als eine ernste und strenge Göttin erscheinen, welche das Gesetz, die Norm und den Zwang der geheiligten Satzung aufrecht erhielt gegenüber dem Leichtsinn und dem Frevel der Gesetzesübertretung, zu der die Menschen, wie im poetischen Mythos der eigene Gemahl der Göttin nur zu geneigt sind. Aus diesen Keimen ist in der Poesie, ist bei Homer die eiferstüchtige, leicht zürnende und hadernde Hausfrau des Zeus erwachsen, die ausschliesslich als solche ein Marmorkopf in Neapel<sup>92)</sup> vortrefflich darstellt; im Idealbilde der Göttin aber bedingt diese dogmatische Grundlage unausweichlich ein Element der Strenge, der herben Grösse, welches mit der leidenschaftslosen Heiterkeit himmlischer Majestät schlechthin nicht vereinbar ist. Dies müssen wir wissen, um Polyklet gerecht zu werden, ja um seine von einer nicht leichten Fessel eingeschränkte Schöpferkraft um so mehr zu bewundern, welche die strenge Göttin der heiligen Satzung zur Geltung zu bringen wusste, ohne die göttliche Erhabenheit der Himmelskönigin zu beeinträchtigen. Und endlich dürfen wir nicht vergessen hervorzuheben, dass, während die Ideale des Zeus und der Athene, als Phidias sie verkörperte, von dem Enthusiasmus der Nation getragen und gesteigert waren, Gleiches von Here nicht gesagt werden kann, die einzig und allein im innigen und frommen Glauben der Argiver und des argivischen Meisters lebte, und von diesem Letzteren aus dem religiösen Gefühl heraus zu der erhabenen Idealität gebracht wurde, in der sie vor uns steht. Denn ohne Zweifel wird diese Überlegung unsere Achtung vor dem Genius Polyklet's um ein nicht Geringes steigern.

Wer zum ersten Male an die Betrachtung der Herebüste aus Villa Ludovisi geht, sollte sich des Goethe'schen Wortes erinnern: „keiner unserer Zeitgenossen darf sich rühmen, diesem Anblicke gewachsen zu sein.“ Nur ein fortgesetztes und wiederholtes Studium kann uns zur Auffassung dieser wundervollen Schöpfung befähigen, die ich als das vollkommenste uns überlieferte Idealbild der erhabenen Gattung zu





Fig. 56. Büste der Here in der Villa Ludovisi.

bezeichnen nicht anstehe. Ein fortgesetztes und wiederholtes Studium ist besonders deshalb nöthig, weil die Göttin völlig in sich abgeschlossen erscheint und uns nicht entgegenkommt, wie Zeus durch jenes milde Lächeln, das, um die Lippen der Büste von Otricoli spielend, uns den Vater der Götter und Menschen im Herrn der Welt empfinden lässt. Hier ist Alles nur Grösse und Strenge, ja es giebt Gesichtspunkte, von denen aus betrachtet die Büste furchtbar ernst erscheint; deswegen lässt sie uns anfangs kalt, ja sie vermag uns abzustossen. Und doch ist es vollkommen wahr wenn diese Here über die Massen schön genannt worden ist, nur ist ihre Schönheit diejenige der Gemahlin des Zeus, welche die blitzumloderte olympische Herrlichkeit des Götterkönigs erträgt, von der Semele vernichtet wurde; es ist eine Schönheit, die zu begehren, wie Ixion that, das Übermass des menschlichen Wahnsinns wäre.

Versuchen wir es, uns diese Schönheit in ihrer charaktervollen Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen. Die mehr breit als hoch, besonders nach der Mitte und nach unten mächtig vorgewölbte aber wenig modellirte Stirn spiegelt mehr einen starren Willen und einen kräftigen Charakter, als tiefes Denken, wie die Stirn des Zeus, die in grossem und regelmässigem Bogen geschwungenen Brauen, auf denen der Stolz der Götterkönigin thront, begrenzen die Stirn mit festem Abschluss, und indem sie das tiefliegende Auge mächtig überschatten, zeigen sie den oberen Theil des Gesichtes in himmlischer Klarheit, während sie dem Blicke des weitgeöffneten Auges eine Intensität verleihen, die uns an subjectivere Bewegungen im Gemüthe des königlichen Weibes gemahnt. Mit breitem Rücken zwischen den Brauen anhebend steigt die Nase gradlinig, fast starr in den unteren Theil des Antlitzes herab, wo der wenig geöffnete Mund diesen Zug von Strenge und Herbheit aufnimmt, und uns viel eher ein gebietendes Wort als ein sanftes Lächeln erwarten lässt, während das ganz besonders kräftig und voll vorspringende Kinn den Eindruck der höchsten Energie hervorbringt, und der gewaltige, von einer fast graden Profilinie eingeschlossene Hals uns die unbeugsame Willensstärke der Göttin noch einmal zum Bewusstsein bringt. Aber trotz aller dieser Grossheit und Erhabenheit ist Here doch das göttliche Weib in der reifsten Vollendung; über die blühenden Wangen sind die Jahrtausende dahingegangen, ohne ihre Spuren zu hinterlassen, und die weiche Rundung der vorderen Fläche des Halses lässt uns die Fülle des blühenden Busens ahnen, an welchem Zeus mit Entzücken ruht. Mehr noch als durch die Weichheit der fleischigen Theile des Gesichtes hat der Künstler es verstanden, durch die Behandlung des Haares den strengen Eindruck seines Idealbildes zu säufügen. Ja, der Contrast dieses üppigen, sanftgewellten, von tiefen Schatten durchfurchten und gleichsam gelockerten Haares gegen die ehern glatte Stirn und den unbeugsamen Hals der Göttin ist unvergleichlich erdosen, und wenn von Anmuth bei dieser Büste die Rede gewesen ist, so beruht das wesentlich auf diesem Contraste. Wohl ist dieses weiche Haar einfach zurückgestrichen, fern von der kunstvollen Zierlichkeit, mit welcher Aphrodite das ihrige schmückt, aber es ist doch sorgfältig geordnet, und der Perlenkranz, den die Göttin unter der anthemiengeschmückten Stirnkronen durch die Locken geschlungen hat, zeigt uns, dass Here Weib genug ist, um ihrem himmlischen Gatten schön erscheinen zu wollen.

So dürfen wir wohl sagen, dass das Ideal der Himmelskönigin und der Ehe-



göttin hier vollendet sei, und wenn, unserer Annahme gemäss, Polyklet's Here in dieser Gestalt in ihrem Tempel thronte, so begreifen wir, wie der gläubige Mann von Argos ihr mit unendlicher Ehrfurcht nahete, und wie er es empfand, dass diese Göttin die Heiligkeit der Ehe grade so strenge wahrte und schützte, wie sie dem ihren Geboten getreuen Manne das höchste Glück des Lebens verkündete und gewährleistete.

Wir haben dies eine Götterbild Polyklet's als seine grösste Schöpfung seinen übrigen Werken vorangestellt, und mussten auf diesen Idealtypus sofort näher eingehen, um dessen Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen; wir müssen aber jetzt eilen, unsere Leser mit den übrigen Arbeiten des Meisters von Argos bekannt zu machen, damit sich bei ihnen nicht ein unrichtiges Bild von dessen Kunstcharakter festsetze. Denn in seinen anderen Arbeiten erscheint Polyklet keineswegs als der idealschaffende Künstler, als welcher er uns aus seiner Here entgegentritt, ein Widerspruch, den wir im folgenden Capitel zu heben suchen werden. Der Sphäre des Übermenschlichen gehören ausser der schon besprochenen Amazone zwei Statuen des Herakles an, der ein Mal als „Führer (Ageter) die Waffen ergreifend“, das andere Mal als Bekämpfer der lernäischen Hydra dargestellt war. Über das Wie fehlen uns nähere Angaben; Eius aber dürfen wir mit der grössten Bestimmtheit aus-

sprechen, weil es aus dem Wesen des Heros selbst fliesst, nämlich, dass es bei diesen Bildwerken wesentlich nur auf die Veranschaulichung jugendlicher Heldenstärke ankommen konnte.

Die übrigen Werke Polyklet's fallen in den Bereich des Reimmenschlichen. Zunächst fünf Statuen athletischer Sieger in Olympia, die wenigstens wahrscheinlich ihm, nicht dem jüngeren Namensgenossen gehören. Sodann einige Bildwerke, die wir, wie Myron's Diskobol, dem athletischen Genre zurechnen müssen, sofern sie nicht Porträts, sondern Charakter- oder Situationsbilder freier Schöpfung waren. Unter diesen eine Statue, welche als die Trägerin von Polyklet's Ruhme gelten darf und seinen eigentlichsten Kunstcharakter darstellt, ein Doryphoros (Lanzenträger), welcher identisch gewesen zu sein scheint mit dem von den Künstlern sogenannten Kanon<sup>103</sup>), einer Statue, in der Polyklet einen durchaus normalen Jünglingskörper geschaffen und in der er seine Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, über welche er auch schrieb, verwirklicht hatte. Wir kommen auf dieses für Polyklet's Kunstrichtung besonders charakterische Werk zurück. Der Doryphoros wird uns bezeichnet als ein „mannhafter Knabe“; als Gegenstück erscheint in unserer Quelle (Plinius) eine zweite Statue, von der wir wahrscheinlich eine

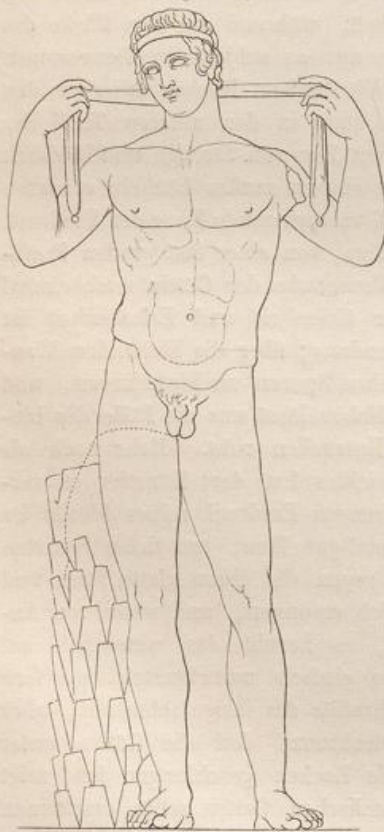


Fig. 57. Diadumenos aus Villa Farnese nach Polyklet.

Nachbildung in der vorstehend abgebildeten farnesischen Statue (Fig. 57.) besitzen, in einem „Diadumenos (ein sich die Siegerbinde Umlegender)“, den Plinius als „weichen Jüngling“ charakterisirt. Ob freilich dieser Gegensatz ein vom Künstler beabsichtigter war und ob demnach ursprünglich beide Statuen als Pendants zu einander gehörten, können wir nicht mit Sicherheit bestimmen, wir wissen nur, dass in späterer Zeit einmal der Diadumenos allein für die enorme Summe von 140,000 Thaler (100 Talente) verkauft wurde. Ein drittes Werk aus dieser Classe ist „ein sich mit dem Schabeisen reinigender Athlet (destringens se, ἀποξυόμενος)“ und ein viertes finden wir in der freilich unbestimmt lautenden Bezeichnung „eines Nackten, den Hacken Ansetzenden (nudus talo incessens; ἀποπτερόνιστον)“, welche jedoch sich ohne Mühe dahin erklären lässt, dass ein Ringer dargestellt war, in der Situation, wie er den Hacken kunstgemäss ansetzte, und hiedurch einen besonders festen Halt gegen seinen Gegner gewann.

Zu diesem athletischen Genre gesellt sich dann reines Genre ausser in den schon erwähnten attischen Kanephoren in einer Gruppe zweier mit Knöcheln, Astragalen, spielenden Knaben (astragalizontes), welche gelegentlich von Plinius als das vollendetste Kunstwerk Griechenlands gepriesen werden, was uns am ehesten begreiflich wird, wenn wir bedenken, welches Ruhmes unter uns ein derartiges Genrebild, der Dornauszieher im capitolinischen Museum geniesst. Man hat das Fragment einer Gruppe knöchelspielender Knaben im britischen Museum (abgeb. in den Marbles of the brit. Mus. 2, 31) auf dies Vorbild Polyklet's zurückführen wollen, aber, wie ich glaube, mit dem grössten Unrecht von der Welt; denn, so vortrefflich und charaktervoll die eine ganz erhaltene Gestalt dieser Gruppe ist, so wenig entspricht sie in ihrer Derbheit, in dem mit vortrefflicher Laune behandelten Typus der Gemeinheit und in ihrer drastischen Komik auch nur einigermaßen dem Bilde, welches wir uns von Polyklet's, des Meisters massvoll reiner Schönheit, Kunstcharakter machen müssen. Auf diesen würden sich viel eher die in nicht wenigen Exemplaren vorhandenen höchst anmuthigen Statuen knöchelnder Mädchen zurückführen lassen. — Wenn wir nun nochmals an das Porträt des Artemon erinnern, so dürfen wir die Liste der Werke Polyklet's schliessen, da uns seine Thätigkeit als Architekt nicht angeht, und da alle uns freilich eben so wenig interessanten Nachrichten, die ihn zum Maler machen, ausserdem verdächtig sind und auf Namensverwechslung mit Polygnot und auf anderen Irrthümern zu beruhen scheinen.

## ELFTES CAPITEL.

## Polyklet's Kunstcharakter.

Um zu einem klaren Gesamtbilde von dem Kunstcharakter Polyklet's und zu einer gerechten Würdigung seiner eigenthümlichen Verdienste zu gelangen, werden wir am besten thun, seinen Kreis zunächst durch die Vergleichung mit dem seiner beiden grossen Zeitgenossen Phidias und Myron negativ zu umgrenzen.

Wir haben nachzuweisen versucht, dass bei Phidias, so bedeutend seine Leistungen in jedem anderen Betracht sein mochten, der Schwerpunkt in das geistige Schaffen fällt, dass Phidias als Idealbildner im eigentlichen Verstande vom Übersinnlichen ausging, und dieses in der entsprechenden, aber dem geistigen Inhalt durchaus untergeordneten Form zu verkörpern und zur Anschauung zu bringen wusste, und wir haben gesehn, dass auch die Alten das Kunstprincip des Phidias durchaus so aufgefasst, und in verschiedenen, aber innerlich übereinstimmenden Ausdrücken bezeichnet haben.

Durchmustern wir nun die nicht wenigen Urtheile der Alten über Polyklet, so treffen wir nirgend, ausser in einer gleich zu besprechenden Stelle auf Zeugnisse für ein ähnliches Schaffen, und überblicken wir die Werke des Meisters, so werden wir uns für berechtigt halten dürfen, auszusprechen, dass Polyklet nicht Idealbildner gewesen sei, wenigstens nicht in dem Wortverstande, den ein gewissenhafter Sprachgebrauch festhalten muss. Allerdings stellt ein Ausspruch des Dionysios von Halikarnass Polyklet neben Phidias hinsichtlich des Erasten, Grossartigen und Würdevollen gegenüber den durch Zierlichkeit und Anmuth charakterisirten Kalamis und Kallimachos; allerdings sagt Dionysios, dass diese Letzteren glücklicher seien in den geringeren und menschlichen Gegenständen, jene in den grösseren und göttlichen. Allein zunächst werden wir in Bezug auf die erste Hälfte dieses Urtheils sagen dürfen, dass Ernst und Würde, die wir in Polyklet's Werken im vollen Masse anzuerkennen haben, einen idealen Inhalt oder eine ideale Tendenz der Kunst keineswegs voraussetzen, dass wir also in diesem Betracht den Gegensatz, in welchen Polyklet mit Phidias zusammen gegen Kalamis und Kallimachos gestellt wird, durchaus anerkennen dürfen, ohne unseren Hauptsatz zu gefährden. Für den zweiten Theil dieses Zeugnisses aber, in welchem Polyklet wie Phidias glücklicher in göttlichen als in menschlichen Gegenständen genannt wird, müssen wir die allgemeine Gültigkeit in Abrede stellen, und thun dies, gestützt auf keinen geringeren Gewährsmann als Quintilian, der von Polyklet aussagt, dass, während er die menschlichen Formen mit dem höchsten Masse würdevoller Schönheit über alle Wirklichkeit hinaus ausstattete, er die Erhabenheit der Götter nicht erreicht habe. Damit wollen wir aber das Urtheil des Dionysios nicht als schlechthin verkehrt und irrig bezeichnen, im Gegentheil erkennen wir dasselbe in Beziehung auf die Statue der Here durchaus an. Denn die Here

war ein Idealbild, wie es nur immer eines gegeben hat, denen des Phidias in jeder Weise ebenbürtig. Hatte Dionysios dies Werk im Sinne, so durfte er ohne allen Zweifel Polyklet als gleichgearteten Genossen neben Phidias und gegenüber Kalamis und Kallimachos nennen. Aber auch nur in Rücksicht auf dies eine Werk, in welchem, das dürfen wir — abgesehen von dem, was wir über die Eigenthümlichkeit des Ideals der Here noch zu sagen haben — wohl behaupten, Polyklet das eigentliche Gebiet, die besondere Sphäre seiner Kunst verlassen und überschritten hat, so dass wiederum im Hinblick auf die anderen Werke des Meisters von Argos Quintilian's Zeugniß vollkommen zu Rechte besteht, Polyklet habe (im Übrigen) die Erhabenheit der Götter nicht erreicht. Damit aber dieser Ausspruch nicht in irgend einer Weise missverstanden und als ein Tadel gedeutet werde, fügen wir gleich hinzu, Polyklet hat die Erhabenheit der Götter nicht erreichen oder nicht darstellen wollen, er hat überhaupt keine Götter, ja keine idealen, keine solchen Gegenstände dargestellt, bei denen das Hauptgewicht auf den geistigen Gehalt fiel. Man halte mir nicht den Hermes entgegen, denn, wollten wir selbst anerkennen, was wir in Abrede stellen, dass Polyklet das kanonische Ideal des Hermes geschaffen habe, so müssten wir immer noch darauf hinweisen, dass bei Hermes von göttlicher Erhabenheit nicht die Rede sein kann, und dass er von allen Göttern des Olymps am wenigsten göttlich, am wenigsten ideal im eigentlichsten Sinne ist; wohl aber ist Hermes als Muster und Vorbild jugendlicher Körperkraft und Gewandtheit eine Gestalt, welche sich mit den athletischen Jünglingsgestalten Polyklet's aus rein menschlichem Kreise wesentlich in eine Reihe stellt. Von den übrigen Werken des argivischen Meisters sind die beiden Statuen des Herakles und die Amazone allerdings in sofern Idealbilder, als weder Herakles noch die Amazone in der Wirklichkeit existirten, aber im eigentlichen Wortverstande des Ideals, wonach dasselbe auf einem Übersinnlichen beruht, sind weder Herakles noch die Amazone Idealgestalten. Wir haben schon bei früheren Gelegenheiten, und wiederum oben in der Aufzählung von Polyklet's Werken, darauf hingewiesen, dass Herakles durch die ganze antike Kunst der Repräsentant der höchsten Körperkraft ist, und dass bei ihm, mögen die Situationen, in denen der Heros aufgefasst wird, sein welche sie wollen, der Hauptaccent der Darstellung unausweichlich auf die Aus- und Durchbildung des Körperlichen fällt. Und wenn gleich wir weit davon entfernt sind, in Polyklet's Heraklesgestalten jenen Überschwang der körperlichen Massenhaftigkeit und der Muskelfülle anzunehmen, welche wir aus späteren, wie es scheint besonders durch Lysippos angeregten Darstellungen des Heros kennen, so können wir doch auch sie, wie den Hermes, nur als Glieder jener Reihe von Polyklet gebildeter athletischer Figuren betrachten, auf denen sein Ruhm eigentlich beruhte. Ähnliches wie vom Herakles muss ich in Bezug auf das Wesentliche der Darstellung von den Amazonen behaupten. Mögen die Situationen, in welchen diese Männinnen, siegend oder feindlicher Kraft unterlegen, gebildet werden, noch so sehr im Stande sein, seelische Bewegungen zu offenbaren und im Beschauer anzuregen, immer bleibt es eine eigenthümliche Durchbildung der Körperformen, bleibt es die Darstellung der Weiblichkeit in ihrer grösstmöglichen Entäusserung vom specifisch Weiblichen, besonders von aller Weichheit und Schwäche, was die Amazonen zu Amazonen macht. Daher kann in diesem besonderen Vorwurf nur der Künstler das Vollendete leisten, welcher den menschlichen Körper zum Gegenstande

seiner speciellsten Studien gemacht hat, und aus dem so erworbenen Wissen heraus im Stande ist, denselben in der hier erforderlichen Abweichung vom Wirklichen und in der Steigerung über das Wirkliche hinaus, und dennoch mit Einhaltung der Grenzen der Naturwahrheit darzustellen, und daher ist es erklärlich, wie Polyklet, bei dem wir die genauesten Studien des menschlichen Körpers besonders zu betonen haben werden, mit seiner Amazone den Preis selbst über die des Phidias davontrug, selbst wenn diese letztere an geistigem Gehalt die seinige überragt haben mag. Was wir ausser den berühmten von Werken Polyklet's kennen, gehört dem Gebiete des Reimenschlichen an, und zwar sind unter diesen Werken nicht allein die neben der Here berühmtesten des Meisters, sondern diejenigen, durch welche er am entschiedensten und am eigenthümlichsten auf die griechische Kunst eingewirkt hat, und folglich diejenigen, welche für Polyklet's Kunstrichtung am meisten charakteristisch sind und seine Bedeutung in der Kunstgeschichte begründen. Das sind die verschiedenen Jünglingsgestalten, die ich im vorigen Capitel als athletische Genrebilder bezeichnet habe, und zu denen sich in den Kanephoren und Astragalizonten zwei Werke aus dem Gebiete des reinen Genre gesellen.

Wenn wir glauben dürfen, durch das Bisherige Polyklet's Kunstkreis gegen denjenigen des Phidias hinlänglich abgegrenzt, die Grundverschiedenheit im Kunstprincip dieser beiden Meister fühlbar gemacht zu haben, so wird es jetzt unsere Aufgabe sein, darzulegen, worin die Unterschiede der Kunst des Myron und Polyklet bestehn, deren Hauptgegenstände einem und demselben Gebiete angehören. Denn Myron's Ruhm beruht, ausser auf den Thierbildungen, gleich demjenigen Polyklet's auf athletischen Genrebildern, und auch das reine Genre finden wir bei Myron und bei den Künstlern wieder, die sich Myron's Tendenzen angeschlossen zu haben scheinen.

Wir haben gesehn, dass die alten Kunsturteile an Myron's Werken mehr als alles Andere die hohe Lebendigkeit preisen, während daneben die Mannigfaltigkeit der Darstellungen hervorgehoben wird und ausgesagt, Myron habe Polyklet im Reichtum des Rhythmus übertroffen. Eine genauere Prüfung der bekannteren Werke Myron's hat uns zur vollkommenen Anerkennung der antiken Charakteristik desselben geführt; wir haben überdies gefunden, dass Myron das menschliche Leben in intensiver Function auffasst und flüchtig vorübergehende Momente der höchsten Bewegtheit zu fixiren weiss. Wenden wir uns zu Polyklet, so finden wir in den alten Urteilen über ihn nirgend ein Wort, welches die Lebendigkeit seiner Darstellungen hervorhebe, nirgend ein solches, das sich auf Mannigfaltigkeit der Gegenstände, auf Interesse der Situation, auf Kühnheit der Composition bezöge, seine Werke aber zeigen uns, mit Ausnahme des die Hydra bekämpfenden Herakles, lauter ruhige Gestalten, bei denen die Handlung von durchaus untergeordneter Bedeutung und die Bewegung in der Art gemässigt ist, dass sie als solche kaum in Anschlag kommt und nur bestimmt ist, den ruhenden Körper in verschiedener Stellung oder Gliederlage zu zeigen. Als Beispiel kann uns der in einer oben mitgetheilten Nachahmung erhaltene Diadumenos gelten. Er bildet den conträrsten Gegensatz zum Diskobol Myron's; dort die höchste Energie, hier die grösste Gemessenheit der Bewegung; dort eine momentane, hier eine länger dauernde Handlung; dort die concentrirteste Anspannung der Kraft, hier eine bequeme Lässigkeit; dort der verschlungenste und kühnste, hier der denkbar einfachste Rhythmus; dort eine Action, die als solche

sofort Blick und Interesse fesselt, und uns erst bei längerer Betrachtung die Vortrefflichkeit der Darstellung des Körpers wahrnehmen lässt, hier eine Stellung, die gleichsam wie ein Act nur dazu ersonnen scheint, um uns den Körper in einer zur Betrachtung und zum Genuss seiner Schönheit günstigen Lage darzustellen, und auf deren Bedeutung wir erst nach längerer Betrachtung der Statue aufmerksam werden.

Gegenüber dem ruhigen Stande der meisten polykletischen Statuen ist uns ein Ausspruch des Plinius von nicht geringer Wichtigkeit, welcher ein Mittel angeht, durch das der Meister die Gefahr der Monotonie in den Stellungen vermieden hat. Eigenthümlich, sagt Plinius, ist es Polyklet, ersonnen zu haben, dass seine Statuen auf einem Fusse ausruhen. Die ältere Kunst liess ihre ruhig stehenden Statuen, und nur von solchen kann hier überhaupt die Rede sein, mit beiden Füßen fest auf dem Boden stehn, vertheilte die Last des Körpers gleichmässig auf beide Beine, was nicht am wenigsten dazu beiträgt, der ganzen Haltung des Körpers etwas gleichmässig Abgewogenes, Gebundenes, Schwerfälliges zu verleihen, um zwar um so mehr, je weniger wir thatsächlich einen derartigen Stand einzunehmen pflegen. Denn wenn wir ungezwungen stehn, lassen wir abwechselnd den einen um den anderen Fuss die Last des Körpers tragen. Dies ist es, was nach Plinius Polyklet zuerst beobachtete und in die Kunst einführte, und dies ist es, wodurch er die ruhigen Stellungen seiner Statuen von allem Gebundenen und Einförmigen befreite, indem er ihnen den gefälligen Gegensatz einer tragenden und einer getragenen Seite verlieh. Diese Neuerung scheint so nahe zu liegen, dass man sich schwer entschlossen hat, sie mit Plinius Polyklet zuzusprechen, indem man darauf hinwies, Phidias könne sie unmöglich nicht ebenfalls gefunden und angewandt haben. Allein erstens fragt es sich doch noch, besonders gegenüber dem ausdrücklichen Zeugniß des Plinius, ob dies der Fall war, zweitens, war es der Fall, so mag Phidias dies von seinem Zeitgenossen und Mitschüler gelernt haben, dem also die Ehre der Erfindung bliebe, und endlich war diese Neuerung für Polyklet's Kunst von einer ganz anderen principiellen Bedeutung als für die phidiassische, denn offenbar tritt ihr Werth in besonderem Masse in unbedeckten Statuen hervor, deren Anmuth bei ruhiger Haltung wesentlich auf dem Contrast der tragenden und getragenen Körperhälfte beruht. Und wenn wir nun bei demselben kundigen Schriftsteller (Auctor ad Herenn.), der an Myron's Werken den Kopf, an denen des Praxiteles die Arme besonders lobt, an Polyklet's Statuen den Rumpf als das Vorzüglichste gepriesen findet, so müssen wir dies allerdings zum Theil auf die sorgfältig beobachteten Proportionen beziehen, aber wir sind gewiss berechtigt, dies Lob zum anderen Theil aus der Anmuth in Stellung und Haltung des Rumpfes abzuleiten, welche auf dem rhythmisch fein durchgeführten Reflex des Standes auf einem Beine beruht.

Nach den bisherigen meist negativen Bestimmungen der Kunstsphäre Polyklet's dürften wir im Stande sein, das Princip und den Charakter derselben in einem kurzen positiven Satze auszusprechen. Polyklet ist derjenige Künstler, welcher die Schönheit des menschlichen Körpers als Ausgangs- und Zielpunkt seines Bildens betrachtet, welcher die menschliche Gestalt in ihrer vollkommensten Norm und in ihrer reinsten Verklärung darzustellen strebt.

Eine solche durchaus normale, vollkommene und makellose Schönheit fand Polyklet natürlich in der Wirklichkeit auch unter dem schönen Griechenvolke nirgend

vor, sie war das Product seines künstlerischen Sinnens. Aber nimmer konnte der Meister zu deren Bewusstsein und geistiger Anschauung auf einem anderen Wege gelangen, als auf demjenigen der Beobachtung des in der Wirklichkeit Gegebenen. Ich will nicht gegen diejenigen streiten, welche von einer „Idee des menschlichen Körpers“ reden, denn das könnte ein Streit um Worte werden, aber ich behaupte auf's entschiedenste, dass eine solche „Idee“ (nämlich die *ultima generis species*) nicht das Product der freischaffenden Phantasie, sondern nur das Resultat der Abstraction aus sinnlich Wahrgenommenem und Beobachtetem sein kann.

Schon wegen dieser allgemeinen Nothwendigkeit würden wir berechtigt sein zu sagen, dass Polyklet bei seinen Schöpfungen von den umfassendsten Studien des menschlichen Körpers in seiner individuellen Existenz ausgegangen sein muss. Aber diese seine Studien werden uns auf's bestimmteste dadurch verbürgt, dass wir von einer Schrift des Künstlers wissen, in welcher er seine Resultate wissenschaftlich niederlegte. Diese Schrift war eine Proportionslehre der menschlichen Gestalt, und gab, wie uns Galenus überliefert, die normalen Verhältnisse aller einzelnen Körpertheile zu einander und zum Ganzen in festem Zahlenausdruck an. Genau nach den Resultaten dieser Studien arbeitete nun aber Polyklet auch eine Normalgestalt, in der er seine Lehre gleichsam thatsächlich machte und erprobte; das war der schon genannte Doryphoros, den nach Plinius' Bericht, die Künstler auch den „Kanon (das Musterbild)“ nannten, indem sie aus demselben wie aus einem Gesetzbuche die Normen der Kunst und Schönheit entnahmen, in welchem also Polyklet, wie Plinius hinzufügt, allein von allen Menschen in einem Kunstwerke ein Lehrbuch der Kunst hinterlassen hatte<sup>93</sup>).

Über das Wesen und die Eigenthümlichkeit der polykletischen Proportionslehre und Normalgestalt sind wir leider nicht mit Sicherheit unterrichtet, denn die Urtheile und Lobsprüche der Alten in Bezug auf Polyklet's Statuen beschränken sich auf Ausdrücke, die sich eigentlich von selbst verstehen und nur die Anerkennung enthalten, Polyklet's Gestalten seien wirklich normal, von jedem Extrem entfernt, im höchsten Grade massvoll. Möglich ist es allerdings, dass die von Vitruv (3, 1) bewahrte Proportionslehre, welche das Verhältniss der einzelnen Körpertheile zum Ganzen in festen Zahlen ausdrückt und von der der alte Zeuge sagt, nach diesen Massen haben sich die berühmten alten Maler und Bildner gerichtet — möglich, sagen wir, ist es, dass diese Lehre im Wesentlichen, ja vielleicht im Einzelnen, auf derjenigen Polyklet's beruht, aber bezeugt ist es nicht und bisher auch noch nicht ausgemacht. Die erhaltene Nachbildung endlich eines polykletischen Werkes, abgesehen davon, dass es nicht die des „Kanon“ ist, kann uns nur ganz im Allgemeinen leiten, da uns die Genauigkeit der Copie nicht verbürgt ist und ein Zweifel an derselben um so eher aufkommen kann, je schwieriger die genaue Wahrung der Feinheiten in den Proportionen bei der Übertragung eines Erzwerkes in Marmor ist. Ja, streng genommen ist eine genaue Wiedergabe der Verhältnisse in dieser Übertragung kaum möglich, falls eine künstlerisch ähnliche Wirkung hervorgebracht werden sollte; denn die gemessen gleich mächtige Form erscheint im Marmor als einem hellen Material breiter und mächtiger als im dunkeln Erz, und die gleich erscheinende wird sich, gemessen, als schwächer darstellen. Entweder der Schein der Ähnlichkeit muss demnach geopfert werden, oder die thatsächliche Gleichheit des Masses, welches von beiden aber in unserer

farnesischen Statue gewahrt worden, ist eine Frage, über die ich nicht absprechen mag, am wenigsten ohne Kenntniss des Originals. Den einzigen positiven Anhalt zur Vergewärtigung der von Polyklet für normal gehaltenen Proportionen haben wir in den Nachrichten über diejenigen Neuerungen, welche Lysippos mit den Proportionen vornahm, die aber nicht hier, sondern erst bei Besprechung dieses Künstlers erörtert und gewürdigt werden können.

Wenngleich wir aber auch die besondere Beschaffenheit der von Polyklet geschaffenen Mustergestalt nicht mit Sicherheit nachzuweisen vermögen, so können wir doch begreifen, dass er durch die Aufstellung einer solchen der Kunst einen Dienst geleistet hat, dessen Wichtigkeit die Künstler erkannten, welche aus Polyklet's „Kanon“ wie aus einem Gesetzbuche die Norm und Regel der Schönheit ableiteten und denselben als Massstab ihrer eigenen Productionen benutzten. Wir brauchen uns nur zu fragen, zu welchem Zwecke unsere Künstlerjugend angehalten wird nach der „Antike“ zu zeichnen, um uns des Vortheils bewusst zu werden, welcher der griechischen Kunst aus dem Vorhandensein eines solchen Vorbildes erwuchs. Unsere Kunstjünger zeichnen nach der Antike viel weniger, was allerdings eine Hauptsache wäre, um die Gestaltung der Musculatur in ihrer Thätigkeit genau kennen zu lernen, denn zu diesem Zwecke wird „Act“ gezeichnet, freilich, wenn dies hier im Vorbeigehn berührt werden darf, mit zweifelhaftem Gewinn, da man das lebendige Modell nicht allein in ruhiger Stellung studirt, sondern auch in sogenannten Bewegungen, bei denen die Gestaltung der Musculatur immer unrichtig werden muss, weil die Bewegungen nicht als Functionen des Körpers wirklich gemacht, sondern, um der Beobachtung Zeit zu geben, nur in ihrem äusserlichen Schema künstlich fixirt werden; sondern wir zeichnen antike Statuen wesentlich, um uns eine Summe wahrhaft schöner und mustergiltiger Formen zu erwerben. Denn es ist nicht Jedermanns Sache, diese aus der individuellen Wirklichkeit abzuleiten. Was unseren Künstlern die Antike, zum Theil selbst die nicht durchaus mustergiltige ist, das war den griechischen Künstlern Polyklet's absolut vollkommene Normalgestalt, die z. B. ein Meister wie Lysippos, gradezu seinen Lehrmeister nannte.

Ogleich nun aber Polyklet in seinem Kanon ein durchaus reines Muster hingestellt, in demselben seine wissenschaftliche und künstlerische Überzeugung von der vollkommensten Schönheit des menschlichen Körpers niedergelegt hat, so würde man doch den Charakter seiner Kunst sehr missverstehn, wenn man glaubte, der Meister habe sich darauf beschränkt, diese erkannte Norm und nur diese Norm wieder und immer wieder darzustellen. Im Gegentheil verbürgt uns die Bezeichnung seines Diadumenos als „weicher Jüngling“ neben seinem Doryphoros als „mannhafter Knabe“, und dürfen wir mit Sicherheit aus seinen Darstellungen des Hermes und Herakles und der Amazone folgern, dass Polyklet auch die mannigfaltigen Modificationen der absoluten Normalschönheit durch zarteres und reiferes Alter, grössere oder geringere athletische Ausbildung des Körpers wohl aufzufassen und wiederzugeben wusste. Immer jedoch innerhalb einer gewissen Grenze. Das bezeugt uns ausser der Prüfung der Gegenstände des Meisters Quintilian besonders in den Worten, Polyklet habe das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt. Das ist bei einem Künstler, dessen Streben die Darstellung der reinsten Schönheit des menschlichen Körpers ist, vollkommen in der Ordnung; denn normal-



schön ist der menschliche Körper nur innerhalb einer gewissen Altersgrenze, der reiferen Jugend, welche Quintilian als die Zeit der glatten Wangen bezeichnet. Und demgemäss finden wir unter den Werken Polyklet's, abgesehen von der Here, die, wie gesagt, über die eigentliche Sphäre des Meisters hinausliegt und vielleicht von dem Porträt Artemon's, welches ebenfalls dem Kreise Polyklet's nicht entspricht, nur jugendliche Gestalten, als deren jüngste wir die knöchelspielenden Knaben, und als deren reifste und ausgewirkteste wir die Statuen des Herakles betrachten dürfen.

Schon aus diesem verhältnissmässig beschränkten Kreise der Darstellungen Polyklet's wird sich die Rechtfertigung eines leisen Tadels ergeben, den Varro (bei Plinius) gegen den Meister ausspricht: seine Werke seien fast wie nach einem Modell (paene ad unum exemplum<sup>95</sup>) gemacht. Von der hier hervorgehobenen Gleichförmigkeit, auf welche es auch zielt, wenn Quintilian dem Polyklet Erhabenheit (pondus) abspricht, werden wir den Künstler nicht freisprechen können, wir mögen die Blicke richten auf die Gegenstände, auf die Situationen, auf die Handlung, oder auf den geistigen Gehalt seiner Statuen. Je mehr wir aber hiernach in Gefahr gerathen, Polyklet's Kunst zu unterschätzen, um so nachdrücklicher haben wir auf die Lobsprüche hinzuweisen, welche seinen Werken ertheilt werden, auf die einstimmige Bewunderung des Alterthums, welche nicht ansteht, Polyklet trotz der Beschränktheit seines Kunstkreises, Phidias als ebenbürtig zur Seite zu stellen. „Sorgfalt und würdevolle Schönheit (decor),“ sagt Quintilian in der schon einige Male berührten Stelle, „zeichnen Polyklet vor allen anderen Künstlern aus, aber, wenngleich ihm von dem grössten Theil der Menschen die Palme zuerkannt wird, müssen wir doch, um Allen gerecht zu werden, sagen, dass ihm die Erhabenheit abgeht; die Schönheit der menschlichen Gestalt hat er über alles erfahrungsmässig Gegebene (supra verum) hinaus gesteigert, die Majestät der Götter freilich nicht erreicht.“ Und mit diesem Lobe der vollendeten Schönheit polykletischer Werke stimmen Andere überein, ja, wo ein Muster einer regelmässigen Schönheit aufgestellt werden soll, da wird auf Polyklet's Statuen verwiesen, während nicht allein Quintilian diese Schönheit eine würdevolle nennt, sondern auch der schon früher einmal angezogene Ausspruch Ciceros, vollkommen schön seien wenigstens nach seinem Bedünken Polyklet's Werke, uns erkennen lässt, diese Schönheit sei nicht jene sinnlich reizende, welche der grossen Menge gefällt, sondern eine ernstgefasste, welche die Bewunderung des Kenners erregt.

Wir modernen Menschen sind kaum im Stande, diese hohe Auszeichnung Polyklet's zu würdigen, weil wir die Schönheit des Körpers, in der Polyklet das Höchste leistete, kennen zu lernen wenig Gelegenheit haben, und weil schon in Folge dessen unser Formgefühl ungleich weniger entwickelt ist, als es das der alten Griechen mit ihrem Schönheitscultus war; uns wird immer der ideal schaffende, grosse Ideen verkörpernde Künstler der grössere und bewunderungswürdigere sein, aber wir sollen uns hüten, diesen subjectiven Massstab an die alte Kunst und ihre Leistungen anzulegen. Und wenn wir namentlich an einem umfassenden Studium der Antike unsern Formensinn und unser Gefühl für Schönheit üben, wenn wir dann vor einem musterhaften Werke uns bewusst werden, in welchem Grade, ganz abgesehen vom Gegenstande und vom Gehalt, die Form als solche uns zu entzücken vermag, so werden wir einsehen, auf welcher Höhe der Künstler stand, dem in dieser Beziehung „von dem grössten Theil der Menschen die Palme zuerkannt wurde“, welche wahr-

haft grosse künstlerische Begabung dazu gehörte, um Werke zu schaffen, welche bei ungleich geringerem geistigen Gehalt den vorzüglichsten Leistungen eines Phidias an die Seite gestellt wurden.

Das Streben nach vollkommener Formschönheit gesellte sich bei Polyklet mit der höchsten Vollendung im Reintechnischen. Auch in Bezug auf dieses war der Kreis Polyklet's beschränkt, denn er war wesentlich Metallarbeiter (Erzgiesser und Ciseleur), und hat, so viel wir wissen, nur in seiner Here eine andere Technik, die Goldelfenbeinbildnerei in Anwendung gebracht. Und doch wird grade in Bezug auf das Machwerk (*τέχνη*) Polyklet's Here von Strabon selbst noch über die Schöpfungen des Phidias gestellt. Und eben so heisst es von der Kunst des Ciseleurs (der Toreutik) bei Plinius, dass wie Phidias sie offenbart und gelehrt, Polyklet dieselbe zur Vollendung gebracht und so durchgebildet habe, wie Phidias sie begründete. Wenngleich aber die Toreutik zunächst sich mit der selbständigen Herstellung von Werken im Kleinen und Feinen beschäftigt, und wenngleich Polyklet wie Phidias sich mit dergleichen Arbeiten befasst hat, so kommt sie doch auch bei Erzgusswerken und bei der Herstellung von Goldelfenbeinstatuen zu deren letzter Vollendung in Anwendung. Und eben in dieser feinsten Durchbildung der Form war Polyklet ausgezeichnet, wie dies nicht allein Quintilian bekundet, der ihm Sorgfalt neben der Schönheit im höchsten Masse zuspricht, sondern wie das auch aus einem Ausspruche hervorgeht, den Plutarch dem Meister selbst in den Mund legt des Sinnes: das Werk werde dann am schwersten, wenn das Thonmodell bis zur Darstellung der letzten Feinheiten gekommen sei, ein Ausspruch, der sich besonders gut bei einem Künstlern begreift, der nicht grossartige Gedanken zu bewältigen hat, und dessen Vorzüge mehr im formellen als im reingeistigen Theile der Arbeit bestehn. Wenn wir nun aber nicht vergessen, wie nahe dieser höchsten Durchbildung der Form die Gefahr der geleckten Glätte lag, die Klippe, an der Kallimachos scheiterte, so werden wir es empfinden, welches Mass echt künstlerischer Begabtheit dazu gehört, um auch hier Polyklet vollkommen innerhalb der richtigen Grenzen zu halten.

Wenn wir nun glauben dürfen, durch das Bisherige ein einheitliches und consequentes Bild vom Kunstcharakter Polyklet's gemäss den Urteilen der Alten aufgestellt und unsern Lesern zum Bewusstsein gebracht zu haben, welch eine höchst glückliche Ergänzung der Leistungen des Phidias und der Seinen der griechischen Bildnerei in denen Polyklet's erwuchs, so bleibt uns nur noch eine Schlussbemerkung über das einzige Werk des Meisters, dessen Charakter sich von dem seiner übrigen Schöpfungen abscheidet, über die Here. Dass die Here als reines Idealbild einem wesentlich anderen Gebiete als die anderen Werke Polyklet's angehört, sollte nie verschwiegen oder vertuscht werden; haben wir dies aber vorweg anerkannt, so dürfen wir wohl behaupten, dass von allen Götteridealen grade Here etwa nebst Hestia am ehesten von einem Künstler wie Polyklet erreicht werden konnte. Denn Here, weder Jungfrau noch Mutter, sondern Gattin des Zeus, stellt das Weib in ihrer reifsten aber massvollsten Entwicklung dar; wohl ist sie auch, um Brunn's Worte zu gebrauchen, Königin des Himmels, aber an Gewalt Zeus nicht gleich, Ehrfurcht gebietend mehr durch den Ernst der Weiblichkeit als durch wirkliche Kraft: also ein Musterbild der ehrbarsten Würdigkeit und der reinsten Frauenschönheit. Und wenn man das als richtig anerkennt, was ich über das polykletische Hereideal oben ausgesprochen

habe, in welchem die Ehegöttin neben der Königin des Olympos zur Erscheinung kam, so darf wohl daran erinnert werden, dass in ihr nicht sowohl eine erhabene Vorstellung wie die des Weltherrschers Form gewann, als vielmehr ein sinnig tiefer Gedanke, und dass, wie Here selbst nicht im eigentlichen Sinne genial ist, ihr Ideal auch von einem Künstler geschaffen werden konnte, der, ohne hohen genialen Ideenflug, seine Werke mehr reflectirend als in poetischer Begeisterung hervorbrachte.

## ZWÖLFTES CAPITEL.

### Die Schüler und Genossen Polyklet's.

Gleichwie an Phidias und Myron schloss sich an Polyklet eine Anzahl jüngerer Künstler als Schüler an, welche sogar bei ihm bedeutender ist als bei seinen beiden grossen Zeitgenossen. Denn als Schüler Polyklet's in ganz eigentlichem Sinne nennt Plinius allein sieben Künstler (den Argiver Asopodoros, Alexis, Aristides, Phrynon, Deinon, Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien), zu denen wir aus anderen Quellen noch zwei (einen jüngeren Kanachos von Sikyon und Periklytos wahrscheinlich ebendaher) fügen können. Die Thatsache, dass Polyklet eine bedeutende Schule um sich versammelte, ist aus dem Charakter seiner Kunst leicht erklärlich; denn das was Polyklet in ganz besonderem Masse auszeichnet, Feinheit der äusseren Technik und die Beobachtung des Gesetzes der normalen Schönheit ist ja das eigentlich Lehrbare der bildenden Kunst, während die grossen Ideen eines Phidias durch Lehre gar nicht und der lebenswarme Naturalismus Myron's höchstens in seinen äusseren Merkmalen überliefert werden kann. Phidias' und Myron's Kunst musste wesentlich durch Beispiel und Vorbild anregend und entzündend wirken, konnte dies aber unfehlbar nur bei Künstlern, die von der gütigen Natur mit einer gewissen Congenialität mit den Meistern ausgerüstet waren; daher kommt es, dass wir die Schüler des Phidias und Myron als Künstler finden, die ihre höchst ehrenvolle ja ausgezeichnete Stelle in der Kunstgeschichte einnehmen. Nun ist freilich das, was Polyklet zum wahrhaft grossen Künstler machte, der feine Formsinn, das lebendige Gefühl für die reine Schönheit eben so wohl eine Gabe des Genius, die nimmer übertragen werden kann, wohl aber mochten mässig begabte Menschen mit Recht glauben, eher auf dem Kunstgebiete Polyklet's, als auf dem eines Phidias und Myron zu einer gewissen Tüchtigkeit zu gelangen, und der Art scheint denn wirklich die Mehrzahl der oben genannten Schüler Polyklet's gewesen zu sein, welche auch der überwiegenden Mehrzahl nach Argiver oder Sikyonier waren, wenn wir es nicht als einen ziemlich unbegreiflichen Zufall betrachten sollen, dass wir sechs der sieben von Plinius Genannten nur aus dieser einzigen Erwähnung kennen, den siebenten (Aristides) in einer zweiten Notiz bei Plinius als Darsteller von Zwei- und Vier-

gespannen erwähnt finden, während die beiden letzten (Kanachos und Periklytos) wenigstens sicher nicht unter den hervorragenden Künstlern ihren Platz finden. Aber trotz dieser Thatsache dürfen wir die Schule Polyklet's, und hätte sie vom Meister auch Nichts als eine gewisse technische und formelle Tüchtigkeit gelernt, nicht gering achten. Denn das Auftreten einzelner grosser Geister allein hätte der griechischen Kunst nimmer den erhabenen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte der Menschheit erworben, sondern es ist vielmehr jene allgemein verbreitete Befähigung für die bildende Kunst, die uns aus den Schöpfungen aller Schichten des hellenischen Volkes entgegentritt, welche die Griechen zu dem gemacht hat, was sie in der That sind, die weltgeschichtlichen Vertreter der Kunst; ja die Schöpfungen dieser grossen Geister wären kaum möglich gewesen, ohne die Grundlage der allgemeinsten Kunsttüchtigkeit der ganzen Nation, welche sich in den Meistern gipfelte und welche ihrem Schaffen in Verständniss, Anerkennung und Bewunderung das schönste Lebenselement zuführte. Für die Ausbildung und Erhöhung dieser allgemeinen Kunsttüchtigkeit musste aber Polyklet's Lehrerthätigkeit von der grössten Bedeutung sein, und wenn auch seine Schüler Nichts hervorbrachten, das über das mittlere Mass des bereits Vorhandenen irgendwie hinausging, so mussten sie doch wesentlich dazu beitragen, eben das mittlere Mass der Leistungen der Kunst um ein Beträchtliches zu erhöhen und das Bewusstsein von demselben in weiteren Kreisen des Volkes zu verbreiten.

Damit aber Polyklet's Einfluss auf die Kunst seiner Zeit nicht, trotz dem Gesagten, als zu mässig und beschränkt erscheine, muss hervorgehoben werden, dass wir bisher nur von den Künstlern redeten, welche direct als seine Schüler genannt werden. Wir haben noch nicht von denen gesprochen, die aus seinem Beispiel Anregung erhielten oder in seinem Sinne schufen, ja wir haben ein paar bedeutende Männer übergangen, die aller Wahrscheinlichkeit nach direct aus Polyklet's Schule hervorgegangen sind, von denen dies nur nicht ausdrücklich bezeugt ist. Vor Allen muss hier Naukydes, Mothon's Sohn aus Argos genannt werden, der etwa ein Menschenalter jünger war als Polyklet, zu demselben aber in einem nahen Verhältniss gestanden zu haben scheint, da von seiner Hand, wie bereits erwähnt, das neben der Here Polyklet's aufgestellte Goldelfenbeinbild der Hebe war. Ausser dieser kennen wir von ihm aus idealem Kreise noch eine echerne Hekate in Argos und einen Hermes, während er durch einen Diskoswerfer auf dem Gebiete des athletischen Genre, durch einen Widderopferer, auf dem des reinen Genre, durch ein Porträt der Dichterin Erinna und durch drei Siegerstatuen auf dem der realen Kunst thätig erscheint. Näher bekannt ist uns von diesen Werken keines, aber schon ihre Zahl, die Verschiedenheit der Kreise, denen sie angehören, und der Umstand, dass Naukydes seine Hebe neben Polyklet's Here stellen durfte, verbürgt uns die Tüchtigkeit des Künstlers. Den Diskobol hat man in einer Statue des Vatican (Pio-Clem. 3, 26) zu erkennen geglaubt, ja diese Vermuthung ist im vollen Masse populär geworden. Und doch ist seltsamer Weise zu deren Begründung bisher kaum etwas Anderes gesagt worden, als dass die mehrfachen Copien dieses ruhigen Diskobols uns auf ein berühmtes Original, und somit auf den zweiten von Plinius neben dem myronischen angeführten Diskoswerfer schliessen lassen. Wenn wir aber Naukydes als Schüler Polyklet's betrachten, so lässt sich wenigstens einiges Weitere für diese Annahme vorbringen.

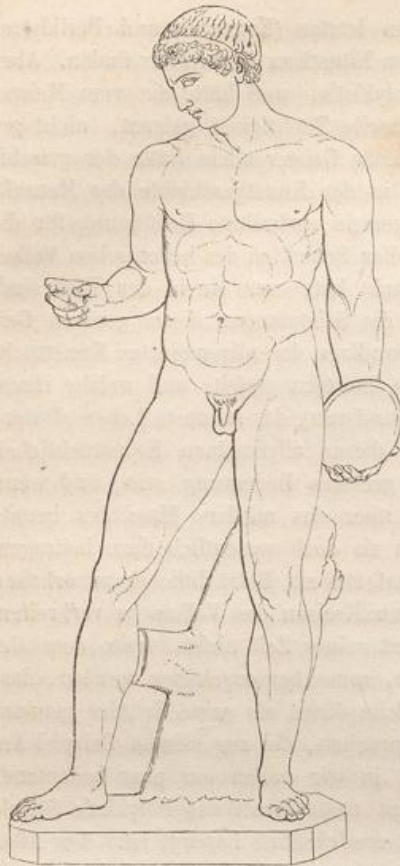


Fig. 58 Diskobol vielleicht nach Naukydes.

Die in Rede stehende Statue, von der ich der leichteren Verständigung wegen eine Abbildung (Fig. 58) beifüge, stellt den Diskoswerfer nämlich nicht in der heftigen Bewegung des myronischen dar, sondern in einer der eigentlichen Action vorhergehenden Situation, die ich als ein Präludiren zum Abwurf betrachte<sup>96</sup>). Der Athlet steht ruhig aufrecht, den Diskos in der gesenkten Linken, die rechte Hand halb erhoben mit getrennten, halb gekrümmten Fingern. Irre ich nicht, so ist in dieser Handbewegung nicht etwa ein fingerndes Berechnen der Weite des Wurfs oder dergleichen zu erkennen, sondern die Situation ist die, dass der Jüngling, zum Abwurf angetreten und bereit, den günstigsten Augenblick für denselben erwartet. In einer ähnlichen Situation wird sich Jeder befunden haben, der jemals den Gerwurf geübt oder auch nur Kegel geschoben hat: dem Momente der Handlung geht ein Zusammenfassen unserer Kräfte vorher. Und das stellt unsere Statue in der That meisterlich dar. Der Athlet wiegt sich auf dem zurückstehenden linken Bein, den vorgestellten rechten Fuss aber, der beim Abwurf die Last des Körpers allein tragen muss, hat er fest auf den Boden gestemmt, der Kopf ist leise gesenkt, das Auge, ohne zu blicken, in kurzer Entfernung auf den Boden gerichtet, noch hält die Linke das Geschoss, um den rechten Arm nicht zu ermüden, der aber elastisch schwebend bereit gehalten wird; einen Augenblick weiter, die Wurfscheibe geht mit rascher Bewegung in die Rechte über, und die eigentliche Action, wie wir sie aus Myron's Diskobol kennen, beginnt. Die Meisterlichkeit in der Darstellung dieses schwebenden Momentes bei aller scheinbaren Ruhe ist schon von Anderen erkannt worden, welche die Bewegung der rechten Hand, wie ich glaube, nicht recht verstanden. In derartiger Situation aber werden wir uns z. B. die Statue Polyklet's zu denken haben, die wir als den „den Hacken Ansetzenden“ kennen (oben S. 309), und dieser Art äusserlich ruhiger, innerlich bewegter athletischer Genrebilder dürften wir das Werk des Naukydes beizuzählen nicht ganz unberechtigt sein, während wir uns die in alle Wege vortreffliche vaticanische Statue gern als das Werk eines namhaften Künstlers denken.

Ausser durch seine eigenen Werke hat Naukydes noch als Lehrer jüngerer Künstler seine Bedeutung in der Geschichte der Kunst. Unter den Schülern des Naukydes nimmt Alypos aus Sikyon, der vorwiegend Athletenbildner gewesen zu sein scheint, die weniger hervorragende, der jüngere Polyklet von Argos eine sehr ehrenvolle Stelle ein. Ob dieser Künstler, dessen selbständige Thätigkeit an das

Ende der 90er Oll. fällt, den wir aber des Schulzusammenhangs wegen hier besprechen müssen, mit dem älteren Namensgenossen verwandt war, können wir nicht bestimmen, seinem Kunstcharakter nach scheint er es nicht gewesen zu sein, da die sicher oder mit Wahrscheinlichkeit von ihm herrührenden Werke, die wir kennen, überwiegend dem idealen Gebiete angehören. Unter ihnen ist jedenfalls das merkwürdigste ein Zeus mit dem Beinamen „philios“ in Megalopolis<sup>97</sup>). Der Beiname bezeichnet den Gott als den Schützer des geselligen Freundschaftsbundes, und wie einige andere Beinamen als einen heiteren und milden Gott. Diesen konnte der Idealtypus des phidiassischen Weltherrschers nicht ausdrücken, und so wurde Polyklet genöthigt ein Idealbild zu schaffen, das, mochte es dem ewig gültigen Muster des Phidias angenähert sein, doch in wesentlichen Zügen neu war. Von diesen Neuerungen erfahren wir zwar direct nur Äusserliches, und zwar, dass Polyklet's Zeus Kothurne (hohe Schuhe, wie sie Dionysos trägt) an den Füßen, in der einen Hand einen Becher, in der anderen einen adlerbekrönten Thyrsos hatte, folglich in mehr als einer Beziehung den Darstellungen des Dionysos sich näherte. Dürfen wir annehmen, dass dies nicht allein in den Attributen, sondern auch in den Zügen des Gottes selbst des Fall war, und dürfen wir andererseits statuiren, dass nicht allein der Adler auf dem Thyrsos ihn von Dionysos unterschied, und als Zeus charakterisirte, so ergibt sich, wie interessant und schwierig die Aufgabe des Künstlers sein musste, von deren Lösung wir uns weniger durch vermuthete aber in keiner Weise beglaubigte Nachbildungen auf Münzen von Megalopolis<sup>98</sup>) eine Vorstellung zu machen vermögen, als vielmehr durch einzelne Büsten des Zeus von ganz auffallend mildem und heiterem Ausdruck, ganz besonders aber durch die hier neben als Fig. 59. abgebildete, die, obwohl der durch Phidias für immer fixirte Typus ihr unverkennbar zum Grunde liegt, doch Zug für Zug aus der göttlichen Majestät der Büste von Otricoli in milde Menschlichkeit übersetzt ist. Eine Umwandlung aber, wie die hier vollzogene und durchaus gelungene, ist nicht die Sache eines mittelmässig begabten Künstlers, sondern nur dem möglich, der feinen Sinn für die Bedeutung der Form als Ausdruck der Idee hat. Einen solchen feinen Sinn dürfte Polyklet auch in einer zweiten Statue des Zeus bewährt haben, der unter dem Beinamen „meilichios (der milde)“ zur Sühnung einer Blutthat in Argos aufgestellt war. Man hat diesen Typus in der eben erwähnten Büste wiedererkennen wollen, aber wie ich glaube, mit Unrecht, denn der Zeus meilichios ist in seiner religiösen Idee nicht der milde und freundliche schlechthin, sondern der versöhnte, Busse und Sühne gnädig annehmende Gott<sup>99</sup>). Diesen vermag ich in dem heiteren Kopfe, von dem ich eben redete,



Fig. 59. Vermuthete Nachbildung des Zeus philios von dem jüngern Polyklet.

nicht anzuerkennen, vielmehr muss das Idealbild des Meilichios, wenn es die Idee dieses Gottes wirklich darstellen und zur Geltung bringen soll, trotz gnädiger Milde im Ausdruck eine Anlage zur Strenge und zu erhabenem Ernst haben. Irre ich hierin nicht, und hatte Polyklet es vermocht neben seinem Philios auch diesen scheinbar verwandten, innerlich aber sehr verschiedenen Meilichios zur vollendeten Darstellung zu bringen, so werden wir in ihm einen für das höhere Ideal bedeutend begabten Künstler anzuerkennen haben. Zugleich freilich wollen wir nicht vergessen daran zu erinnern, dass der mehr subjectiv bewegte Charakter dieser Idealbilder sich wesentlich von dem unterscheidet, was die Periode, in der wir stehn, anstrebte und leistete, während er seine Analogie und Erklärung in den Schöpfungen und dem Geist einer jüngeren Zeit, in der Kunst eines Skopas und Praxiteles findet, deren Zeitgenoss unser jüngerer Polyklet war. Inwiefern sich dieser Subjectivismus auch in den Marmorstatuen des Apollon, der Leto und Artemis auf dem Berge Lykone bei Argos aussprach, die ihres Materials wegen als Werke des jüngeren Polyklet gelten dürfen, können wir aus der kurzen Erwähnung derselben bei Pausanias nicht entnehmen, und so bleibt uns über unseren Künstler nur noch zu sagen übrig, dass, während er in den angeführten Werken, sowie in einem in Amyklä unter einem Dreifusse aufgestellten Bilde der Aphrodite die Richtung auf das Ideale, die schon bei seinem Meister Naukydes stärker hervortritt als bei dem Haupte der Schule, besonders cultivirt, er in einem Athletenbilde, welches wir sicher als sein Werk kennen, die Kunstrichtung vertritt, der die argivische Schule im Allgemeinen mehr zuneigt.

In ähnlicher Weise wie Naukydes war Periklytos, der Schüler des älteren Polyklet, als Lehrer von Bedeutung, und es wird, um den ganzen Umfang des Einflusses darzustellen, welchen Polyklet's Lehre direct und indirect auf die Kunst ausübte, erlaubt sein, hier auch den Schüler des Periklytos Antiphanes und dessen Schüler Kleon kurz mit anzuführen, obgleich sie in einer reinchronologischen Anordnung der Kunstgeschichte in der folgenden Periode ihre Stelle finden müssten. Über beide Künstler dürfen wir uns kurz fassen, da sie weder besonders berühmte noch in ihrer Richtung eigenthümliche Werke schufen. Antiphanes finden wir mitbetheiligt an einem figurenreichen Weihgeschenk der Tegeaten in Delphi, an dem mehre Künstler thätig waren und das wir im folgenden Capitel kennen lernen werden; ebenso ist er thätig an einem noch ungleich umfangreicheren Weihgeschenk der Lakedämonier wegen des Sieges bei Ägospotami (Ol. 93, 4, 405), welches ebendasselbst aufgestellt und von einer Reihe von Künstlern aus verschiedenen Orten gemacht war. Auch diese merkwürdige Gruppe können wir hier nur erwähnen. Als ein drittes Werk des Antiphanes finden wir ein „troisches Ross“ von Erz, ebenfalls in Delphi, ein Weihgeschenk der Argiver wegen eines Sieges über die Lakedämonier. Es ist interessant genug, dieser eigenthümlichen Aufgabe, auf deren Bedeutsamkeit wir in der Besprechung Strongylion's (oben S. 296) hingewiesen haben, hier zum zweiten Male zu begegnen, obgleich wir leider nicht im Stande sind zu beurteilen, ob und in welcher Beziehung sich deren Lösung durch die beiden etwa gleichzeitigen Künstler unterschied.

Von Kleon, Antiphanes Schüler, kennen wir zwei eiserne Statuen des Zeus, welche aus den Strafgeldern mehrer Athleten in Olympia nach Ol. 98 (388) aufgestellt wurden, über deren etwaige Eigenthümlichkeit wir aber nicht unterrichtet sind;

zu ihnen gesellt sich ein Erzbild der Aphrodite, von dem Gleiches gilt, und ausserdem werden uns fünf Siegerstatuen in Olympia als Werke Kleon's angeführt. —

Auf die genannten Künstler glaube ich die Schule Polyklet's beschränken zu müssen; allerdings werden uns noch ein paar argivische Künstler genannt, von denen wir glauben dürfen, dass sie sich dem mächtigen Einfluss der polykletischen Lehre nicht werden entzogen haben, von denen aber dies so wenig überliefert ist wie ihre directe Schülerschaft bei dem grossen Meister. Wir kennen sie als Mitarbeiter an den schon erwähnten ausgedehnten Weihgeschenken in Delphi, an denen Künstler aus verschiedenen Orten thätig waren, welche ich aber um des Umstandes willen, dass unter ihnen ein paar Schüler Polyklet's sich finden, allesammt dem Kreise der polykletischen Schule, wenn auch im weiteren Sinne, beizuzählen für ungerechtfertigt halten muss<sup>(99)</sup>. Denn weder besitzen wir Urtheile der Alten über diese Künstler, aus denen sich eine Übereinstimmung ihres Kunstcharakters mit dem Polyklet's ergibt, noch lässt sich aus den Werken selbst im entferntesten auf eine ähnliche Thatsache schliessen. Je grösseres Gewicht ich aber darauf gelegt habe, dass Polyklet's Schule einen so beträchtlichen Umfang gehabt hat, wie sie wirklich hatte, um so mehr halte ich es für Pflicht, diesen Umfang nicht bis in Kreise auszudehnen, deren Zusammenhang mit dem argivischen Mittelpunkt durch Nichts verbürgt ist. Wir werden demnach, was wir aus dieser Periode noch zu betrachten haben, in einem letzten Capitel zusammenfassen, müssen zuvor jedoch noch von Kunstwerken reden, die zu Polyklet und seiner Werkstatt in ähnlichem Verhältniss stehn, wie die Bildwerke am Parthenon zu der Werkstatt des Phidias. Ich meine die Sculpturen am Tempel der Here unweit Argos.

In den Giebfeldern des von dem Argiver Eupolemos erbauten Tempels war die Geburt des Zeus und die Einnahme Ilios dargestellt, in den Metopen, vielleicht nur den zehn der vorderen Front, der Kampf der Götter und Giganten, natürlich in Form von Einzelkämpfen, wie wir sie in der Kentaumachie der Parthenonmetopen kennen gelernt haben. So ist wenigstens am wahrscheinlichsten die Angabe des Pausanias über den Sculpturschmuck des argivischen Heretempels zu verstehn. Leider fehlt uns bisher jeglicher Anhalt, um uns die Compositionen der Giebelgruppen zu vergegenwärtigen, aber es ist einige Hoffnung, dass dies wenigstens zum Theil künftighin der Fall sein wird. Eine Ausgrabung des Tempels, welche im Jahre 1854 der Professor Rizo Rangabé in Gesellschaft mit Dr. Bursian vornahm, und deren Kosten durch eine von Ross veranstaltete Sammlung unter den deutschen Archäologen und Philologen gedeckt wurden, hat nämlich nicht allein die Fundamente des Tempels blossgelegt und von seinen Architekturstücken so viel zu Tage gefördert, dass wir ziemlich alle Elemente zur Reconstruction des Bauwerkes in Händen haben, sondern diese Ausgrabung hat auch eine reiche Fülle von Sculpturfragmenten auffinden lassen. Prof. Rangabé schreibt darüber an Ross wie folgt<sup>(101)</sup>: „Nicht der unbedeutendste Gewinn bei dieser Ausgrabung ist die Ausbeute an Sculpturstücken, die meisten wo nicht alle aus parischem Marmor, aus welchem alle architektonischen Ornamente sind. Keines derselben ist vollständig, und da sie von verschiedenen Dimensionen sind, die einen von natürlicher Grösse, andere colossal, und andere wieder, und zwar die meisten, unter natürlicher Grösse, so ist es unmöglich zu entscheiden ob sie, oder welche von ihnen, zu einzelstehenden Statuen, vielleicht zu



denen der Priesterinnen, und welche den Gruppen der Giebelfelder oder dem sonstigen Schmucke des Tempels angehören. Sie sind meistens bei dem was wir den Pronaos zu nennen berechtigt sind, nemlich an der südöstlichen Seite, und in der Gegend des Opisthodomos oder der nordwestlichen Seite gefunden worden. Einige in kleiner Anzahl gehören erweislich zu Reliefs und zwar von zweierlei Gattung, die einen sehr erhaben (hauts-reliefs), die anderen hingegen sehr flach (en miplat) gehalten. Diese Sculpturstücke, die hauptsächlich in Körpertheilen, Armen und Händen, Schenkeln und Füßen, Gewandstücken und Köpfen bestehen, genügen um, wenn auch nicht das Kunstreiche oder Dramatische der Zusammenstellung, doch wenigstens die Fähigkeit in der Auffassung des Schönen, und die Formenbildung der bisher fast unbekanntem polykleitischen Schule zu zeigen. Diese Formen sind von seltener Anmuth und Schönheit, und nach ihnen, unter anderen nach einem meisterhaften Kopfe einer Jungfrau von  $\frac{2}{3}$  Grösse zu urtheilen, kann man die Kunst des Polykleitos zwischen die pheidiasische und die praxitelische stellen. Sie scheint strenger und ernsthafter als diese, weicher und lieblicher aber als jene zu sein. Alle diese Sculpturen, mit den architektonischen Verzierungen und übrigen architektonischen Gliedern, die leicht zu transportiren, und von einer besonderen Wichtigkeit für die Kenntniss der Einzelheiten des Tempels waren, sind nach Argos geschafft worden, wo ich, immer mit Hülfe meines Freundes und Gefährten, Hrn. Dr. Bursian, dieselben, nach dem angeschlossenen Verzeichniss, in ein provisorisches für sie improvisirtes Local-Museum niedergelegt und gehörig geordnet habe, indem ich zugleich von der Obrigkeit das Versprechen erhielt, dass sie baldigst ein geräumiges und dazu geeigneteres Local zu schaffen sich befeissigen würde.“

In dem erwähnten Verzeichniss werden nun unter Anderem aufgezählt: 7 Köpfe oder Stücke von Köpfen, 20 dergleichen von Körpern, 42 von Armen und Händen, 114 von Schenkeln und Füßen, 160 von Gewandung, 12 von Schildern, 2 von Pferdeköpfen. Damit aber meine Leser diese Trümmer nach ihrem ganzen Werthe schätzen mögen, will ich daran erinnern, dass die berühmten äginetischen Giebelgruppen kaum in einem besseren Zustande gefunden worden sind, und dass sich noch gar nicht übersehn lässt, wie Bedeutendes aus diesen disiectis membris entstehen kann, wenn einmal die richtigen Hände sich mit ihrem Zusammenordnen und Zusammenpassen beschäftigen. Hoffen wir Alle, dass dies in nicht zu ferner Zukunft geschehe.

## DREIZEHNTES CAPITEL.

## Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Einer geographischen Rundschau in den verschiedenen Gegenden Griechenlands nach Künstlern und Kunstwerken müssen wir die Beschreibung der schon erwähnten Weihgeschenke der Lakedämonier und der Tegeaten in Delphi voransenden, welche aus dem Zusammenwirken mehrer Künstler verschiedener Landschaften hervorgingen. Das lakedämonische Weihgeschenk wegen des Siegs über die Athener bei Ägospotami war das figurenreichste und ausgedehnteste, von dem wir aus der ganzen griechischen Kunstgeschichte Nachricht haben, denn es umfasste wenigstens achtunddreissig Statuen, ich sage wenigstens, weil in Pausanias' Aufzählung sich eine Lücke findet. Diese Masse von Statuen war in eine vordere Haupt- und in eine hintere Nebengruppe geordnet. Die vordere Hauptgruppe hat viel Ähnlichkeit mit dem durch eine wunderbare Ironie des Schicksals nachbarlich aufgestellten Weihgeschenk der Athener wegen des Siegs bei Marathon, dem Jugendwerke des Phidias, denn so wie dieses den Feldherrn Miltiades, umgeben von Göttern (Athene und Apollon) und von attischen Landesheroen darstellte, zeigte das lakedämonische Weihgeschenk den Sieger von Ägospotami und Eroberer Athens Lysandros, von Poseidon wegen seines Seesieges bekrönt in Gegenwart des Zeus, des Apollon und der Artemis und der Dioskuren, sowie begleitet von seinem Wahrsager Abas und dem Steuermann des Admiralschiffs Hermon. Über die Anordnung dieser neun Personen fehlt uns eine nähere Angabe, unzweifelhaft aber haben sie eine symmetrisch geschlossene Gruppe gebildet, und wir werden schwerlich sehr fehlgreifen, wenn wir uns die Disposition so denken, dass Lysandros zwischen Zeus und Poseidon die Mitte einnahm, während sich dem Zeus die Dioskuren, dem Poseidon Artemis und Apollon anschlossen, und die beiden Gefährten des Feldherrn auf den Flügeln der Gruppe standen. Hinter dieser befand sich die bedeutend zahlreichere Nebengruppe, welche die Porträtstatuen derjenigen enthielt, die dem Lysandros bei Ägospotami Beistand leisteten, theils Lakedämonier, theils Griechen anderer Staaten, deren Namenverzeichniss ich meinen Lesern ersparen will. Wie diese Statuenreihe angeordnet gewesen sein mag, darüber wage ich keine Vermuthung. Die Künstler nun, welche an diesem Werke gemeinsam arbeiteten, waren von schon erwähnten: Antiphanes aus Argos (die Dioskuren), Athenodoros und Dameas aus Kleitor in Arkadien, Schüler Polyklet's (Zeus und Apollon; Artemis, Poseidon und Lysandros), Kanachos aus Sikyon, Schüler Polyklet's (mit Patrokles zusammen 10 Figuren der Nebengruppe), zu denen noch folgende nur hier genannte kommen: Theokosmos aus Megara (den Steuermann Hermon), Pison aus dem trözenischen Kalaureia (den Seher Abas), Tisandros aus Sikyon (?) (10 Figuren der Nebengruppe), Alypos aus Sikyon (deren 7), Patrokles aus Sikyon (mit Kanachos deren 10).

An dem später<sup>102</sup>) (Ol. 102 oder 104, 368 oder 364) wiederum benachbart aufgestellten tegeatischen Weihgeschenk, welches Apollon und Nike umgeben von arkadischen Stammheroen und Heroinen (im Ganzen 9 Figuren) darstellte, ohne dass wir über deren Anordnung begründeter Weise eine Vermuthung aufstellen können<sup>103</sup>), finden wir neben Antiphanes und Dädalos noch die beiden Nichtsikyonier Pausanias aus Apollonia (welchem?) und Samolas aus Arkadien thätig.

Die Namen dieser in keiner Weise hervorragenden Künstler können uns allerdings ziemlich gleichgiltig sein, und ich würde sie meinen Lesern nicht vorgeführt haben, wenn sie nicht an so interessanten Werken, wie besonders das lakedämonische Weihgeschenk ist, hafteten; aber demgemäss will ich auch die Geduld meiner Leser nicht durch die Aufzählung weiterer Künstlernamen in Anspruch nehmen, indem es sich bei denselben nicht um derartige Hervorbringungen handelt, noch auch um solche, deren Nichtkenntniss eine fühlbare Lücke im kunstgeschichtlichen Wissen geben würde. Diejenigen Thatsachen, auf die es allein ankommen kann, sind: erstens, dass kein Ort Griechenlands, ausser Argos und Athen, in der Periode, in der wir stehn und die wir chronologisch etwa mit der Mitte der 90er Olympiaden abschliessen, einen in irgend einer Beziehung hervorragenden, normgebenden Künstler hervorbrachte, welcher nicht dem einen oder dem anderen grossen Mittelpunkte des Kunstbetriebs sich zuwandte, der einen oder der anderen Schule angehörte; zweitens, dass die athenischen Schulen des Phidias und Myron mehre Künstler entfernter Gegenden vereinigen, während Polyklet's Schule sich allermeist aus Argos und Sikyon oder demnächst aus näher gelegenen Orten recrutirt; drittens, dass die an Phidias und Myron sich anschliessenden Künstler persönlich ungleich bedeutender dastehn, als die meisten der um Polyklet gruppirten, während dessen Schule, mögen wir sie im engeren oder im weiteren Sinne verstehn, viel ausgedehnter ist als die der Attiker, womit wir gleich die andere Bemerkung verbinden wollen, dass in Athen die Schule sich in keinem Falle über die erste Generation, d. h. über die unmittelbaren Jünger des Phidias und Myron fortsetzt, während in Argos uns mehr als eine Abzweigung der Schule Polyklet's begegnet, welche die zweite und dritte Generation umfasst (ich erinnere an Naukydes, Polyklet d. j. und Alypos von Sikyon; Periklytos, Antiphanes, Kleon; Patrokles und Dädalos), eine Thatsache, auf deren Erklärung wir schon in der Besprechung der Schule Polyklet's hingewiesen haben. Viertens müssen wir hervorheben, dass, wenn wir auch von solchen Künstlern absehn, die als Meister ersten Ranges der Kunstentwicklung neue Bahnen gebrochen haben und nur nach solchen fragen, die, ohne in den Schulzusammenhang mit Athen und Argos zu gehören, eine selbständige Bedeutung haben und deren Werke mit Lob genannt werden, wir kaum den einen und den anderen Namen in den Schriften der Alten verzeichnen finden<sup>105</sup>). Den meisten Anspruch hier genannt zu werden dürfte Telephanes der Phokäer<sup>106</sup>) haben, von dem Plinius Folgendes aussagt: „die Künstler, welche in ausführlichen Schriften die Kunstgeschichte behandeln, feiern mit ausserordentlichen Lobsprüchen auch den Phokäer Telephanes, der sonst unbekannt geblieben ist, weil er in Thessalien lebte und seine Werke dort versteckt sind, übrigens aber nach ihrem Urtheil in eine Linie mit Polyklet, Myron und Pythagoras gesetzt wird.“ Dass dieser Künstler, von dem Plinius drei Werke anführt, aus denen wir nicht viel schliessen können, unserer Zeit angehört, kann keinem Zweifel unterliegen; für

seinen Kunstcharakter ist es jedenfalls bezeichnend, dass er mit Polyklet, Myron und Pythagoras, mit Ausschluss des Phidias verglichen wird, und dass es Künstler sind, bei denen er in so hoher Achtung steht. Während wir aus dem ersteren Umstande auf eine nichtideale Richtung, können wir aus dem anderen darauf schliessen, dass Telephanes' Verdienste sich wesentlich auf das Formelle und Technische bezogen, welches von Laien übersehn, von Künstlern gewürdigt wird. Unter den übrigen Künstlernamen dieser Zeit dürfte nur noch Phradmon von Argos<sup>107</sup>) eine eigene Erwähnung verdienen, der mit seiner Amazonenstatue in dem erwähnten Wettstreit den vierten Preis errang, und von dem wir ausserdem noch eine Siegerstatue und eine Gruppe von zwölf ehernen Kühen kennen, welche als Weihgeschenk der Thessaler im Vorhof des Tempels der Athene Itonia bei Pharä in Thessalien standen. Was wir sonst noch von Künstlern dieser Zeit wissen, vereinigen wir in einer gedrängten geographischen Übersicht, aus der unsere Leser selbst entnehmen können, in welchem Verhältniss der Kunstbetrieb dieser Zeit in den verschiedenen Städten Griechenlands zu demjenigen der beiden grossen Centralstätten Athen und Argos stand.

In der Peloponnes finden wir zunächst in Argos und Sikyon noch etliche Künstler, die wir zu Polyklet's Schule zu zählen kein Recht haben; demnächst tritt Arkadien mit der relativ grössten Zahl von Künstlern auf (vier: Dameas, Athenodoros, Samolas, Nikodamos), ein Land, von dessen Kunstbetrieb wir bisher kaum eine Notiz haben, wo wir aber alsbald ein höchst bedeutendes Kunstwerk finden werden; zwei Künstler (Aristokles und Kleoitas) sind vielleicht nach Elis zu versetzen; Troizen bietet einen Namen (Pison). Endlich ist seiner Namensform nach Peloponnesier Apellas.

In Hellas und Nordgriechenland weist Megara zwei Künstler auf (Theokosmos und Kallikles), Phokis einen (Telephanes), Thrakien desgleichen (Päonios aus Mende, s. oben S. 216).

Von den Inseln und aus dem kleinasiatischen Griechenland stammen aus Herakleia am Pontos ein Künstler (Kolotes s. oben S. 219), aus Paros ihrer zwei (ausser Agorakritos Thrasymedes) aus Kreta desgleichen (ausser Kresilas von Kydonia Amphion von Knossos), ebenso aus Chios (Pantias und Sostratos), aus Kypros (Styppax oben S. 291), Thasos (Polygnot der grosse Maler), Ägina (Philotimos), Kerkyra (Ptolichos) je einer.

Und endlich erfahren wir zwei Namen aus Grossgriechenland (Sostratos von Rhegion, Schwestersonn des Pythagoras und Patrokles von Kroton).

Das ist Alles, und wenn wir nun auch nicht glauben wollen, ja fern davon sind, anzunehmen, dass wirklich nicht mehre gelebt haben, die sich an Tüchtigkeit mit vielen derjenigen messen konnten, deren Namen vielleicht mehr durch Zufall uns allein überliefert sind, so bleibt die Thatsache als unbestreitbar stehn, dass der Kunstbetrieb in ganz Griechenland, verglichen mit dem Athens und Argos' im hohen Grade untergeordnet erscheint. Und diese Thatsache wird um so auffallender, wenn wir nicht vergessen, dass eben die bedeutenderen der hier wieder genannten Männer nicht in ihrem Vaterlande, sondern meistens in Athen wirkten und sich den attischen Schulen anschlossen.

Und dennoch, so sehr wir diese Thatsachen anerkennen, müssen wir uns hüten, die nicht attische und nicht argivische Kunst dieser Zeit gering zu achten. Das

beste Mittel, um uns gegen eine solche Unterschätzung zu wahren, wird darin bestehen, dass wir uns vergegenwärtigen, was wir von Kunstwerken in den verschiedenen Gegenden Griechenlands wissen und kennen. Da wir uns hier auf hervorragende Schöpfungen und solche Kunstwerke beschränken müssen, die sich datiren lassen, so wird unsere Liste freilich keine sehr lange werden; aber das was wir anzuführen und zu besprechen haben, wird uns lehren, dass die erste grosse Blüthe der griechischen Kunst nicht auf Athen und Argos beschränkt war, sondern dass der Geist, der von diesen Mittelpunkten ausging, auch ferne und abgelegene Gegenden ergriffen hatte. Inwieweit wir eine directe Anregung der Kunstschöpfungen anderer Orte von Athen und Argos aus zu statuiren haben, muss bei jedem Monumente besonders erörtert werden.

Am unmittelbarsten unter dem Einfluss attischer Kunst entstanden wird man ohne Zweifel den plastischen Schmuck des Zeustempels in Olympia zu denken geneigt sein, ja, da wir, wie früher bemerkt, die grossen Giebelgruppen desselben als Werke des Alkamenes und des Pänios von Mende, attischer Künstler der Genossenschaft des Phidias, kennen, so wird man sich zu der Annahme gedrängt fühlen, einem derselben auch die übrigen architektonischen Sculpturen etwa in der Art zuzuschreiben, wie wir Phidias den plastischen Schmuck des Parthenon beigelegt haben. Inwiefern eine solche Annahme gerechtfertigt sei oder nicht, können wir erst nach Vorlegung des Thatsächlichen mit unsern Lesern in Erwägung ziehn.

Es handelt sich nämlich um Reliefe, welche sich nach Pausanias' Ausdruck über der Thür der Vorder- und der Hinterseite des Tempels befanden, und von denen bedeutende Bruchstücke 1829 durch die französische Expédition scientifique de la Morée glücklich wieder entdeckt, grösstentheils in das Museum des Louvre gekommen sind<sup>108</sup>). Diese Reliefe, ursprünglich zwölf an der Zahl<sup>109</sup>), deren Inhalt eine Reihe der Kämpfe des Herakles bildete, geben sich, soweit, abgesehn von allgemeinen Wahrscheinlichkeitsgründen, aus den grösseren Fragmenten, die wir in der beifolgenden Abbildung mittheilen, geschlossen werden darf, als metopenartige, abgesonderte Platten von fünf Fuss in's Geviert zu erkennen, welche aber nicht dem äusseren Säulenfriese, sondern einem solchen inneren zwischen den Anten des Pronaos, ähnlich demjenigen am sogenannten Theseion eingefügt waren<sup>110</sup>). Ob auch die Metopen des äusseren Frieses, der rings um den Tempel umlief, Sculpturschmuck trugen, ist nicht mit Gewissheit auszumachen, da aber keine Fragmente von Reliefs dieser Metopen gefunden sind, so bleibt die Annahme, dass sie nur bemalt waren, ungleich wahrscheinlicher.

Die wiedergefundenen Fragmente, von denen wir reden, sind zum Theil so gering, dass sie eher den Namen Splitter verdienen, und dass wir nur in wenigen Fällen aus denselben auf die Composition und auf den Stil der Darstellungen, denen sie angehörten, zu schliessen im Stande sind. Dies ist jedoch, und zwar im vollen Masse der Fall bei dem als Fig. 60 a mitgetheilten Relief, welches die Bändigung des kretischen Stiers durch Herakles zum Gegenstande hat, und, wengleich mehrfach zerbrochen, doch in den wesentlichsten Theilen wohl erhalten ist. Hier ist die Composition in jedem Betracht vorzüglich, und ist mit Recht eine der Mustergruppen des Alterthums genannt worden. Das gewaltige Thier, dessen Körper mit offener Absicht zu der grössten Massenhaftigkeit ausgearbeitet ist, welche die Natur seiner Spe-



Fig. 60. Fragmente der Metopen von Olympia; a. Herakles Stierbändiger.

cies erlaubt, bei dem namentlich der Nacken als der Inbegriff aller unverwüsthlichen, zermalmenden Stärke erscheint, das gewaltige Thier hat diese seine Körpermasse in den Schwung eines Galopps gebracht, unter dem wir die Erde zittern zu fühlen meinen. da legt sich Herakles, der die Bestie am Horn gepackt hat, dieser Bewegung entgegen, durchkreuzt sie mit seinem, genau in der Diagonale der Platte liegenden Körper, und siehe da, die Bewegung des Stiers hat ihre Grenze gefunden, mitten im Sprunge ist das Thier wie am Boden angewurzelt und, so über alles Mass mächtig sein Nacken sein mag, unter der Übermacht des herakleischen Armes beugt er sich herum und das Ungethüm erscheint uns wehrlos besiegt. Das hätte gar nicht kühner erfunden werden können, und ist, so oft dieselbe Scene in mehr oder weniger abweichender Weise wieder dargestellt worden, niemals überboten. Die nothwendige Voraussetzung aber dieser kühnen Composition ist, dass der Körper des Helden in einer Weise gestaltet wurde, dass er gegen die Körpermasse des Stiers ein Gegengewicht bot. Ich habe schon oben in der Besprechung der Metope vom sogenannten Theseion in Athen mit der Bändigung des marathonischen Stiers durch Theseus auf dieses Relief vorausverwiesen und weise jetzt auf jenes Relief zurück. Ein Heldenkörper, schlank, elastisch, leicht wie der des Theseus wäre in der Situation unseres Herakles ein lächerlicher Unsinn. Unsern Herakles hat man mehr athletisch als heroisch ausgebildet genannt; mit zweifelhaftem Rechte, wie ich glaube. Denn ich wüsste nicht, welche athletische Übung den menschlichen Körper so ausbilden könnte, es sei denn, dass die Übung ein Material vorfände, wie es eben nur im Leibe des Alkiden bestand. Wenn aber mit jenem Worte gesagt sein soll, dass unserem Herakles jener feine Hauch des Idealen abgeht, welcher z. B. Theseus' Körper verklärt, so ist das



Fig. 60 a. Fragmente der Metopen von Olympia, b. die Nymphe von Stymphalos.

wahr, aber es ist zugleich das, was ich schon bei der Besprechung der myronischen und polykletischen Heraklesdarstellungen hervorgehoben habe und was sich in allen Bildungen des Heros wiederholt, sie heissen wie sie heissen mögen. Herakles ist eben Nichts als der Vertreter der reinen Körperkraft in ihrer höchsten Steigerung.

Hiermit soll nun allerdings nicht in Abrede gestellt werden, dass dieses Ideal, wenn man es so nennen will, in dem uns vorliegenden Kunstwerke durchaus materiell aufgefasst ist. Da aber dieses, so viel ich verstehe, bei dieser Composition die unausweichliche Bedingung war, so müssen wir aus den übrigen Fragmenten von Olympia zu erforschen suchen, ob diese Auffassung in diesen Sculpturen allgemein wiederkehrt oder hier singular ist. Von den übrigen Fragmenten kann jedoch wesentlich nur eines, die hierneben (Fig. 60 b.) abgebildete weibliche Figur, wahrscheinlich eine Ortsnymphe, die einer Arbeit des Herakles zuschaut, etwa die Nymphe von Stymphalos, als Grundlage unseres Urtheils dienen, da die ferneren Bruchstücke kaum die Handlung und Composition errathen lassen.

Die Nymphe aber „hat als solche den angemessensten Charakter, den naive symbolischen Ausdruck, welchen einzig die griechische Kunst solchen Naturpersonen zu geben verstand, und das ländlich Kräftige verbindet sich mit natürlicher Anmuth und sogar Zierlichkeit in dem Aufsetzen der niedlichen Füsse“ (Welcker). In ihren Formen aber werden wir etwas Ideales eben so vergeblich suchen, wie in denen des Herakles, sie sind durchaus natürlich, einfach, aber lebensfrisch empfunden, ja sie haben, ohne selbst derb zu sein, in ihrer Behandlung Etwas, wodurch sie mit denen des Herakles harmonisch erscheinen, von attischen Bildwerken dagegen sich unterscheiden.

Und demgemäss werden wir uns geneigt fühlen, diese Sculpturen wenigstens in ihrer Ausführung und materiellen Herstellung eher einem einheimischen, eleischen Künstler als einem attischen der Genossenschaft der Phidias beizulegen, wobei freilich immer anerkannt werden mag, dass einem solchen der Entwurf und die Composition angehört. Ich sage dies nicht als ob ich der Meinung wäre, nur ein

Attiker könne so componiren, sondern weil wir wissen, dass attische Meister den plastischen Schmuck des Tempels in Olympia besorgten. Dass diese Sculpturen fertig waren, als Phidias und die Seinen nach Elis kamen<sup>111)</sup>, ist eine schwerlich gerechtfertigte Vermuthung, denn dass Pausanias den Meister der Metopenreliefs nicht nennt, beweist absolut Nichts. Ein Verhältniss, wie ich es hier als möglich statuire, werden wir alsbald bei dem Friesen von Phigalia als die einzig mögliche Erklärung auffallender Thatsachen annehmen müssen. Ehe wir aber diese Reliefs verlassen, will ich noch bemerken, dass aus ihren Fragmenten sich noch zwei Compositionen errathen lassen, die das Löwen- und die des Amazonenkampfes. Beide zeigten den Moment des vollendeten Sieges, der Löwe liegt sterbend, die letzte Wuth ausschraubend am Boden unter dem Fusse des Helden; die Amazone ist ebenfalls niedergestürzt, und zwar nach vorn, Herakles steht über ihr als Sieger. Wie bei diesen Compositionen für die Erfüllung des Raumes gesorgt war, können wir nicht beurteilen, in der Stiermetope ist sie in jeder Weise hochmeisterlich; auch welche Vortheile dem Künstler die Wahl des Momentes des fertigen Sieges anstatt des Kampfes etwa im Zusammenhang seiner Darstellungen bot, können wir nicht sagen. Das Technische anlangend bemerke ich nur, dass die Mittel haushälterisch angewandt sind, so dass auf die Darstellung des feineren Details verzichtet ist, wie dies der Reliefstil der Metopen fordert; Streben nach Effect liegt nirgend vor, und namentlich ist die Gewandbehandlung schlicht und einfach. Das nur in seinen allgemeinen Formen angelegte Haar war durch Farbe weiter ausgeführt, von der sich einzelne, wenngleich nur schwache und zweifelhafte Spuren auch an anderen Stellen erhalten haben.

In grosser Nähe von Olympia, acht Wegstunden entfernt, bietet uns die Peloponnes eine zweite Kunstschöpfung dieser Zeit, welche durch ihre Ausdehnung die Reste des Zeustempels weit übertrifft, durch ihre Erhaltung zu den vorzüglichsten Antiken, durch ihre Composition zu dem Bedeutendsten, und durch ihren eigenthümlichen Stil zu dem Merkwürdigsten gehört, was die griechische Kunst hervorgebracht hat. Ich spreche von dem Fries des Tempels des Apollon epikurios (des hilfreichen) bei Phigalia in Arkadien, welcher 1812 in allen seinen Theilen wiedergefunden, seit 1814, für 60,000 Piaster erkaufte, eine der erlesensten Zierden des britischen Museums bildet.

Die Stadt Phigalia, Hauptort eines sehr beschränkten, rauhen, von hohen Bergen eingeschlossenen Landgebiets im südwestlichen Winkel Arkadiens, war im Alterthum weder durch Ackerbau noch durch Handel, sondern wesentlich durch gewisse Götterculte berühmt, die als hochheilig galten. Zu diesen Culten gehörte auch derjenige des Heilgottes Apollon, dem die Phigaleer, nachdem er sich in der grossen Pest, die Griechenland im Anfang des peloponnesischen Krieges schwer heimsuchte, ihrer durchaus verschonten Landschaft als Hort und Retter erwiesen hatte, aus Dankbarkeit einen neuen Tempel erbauten, und zwar etwa eine Meile von der Stadt entfernt oberhalb des Örtchens Bassä an den Abhängen des Kotiliongebirgs mehr als 3000 Fuss über dem Meere. Zu diesem Tempelbau beriefen die Phigaleer einen der grössten damals lebenden Architekten, den Athener Iktinos, der so eben erst den Parthenon vollendet hatte, und der hier einen Tempel erbaute, welcher, ohne zu den grössten oder selbst zu den grösseren zu gehören mit besonderem Ruhm wegen seiner schönen und harmonischen Verhältnisse genannt wird, und der durch Eigenthümlichkeiten in seinem Plan und



durch Verbindung der dorischen Ordnung nach aussen mit der ionischen im Innern, ähnlich wie bei der Propyläen in Athen, noch jetzt ein hervorragendes archäologisches Interesse in Anspruch nimmt, abgesehen davon, dass er zu den besser erhaltenen Tempeln gehört — denn von seinen achtunddreissig Säulen stehn noch sechsunddreissig mit dem Architrav aufrecht — und nächst dem sogenannten Theseion in Athen am genauesten bekannt ist<sup>112</sup>).

Bei der im Jahre 1812 nach zufälliger Entdeckung eines Friesstückes im Jahre vorher, durch dieselbe Gesellschaft Deutscher und Engländer, die auch die Ägineten gefunden hatten, bewerkstelligten Ausgrabung, über welche der Baron von Stackelberg in seinem Buche „der Apollotempel von Bassä“, dem Hauptwerke über unsern Gegenstand, anmuthig Bericht erstattet, wurden einzelne Fragmente (Hände und Füsse) des kolossalen Tempelbildes, einige fragmentirte Metopenplatten, mit denen Vorder- und Hinterfäçade geschmückt waren, deren Gegenstände mir aber nicht so sicher erklärbar scheinen, wie Stackelberg und Andere meinen, und wurde der vollständige Fries gefunden, welcher im Innern des Tempels über den hier die Decke tragenden ionischen Halbsäulen eine weite hypäthrale Öffnung umgab. Von Giebelgruppen ist nicht die geringste Spur zum Vorschein gekommen. Dieser Fries ist es, mit dem als mit einem Eckstein unseres monumentalen Wissens von der griechischen Plastik wir uns jetzt zu beschäftigen haben und den, weil ein grosser Theil seiner Bedeutung und seines Interesses in der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit seiner Composition besteht, ich meinen Lesern in den beiden beiliegenden Tafeln (Fig. 61 und 62) vollständig mittheile. Allerdings hat der beschränkte Raum es unmöglich gemacht, den ganzen Fries in der Grösse und Ausführung der zweiten Tafel zu geben, ich musste mich auf eine Auswahl der für den Stil am meisten charakteristischen Platten für diese grössere Darstellung beschränken, und habe meine Leser zu bitten, dass sie die ganze Composition aus beiden Tafeln zusammensetzen, was durch Beachtung der die Reihenfolge der Platten angehenden Ziffern eine, so hoffe ich, leichte Mühe sein wird.

Der ganze Fries zerfällt in zwei ungleiche Hälften<sup>113</sup>), die Darstellung zweier Kämpfe, welche dadurch zu einer höheren Einheit verbunden werden, dass der im Tempel verehrte hilfreiche Gott Apollon mit seiner Schwester Artemis in beiden Kämpfen als der Seinigen Beistand auftritt. Als solcher bildet er, auf einem von Artemis gelenkten Hirschgespanne fahrend, den Mittelpunkt beider grossen Scenen, und die Platte mit dieser Darstellung (Fig. 62, Nr. 13) befand sich dem Eingange des Tempels gegenüber in der Mitte der einen Schmalseite, so dass man sie mit dem Tempelbilde zugleich und demgemäss den Gott in der rettenden und helfenden Thätigkeit erblickte, um derentwillen ihm Tempel und Bild geweiht war. Hinter dieser Mittelplatte beginnt, oder vielmehr endet die eine Handlung, der *Amazonenkampf*, welcher ausser der einen Hälfte der Schmalseite dem Eingang gegenüber die ganze Langseite links vom Beschauer und die ganze Schmalseite über dem Eingange einnimmt. Von diesem Kampfe eilen die Götter weg, und sie dürfen dies, da, wie wir sehen werden, der Sieg der Griechen entschieden ist, und der Künstler Sorge getragen hat, auf der letzten Platte unmittelbar hinter den Göttern (Fig. 61, Nr. 12) in der Fortführung eines Verwundeten und der Forttragung eines Gefallenen das Ende des Kampfes anzudeuten, der im Übrigen noch im Zuge ist. Unmittelbar vor



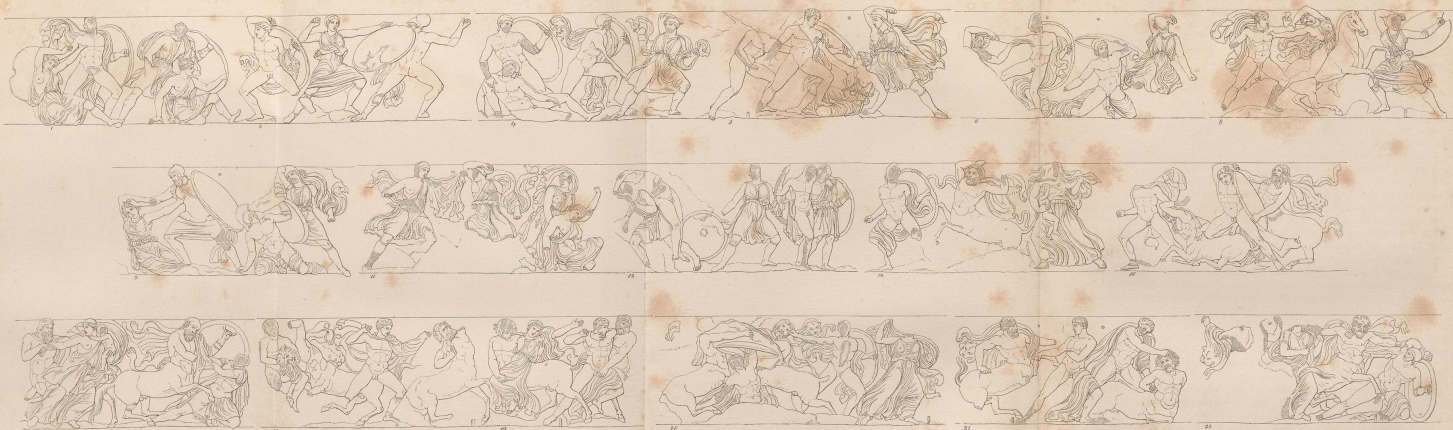


Fig. 61. Fries vom Tempel des Apollon epikurios in Bassi bei Phigalia in Arkadien; erste Hälfte.



12



vom Temp



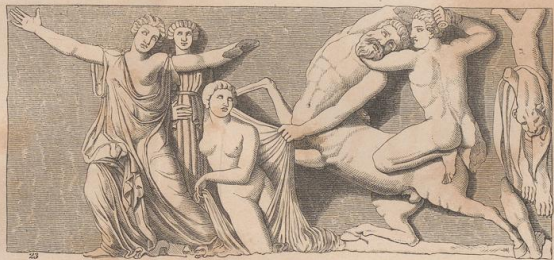
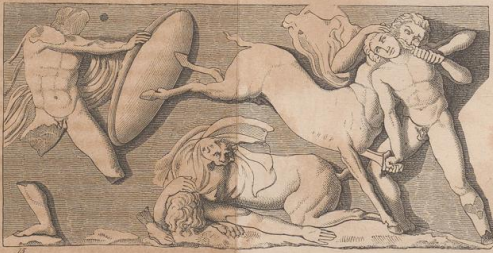


Fig. 62. Fries vom Tempel des Apollon epikurios in Bassä bei Phigalia in Arkadien; zweite Hälfte.



der Mittelplatte mit den Göttern beginnt die zweite Darstellung, der Kentaurenkampf, welchem die Götter zueilen, um auch hier die Sache der Ihrigen zu günstiger Entscheidung zu bringen, welche ohne Götterbeistand zweifelhaft sein würde. Denn wir finden in dieser Hälfte des Frieses, welche ausser der Hälfte der Schmalseite dem Eingange gegenüber die Langseite rechts vom Eintretenden erfüllt, die Kentauren noch mitten in ihrem frevelhaften Gebahren und die sie bekämpfenden Griechen und Lapithen keineswegs im Vortheil. Es wird, denke ich, einleuchten, dass der Künstler durch kein anderes Mittel die Thätigkeit seiner Gottheiten und die Bedeutsamkeit ihrer Hilfe in schärferes Licht hätte setzen, und die ideelle Einheit seiner zweitheiligen Handlung besser hätte herstellen können.

Das günstige Vorurtheil für den Verstand, ja für den Geist des Künstlers, welches uns diese Betrachtung der Composition im Ganzen erweckt, wird vollkommen bestätigt, wenn wir uns dem Einzelnen zuwenden. Wir dürfen geradezu behaupten, dass, um zunächst von der Zeichnung und Formgebung, von dem Stil im engeren Wortsinn, von dem wir später besonders reden müssen, abzusehn, die Composition unseres Frieses ihrem Gehalte nach die meisten ähnlichen oder vergleichbaren hinter sich lässt, und dass sich kaum irgendwo eine Composition findet, welche sich an Mannigfaltigkeit der Erfindung, ganz besonders aber an Fülle psychologisch interessanter Situationen mit dem Friese von Phigalia messen kann. Obwohl unsere Zeichnung das Kunstwerk vollständig wiedergiebt, so halten wir es bei der theilweisen Zerstörung mancher Figur und der dadurch herbeigeführten Möglichkeit, die Motive der Handlung hie und da misszuverstehn, nicht für überflüssig, den Inhalt jeder einzelnen Gruppe kurz anzugeben und auf einige besonders anziehende Motive hinzuweisen.

Die erste Platte (61, 1) zeigt uns die Amazonen im Nachtheil, ihrer zwei auf den Boden niedergeworfen, die erstere vom Gegner an den Haaren geschleift, die zweite, welche eine Genossin mit dem Schilde zu decken sucht, durch den überlegenen Feind mit dem tödtlichen Schwertthiebe bedroht; mit ungeschwächter Kraft dagegen dringt eine dritte Amazone auf den ihr gegenüber kämpfenden Griechen ein (61, 2), aber, obwohl dieser vor dem Ungestüme dieses Angriffs mit grossem Ausschritte weicht, setzt er demselben doch Klugheit und Gewandtheit entgegen, die uns seinen Sieg vorahn lassen, denn, indem er sich mit dem Schilde gegen den Schlag der Streitaxt seiner Verfolgerin deckt, zielt er unter demselben hinweg mit kräftig gezückter Lanze auf die hitzige Feindin, die vom Eifer fortgerissen den Körper völlig ungedeckt darbietet. Einem ähnlichen unmittelbar tödtlichen Stoss, wie wir ihn diesen Beschildeten vorbereiten sehn, ist unmittelbar hinter ihm (62, 3) eine Amazone erlegen, welche der Künstler todesmatt hinsinkend gebildet hat. Und mit welchem Grade von Meisterlichkeit ist dies Einbrechen der Knie, dies Sinken des Hauptes, die Erschlaffung der Arme wiedergegeben! wahrhaftig, das ist eine so ergreifende Darstellung, wie nur immer eine aus dem Alterthum. Und sie wird doppelt ergreifend hier im Zusammenhange durch das Verlassensein der Sterbenden. Wohl war eine Genossin in der Nähe, deren Arme die Unselige auffangen konnten, wie wir gleichen Liebesdienst auf derselben Platte und weiterhin (61, 11) geübt sehn; aber diese Genossin bewegt ein Anderes; dicht vor ihr ist ein Griechenjüngling von zarterer Schönheit als mancher andere Kämpfer einer Amazone unterlegen,



verwundet, erschöpft, ohne Wehr und Waffe liegt er hilflos zu den Füßen der Siegerin, gegen die er zu ohnmächtiger Abwehr die Hand erhebt, während sie mit der funkelnden Streitaxt mächtig ausholt, um ihm das Haupt vom Rumpfe zu trennen. Das sieht die Genossin jener Sterbenden, da macht sich in ihrem Herzen das weibliche Mitgefühl geltend, welches bei ihr ähnlich aus der Erregung des Kampfes hervorbricht, wie Schiller es bei seiner Jungfrau von Orleans hervorbrechen lässt, als sie den entwaffneten Lionel zu ihren Füßen sieht, nur dass wir hier nicht durchaus an dasselbe Motiv zu denken brauchen, genug, sie springt hinzu und deckt mit vorgestreckter Waffe den Gefallenen wenigstens mit dem Erfolge, dass augenblicklich die Siegerin vor ihr zurückweicht, die ihr mit der parirenden Waffe in der Rechten zugleich die geöffnete Linke zu einer Bitte um das Leben des Besiegten entgegengestreckt. Wie mannhaft übrigens dieser schöne Jüngling gekämpft hat, offenbart uns dieselbe Platte, denn keinem Anderen als ihm kann der Tod jener eben geschilderten, hinsinkenden Amazone zugeschrieben werden, und wieder kein Anderer hat auch die Kämpferin getödtet, welche hinter der Mittelgruppe von einer Genossin sanft unterstützt, den letzten Todesseufzer aushaucht. So sehr aber der Künstler in seiner ganzen Composition bedacht war, die Amazonen als unterliegend darzustellen, so wenig hat er vergessen, uns die Wechselfälle des Kampfes zu vergegenwärtigen, und damit auf die Bedeutung der Götterhilfe hinzuweisen. Die folgende Platte (61, 4) bringt das erste Beispiel eines entschiedenen Erfolgs auf Seiten der Amazonen, zugleich aber einen interessanten Gegensatz gegen die unmittelbar vorhergehende Platte. Denn während dort die Amazone die tödtlich getroffene Gefährtin verlässt, wird hier der besiegte Lapith von einem griechischen Kampfgenossen unterstützt, während ein zweiter zum Angriff gegen die lebhaft entweichende Siegerin übergeht, die er, gegen den Streich ihrer Axt durch seinen Schild gedeckt am flatternden Zipfel des Gewandes zu erhaschen sucht. So wie wir hier ein Gegenstück zu der Scene der dritten Platte haben, finden wir ein Seitenstück zu derselben in der fünften (61, 5), nur ist hier wiederum der Sieg auf Griechenseite, ein Kämpfer von mächtigem Körperbau hat seine Gegnerin zu Boden gestürzt, wo er sie mit dem Tritte seines linken Fusses festhält, während er mit dem kurzen Schwert zum Todesstreich ausholt. Sie aber denkt an keinen Widerstand, wehr- und waffenlos streckt sie um Gnade flehend die Hand gegen das Kinn des Siegers aus; und wenn dieser auch, gedrängt von einer, die Schwester vertheidigenden Amazone auf diese Bitte wenig achtet, so scheint dieselbe doch das Herz eines zweiten Griechen bewegt zu haben, dessen Bewegung schwerlich mit Grund anders erklärt werden kann als daraus, dass er den Genossen in der Ausführung seines blutigen Vorhabens hemmen will. Auf eine weniger bedeutende Tafel (61, 6), welche in zwei Gruppen je einen Griechen und eine Amazone im Vortheil des Kampfes zeigt, in der ersteren derselben aber die Anfangsgruppe der ganzen Darstellung (61, 1) nahezu wiederholt, folgen die beiden Platten, welche uns die Hauptpersonen des ganzen Kampfes vorführen<sup>111</sup>). Hier sehn wir die berittene Führerin des Amazonenheeres, welches, um Antiopes Gefangennahme durch Theseus zu rächen, in Attika eingefallen war, hier ist das dichteste Gewühl des Kampfes, hier streitet Theseus, der die Mitte der ersteren Platte (62, 7) einnimmt, eine fast herakleische Gestalt, der mit dem furchtbaren Schläge seiner Keule die eine Fürstin nebst ihrem Pferde zu Boden gestreckt hat, und eben zu gleichem

Hiebe gegen die zweite ausholt, die über einen niedergerittenen Griechen hinweg gegen den Helden ansprengt; hier hat ein nächster Kampfgenoss des attischen Helden, Peirithoos etwa, die dritte Amazonenfürstin, wie sie auf raschem Pferde aus dem Blutbade sich retten will, am flatternden Haare gepackt, an dem er sie, zugleich das Schwert zum Todesstosse gezückt, vom Pferde reisst (61, 8), während ein anderer Genoss des Theseus die zuerst demselben erlegene Amazone von ihrem zusammengebrochenen Rosse hebt, um nach heroischer Kampfsitte die Leiche ihres Waffenschmuckes zu berauben. Auf der nächsten Platte (61, 9) wiederholt sich zum zweiten Male ungefähr das Motiv der ersten und sechsten Tafel in dem Kampfe eines hier bärtigen Griechen, der seine niedergestürzte Gegnerin in den Haaren fasst, während eine Genossin erschreckt, und die Vertheidigung der Besiegten vergessend, von dieser Scene entflieht (61, 8); auch die zweite Gruppe der neunten Tafel bringt eine ähnlich schon dagewesene Darstellung eines von einer Amazone überwältigten Griechen, der hier nur hilfloser erscheint als derjenige auf der früheren Platte (61, 6). Ein ganz neues Motiv enthält dagegen die zehnte Tafel (62, 10); zwei Amazonen, die Niederlage ihres Heeres und die Fruchtlosigkeit ferneren Widerstandes einsehend, haben sich, von der Religion der Sieger Schutz erwartend, zu einem Altar geflüchtet, freilich vergebens, denn zwei griechische Krieger greifen sie auch hier an, der eine mit offener und überlegener Gewalt und mit der deutlich vorliegenden Absicht, die Schutzflehende zu tödten; der andere scheint es, soviel wir die Handlung errathen können, deren entscheidende Charakterismen der Künstler hinter dem vorgehaltenen Schilde zu verbergen für gut fand, mehr auf eine Gefangennahme der Angegriffenen oder darauf abgesehen zu haben, dieselbe mit wenigstens halbversteckter Gewalt, ehe er Weiteres gegen sie unternimmt von der heiligen Stätte wegzuziehn. Auf die elfte Platte (61, 11), welche uns einen siegreichen Griechen von einer Amazone auf's Neue angegriffen zeigt, während die besiegte erste Gegnerin in den Armen einer Gefährtin den Geist aushaucht, folgt die ebenso charakteristische wie schöne und tiefempfundene Schlusscene dieser ganzen Darstellung (61, 12). Der Kampf ist zu Ende; es gilt die Pflege der Verwundeten und die letzten Liebesdienste gegen die Gefallenen auf Seiten der Sieger zu vergegenwärtigen, denn die Leichen der Besiegten blieben den Hunden und Vögeln zum Frass; und während nun in der Mitte unserer Platte eine einzelne Amazone als Vertreterin der unterlegenen und in die Flucht getriebenen Partei, welche gleichwohl den Siegern schwere Verluste beigebracht hat, dargestellt ist, wie sie mit einem erbeuteten Schilde das Schlachtfeld zu verlassen sich anschickt, wird links eine Jünglingsleiche auf den Schultern eines Verwandten oder Freundes fortgetragen, und rechts ein schwerverwundeter Grieche von einem Gefährten sorglichst gestützt hinweggeführt. An diese Scene schliessen sich, wie schon bemerkt, die von diesem Kampfe zu dem der Lapithen und Kentauren wegeilenden hilfreichen Götter Apollon und Artemis (62, 13). Auf leichtem Wagen, mit flüchtigen von der Göttin des Wildes gezügelten Hirschen sind sie zur Stelle gekommen, da hemmt Artemis das Gespann zugleich absteigend vom Wagensitz, aus welchem sich Apollon schon geschwungen hat, um aus festem Stande seine unentflieharen Pfeile über die unholden Kentauren auszuschiessen. Sinniger Weise finden wir gleich auf der ersten Platte (61, 14) den Griechen gegen seinen Feind im Nachtheil, und eine Mutter, die, ein angstvoll an sie angeschmiegtes Knäbchen im Arm, beistandlos und rathlos

durch das wüste Toben der Kämpfe umherirrt, denn um so tiefer empfinden wir die Sieg und Frieden bringende Nähe der Gottheit. Ob der getödtete Kentaur auf der Mitte der folgenden Platte (62, 15) den Pfeilen Apollon's, ob er dem Arm eines griechischen Jünglings erlegen ist, können wir freilich nicht gewiss sagen, aber wahrscheinlicher bleibt das Erstere, denn fast will es scheinen als ob die beiden Kämpfer dieser Tafel mit der Überwältigung des gewaltigen Rossmenschen vollauf zu thun hätten, der im Kampfe seine Zweigestaltigkeit zu verwerthen weiss und gegen den einen Gegner mit mächtigen Hufschlage ausholt, während er den anderen, der ihm freilich gleichzeitig das Schwert in den Bug stösst, mit den Händen seines menschlichen Vorderleibes packt und ihm an tödtlicher Stelle die furchtbaren Zähne in den Hals schlägt. Erfolgreicher haben die Jünglinge auf der nächsten Platte (61, 16) gekämpft: ein Kentaur liegt gebändigt am Boden, mit beiden Händen nach hinten greifend, woher er den Todesstreich erwartet, den aber ein rasch heransprengender Genosse wenigstens für den Augenblick noch von ihm abwendet. Im spannendsten Contraste zu dieser Gruppe, die übrigens als Darstellung einer auf einen Moment zusammengedrängten, inhaltreichen Handlung ihres Gleichen sucht, finden wir in der folgenden (61, 17) zwei Kentauren im entschiedensten Erfolge, den einen als Räuber eines schönen Weibes, den andern als Besieger eines griechischen Kämpfers, auf welchen das Knäbchen, vielleicht sein Kind, erschreckt hinblickt, während es die Arme um den Hals der Mutter schlingt; ähnliche und noch vollständigere Erfolge der Kentauren als Weiber- und Jünglingsräuber zeigt uns die neunzehnte Tafel (61), welche der Künstler jedoch, um alle Einförmigkeit zu vermeiden, von der eben besprochenen durch eine Gruppe getrennt hat, die uns zwei von den menschlichen Kämpfern derb gezüchtigte Kentauren zeigt, den einen im straffen Arm seines Gegners gewürgt, den andern im Rücken schwer verwundet. Die zwanzigste Platte (61) enthält die Darstellung vom Tode des Lapithenfürsten Käneus, der, als unverwundbar von den Kentauren unter Felsblöcken begraben wird, eine Composition, welche an die Darstellung des gleichen Gegenstandes im Frieze des sogenannten Theseion in Athen lebhaft erinnert. Dann folgt (61, 21) ein unentschiedener und ein zum Nachtheil des Kentauren ausgeschlagener Kampf, während die zwei und zwanzigste Platte (61) uns abermals, fast übereinstimmend mit der siebenzehnten die Kentauren in entschiedener Überlegenheit und erfolgreich zeigt. Die ganze Composition aber schliesst eine Platte (62, 23) von ganz besonderem Interesse. Hier dürfen wir die Hauptpersonen erkennen, Peirithoos' schöne Braut Hippodamia, welche vor den unkeuschen Angriffen eines Kentauren mit einer Gefährtin schutzfliehend zu einem alterthümlich dargestellten Götterbilde, wahrscheinlich demjenigen der Ehegöttin Here geflüchtet ist. Ihr Verfolger aber kennt keine Scheu vor dem Heiligen, in wilder Lust reisst er das bergende Gewand von dem jugendschönen Körper der geängstet niedergesunkenen Jungfrau, — da naht der Rächer; Theseus ist es, der im raschen Laufe genahnt mit kühnem Sprunge sich halb auf den Rücken des Rossmenschen geschwungen hat, ihn an der Gurgel packt und das Schwert zum tödtlichen Streiche schwingt, den jener vergeblich zu hemmen strebt. — Ein Baumstamm, über den das Löwenfell des Theseus geworfen ist, bezeichnet den Endpunkt dieser Composition, die in ihren mannigfaltig wechselnden Kampfesgruppen eingefasst wird, dort von den hilfreichen Göttern, hier von dem gottgleichen, rächenden und unentfliehbar strafenden Heros.

Nachdem wir uns den Inhalt der beiden Darstellungen vergegenwärtigt haben, bleibt uns die Aufgabe, dieselben in artistischer und kunsthistorischer Beziehung zu würdigen. Diese Aufgabe ist schwierig, ja sie ist dies in dem Grade, dass ich meinen Lesern von vorn herein gestehn muss, ich fühle mich nicht fähig alle Räthsel zu lösen, welche dies wunderbare Kunstwerk enthält.

Wir haben bereits auf die sinnreiche Anordnung des Ganzen und eben so auf die von reicher Erfindungsgabe des Künstlers zeugende Mannigfaltigkeit der einzelnen Gruppen dieses ausgedehnten Ganzen hingewiesen, wir haben eben so wenig versäumt darauf aufmerksam zu machen, welch ein Reichthum von psychologisch interessanten Motiven in den einzelnen Scenen enthalten ist, in welche, im engsten Anschluss an die einzelnen Platten, aus denen der ganze Fries besteht, die Schlacht der Amazonen und der Kentauren zerfällt ist. Wir wollen auf diese Dinge nicht abermals zurückkommen, wohl aber glauben wir das glühende Leben aller dieser vielgestaltigen Scenen nachdrücklich hervorheben zu müssen, von denen nicht eine einzige matt, nicht eine einzige gleichgiltig ist oder den Eindruck von Füllwerk macht. Denn selbst da, wo der Künstler gewisse Motive im Grossen und Ganzen wiederholt hat (1, 6, 9; 1, 11; 17, 22), sind diese im Einzelnen in so durchdachter Weise variirt, dass auch hier nur der ganz oberflächliche Betrachter den Eindruck von Einförmigkeit empfangen oder den Meister eines Mangels an Erfindungsgabe zeihen kann. Nicht wenige Stellungen dagegen sind mit einer wunderbaren Kühnheit erfunden, nicht wenige Gestalten sind von einer Elasticität der Bewegung, dass wir beinahe erstaunen, dieselbe überhaupt im Stein fixirt zu sehn. Dazu gesellt sich in vielen Beispielen eine hohe Schönheit der Zeichnung; die in sich zusammensinkende Amazone in der dritten Platte, der schwerverwundete Jüngling in der vierten, der siegreiche Grieche in der Mitte der fünften, der Theseus der siebenten, die davongetragene Leiche und der aus der Schlacht geführte Verwundete der zwölften, um nur diese hervorzuheben, sind Mustergestalten allerersten Ranges. Dabei sind diese Körper von der vollendetsten Naturwahrheit, in hohem Grade fleissig gearbeitet und bis in's Detail ohne Überladung durchgeführt.

Diesem aus voller Seele ausgesprochenen vielseitigen Lobe müssen wir nun freilich eben so ernste Bedenken nicht allein gegen Einzelheiten der Composition und Behandlung entgegenstellen. Dass sich nicht ganz selten Verzeichnungen in diesen Gestalten finden, welche allerdings die Hand der Zeichner in den bisher erschienenen Publicationen, vielleicht unbewusst, mehr oder weniger verwischt hat, kann ein Kenner vor dem Original nicht läugnen, und eben so wenig wird es einem solchen in den Sinn kommen in Abrede zu stellen, dass mit flatternden Gewändern und Gewandzipfeln ein Luxus getrieben ist, der an das Zuviel, an Schnörkelei und Effecthascherei nicht mehr blos gränzt. Aber das sind verhältnissmässig untergeordnete Ausstellungen, das sind überdies Dinge, welche man der Hand der ausführenden Arbeiter, vielleicht nur Künstlern untergeordneten Ranges zur Last legen könnte. Ja, ich will nicht versäumen die Bemerkung mitzutheilen, dass, was keine der beiden bisherigen Publicationen gehörig darstellt, die allermeisten dieser in den Zwischenräumen der Figuren wirr und kraus fliegenden Gewänder sich nur ganz unmerklich über die Fläche des Steines erheben und gegen das kräftig vortretende Hochrelief nicht allein der nackten Körper, sondern auch anderer Theile der Ge-

wandungen einen Contrast bilden, welcher mir den Gedanken aufdrängte, in diesen Gewändern Zusätze der ausführenden Steinmetzen zu erkennen, welche nach ihrem Geschmack die Composition verschönern wollten, ohne gleichwohl sich mit dem Ihrem recht herauszuwagen. Aber sei's darum wie es sei, auf diese Einzelheiten und Nebendinge kann es nicht eben sehr ankommen da, wo wir genöthigt sind, unsern Tadel gegen Hauptsachen zu wenden, die ohne alle Frage von dem das ganze Kunstwerk schaffenden Meister herrühren. Wir beginnen mit Einzelem und machen, gegenüber der oben betonten Schönheit mancher Stellungen und Bewegungen auf die Unschönheit einiger anderen aufmerksam. Unschön ist die Art, wie die Amazonenfürstin der achten Tafel vom Pferde gerissen wird, so wahr und natürlich diese Darstellung ist, aber noch ungleich unschöner ist die Handhabung der anderen Führerin (Platte 7), welche von ihrem todten Pferde geworfen wird. Auch das zum Überdruß oft wiederkehrende Motiv, dass die an den Haaren ergriffene Amazone sich mit gradlinig gestrecktem Arm unter die Achselhöhle ihres Gegners stemmt, und das andere, dass im lebhaften Ausschritt das die Beine umgebende Gewand in straffe Querfalten gespannt wird, ist unmöglich schön zu finden. Dies Motiv aber hängt mit einer Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche das ganze Kunstwerk beherrscht und ihm zum allerentschiedensten Nachtheile gereicht, obgleich einige seiner Vorzüge aus derselben Quelle stammen. Ich rede von der Heftigkeit ja Gewaltigkeit des Vortrags, welche das Mass der Bewegtheit weit überschreitet, das der Gegenstand an sich erforderte. Man vergleiche einmal die Friesen vom Theseion, man vergleiche den Reiterzug des Parthenonfrieses; auch da ist Bewegung, glühendes, pulsirendes Leben, aber das Ganze ist rhythmisch gegliedert und harmonisch in sich abgeschlossen. Hier dagegen lösen sich die Einzelheiten von einander, hier ist gar manches Eckige und Schroffe, hier stösst manche Linie verletzend auf die andere. Das ist ein entschieden realistischer Zug, welcher gegen den feinen Idealismus der verglichenen Werke contrastirt, und welcher sich in der grossen Derbheit der Formgebung wiederholt und durch sie verstärkt wird. Diese Derbheit der Formen kann freilich in keiner Zeichnung ganz wiedergegeben oder empfunden werden, und ebenso ist es Thatsache, dass der phigalische Fries in graphischer Wiedergabe gewinnt, während man umgekehrt vom Fries des Parthenon behaupten darf, dass jede Wiedergabe durch Zeichnung hinter dem Original zurückbleibt. Dass aber der phigalische Fries gezeichnet gefälliger, harmonischer, graciöser erscheint als im Original, das rührt von einem gewissen malerischen Elemente her, welches in der effectvollen Behandlungsart unverkennbar ist, gegen den, im Parthenonfries so bewunderungswürdig gewahrten Geist der Reliefbildnerei aber verstösst. Man könnte sich versucht fühlen zu glauben, die Composition des phigalischen Frieses sei ursprünglich malerisch empfunden und entworfen, oder aus einem gemalten Vorbilde in den Marmor übertragen. Finden sich doch selbst die frühesten historisch nachweisbaren offenbare Verstösse gegen die Grundgesetze der Reliefbildnerei in versuchten, aber natürlich missglückten perspectivischen Wirkungen<sup>115</sup>). Am auffallendsten tritt eine solche in dem todten am Boden liegenden Kentauren der funfzehnten Platte (62) hervor, welcher mit dem Kopf und Oberkörper unserem Blicke entgegen liegt. Hätte der Künstler das plastisch real, wie er es nach den Gesetzen der Reliefbildnerei musste, ausgeführt, so würde dieser Kentaure weit über alle an-

deren Figuren aus der Relieffläche herausgeragt haben. Das durfte und konnte er nicht, schon deshalb nicht, weil in der gleichmässig dicken Marmorplatte dazu gar kein Material vorhanden war, der Künstler musste also hier eine starke Verkürzung versuchen, die in Zeichnungen leidlich gelungen scheint, im Original dagegen eine fast formlose und schwer erkennbare Masse bildet. Dass aber dieser Fehler und arge Verstoss, den der Künstler durch ein Löwenfell zu bemänteln suchte, begangen wurde, ist eine Folge der malerischen Compositionsweise des ganzen Reliefs.

Fragen wir nun nach dem Meister dieses merkwürdigen und höchst bedeutenden Bildwerks, so muss geantwortet werden: wir kennen ihn nicht und werden ihn kaum jemals mit Wahrscheinlichkeit nachzuweisen vermögen. Ich hebe diesen Ausspruch absichtlich um so nachdrücklicher hervor, je leichtsinniger in einem schon einige Male erwähnten Machwerk der letzten Jahre auf die Frage nach dem Meister des phigalischen Frieses mit der Nennung eines grossen Künstlernamens geantwortet worden ist. Der vortreffliche Stackelberg hatte in seinem grossen Werke über den Apollontempel bei Bassä (S. 85) vermuthungsweise auf Alkamenes als den Schöpfer unseres Kunstwerkes hingewiesen und auf einige Punkte aufmerksam gemacht, welche eine solche Vermuthung zu unterstützen scheinen. Aber weiter war auch dieser Gelehrte nicht gegangen, konnte ein Gelehrter nicht gehn, dem schwatzenden Litteratenthum blieb es vorbehalten, die Geschichte der griechischen Plastik mit einem Capitel zu bereichern, dessen Überschrift lautet: Alkamenes und die Sculpturen des Apollontempels zu Bassä. Was Stackelberg für seine Vermuthung geltend macht, ist zunächst nur ein äusserlicher Möglichkeitsgrund, nämlich, dass zur Zeit der Erbauung des phigalischen Tempels Alkamenes noch in dem kaum acht Wegstunden von Phigalia entfernten Olympia sein mochte, wo er bekanntlich mit Phidias gearbeitet und die Westgiebelgruppe des Zeustempels gemacht hatte, dass ferner die Phigaleer, welche einen der ersten attischen Architekten zur Erbauung ihres Tempels beriefen, sehr geneigt sein mussten, dessen plastische Ausschmückung einem attischen Bildner ersten Ranges zu übertragen, als welcher Alkamenes — Phidias war todt — dasteht, oder aber, dass Iktinos diesen vorgeschlagen habe. Das Alles ist recht wohl möglich, aber weiter auch Nichts. Bedeutender würde es sein, wenn sich erweisen liesse, dass gewisse Stileigenthümlichkeiten des Alkamenes im Friesen von Phigalia erkennbar sind, wie dies Stackelberg zu zeigen versucht; allein es muss, abgesehen davon, ob diese Merkmale wirklich charakteristisch sind, und ob sie sich wirklich so recht eigentlich vorfinden, hiegegen gesagt werden, dass hundert Stileigenthümlichkeiten und Einzelheiten in der Ausführung nicht allein Allem widersprechen, was wir von Alkamenes' Kunstcharakter feststellen können, sondern es sogar schwer glaublich machen, dass der Fries in seiner Ausführung, um zunächst nur von dieser zu reden, überhaupt von einem attischen Künstler herrühre. Es ist dies freilich, aber ohne besondere Rücksicht auf Alkamenes, auch von anderen und zwar höchst ehrenwerthen Männern angenommen worden<sup>116)</sup>, während wieder Andere auf einen Attiker als geistigen Urheber, als Componisten des Frieses schlossen. Und es lässt sich nicht läugnen, dass die Annahme, der Fries sei von einem attischen Meister componirt und dann an Ort und Stelle von eingeborenen Künstlern geringeren Ranges in Marmor ausgeführt, Mancherlei für sich hat, ja ich will gestehn, dass mir dieselbe lange Zeit als diejenige erschienen ist, welche das Räthsel der widerspre-

chenden Eigenschaften dieses Kunstwerks zu lösen im Stande sei. Aber ich glaube dies nicht mehr und will versuchen, meinen kunstsinnigen Lesern meine Gründe darzulegen. Für einen Attiker als Schöpfer der Composition spricht vor Allem, und zwar nachdrücklich, die Wahl des Gegenstandes. Ich habe schon bei einer früheren Gelegenheit daran erinnert, dass die hier dargestellten Kämpfe im recht eigentlichen Sinne attisches Nationaleigenthum seien, ja es giebt im ganzen Bereiche des Mythos und der Sage kaum Etwas, das spezifischer attisch wäre, als die Kentauromachie und die Amazonomachie des Theseus. Und so treten denn grade in der Zeit, von der wir reden, diese Thaten als Gegenstände einer ganzen Reihe von Kunstschöpfungen der ersten attischen Bildner und Maler auf. Dass dagegen nichtattische Künstler dieselben ebenfalls behandelt hätten, ist zunächst nirgend überliefert. Wie käme es also, fragt man mit Recht, das grade diese attischen Nationalsujets vereinigt als Friesenschmuck des Tempels von Bassä auserlesen wurden, da Phigalia keinerlei nationales Interesse an denselben hatte, wenn wir nicht einen Attiker vom höchsten Ansehn als Urheber statuiren? Nun habe ich aber andererseits schon hervorgehoben und betone hier nochmals mit dem schärfsten Accent, dass, nach Allem, was wir von der Kunst in Attika wissen — und unsere monumentale Unterlage ist, wie meine Leser wissen, breit genug — die Ausführung des phigalischen Frieses nicht von attischer Hand herrühren kann. Wenn man nun an das Verhältniss zwischen dem componirenden Meister und den ausführenden Arbeitern denkt, welches wir durch die Baurechnung des Erechtheion (oben S. 278 f.) kennen, so muss man geneigt sein zu sagen: aller Wahrscheinlichkeit nach ist die von einem attischen Meister herrührende Composition an Ort und Stelle in Phigalia in Marmor ausgeführt worden, und hat eben vermöge dessen jene nichtattische Färbung angenommen, die Niemand übersehn oder verkennen kann. Und dennoch genügt dies nicht. Denn das Nichtattische, das Derbe, Realistische, Kantige, Schrofte im phigalischen Fries liegt nicht allein in der Formgebung, soweit diese von der blossen Ausführung abhängt, sondern diese Stilelemente erstrecken sich auf die Composition selbst in ihrem innersten Wesen, ja sie durchdringen sich mit dem Vortrefflichen und Bewunderungswürdigen dieses Kunstwerks so innig, dass es ganz und gar unmöglich ist die Fehler von den Vorzügen zu sondern, jene dem Ausführenden, diese dem Componisten zuzuschreiben. Wie nun? Sollen wir nun auch diese Fehler, sollen wir das Haschen nach malerischen Effecten, das Überschreiten der Gesetze der Reliefbildnerie, sollen wir die Kantigkeiten und Schroftheiten, sollen wir die offenkundigen Unschönheiten ebenfalls einem attischen Meister ersten Ranges beimessen? Ich für meinen Theil bekenne mich unfähig dies zu thun. Und so weiss ich nur eine Erklärung, von der ich sehr wohl fühle, dass sie Schwierigkeiten zurücklässt: das Kunstwerk ist in Arkadien componirt wie ausgeführt; möglich, dass der arkadische Bildner, dem diese Aufgabe wurde, in den Mythen und Sagen Phigalias und Arkadiens vergeblich nach Gegenständen umherschaute, welche sich für seine künstlerischen Zwecke eigneten, möglich, dass er die inneren und äusseren Vorzüge eben dieser Gegenstände für die Zwecke des Heiligthums und diejenigen seiner Darstellung als so bedeutend erkannte, dass er kein Bedenken trug, sie allen übrigen vorzuziehn, ferner möglich, dass der attische Architekt seinen Einfluss auf ihn ausgeübt hat, oder aber, dass der arkadische Bildner sich nicht getraute, eine solche Aufgabe ganz

mit eigenen Mitteln zu lösen, und daher bereitwillig die vollendeten Darstellungen attischer Meister zum Vorbilde nahm, möglich endlich, dass sich aus diesen Annahmen die Widersprüche in der Composition, das Unschöne neben dem mustergiltig Schönen so erklärt, dass wir das Letztere als aus den Vorbildern — vielleicht auch gemalten — entnommen, das Erstere als Ergänzung des Arkaders betrachten. Aber sei dem wie ihm sei, es muss mir zunächst genügen, gezeigt zu haben, wie wenig gewichtig die Gründe sind, aus denen man auf Alkamenes als Meister des phigalischen Frieses geschlossen hat, und wie gross die Schwierigkeiten, welche sich der Annahme einer attischen Entstehung entgegenstellen, und somit möglicher Weise die Aufmerksamkeit auf die Merkmale einer speciell arkadischen Kunstweise hingelenkt zu haben.

Von den Ornamentsculpturen des phigalischen Tempels sind ausser diesem Friesen noch einige Metopenbruchstücke gefunden und in das britische Museum geschafft worden. Dieselben sind meist zu arg zersplittert und zerstört, um auch nur ihrer Composition nach erkannt zu werden, aber auch die vier besser erhaltenen, welche Stackelberg zusammen auf seiner 30. Tafel abgebildet hat, lassen eine nur einigermaßen sichere Erklärung ihres Gegenstandes meiner Ansicht nach nicht zu, weshalb ich nur bemerken will, dass diese Metopen im Wesentlichen demselben Stil wie der Fries angehören.

Ganz geringe Bruchstücke der kolossalen Tempelstatue, und zwar von ihren Händen und Füßen lassen auf deren Gesamtgestalt keinen Schluss zu, weshalb wir ihnen mit dieser Erwähnung genug gethan zu haben glauben.

Wenden wir uns aus der Peloponnes nach Hellas, so bleibt uns, da wir der Giebelgruppen des Tempels in Delphi von den Athenern Praxias und Androsthene bereits früher Erwähnung thaten, nur die Notiz nachzutragen, dass auch die Metopen dieses Tempels plastisch geschmückt waren, und zwar mit den Kämpfen des Herakles, die grade für die Metopensculptur ein beliebter und unstreitig sehr passender Gegenstand waren.

So wie aus Hellas haben wir aus Grossgriechenland und Sicilien nur von den Kunstwerken einer Stadt zu reden, von Akragas (Girgenti) nämlich und den Bildwerken seines kolossalen Zeustempels. Von den Giganten, welche im Innern desselben anstatt der Pfeiler die Deckenbalken trugen, haben wir bereits früher im Zusammenhange mit den Karyatiden des athenischen Erechtheion gesprochen, und bemerken deshalb hier über dieselben nur noch, dass man die alterthümlichen Formen dieser riesigen Leiber nicht sowohl aus dem Unvermögen einer noch nicht zur vollen Freiheit gelangten Kunst ableiten darf, sondern auf bewusste Absicht des Bildners und Architekten zurückführen muss, der die Gestalten vermöge der Strenge ihrer Behandlung mit ihrer architektonischen Function in grösseren Einklang zu bringen suchte. Wir dürfen dies um so gewisser behaupten, da wir Bruchstücke von den Giebelgruppen besitzen, welche der durchaus frei entwickelten Kunst angehören, mit jenen Pfeilerstatuen aber um so mehr als gleichzeitig entstanden zu achten sind, als sie nicht wie die Giebelbildwerke anderer Tempel für sich gearbeitet und dann an ihren Platz gebracht sind, sondern mit dem Hintergrunde des Giebelfeldes selbst zusammenhängen, roh ausgearbeitet bei der Erbauung des Tempels mit eingesetzt und dann erst an Ort und Stelle vollendet sind. Haften aber diese Bildwerke so



gut wie die Giganten materiell an structiven Theilen des Tempels, und zwar beide des Oberbaues, so können sie wenigstens nach aller Wahrscheinlichkeit nicht in verschiedenen Perioden oder in weitgetrennten Zeiträumen entstanden sein. Dass sie aber unserer Periode angehören, ergibt sich daraus, dass der Tempel Ol. 93, 3 (405 v. Chr.) von Hamilkar zerstört wurde, ehe er selbst ganz vollendet war. — Als Gegenstände der beiden grossartigen Giebelgruppen nennt uns Diodor für den Ostgiebel die Gigantomachie, für den im Westen Troias Einnahme, letztere mit dem Bemerken, man könne in dieser Gruppe jeden einzelnen, eigenthümlich aufgefassten Heroen erkennen. Leider sind wir aus dieser Angabe nicht im Stande, auf die Composition auch nur im Allgemeinsten zu schliessen, die versuchten Restaurationen sind daher bare Spiele der Phantasie, und wir müssen uns begnügen, die wenigen erhaltenen Reste als einzelne Bruchstücke der verlorenen Herrlichkeit zu betrachten. So geringfügig diese Reste auch sind, lassen sie doch den edelsten Stil der höchsten Kunstentwicklung nicht verkennen, und beweisen somit, dass ganz Griechenland dieser grossen Kunstentwicklung theilhaftig gewesen ist.

Mit einigem Zögern nennen wir endlich neben diesen Trümmern der grossgriechischen auch noch ein Beispiel der Sculptur dieser Zeit von den Inseln im Osten, Friesplatten, welche auf der Insel Kos in ein modernes Bauwerk eingemauert und mehr oder minder dick übertüncht sind. Obgleich sich demnach deren Gegenstand im Allgemeinen erkennen und die Zurückführung derselben auf den Haupttempel von Kos, den des Asklepios rechtfertigen lässt, gestattet der Zustand, in welchem sie sich befinden, doch keinerlei Urteil über ihren Stil, wie man dies angesichts der von Ross in der Arch. Zeitung v. 1846, Taf. 42 mitgetheilten Zeichnungen zugestehn wird. Es kann daher, bis es etwa einmal gelingt, diese Platte von ihrem Tüncheüberzug zu befreien, aus diesen Reliefs für den Zustand der Sculptur auf den Inseln im Osten Nichts geschlossen werden, ja es muss im Grunde dahingestellt bleiben, ob man sie unserer Epoche zuschreiben darf, obwohl dies nach dem allgemeinen Eindruck der Zeichnungen wahrscheinlich ist.

Nachdem wir die Periode der ersten grossen Kunstblüthe Griechenlands in ihren Bestrebungen und Leistungen im Einzelnen kennen gelernt haben, bleibt uns die Aufgabe, das reiche Detail in einem raschen Rückblick noch einmal zusammenzufassen, um uns der Resultate dieser Entwicklungsstufe der griechischen Kunst bewusst zu werden und ganz besonders um darzulegen, dass und in welchem Sinne die hier besprochene Zeit eine Entwicklungsperiode der Kunst in sich begreift und in sich abschliesst. Über den Anfangspunkt der Epoche glaube ich nicht mehr sprechen zu dürfen; die Markscheide der alten und der neuen Zeit ist so augenfällig aufgerichtet, dass keine Epochentheilung der Kunstgeschichte sie jemals verkannt hat, und dass es undenkbar scheint, sie werde je verkannt werden. Anders verhält es sich mit dem Endpunkte, der im Wesentlichen mit dem Ende des dreissigjährigen, sogenannten peloponnesischen Krieges zusammenfällt. Dieser Endpunkt ist streitig, es ist geläugnet worden, dass um diese Zeit zwei Perioden der Entwicklung der griechischen Kunst an einander grenzen und sich von einander absetzen, und obgleich nach meiner Überzeugung die Grenzlinie der älteren und der jüngeren Periode hier eben so

sichtbar gezogen ist, wie diejenige zwischen der Zeit vor und nach den Perserkriegen, so erwächst mir doch die Pflicht, auf eben diese Grenzlinie in bestimmter Weise hinzudeuten. Wenn ich jedoch bei dieser Nachweise nicht der Darstellung der folgenden Periode vorgreifen, wenn ich nicht Thatsachen und Argumente gebrauchen will, für deren Controle ich die Kenntniss des Details bei meinen Lesern nicht voraussetzen darf, so muss ich mich darauf beschränken darzulegen, worin der Gesamtcharakterismus der Kunst derjenigen Epoche besteht, die wir kennen gelernt haben, zu zeigen, dass alle Bestrebungen und Leistungen dieser Periode einen gemeinsamen Schwerpunkt haben, welcher ein nothwendiges Stadium der Gesamtentwicklung bezeichnet und das eben so natürliche Resultat vorhergegangener Entwicklungen ist, nachzuweisen, dass alle Bestrebungen und Leistungen innerhalb eines gewissen Kreises liegen, der von ihnen vollständig geschlossen und erfüllt wird, während seine Peripherie diejenige eines anderen Kreises mit eigenem Mittel- und Schwerpunkte tangirt, eines anderen Kreises, der eben die Bestrebungen und Leistungen der folgenden Periode in gleichem Masse fest umgrenzt.

Das Vorhandensein eines Mittel- und Schwerpunktes der Gesamtentwicklung der besprochenen Periode ist von Vielen empfunden worden, welche dieser Empfindung den verschiedensten Ausdruck gegeben haben. So hat man diese Periode die des hohen Stils genannt, welcher eine Fortbildung des strengen, eine Vorstufe des schönen Stils bildet, gewiss nicht mit Unrecht, nur nicht mit Glück in der Wahl des Wortes; denn die erhabene Tendenz des Stiles dieser Epoche schliesst die Schönheit so wenig aus, wie der schöne Stil der folgenden einer eigenthümlichen Erhabenheit entbehrt. Man hat ferner diese Epoche als diejenige der monumentalen und öffentlichen Kunst charakterisirt, wiederum nicht mit Unrecht, aber wiederum nicht mit dem Ausdrucke, der den Kern der Sache voll und rein bezeichnet; denn die Kunst unserer Epoche ist eben so wenig durchaus monumental und öffentlich beschäftigt, wie die Kunst der folgenden der monumentalen und öffentlichen Aufgaben entbehrt. Oder aber man hat die Periode, die wir kennen, als diejenige der höchsten geistigen Entwicklung bezeichnet und die folgende durch das Streben nach äusserer Wahrheit charakterisiren zu dürfen geglaubt, mit einem gewissen Rechte für die ältere, mit, wie ich glaube, entschiedenem Unrecht für die jüngere Periode. Gehn wir unseren eigenen Weg.

Wenn wir die beiden grossen Centra alles Kunsttreibens der besprochenen Periode, wenn wir Athen und Argos getrennt in's Auge fassen wollten, wenn wir vergleichen wollten, was die Kunst der folgenden Periode in diesen beiden Mittelpunkten leistete, die dies auch für die nächste Zeit in dem Sinne noch bleiben, dass die grössten Meister wenigstens von ihnen ausgehn, so würden sich, und zwar für die attische Kunst in ganz besonders hohem Grade und in ganz besonders augenfälliger Weise die stärksten Differenzen der Gegenstände, der Materialien, der Stellung und der Lösung der Aufgaben ergeben. Da wir aber die Kunstentwicklung dieser Zeit gegenüber derjenigen der neuen Epoche in ihrer Gesamtheit auffassen wollen, so müssen wir versuchen die Unterschiede in zwei Schlagworten hinzustellen und diese Ausdrücke zu begründen. Und da bezeichnen wir denn als den Schwerpunkt der Kunst der älteren Periode den Objectivismus, als den Schwerpunkt der Kunst der jüngeren den Subjectivismus.

Der Objectivismus in der Kunst der älteren Periode offenbart sich allerdings bei den verschiedenen Meistern je nach der Tendenz ihres Schaffens in verschiedener Weise, bei allen aber ist er in fast gleichem Masse sichtbar. Wir haben zwei Haupttendenzen der Kunst in ihrer ersten grossen Blüthe kennen gelernt, die Richtung auf das Ideale im eigentlichen Wortverstande und die Richtung auf Darstellung der physischen Existenz, sei es in ihren mächtigsten Lebensäusserungen, sei es in ihrer vollendetsten Normalschönheit. Aber alle Idealbilder dieser Zeit, die wir aus Beschreibungen und aus Nachbildungen kennen, stellen die Gottheiten in der Summe, oder, um dies Wort zu wagen, im mittleren Durchschnitt ihres Wesens, als grosse, bleibende Typen dar, und damit ist gesagt, dass alle subjectiven Bewegungen des Gemüthes, aller Ausdruck nach bestimmter Seite hin gesteigerter Momente des Daseins von der Darstellung dieser Ideale ausgeschlossen bleiben muss. Der Zeus des Phidias, seine Athene, die Here Polyklet's, um nur von diesen, die wir näher beurteilen können, zu reden, zeigen uns die Gottheiten nicht in Situationen, in denen ihr Wesen, ihre Macht, ihr Geist sich in einer Richtung erregt, thätig, wirksam offenbart, sondern in ihrem absoluten Sein, in der ruhenden Universalität ihres Wesens und ihrer Kräfte. Und deswegen trägt auch der schaffende Meister in diese Bilder bewusstermassen Nichts von seinem Subject und von seiner subjectiven Empfindung hinein, sondern er strebt danach, seine Götter als die reinen Objecte seines Glaubens und des Glaubens der Nation darzustellen. Und eben darin liegt ihre kanonische Geltung, eben darin ist es begründet, dass die in dieser Zeit fixirten Typen mit unwiderstehlicher Gewalt alle späteren und alle variirenden Darstellungen derselben Gottheiten beherrschen. Deshalb konnte auch diese Zeit die Ideale derjenigen Gottheiten nicht erschaffen, bei denjenigen Gottheiten das Höchste nicht erreichen, deren Wesen sich voll und rein erst da ausspricht, wo das Subjective, wo das bewegte Gemüth seine Herrschaft über die Form ausübt, es konnte die ältere Zeit z. B. keinen Eros, keinen Himeros und Pothos darstellen, welcher wirklich der Gott der Liebe, der Sehnsucht und des Verlangens gewesen wäre, eben so wenig eine Aphrodite oder eine Demeter, einen Dionysos, einen Apollon oder eine Artemis, welche das Wesen dieser Gottheiten gemäss der im Volke lebendigen poetischen Vorstellung dargestellt hätten. Und sie hat auch diese Gottheiten, soviel wir aus unsern Quellen entnehmen können, entweder gar nicht oder nur sehr selten und, soweit wir urteilen können, niemals so dargestellt, dass die Typen zu kanonischer Geltung gelangt wären. Diese Ideale zu vollenden blieb der jüngeren Periode vorbehalten, und zwar deswegen, weil sie nur in durchaus subjectiver Gestaltung vollendet werden konnten, nur dann, wenn die Darstellung des Wesens in seiner ruhenden Allgemeinheit der prägnanten Hervorbildung bewegter Situationen und Momente geopfert wurde. Wenn aber die Sache sich wirklich so verhielt, so wird Jeder einsehn, dass die Entwicklung der Kunst durch den objectiven Idealismus hindurch zu dem Subjectivismus der kommenden Periode die wahrhaft consequente Fortbildung des in der alten Zeit Geleisteten ist. Die alte Zeit arbeitete an der Durchbildung der Form, um diese fähig zu machen zur Trägerin eines grossen idealen Inhalts, aber das Ideale selbst war in ihr noch latent. Wurde nun das Ideale zur thatsächlichen Erscheinung gebracht, so musste dies nothwendig zunächst in der allgemeineren Weise geschehn, wie es durch Phidias und seine Zeitgenossen geschah, mit anderen Worten, um ganz bündig und klar zu reden, auf

die Ausdruckslosigkeit der alten Kunst musste zunächst der Ausdruck der ruhenden Wesenheit folgen. Eine Hervorbildung des subjectiv bewegten Ausdrucks, der erregten, momentanen gemüthlichen Situation unmittelbar nach dem was die alte Kunst schuf, eine Darstellung der *πάθη τῆς ψυχῆς* vor der Darstellung des *ἤθους* wäre ein Sprung der Entwicklung, eine Unmöglichkeit und Undenkbarkeit grade so sehr wie die Tragik des Euripides vor derjenigen des Äschylos. Und umgekehrt ist der Subjectivismus der jüngeren Periode die consequente Fortbildung, die naturgemässe Steigerung des idealen Objectivismus der älteren, sowie endlich das Pathetische und Pathologische in der Kunst einer wiederum späteren Epoche die letzte mögliche Fortbildung des Subjectivismus der Kunst der vorhergegangenen Zeit ist. Ist aber der Idealismus der phidiassischen Epoche in der besprochenen Art von einem gemeinsamen Charakter beherrscht, ist er als eine Entwicklungsstufe der Kunst die Consequenz einer vorhergegangenen und die Grundlage einer folgenden Entwicklung, so stellt er in dieser Richtung eine Periode der Kunstgeschichte dar, welche in ihrem Endpunkte grade so gut begrenzt ist wie in ihrem Anfangspunkte.

Der Objectivismus dieser Periode aber offenbart sich eben sowohl in der Kunst der zweiten Richtung, die durch Myron und Polyklet dargestellt wird. Auch bei diesen Künstlern geht das Streben auf die Darstellung des Wesens des menschlichen Körpers in seiner normalsten Offenbarung. Am augenfälligsten liegt diese Tendenz in der Kunst Polyklet's vor uns; aber was wollte denn die Kunst Myron's Anderes, als das animale Leben des thierischen und menschlichen Körpers in seiner vollkommensten Offenbarung darstellen, und was that sie anders, als Typen schaffen, welche, obwohl in gesteigerten Momenten der Bewegung und des Lebens erfasst, Leben und Bewegung in universellster Gültigkeit darstellen?

Der Subjectivismus der jüngeren Zeit in dieser Richtung der Kunst spricht sich einerseits in den Proportionsneuerungen des Euphranor und Lysippos aus, von denen wir näher zu handeln haben werden, und von denen hier nur bemerkt sei, dass ihre Tendenz in dem Worte des Lysippos vorliegt: die älteren Künstler (hier wird wesentlich Polyklet zu verstehn sein) haben die Menschen dargestellt wie sie sind, d. h. in ihrer objectiven Wesenheit, er aber stelle sie dar, wie sie sein sollten, d. h. nach seinem subjectiven Schönheitsgefühl; andererseits offenbart sich dieser Subjectivismus in der fortschreitenden Individualisirung der Form, an der die meisten Künstler theilnehmen, namentlich aber in der Individualisirung der Porträtbildungen, deren Spitze und Entartung in dem Treiben von Lysippos' Bruder Lysistratos liegt, der die Menschen in Gyps abformte und die so gewonnenen Porträts nur retouchirte, welche aber nicht minder deutlich in Lysippos' Porträts Alexander's und in manchen anderen sich ausspricht, von denen wir nähere Kunde haben.

Und so bildet auch in dieser Richtung der Kunst die Periode Myron's und Polyklet's ein Ganzes für sich, eine natürliche Fortentwicklung des Früheren und die Grundlage der Leistungen der folgenden Periode, so dass ich nicht zweifle, dass wir auch in Rücksicht auf diese Seite der Entwicklung der Kunst die so eben dargestellte Zeit als eine wohlbegrenzte, für sich dastehende Epoche zu betrachten berechtigt sind.

### Anmerkungen zum dritten Buch.

1) [S. 194.] Die wichtigste Litteratur über Phidias' Leben und Werke ist diese: O. Müller, *De Phidiae vita et operibus*, Götting, 1827; Preller in der hallischen (Ersch-Gruber'schen) Allg. Encyclopädie, Artikel Phidias, Sect. 3, Bd. 22, S. 165 ff.; Brunn, *Kunstlergeschichte* 1, S. 157 ff.

2) [S. 195.] Die Richtigkeit dieser aus Cic. *Tuscul.* 1, 15 entnommenen Thatsache bezweifelt Raoul-Rochette, *Questions sur l'histoire de l'art*, Paris 1846, S. 22 ff., besonders gestützt auf die Worte Plutarch's *Pericl.* 13: *ὁ δὲ Φειδίας εἰργάζετο μὲν τῆς θεοῦ τὸ χρυσοῦν ἔδος, καὶ τούτου δημιουργὸς ἐν τῇ στήλῃ εἶναι γέγραπται*, in denen Stele die Basis der Statue sein soll. Schwerlich aber besteht diese Erklärung zu Rechte, denn, so oft auch *στήλη* allein für Grabdenkmal steht, ist mir doch keine entscheidende Stelle bekannt, wo dies Wort anstatt des gewöhnlichen *βάθρον* für Statuenbasis gebraucht wird. Trotzdem gebe ich zu, dass man aus Ciceros Worten nicht mit Nothwendigkeit auf die auch in meinem Text als zweifelhaft bezeichnete Thatsache schliessen muss.

3) [S. 197.] Über die Restauration der Athene Parthenos vergl. meine kunstgeschichtlichen *Analekten* Nr. 8 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1857.

4) [S. 198.] Die Ansicht, welche Schöll in den von ihm herausgegebenen *Archäolog. Mittheilungen* aus Griechenland von O. Müller, S. 68 Note, über den Zustand entwickelt, in welchem Pausanias die Statue der Parthenos sah, kann ich nicht theilen, obgleich ich eine Corruptel, deren wahrscheinliche Emendation Schöll selbst angiebt, im Texte des Pausanias anerkenne. Hätte wirklich Pausanias das Bild in so veränderter Weise restaurirt gesehn, wie Schöll annimmt — die Nike verschwunden, die Lanze von der linken Seite entfernt und in die rechte auf dieselbe aufgestützte Hand gegeben — so würde er, der von Lachares' Raube berichtet, dies schwerlich unerwähnt gelassen haben, da ihn hierüber, eben wie über die Geschichte mit Lachares, seine Führer nothwendig unterrichten mussten. Eine solche umwandelnde Restauration ist ein grosses Ding, bei Entfernung der Lanze von ihrem ursprünglichen Platze würde sehr Vieles nicht mehr gepasst und gestimmt haben, und mit der Darstellung eines neuen rechten Arms würde man lange nicht genug gethan haben. Übrigens fragt es sich noch sehr, ob man zu der in Rede stehenden Zeit im Stande war, einen neuen rechten Arm der Parthenos zu modelliren und in Elfenbein auszuführen, abgesehen davon, dass, wie im Text angedeutet, das Geld zu einer Restauration des Goldgewandes in Athen schwerlich disponibel war.

5) [S. 201.] Mit der Restauration des Thrones nach den Worten des Pausanias hat man sich vielfach beschäftigt, ohne jedoch die mancherlei sich dabei erhebenden Fragen und Bedenken so gründlich und sinnreich zu erledigen, wie dies Brunn gethan hat, dessen vortrefflicher Bearbeitung ich in allem Wesentlichen gefolgt bin.

6) [S. 202.] Dies scheint Brunn's Ansicht zu sein, da er S. 171 zur Vergegenwärtigung der Composition auf die Frieze von Phigalia und von Budrun verweist. Allein Pausanias' Worte, schon seine Angabe über die Zahl der Figuren, weist fast mit Nothwendigkeit auf Rundbilder hin, welche auf den Querriegeln des Thrones standen, und für solche fällt auch die Analogie der vorn an der entsprechenden Stelle aufgestellten acht Statuen in's Gewicht, welche die acht alten Kampfarten darstellten, und unter denen Pantarkes als *ἀναδούμενος* sich befand.

7) [S. 203.] Eine vollständige und kritisch gesichtete Liste aller Arbeiten des Phidias finden unsere Leser in Brunn's *Kunstlergeschichte*.

8) [S. 203.] Über die Gründe, welche dazu geführt haben mögen, die Kolosse von Monte Cavallo Phidias und Praxiteles beizulegen, stellt Bursian im *N. Rhein. Mus.* 10, S. 508, eine Ver-

muthung auf, die mir sehr wahrscheinlich dünkt und so ziemlich alle Schwierigkeiten zu heben scheint, welche die Attribuirung gemacht hat. Vor den Propyläen in Athen standen nach Pausanias Angabe (1, 22, 4) *εἰκόνας ἰππέων*, die nicht „Reiterstatuen“ d. h. Statuen auf Pferden zu sein brauchen, und deren Aufstellungsort genauer von Ross (Akropolis u. s. w. S. 7) nachgewiesen ist. „Es wäre wohl möglich,“ sagt Bursian, „dass diese zwei Statuen die Originale zu den berühmten Kolossen von Monte Cavallo in Rom waren, die offenbar nach vortrefflichen griechischen Mustern, welche bestimmt waren, an einem Eingange aufgestellt zu werden (siehe Fogelberg Annali 14, p. 194 ff.), gearbeitet sind: waren die Originale in Athen an einem so hervorragenden Orte aufgestellt, so erklärt sich leicht, wie spätere römische Kunstfreunde sie für Werke der bedeutendsten attischen Künstler halten, und daher den Copien die bekannten Inschriften [Opus Phidiae — Opus Praxitelis] beifügen konnten.“

9) [S. 209.] Vergleiche über das Ideal des Zeus die Auseinandersetzungen von Böttiger, Ideen zur Kunstmythologie 2, S. 164 ff.

10) [S. 213.] Vergleiche über Alkamenes Brunn's Künstlergesch. 1, S. 234 ff.

11) [S. 214.] Die leydenener Hekate ist abgebildet und nebst anderen Darstellungen der Göttin mit Rücksicht auf Alkamenes' Idealbild besprochen in der Archäol. Zeitung 1 (1843), Taf. 8, S. 132 ff.; vergl. noch die Erörterungen von Rathgeber Ann. 1840, S. 45 f.

12) [S. 214.] Vergl. meine kunsthäol. Vorlesungen (Braunschweig 1853) S. 108 f.

13) [S. 215.] Vergl. meine kunsthäol. Vorl. S. 144.

14) [S. 215.] Das Ideal des Asklepios wird gewöhnlich auf Phromachos von Pergamos und dessen vorzügliche Statue in Pergamos zurückgeführt (siehe Müller's Handb. §. 349, 1), allein schon Brunn in der Künstlergesch. 1, S. 443 spricht die Ansicht aus, das Phromachos den Idealtypus bereits aus früherer Zeit überkommen habe, und in der That scheint mir gar kein Grund vorzuliegen für die Meinung, das Ideal des Asklepios, der zu den von namhaften Meistern am häufigsten dargestellten Gottheiten gehört, habe erst in Pergamos durch Phromachos seine kanonische Gestalt bekommen.

15) [S. 216.] Siehe Welcker's Aufsatz, Alte Denkmäler 1, S. 165 ff.

16) [S. 218.] Über Agorakritos vergl. Brunn, Künstlergesch. 1, S. 239 ff.

17) [S. 219.] Siehe Welcker, Der epische Cyclus 2, S. 130 f. In dem Fragment Nr. 7 der Kyprien (Welcker a. a. O. S. 513) ist der erste Vers mit Schneidewin Philologus 1849, S. 744 zu lesen: *τοῖς δὲ μετὰ τριτάτην Ἑλένην τρέφε* (statt *τέκε*) *θαῦμα βοροτοῖσιν*.

18) [S. 219.] Vergl. Stephani im N. Rhein. Mus. 4, S. 16.

19) [S. 219.] Vergl. auch die Abhandlung von Walz, De Nemesi Graecorum, Tübing. 1852.

20) [S. 219.] Über Kolotes vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 242 f.

21) [S. 220.] Alles etwa wünschenswerthe Detail finden unsere Leser in grosser Vollständigkeit in Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 245 ff.

22) [S. 220.] Über diese Künstler und ihre Werke siehe ausser Brunn a. a. O. Welcker's Alte Denkmäler 1, S. 151 ff.

23) [S. 227.] Ich will nur daran erinnern, dass Welcker diese angebliche Giebelgruppe von Praxiteles wie die anderen uns näher bekannten Werke dieser Art in seinen Alten Denkmälern 1, S. 207 f. ausführlich behandelt und zu reconstruiren sucht, während Andere, z. B. E. Braun, Antike Marmorwerke Dekade 2, Taf. 7, sich Mühe gegeben haben, in erhaltenen Reliefs Gruppen aufzufinden, welche, den Forderungen des Giebelraumes entsprechend, als Nachbildungen der Erfindungen des Praxiteles gelten dürften.

24) [S. 227.] Pausan. 9, 11, 6 muss die betreffende Stelle nach meiner Überzeugung gelesen werden: *Θηβαίους δὲ τὰ ἐν τοῖς ἀετοῖς Πραξιτέλης ἐποίησε* [*τὰ μὲν δεῖνα, ἐν δὲ ταῖς καλουμέναις μετόπισ* oder nach 2, 17, 3 (vergl. Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 192) *ὑπὲρ δὲ τοὺς κίονας*] *τὰ πολλὰ τῶν δώδεκα καλουμένων ἄθλων κ. τ. λ.*

25) [S. 227.] Man denke nur an das sogenannte Theseion in Athen (S. 229), an den Zeus-tempel in Olympia (Welcker, Rhein. Mus. 1833 1, S. 503 ff.), an den Tempel in Delphi (Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 170 f.).

26) [S. 228.] Das Theseion und der Tempel des Ares in Athen, eine archäologisch-topographische Abhandlung von L. Ross, Halle 1852.

27) [S. 229.] Vergl. Ross, Das Theseion u. s. w. S. 55 f.

- 28) [S. 229.] Siehe Müller's Handb. §. 118, 2.
- 29) [S. 235.] Siehe Müller's Handb. §. 118, 2.
- 30) [S. 240.] So schreibt z. B. ein venetianischer Officier der Expeditionsarmee von den Ruinen: non ho potuto non farmi restare estatico in contemplarla.
- 31) [S. 240.] Spon schreibt (Voyage u. s. w. 2, p. 84) von diesen Pferden: il semble que l'on voit dans leur air un certain feu et une certaine fierté que leur inspire Minerve, dont ils tirent le char; und Wheler (Journey into Greece, Lond. 1682, S. 361) the sculptor seemes to have outdone himself by giving them more than seeming life: such a vigour is expressed in each posture of their prancing and stamping, natural to generous horses.
- 32) [S. 240.] Zygomas in einem Briefe an Martin Crusius, abgedruckt in dessen Turcograecia lib. 7, epist. 10 und in Ross' Archäol. Aufs. 1, S. 225, schreibt: . . . τὸ Πάνθεον (so!) οἰκοδομὴν νικῶσαν πάσας οἰκοδομὰς· γλυπτῶς ἐκτὸς διὰ πάσης τῆς οἰκοδομῆς ἔχουσαν τὰς ἱστορίας Ἑλλήνων . . . καὶ μετὰ τῶν ἄλλων ἐπάνω τῆς μεγάλης πύλης ἕππους δύο φρουρασομένους ἀνδρομέαν εἰς σάρακα, τὸ δοκεῖν ἐμψύχους· οὗς, λέγεται, ὅτι ἐξάλευσε Πραξιτέλης (so!)· καὶ ἔστιν ἰδεῖν δίκνουμένην καὶ λίθων τὴν ἀρετὴν.
- 33) [S. 241.] Siehe Marbles of the british Museum Vol. 7, pl. 17.
- 34) [S. 241.] Siehe Tübinger Kunstblatt 1824, S. 92, 253 mit einer Abbildung, aber einer wenig getreuen, welche alle Formen in's Liebliche zieht und die in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 22 wiederholt ist. Vergl. Auch das Bulletino dell' Inst. 1831, S. 68. Einen zweiten Kopf von ungefähr gleicher Grösse auf der kaiserl. Bibliothek in Paris bezieht Lenormant auf die Giebel des Parthenon, was mir jedoch nicht recht glaublich scheinen will, dagegen kann ich nicht bergen, dass sich mir vor dem Kopfe Nr. 243 im Louvre, abgeb. in dem Werke von Bouillon 3, bustes pl. 3, der von noch etwas grösseren Verhältnissen ist, die Vermuthung aufdrängte, auch er stamme von einer der Giebelgruppen des Parthenon.
- 35) [S. 241.] In den Annali dell' Inst. 4, S. 211.
- 36) [S. 242.] Die wichtigsten Reconstructionen (von Cockerell, de Quincy u. A.) führt Müller in Handb. §. 118, 2 c an. Hinzuzufügen ist hauptsächlich noch die von W. Watkiss Lloyd im 11 Stücke des Classical Museum versuchte, von Welcker in den Alten Denkmälern scharf bekämpfte Restauration.
- 37) [S. 244.] Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 102 und sonst nennt mit Anderen diese Figur Nike nach einem an sich glücklichen Gedanken; da sie aber nicht geflügelt ist, und, soweit man nach der Zeichnung Carreys urtheilen kann, ohne die Composition zu verwirren auch nicht geflügelt sein konnte, so müsste diese Nike die apteros sein. Diese aber ist nicht allein, wie Welcker sagt, „von Athene unzertrennlich“, sondern sie ist Athene selbst, Νίκη Ἀθηνᾶ (siehe Preller, Griech. Mythol. 1, S. 142) und die bei Pausanias gebrauchte Bezeichnung Ἀπτερος Νίκη ist Nichts als ein später Missbrauch, vergl. Bursian, N. Rh. Mus. 10, S. 509.
- 38) [S. S. 244.] Bezeugt schon von Stephani im N. Rhein. Mus. 4, S. 8, bestritten von Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 119 Note („der nie dagewesen ist“), jetzt abgebildet in des Grafen de Laborde Werke Le Parthénon, Taf. 6, Nr. 5.
- 39) [S. 244.] Welcker nennt a. a. O. S. 104 diese Figur Dione, worin ich nicht beistimmen kann, da Dione schwerlich jemals in der Gefolgschaft Poseidon's erscheinen kann und da, was noch mehr ist, ihre Erscheinung hier einen Widerspruch gegen die befolgte Version des Mythos von der Geburt Aphrodites aus dem Meere, nach welcher allein sie hier anwesend sein kann, enthalten würde, denn die dionäische Aphrodite ist ganz bestimmt nicht die meergeborene. Beiläufig will ich bemerken, dass ich die Erzählung von der Meergeburt Aphrodites, die Phidias am Fussgestell seines Zeus darstellte, als speciell attisch glaube nachweisen zu können, wozu freilich hier nicht der Ort ist.
- 40) [S. 244.] Welcker nennt a. a. O. S. 106 diese Figur Peitho, und zwar geleitet durch die Analogie des Reliefs an der Basis des olymp. Zeus, welches die meergeborene Aphrodite von Eros und Peitho begrüsst, zeigte. Aber diese Darstellung ist mit der hier in Rede stehenden nur scheinbar analog und es ist ein grosser Unterschied, ob Aphrodite als die Hauptperson einer Handlung und Composition oder als nicht handelnde Nebenfigur, wie hier, erscheint; und; so passend Phidias die neugeborene Göttin dort in erster Linie von den Wesen empfangen und begrüsst werden lässt, durch welche ihre Herrlichkeit auf Erden offenbar werden sollte (ähnlich wie dies in der, wie ich glaube

attisch interpolirten Stelle der hesiodischen Theogonie Vs. 201 f. geschieht), so wenig kann ich anerkennen, dass in dem Umstande, dass Aphrodite und Peitho nach Pausanias 1, 22, 3 in Athen in gemeinsamem Heiligthume verehrt wurden, eine hinreichende Begründung für die Ansicht liege, Aphrodite sei auch hier im Parthenongiebel von Peitho begleitet, wo sie doch selbst nur in Poseidon's Gefolgschaft erscheint und durch eine eigene Begleitung mehr als billig hervorgehoben werden würde.

41) [S. 244.] Welcker nennt a. a. O. S. 108 f. und, sonst diese Figur Theseus, in welchem er die einzige Person erkennt, die dem von ihm Herakles genannten, von mir für Kekrops gehaltenen (s. Note 42) Manne im anderen Flügel des Giebels würdig entsprechen würde. So wenig wie ich die Bezeichnung Herakles für gerechtfertigt halte, kann ich diejenige dieses Jünglings als Theseus annehmen, um so weniger, je bestimmter ich glaube, dass wir in dem von Welcker für Kekrops gehaltenen Jüngling im Ostgiebel (s. Seite 247 f.) einen echten Theseus von ganz anders heroischen Körperformen besitzen, als diejenigen dieses weichfleischigen Wesens sind (siehe die schöne Abbildung in Laborde's Parthénon Taf. 6, Nr. 3). Da Welcker das Fragment selbst in Athen sah (s. Alte Denkmäler 1, S. 117, Note 36 \*\*\*), ich aber nur die Zeichnung kenne, so muss ich mich allerdings bescheiden, über die Formen dieses Körpers weniger sicher urteilen zu können, was aber die Stellung anlangt die ein mühsames Erheben sehr deutlich ausdrückt, so weiss ich nicht, ob Welcker dieselbe (S. 109) mit Recht als für einen Flussgott unpassend ansieht. Ferner dürfte die Gruppierung mit der liegenden Eckfigur, die Welcker (S. 109) als Kallirrhöe anerkennt, und der der Jüngling zugewandt ist, der Nomenclatur Theseus nicht unerhebliche Schwierigkeiten entgegenstellen, während es sich andererseits fragt, ob man in der Nympe einer Quelle wie Kallirrhöe, die kein selbständig fließendes Gewässer hatte, ein genügendes Pendant zu dem Flussgott im anderen Winkel des Giebels anerkennen wird. So wie Alpheios und Kladeos die Altis, nehmen Kephisos und Ilissos Athen zwischen sich, und so wie jene Flüsse die Ecken des östlichen Giebelfeldes in Olympia füllten, mögen wir hier die beiden attischen annehmen.

42) [S. 244.] Welcker nennt a. a. O. S. 107 f. diese Gruppe Herakles und Hebe. Dagegen muss ich bemerken, dass, trotz Welcker's Meinung, weder der in höherem Alter mit weich fließendem langem Barte und mildem Ausdruck gebildete Kopf des Mannes (der in Dodwell's Besitz überging Welcker a. a. O. S. 108 Note), wie ihn Stuart Ant. of Ath. 2, 1, pl. 9 mittheilt, noch dessen Körper, welchen ich in einem Gypsabguss im britischen Museum genau zu betrachten Gelegenheit hatte, auch nur im entferntesten dem Typus irgend eines Herakles der antiken Kunst entspricht; ferner aber, das Herakles' und Hebes Liebe, mag sie sonst auch noch so interessant und ein für die bildende Kunst so günstiger Gegenstand sein, wie sie will, mit der hier dargestellten Handlung Nichts gemein hat, ja in derselben, meinem Gefühle nach, wenig passend angebracht wäre, um so weniger passend, je mehr das Paar nach Welcker's Ansicht (a. a. O. S. 143) „mit sich selbst beschäftigt ist“. Ob es wohl Herakles' Wesen entspricht, in einem Momente, wie der hier dargestellte, wo seine Schutzgöttin in dem entscheidenden Wettstreit mit Poseidon begriffen ist, abseits mit seiner schönen Hebe schön zu thun?

43) [S. 246.] Vergl. für die in London befindlichen Figuren und Fragmente die schöne Publication in den Ancient Marbles of the british Museum vol. 6.

44) [S. 246.] Ähnliches empfand den Werken des Phidias gegenüber schon Cicero, der Brut. 64 schreibt: Hortensii ingenium ut Phidiae signum simul ad spectum et probatum est.

45) [S. 248.] Siehe meine kunstarchäol. Vorll. S. 58 ff., wo auch die übrigen dieser Statue gegebenen Nomenclaturen angeführt sind.

46) [S. 248.] Bröndstedt nahm eine Lanze an, welche halbliegend das rechte Bein gestützt habe, an dessen Wade eine Bruchstelle die frühere Berührung durch einen fremden Gegenstand beweisen soll. Ich habe diese Bruchstelle am Original nicht gefunden, erinnere auch noch daran, dass die fragliche Lanze höchst wahrscheinlich wie die übrigen Attribute von Metall gewesen sein müsste, folglich gar keine Bruchstelle im Marmor hat erzeugen können.

47) [S. 249.] Welcker nennt a. a. O. S. 84 diese Figur Oreithya; so ausführlich er aber auch diese Benennung begründet haben mag, muss sie, so viel ich verstehe, gegen die Bemerkung fallen, dass hier, Nike entsprechend, eine olympische, vom Olymp, welcher der Schauplatz der Athenegeburt ist, auf die Erde, nach Attika (allerdings nicht an die Enden der Erde) eilende Botin gefordert ist, und das ist natürlicherweise Iris, das kann Oreithya gar nicht sein. Welcker nennt den



Gedanken von der Botschaft der Iris etwas weit hergeholt; ich weiss nicht, ob der Andere näher liegt, „die Bewegung der Oreithya und das Spiel des Windhauchs in ihren Gewändern drücke vermuthlich nicht den Moment aus, sondern symbolisch die Natur der Person überhaupt.“

48) [S. 250.] Ich kann es nicht unerwähnt lassen, dass bei der neuen und im Ganzen so vortrefflichen Aufstellung der Giebelgruppen in einem eigenen Saale vor dem früher einzigen Elgin Saloon im britischen Museum die Gestalt der Nike leider unrichtig aufgestellt ist, indem man sie nämlich dem Beschauer ganz zugewandt hat, so wie sie die Zeichnung in den Marbles of the brit. Mus. Vol. 6, pl. 9 zeigt. Sie eilt also aus dem Giebel heraus, anstatt, in's Profil gestellt, zu den drei Göttinnen in Beziehung zu treten, denen doch ohne jeglichen Zweifel ihre Botschaft gilt.

49) [S. 251.] Die hier befolgte Benennung der drei verbundenen Göttinnen ist für die ganze Auffassung derselben so wichtig, dass ich noch einmal ausdrücklich auf die schöne Begründung derselben durch Welcker a. a. O. S. 77 f. verweisen muss. Die gangbare Nomenclatur bezeichnet diese drei Gestalten als Moiren; dass dies nicht sein können, geht, abgesehen von allen übrigen Gründen, die sehr bestimmt dagegen sprechen, daraus hervor, dass die Moiren ihrem Wesen und Begriff nach bei dem Geburtsact anwesend sein mussten, aber nicht von der erfolgten Geburt erst Botschaft erhalten können, wie hier dargestellt ist.

50) [S. 251.] Siehe Beulé, L'Acropole d'Athènes 2, S. 80.

51) [S. 253.] Zu dieser Gruppe gehört ein Fragment (abgeb. in den Marbles of the brit. Mus. pl. 8, bei Welcker a. a. O. Taf. 3), welches Viel von sich hat reden machen. Gewöhnlich betrachtete man es als das Fragment einer Schlange, die man bald hier bald dort unterzubringen suchte; bei Welcker a. a. O. S. 104 gilt es als ein Stück von den Hippokampen des Wagens der Amphitrite. Die Thatsache, dass dies Fragment zu der hier besprochenen Gruppe gehört, hat Watkiss Lloyd in der Note 36 genannten Abhandlung p. 428 (s. bei Welcker a. a. O. S. 143 f.) zuerst behauptet, freilich ist sie von Welcker lebhaft bezweifelt, ich kann dieselbe aber vollkommen bestätigen. Von der Gruppe ist, wie schon erwähnt, jetzt ein Abguss in London, an eine Bruchfläche unter der aufgestützten linken Hand des Mannes passt aber das Fragment mit seiner Bruchfläche so genau, dass zwischen beiden Stücken, die jetzt zusammen liegen, kaum ein Splitter fehlt (and the application of the surfaces exhibited such exact correspondences of outline and dimensions as to satisfy me that I had effected a genuine restoration. Lloyd). Nur freilich trete ich wiederum durchaus auf Welcker's Seite in der Opposition, die er gegen die wunderlichen Schlussfolgerungen erhebt, welche Lloyd aus dieser Thatsache zieht. Jeder Gedanke an eine Schlange oder dergleichen ist bei diesem Fragmente durchaus aufzugeben, dasselbe gehört, wie schon erwähnt, zu dem breiten halbrunden, polsterartigen Gegenstande links neben dem Manne, den man schon bei Carrey und wieder in der Zeichnung Stuart's erkennt. Dieser Gegenstand mag eine gewandbedeckte Erderhöhung oder was immer sonst sein, hat aber in seiner Ganzheit betrachtet nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit einer Schlange.

52) [S. 253.] Das in Rede stehende Fragment (abgeb. Marbles of the brit. Mus. a. a. O. pl. 18) wird gewöhnlich der Amphitrite, der Lenkerin von Poseidon's Gespann beigelegt, allein es stimmt in dem Grade der Entblössung des Schenkels und in der Anordnung des Gewandes weniger genau mit der Amphitrite als mit der von mir Pandrosos genannten Figur der Carrey'schen Zeichnung.

53) [S. 257.] Siehe z. B. Leake, Topographie von Athen, deutsch von Baiter und Sauppe, S. 242 und S. 400 f., Müller's Handb. §. 118.

54) [S. 257.] Ross, Das Theseion u. s. w. S. 7.

55) [S. 259.] Die in London befindlichen Platten sind im Ganzen sehr vorzüglich abgebildet und eben so eindringlich besprochen in dem 7. Bande der Marbles of the brit. Museum.

56) [S. 261.] Abgebildet in Bröndstedt's Reisen und Untersuchungen in Griechenland 2, Taf. 47—51.

57) [S. 264.] Ersteres thut Petersen in seiner Abhandlung: Über die Feste der Pallas Athene in Athen und den Fries des Parthenon, Hamb. 1855, Letzteres Bötticher in dem Aufsätze: Über den Parthenon zu Athen und den Zeustempel zu Olympia je nach Zweck und Bedeutung, in der Zeitschrift für Bauwesen, redigirt von Erbkam 1852, S. 194—210, 498—520, und 1853, S. 35—44, 127—142 und 269—283.

58) [S. 264.] Vergl. meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 5 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1857.

59) [S. 265.] Ich habe geglaubt, die Proben des Parthenonfrieses mit denjenigen Ergänzungen der vielfach beschädigten Figuren zeichnen lassen zu müssen, welche keinem oder wenigstens unerheblichem Zweifel unterliegen, um meinen Lesern den wundervollen Gesamteindruck nicht durch fehlende Arme, Beine und Köpfe zu verkümmern. Natürlich aber habe ich keinerlei auf Conjectur beruhende Attribute hinzufügen lassen.

60) [S. 266.] Die hier befolgte Deutung der sehr verschieden erklärten Götter im Parthenonfrieze ist die von Welcker in der Archäol. Zeitung von 1852 Nr. 44 aufgestellte und daselbst 1854 Nr. 71 mit Glanz gegen lautgewordene Zweifel vertheidigte.

61) [S. 279.] Siehe Bergk in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1845, S. 987 f., Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 249 f.

62) [S. 282.] Antiquités helléniques 1, S. 73.

63) [S. 282.] Siehe Bursian im N. Rhein. Mus. 10, S. 511.

64) [S. 283.] Vergl. Leake, Topographie von Athen, Anhang 15, S. 392, der Übers. von Baiter und Sauppe, Ross in dem Werke: Der Tempel der Nike apteros von Ross, Schaubert und Hansen S. 13, Gerhard in den Annalen des Instituts für arch. Corr. 13, S. 61 ff., Jahn in der Jenaer Litt.-Ztg. 1843, S. 1166, Lenormant bei Beulé, L'Acropole etc. 2, S. 238 f. Note 2 und Beulé das. S. 240 f.

65) [S. 283.] Siehe meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 6 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857.

66) [S. 286.] Vergl. Bursian im N. Rhein. Museum 10, S. 512.

67) [S. 287.] Ross a. a. O. S. 18, Beulé L'Acropole etc. 1, S. 260 f. Am weitesten, und ohne Frage zu weit, geht in der Annahme einer verschiedenen Entstehungszeit des Frieses und des Balustradenreliefs Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen, Buch 4, S. 38, Note 13, welcher die Balustradenreliefs für Theile der Weihgeschenke hält, die Attalos von Pergamos nach Pausan. 1, 25, 2 auf der Akropolis aufstelle. Zu dieser Annahme dürfte aber um so weniger Grund sein, je wahrscheinlicher es ist, dass Attalos' Weihgeschenke in Statuengruppen bestanden (siehe Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 1, S. 21 f. Note 7).

68) [S. 289.] Vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 258.

69) [S. 289.] Wir dürfen dies mit Sicherheit daraus schliessen, dass Pausanias 5, 22, 2 angebt, die Inschrift an dem Weihgeschenken der Apolloniaten in Olympia sei in alterthümlichen Buchstaben (*γραμμῶσιν ἀρχαίοις*) geschrieben gewesen, was wir bei einem attischen Künstler unzweifelhaft auf das voreukleidische Alphabet beziehen dürfen.

70) [S. 289.] Siehe Welcker's Epischen Cyclus 1, S. 212 ff. und 2, S. 169 ff.

71) [S. 290.] Siehe meine Galerie heroischer Bildwerke 1, S. 415 ff. mit Tafel 22.

72) [S. 290.] Dass die beiden Anführungen des Plinius (34, 79): „*puerum sufflantem languidos ignes*“ und „*puerum suffitorem*“ fast gewiss auf ein und dasselbe Werk sich beziehn, hat Brunn a. a. O. S. 259 erwiesen; wenn derselbe jedoch auch den von Pausanias 1, 23, 8 bezeugten Knaben mit dem *περιόδωρήριον* mit der bei Plinius angeführten Statue identificiren will, so kann ich ihm nicht beistimmen; allerdings bedeutet *suffitio* Wasserbesprengung und Räucherung, aber das *περιόδωρήριον* hat mit Feuer einmal für allemal Nichts zu thun, ein Knabe, der ein Weihwasserbecken hielt, konnte nicht zugleich *sufflare languidos ignes*. Mögen wir deshalb den *puerum suffitorem* nach dem doppelten Sinne von *suffitio* mit dem *puer sufflans languidos ignes* oder mit dem bei Pausanias erwähnten Knaben identificiren, dieser *sufflans languidos ignes* und der, von dem Pausanias redet, müssen unbedingt als verschieden betrachtet werden.

73) [S. 291.] Bötticher, Tektonik der Hellenen, Buch 4, S. 61, Note 26, nimmt an, dass das Weihwasserbecken, welches der Knabe des Lykios hielt, wirklichem Gebrauche gedient habe, dass folglich das ganze Werk, wie einige verwandte Kunstwerke, die B. anführt, im höheren Sinne ein heiliges Geräth gewesen sei, wodurch natürlich an der Bedeutung und dem Werthe der Composition Nichts geändert wird.

74) [S. 291.] Nach einer Emendation der betreffenden Stelle des Plinius (34, 79) von Ulrichs in der Arch. Zeitung v. 1856, S. 256, ist auch der Pankratiast Autolykos *propter quem Xenophon symposium scripsit*, welchen man nach der bisherigen Lesung der Stelle als ein Werk des Leochares

betrachten musste, von Lykios, was, wie auch Ulrichs bemerkt, allein mit der Zeitrechnung stimmt, die bei der früheren Annahme die grössten Schwierigkeiten gemacht hat; vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 387.

75) [S. 291.] Siehe Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 265 f.

76) [S. 292.] Archäologische Aufsätze 1, S. 192. Die künstliche Annahme von Bergk (Zeitschrift f. d. Alterth.-Wiss. 1845, S. 969, wird schwerlich Jemandem hinreichend erscheinen, um Plinius' Angaben wahrscheinlich zu machen.

77) [S. 292.] Siehe Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 260 f.

78) [S. 293.] Über diese, sowie die vermutheten Nachbildungen der anderen in dem Künstlerweltstreit, an dem auch Kresilas Theil nahm, verfertigten Amazonenstatuen von Phidias, Polyklet und Phradmon vergl. den vortrefflichen Aufsatz von O. Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850, S. 32 ff.

79) [S. 294.] In meinen kunstarchäolog. Vorlesungen S. 137.

80) [S. 295.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 267.

81) [S. 296.] Unter diesen Namen ist weitaus der berühmteste der des grossen Philosophen Sokrates, von dem man angab, er sei in seiner Jugend Bildhauer gewesen; obgleich wir dieses nicht direct in Abrede stellen können, muss doch erinnert werden, dass man, wie Bursian im N. Rhein. Mus. 10, S. 514 f. darthut, eine von Plinius 36, 32 sehr gelobte Gruppe der bekleideten Chariten und einen Hermes propyläos mit nur sehr zweifelhaftem Rechte als Werke des Philosophen Sokrates betrachtet.

82) [S. 297.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 251 ff.

83) [S. 299.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 255 ff.

84) [S. 299.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 272 f. und 2, S. 54.

85) [S. 301.] Siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 210 ff.

86) [S. 302.] Dass dieser und nicht der von Anakreon erwähnte Weichling bei Plinius gemeint sei, scheint mir keinen Augenblick zweifelhaft, da der Letztere ein der polykletischen Kunst schnurstracks widersprechender Gegenstand ist; vergl. auch Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 227 f.

87) [S. 303.] In dem Note 78 angeführten Aufsätze.

88) [S. 304.] Die Zurückführung des kanonischen Ideals des Hermes auf Polyklet wegen der in Lysimachia aufgestellten Statue findet sich zuerst in Heynes Aufsatz: De auctoribus formarum quibus Dii veterum Graecorum efficti sunt p. 23; es wiederholt sie Böttiger in seinen Andeutungen zu 24 Vorlesungen etc., S. 116 f. Nachdem die aus vielen Gründen ungleich wahrscheinlichere Ansicht, dass das Hermesideal der jüngeren attischen Schule verdankt werde, sich bei Müller im Handb. §. 380, 2 findet, taucht die alte Ansicht wiederum in Feuerbach's Geschichte der griech. Plastik 2, S. 61 auf, ohne jedoch irgendwie begründet zu werden, und ebenso betet sie ein schon elliche Male erwähnter Scribent des neuesten Datums nach.

89) [S. 304.] Siehe: Die Ausgrabungen am Tempel der Here unweit Argos, ein Brief von Prof. A. Rizo Rangabé in Athen an Prof. L. Ross in Halle, Halle 1855.

90) [S. 305.] Diese Bedeutung der Granate, die man sich als Symbol der Fruchtbarkeit zu deuten gewöhnt hatte, ist neuerdings überzeugend nachgewiesen und festgesetzt durch Bötticher in der archäol. Zeitung von 1856, S. 169 ff.

91) [S. 305.] Kunstgeschichtliche Analekten Nr. 2 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1856.

92) [S. 306.] Siehe meinen Note 91 angeführten Aufsatz. Das im höchsten Grade interessante und bedeutende, mir aus Abgüssen bekannte Kunstwerk, ist leider bisher nur im höchsten Grade ungenügend abgebildet im Museo borbonico Vol. 5, Tav. 9, 2, doch ist Aussicht auf eine neue Abbildung in den Monumenten des archäolog. Instituts vorhanden.

93) [S. 308.] Es ist das freilich eine streitige Sache, und der Wortlaut der Stelle bei Plinius 34, 55: Polyclitus diadumenon fecit . . . idem et doryphorum viriliter puerum; fecit et quem canona vocant artifices (nach der von Thiersch Epochen S. 357 vorgeschlagenen und von Brunn, Künstlergeschichte 1, 215, befolgten Interpunction) scheint für die Nichtidentität des Doryphoros und des Kanon zu entscheiden. Allein für die Identität scheinen doch mehre andere Stellen alter Schriftsteller zu sprechen, siehe Jahn im N. Rhein. Mus. 9, S. 317, die schwerer wiegen, als die eine vielleicht corrupte (quem et zu lesende) Stelle des Plinius.

94) [S. 314.] So ist nach Jahn's Darlegung im N. Rhein. Mus. a. a. O. S. 315 f. der Sinn der Worte Plin. 34, 55: *solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere indicatur*, zu fassen.

95) [S. 316.] Paene ad unum exemplum haben freilich nur die geringeren Handschriften, der Cod. Bamb. lässt unum weg, wonach der Sinn der Worte wäre, Polyklet's Statuen seien der Natur gemäss, ohne Idealität gewesen. Obwohl ich aber zugestehe, dass ein solches Urtheil selbst demjenigen Quintilian's gegenüber im Munde eines Kunstkenner's möglich ist, der auf dem Standpunkte der lysippischen Anschauungen steht, so bleibt doch zu bedenken, dass die Auslassung eines Worts wie dies unum sich leichter erklärt, als dessen Zufügung, und dass eine Lesart sich mehr empfiehlt, welche den erwähnten Widerspruch zwischen Varro und Quintilian vermeidet. Auch glaube ich, dass das ad unum exemplum sich mit dem vorhergehenden *quadrata ea esse ait Varro* besser verträgt als das ad exemplum.

96) [S. 320.] Einigermassen in der Art, wie ich das Motiv dieser Statue darzustellen versuche, fasst dasselbe auch Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850. S. 51.

97) [S. 320.] Über die der Gestaltung des Zeus philios zum Grunde liegende mythologische Idee vergl. Preller in der Arch. Zeitung von 1845, S. 105.

98) [S. 321.] Vergl. *Bullettino dell' Istituto* 1846, S. 53, wo übrigens die Zurückführbarkeit des in Rede stehenden Typus nur in durchaus zweifelnder Weise angenommen wird.

99) [S. 321.] Vergl. O. Müller, *Äschylos' Eumeniden* griech. u. deutsch, S. 139 f., Preller, *Demeter und Persephone*, S. 246 f., Gerhard, *Griech. Mythol.* 1, §. 199, 11; §. 200, 10.

100) [S. 323.] In dieser Stellung erscheinen sie in Brunn's *Kunstlergeschichte* in dem Abschnitt 1, S. 275 ff.

101) [S. 323.] Siehe: die Ausgrabungen beim Tempel der Here unweit Argos S. 18 f.

102) [S. 326.] Über das Datum vergl. Brunn's *Kunstlergeschichte* 1, S. 283 f. und eine Abhandlung von Rathgeber in der Arch. Zeitung von 1856, S. 244 ff.

103) [S. 326.] Rathgeber's Anordnung a. a. O. S. 250 ist bares Phantasiegebilde ohne einen Schatten von Gewähr. Wozu dergleichen Spielereien?

104) [S. 326.] Rathgeber a. a. O. nennt Pausanias und Samolas *Dädalos'* von Sikyon Schüler; ich kenne kein Zeugniß für diese Behauptung.

105) [S. 326.] Drei bedeutende Künstler, Hypatodoros und Aristogeiton von Theben und Daphon von Messene, welche Brunn, *Kunstlergeschichte* 1, S. 293 ff. und S. 287 ff., als in diese Periode gehörend, behandelt, fallen chronologisch der folgenden zu, und da dieselben mit den Schulen dieser Zeit in keinem sichtbaren oder verbürgten Zusammenhang stehn, wie der jüngere Polyklet oder wie Antiphanes mit der Schule Polyklet's, so haben wir weder Recht noch Veranlassung sie zu dieser Periode zu ziehn. Stellt sich in ihren Werken das Grundprincip der Periode dar, von der wir jetzt handeln, so ist dies Conserviren des Geistes einer älteren Entwicklung in einer im Übrigen andere Bahnen betretenden jüngeren Zeit eine Thatsache, deren ganze Bedeutsamkeit wir sorgfältig zu wahren haben, anstatt dieselbe durch eine Behandlung wie die Brunn's zu verwischen.

106) [S. 326.] Siehe Brunn's *Kunstlergeschichte* 1, S. 289

107) [S. 327.] Vergl. Brunn's *Kunstlergeschichte* 1, S. 286.

108) [S. 328.] Abgebildet sind die Fragmente dieser Reliefe vollständig im 1. Bande des grossen Werkes der *Expédition scientifique de la Morée* pl. 74—78, vergl. auch Clarac, *Musée de sculptures* vol. 2, pl. 195 B, und für die wichtigsten Stücke Müller's *Denkmäler d. a. Kunst* 1, Taf. 30. Die eindringlichste Besprechung dieser kostbaren Reste ist von Welcker im Rhein. Mus. 1833, S. 503 ff. und hinter seinem Katalog des Gypsmuseums in Bonn, 2. Ausg., S. 151 ff.

109) [S. 328.] In unserem Texte des Pausanias sind nur 11 Gegenstände angegeben, was jedoch, wie Welcker bemerkt, entweder auf Flüchtigkeit des Schriftstellers oder auf einer Zerstörung seines Textes beruht.

110) [S. 328.] Ausser anderen von Welcker a. a. O. hiefür geltend gemachten Gründen spricht, wie mir scheint, entscheidend dafür die Zahl  $12 = 2 \times 6$ , denn der Tempel war hexastylos peripteros, hatte also im äusseren Säulenfriese an den Schmalseiten je zehn Metopen, zwischen den Anten des Pronaos dagegen je sechs.

111) [S. 331.] Dies nahm O. Müller an in der Hallischen Litteraturzeitung v. 1835, S. 233, doch erklärt sich auch Welcker dagegen.

112) [S. 332.] Über den Tempel von Phigalia vergl. besonders E. Curtius: Peloponnesos 1, S. 317 ff.

113) [S. 332.] Die Anordnung der Platten nach ihrem ursprünglichen Local am Tempel ist diese: Schmalseite über dem Eingange Nr. 1—3, Langseite links vom Eintretenden Nr. 4—11, Schmalseite gegenüber dem Eingange Nr. 12—14, und Langseite rechts Nr. 15—23. Dabei gehören der Amazonomachie die Platten Nr. 1—12, die Götter füllen Nr. 13 und die Kentaumachie nimmt die Platten 14—23 ein.

114) [S. 334.] In Stackelberg's Werke sind diese beiden Platten in umgekehrter Ordnung gegeben, d. h. die bei mir spätere Platte (Fig. 61, 8) als die frühere vor derjenigen, die bei mir mit 7 bezeichnet ist (Fig. 62). Bei dieser Anordnung aber verstehe ich das Motiv der Bewegung der letzten Amazone auf der bei mir mit 8 bezeichneten Platte gar nicht, während dieselbe bei meiner Anordnung aus der Abwehr gegen den siegreichen Griechen der 9. Platte auf genügende Weise begründet ist.

115) [S. 338.] Dass Stackelberg a. a. O. S. 91 diese Fehler nebst dem ganzen Streben nach malerischem Effect bewundert, setzt mich bei einem so geschmackvollen Kenner allerdings in Erstaunen, ohne mich jedoch an der Begründetheit meines Tadels im geringsten irre zu machen.

116) [S. 339.] Curtius, Peloponnesos 1, S. 330: „und wenn sich das Material, das Stackelberg für parisch hielt, als pentelischer Stein erweisen sollte, so würde man mit grosser Wahrscheinlichkeit daraus schliessen, dass die Reliefs selbst fertig aus den attischen Künstlerwerkstätten hieher gebracht sind.“ Warum? der pentelische Stein war durch Phidias und die Seinen als architektonisches Sculpturmateriale in Schwang gekommen, die attischen Brüche waren in schwunghaftem Betrieb, warum sollten sich die Phigalier, die daheim keinen Marmor hatten, nach dem entferneren Paros wenden? So hat z. B. auch Damophon von Messene in attischem Marmor wie in parischem gearbeitet, s. Brunn, Künstlergesch. 1, S. 287 ff., 302. Aus dem Material folgt also für den Ort, wo die Reliefs gearbeitet wurden, an sich gewiss Nichts.

#### Verzeichniss der wichtigeren Druckfehler.

Seite	6	Zeile	17 v. o.	lies:	mit dem Früheren statt mit den früheren
„	13	„	8 v. u.	„	hochalterthümlicher statt hochalterthümlichen
„	24	„	13 v. o.	„	Fig. 50 a. b. statt Fig. 33 a. b.
„	27	„	15 v. o.	„	Fig. 12, Fig. 8, Fig. 27 statt Fig. 12, Fig. 9, Fig. 25.
„	37	„	17 v. o.	„	dann statt denn
„	39	„	11 v. u.	„	Bilde statt Blicke
„	108	„	9 v. u.	„	Onatas statt Onatos
„	129	„	11 v. u.	„	Linnenstoff statt Wollenstoff
„	244	„	12 v. o.	„	bleiben statt blieben
„	249	„	3 u. 4 v. u.	lies:	Gewandbausch oder Bogen statt Gewandbausch Bogen
„	299	„	20 v. u.	lies:	finden 84) statt finden
„	313	„	14 v. o.	„	und statt um

In der Fig. 19. ist der Name des Agamemnon aus Versehn mit O anstatt mit Ω geschrieben.