



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

a) Ägina

---

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

nach Localen getrennt zu behandeln, und wir dürfen nicht mehr um der Bequemlichkeit der Darstellung willen bei deren Charakterisirung unter der gemeinsamen Rubrik des alten Stils stehn bleiben. Wohl festzuhalten aber bitte ich meine Leser andererseits, dass es bis jetzt weit mehr auf eine eindringliche und allseitige Beobachtung der Stileigenthümlichkeiten der alten Sculpturen als auf ein Hervorheben gewisser einzelner Stilunterschiede ankommt. Jene ruhige Beobachtung wird der Zukunft ein erwünschtes Material brauchbarer Thatsachen überliefern, eine verfrühte Systematisirung und Schematisirung dagegen ist mit der sehr bedeutenden Gefahr gebunden, die künftige Beobachtung zu trüben und zu missleiten.

Nach diesen Vorbemerkungen beginnen wir mit

1) den datirten, datirbaren und local bestimmten Monumenten,

und wenden natürlich wieder unsere Blicke zuerst auf die Orte, in denen wir die grösste Kunstthätigkeit durch die litterarischen Quellen kennen gelernt haben. Aber vergebens suchen wir nach einem Sculpturwerke aus Argos, vergebens nach einem Original aus Sikyon.

Desto grösser ist unsere Ausbeute aus dem dritten Mittelpunkte der Kunst dieser Zeit, aus

a) Ägina:

denn hier finden wir gleich ganze Gruppen, die berühmten Giebelgruppen des Athentempels, welche 1811 von einer Gesellschaft deutscher, englischer und dänischer Gelehrten aufgefunden, von dem Kronprinzen (König Ludwig) v. Bayern für 10,000 Zechinen erkaufte wurden, und jetzt, von Thorwaldsen restaurirt, in der Glyptothek in München aufgestellt sind. Wir theilen in den beiden folgenden Abbildungen den ganzen westlichen Giebel in vollständiger Restauration zur Vergegenwärtigung der Composition und eine Auswahl nach Gypsabgüssen im leipziger archäolog. Museum gezeichneter Figuren aus demselben zur Vergegenwärtigung des Stils im engeren Sinne mit. Mehr zu geben sind wir bei dem beschränkten Raume leider nicht im Stande, und müssen es daher versuchen, das nicht bildlich Mitgetheilte unsern Lesern durch das Wort vorstellig zu machen, wobei wir diejenigen, welche nicht in München waren, besonders auf die Abbildung aller Figuren und der bedeutenderen Fragmente im dritten Bande der *Déscription de la Morée* und auf Wagner's Bericht über die Ägineten (1817) verweisen<sup>43</sup>).

Die Figuren sind, abgerechnet die grösseren und kleineren Fragmente (im Schorn'schen Verzeichniss der Glyptothek Nr. 72 neunundvierzig und Nr. 77 einunddreissig Stücke) im Ganzen siebenzehn, von welchen 15 den beiden Giebeln, 2 viel kleinere den Akroterien des Daches angehörten. Diese letzteren sind bekleidete weibliche Statuetten, welche als Horen ergänzt wurden. Von den 15 Giebelstatuen gehören 5 dem östlichen, 10 dem westlichen Giebel an, so dass die westliche Giebelgruppe vollständig zusammengesetzt werden kann, bis auf eine Figur, deren Fragmente sie als gleich der entsprechenden im östlichen Giebel erkennen lassen, wonach sie, der sich Vorbeugende nämlich, in unsere Gesamtrestauration mit aufgenommen ist.

Gehn wir bei unserer Betrachtung vom Allgemeineren aus, so sehn wir auf den ersten Blick, dass die Compositionen beider Gruppen nicht nur im Ganzen, sondern

fast in allen Theilen genau mit einander übereinstimmen. In beiden Gruppen ist der Kampf über einen beide Male erhaltenen Gefallenen offenbar einen ersten Helden und Führer als charakteristische Scene der heroischen Kriegführung dargestellt, in beiden Gruppen steht die im Tempel verehrte Göttin Athene als Schutzgöttin und Kampfwart in der Mitte, ganz erhalten im westlichen Giebel, für den östlichen durch einen Kopf und Arm verbürgt. In beiden Giebeln kämpfen zunächst gegeneinander zwei Lanzner, aufrecht stehend im Ausschritt mit hochgeschwungener Waffe, beide Male im westlichen, einmal im östlichen Giebellfelde erhalten, während ein waffenloser Knappe des einen Vorkämpfers unter dem Schutze seines Schildes sich vorbeugt, um den Gefallenen am Fusse zu ergreifen und auf die eine Partei hinüberzuziehen, die sich nach der Lage des Gefallenen als die feindliche ergiebt. In beiden Giebeln sind die vorkämpfenden Lanzner zunächst von je einem Bogenschützen begleitet, der beiderseitig im westlichen, einmal im östlichen Giebel erhalten ist. In beiden Gruppen endlich lag in der Ecke je ein Gefallener oder Verwundeter, wiederum beide Male im westlichen, einmal aus dem östlichen Giebel erhalten. Zu der Gruppe des westlichen Giebels gehören schliesslich noch zwei kniende Lanzner, welche nach ihren Massen auf die Bogner gefolgt sein müssen, und welche ganz ähnlich für das östliche Giebellfeld voranzusetzen sind. Durch diese 11 Figuren in jedem Giebel ist die in ihrer flachpyramidalen Aufstellung unzweifelhafte, nach strengen Gesetzen der gegenseitigen Entsprechung beider Flügel angeordnete Composition vollendet und geschlossen. Die durchgängige Entsprechung beider Giebel in allen erhaltenen und fast mit Nothwendigkeit zu ergänzenden Theilen lässt uns von der östlichen Gruppe einige mit den übrigen Fragmenten zusammen gefundene weibliche Köpfe ausschliessen, von denen einer unter dem Namen Hesione in die Composition des Ostgiebels von Hirt mit aufgenommen wurde, die aber sicher Weihgeschenken, Statuen in der östlichen Vorhalle des Tempels angehörten. Die vollständige Entsprechung beider grossen Gruppen und die eben so vollständige Symmetrie in der Anordnung beider Flügel einer jeden derselben, welche uns im westlichen Giebel vor Augen steht, müssen wir hervorheben als einen ersten bedeutenden Charakterismus für die Entwicklung der Bildkunst, welche diese merkwürdigen Denkmäler repräsentiren. Man sage was man will, man berufe sich auf die Ähnlichkeit des in beiden Gruppen dargestellten Gegenstandes um die Übereinstimmung beider Giebel, auf die Auffassung des Kampfes in seiner Schweben und Unentschiedenheit, welche das Einschreiten der Göttin für die Ihren motivirt, um die Gleichmässigkeit beider Flügel der Gruppen zu vertheidigen, man wird immer gestehn müssen, nicht allein, dass diese Compositionen gegen die bei aller Abgewogenheit freie Mannigfaltigkeit der Giebelgruppen des Parthenon stark contrastiren, sondern auch, dass der Künstler, welcher die Parthenongruppen componirte, auch diese Gruppen anders, reicher und mannigfaltiger zu componiren verstanden haben würde, ohne ihrer Abgewogenheit im geringsten zu schaden. Ja wir müssen weiter gehn und auf eine nicht unbeträchtliche Schwäche in der Composition des westlichen Giebels, als des ganz erhaltenen, aufmerksam machen; dass die Bogner knien, ist vollkommen in der Ordnung, bei der Handhabung ihrer Waffe kommt es nicht auf grosse und rasche Bewegungen des Körpers an, wohl aber auf eine sorgfältige Deckung des an sich vertheidigungslosen Körpers; anders aber ist es mit Lanzenkämpfern, welche nur stehend, schreitend, frei bewegt





Fig. 12. Die westliche Giebelgruppe von Ägina.



handeln und wirken können. Davon kann nun bei unsern beiden knienden Lanznern nicht die Rede sein, sie können den Feind weder mit dem Stosse ihrer Waffe erreichen, noch die Speere mit der richtigen Wucht schleudern; dass der Künstler sie also in diese Stellung brachte, ist nicht das Ergebniss seines freien Willens und seines unbeschränkten Schaffens, sondern es ist der Zwang der Gesetze des Raumes, welchen er zu erfüllen, in welchen hinein er zu componiren hatte, der sich in diesem Knien ausspricht. Man stelle die Gruppe in den unbegrenzten Raum, und es wird Niemand einfallen, die Lanzner an diesen Stellen kniend zu bilden. Hier haben wir also eine Grenze und Schranke in dem Vermögen des Meisters dieser Gruppen.

Nachdem wir uns so von dem Gesamteindrucke dieser Gruppen, als dem ersten, den wir bei ihrem Anblick empfangen, Rechenschaft gegeben haben, wenden wir unsere Aufmerksamkeit den einzelnen Gestalten derselben zu. Alle Figuren sind in geringer Lebensgrösse oder etwas unter Lebensgrösse; Athene, die grösste von allen, misst ohne den Helmbusch 5 Fuss 9 1/2 Zoll, die anderen haben durchgängig 5 Fuss und 1—2 Zoll, jedoch sind die Knienden, wenn man ihre Höhe in aufrechter Stellung berechnet, noch etwas kleiner und kaum 5 Fuss hoch. Aber auch so gross, wie sie gemessen sind, taxirt sie das Auge nicht, sie erscheinen uns kleiner, und das bezieht sich ebenfalls auf die Körperlichkeit oder die Masse: die Figuren erscheinen schwächer als sie wirklich sind, ohne dass sie im Geringsten mager wären, oder ohne bei der Betrachtung des Einzelnen auch nur diesen Eindruck zu machen. Es ist dieser Eindruck eine Folge der grossen, an Härte wenigstens streifenden Schärfe der Formen. Lenken wir sodann die Blicke von der einen Figur zur anderen, so fällt uns die grosse Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der Stellungen und Bewegungen auf; denn wir sehn ruhig Stehende, Kämpfende im Ausschritt und im Knien, einen Vorgebeugten, auf der Seite und auf dem Rücken Liegende (letzteres am Oikles im Ostgiebel), und wir finden in allen Stellungen und Bewegungen (mit Ausnahme der der Athene, wovon sogleich) Wahrheit, Freiheit und Geschmeidigkeit, nicht die Spur von Gebundenheit und Ungeschick, und von jenen Unterschieden in der Richtigkeit der Darstellung, welche wir bei den selinuntischen Metopen bemerkten. Nur Athene ist von der Freiheit der Bewegung und der Richtigkeit der Stellung ausgenommen, sie steht fast regungslos grade da, nur den linken Arm mit dem Schilde wie zur Abwehr des nach dem Gefallenen Greifenden leise erhoben. Diese Ruhe in der Gestalt der Göttin mag und wird Absicht sein; Athene, welche durch übermenschliche Göttermacht wirkt, soll in Gegensatz zu den kämpfenden und bewegten Menschen gestellt werden, sie braucht keine Anstrengungen zu machen, eine leise Erhebung des Schildes ist für den Feind ein „Bis hieher und nicht weiter“, macht es dem Vorgebeugten unmöglich, den Fuss des Gefallenen zu erreichen. Das hat der Künstler gewollt, und was er durch diese Auffassung hat erreichen wollen, das hat er erreicht. Schwerlich aber hat er jene ungeschickte Drehung der Beine vom Knie abwärts und der Füsse, die im Profil stehen, gewollt, sondern diese Drehung der Füsse ist eine Folge des beschränkten Raumes im Giebelfelde, in welchem nur an dieser Stelle die Figuren in doppelter Tiefe angebracht werden mussten. Da hatte denn die hintere Statue Platz zu machen, und der Künstler mag um so unbefangener das etwas ungeschickte Auskunftsmittel gewählt haben, als es wahrscheinlich ist, dass man bei der ursprünglichen hohen Aufstellung der Gruppe den Verstoss nicht oder kaum wahr-

nehmen konnte. Ein solcher aber bleibt diese unnatürliche und unmögliche Wendung der Beine, und es kann kaum etwas Lächerlicheres gedacht werden, als wenn dieses Ungeschick aus der Nachahmung ägyptischer Reliefe abgeleitet wird, die solche Verzeichnungen in ihren Figuren angebracht haben sollen, angeblich um dem Relief den Schein der Allseitigkeit der Statue zu verleihen.

Alle übrigen Figuren, sagte ich oben, zeigen volle Wahrheit, Freiheit und Geschmeidigkeit der Bewegungen, von Ungeschick und Gebundenheit ist nicht die Rede. Vielleicht hat mancher kunstsinnige Leser dabei den Kopf geschüttelt und anders zu sehn gemeint. Wenn dies der Fall war, so hat er recht gesehn, und die eben wiederholten Ausdrücke erfordern eine Einschränkung um völlig wahr zu sein. Naturgemäss sind alle Bewegungen bis in's letzte Detail der thätigen Musculatur, aber sie haben etwas taktmässig Abgewogenes, etwas metrisch Beschränktes, welches uns nicht den Eindruck eines leidenschaftlichen Kampfes, sondern eher den einer wohlgeführten Pantomime macht. Auch das ist ein und zwar ein bedeutender Charakterismus des Stiles und der Zeit dieser Gruppen, deren metrischer Rhythmus sich, zu dem äusserst mannigfaltigen Rhythmus der Parthenongruppen, wenn ein Vergleich gestattet ist, wie derjenige der Poesie zu dem einer reichgegliederten prosaischen Periode verhält. Ein solcher Rhythmus der Prosa ist aber in der bildenden Kunst eine spätere Entwicklung so gut wie in der Kunst der Rede die Prosa jünger ist als die Poesie; und wenn nicht Alles täuscht, ist, wie wir später sehn werden, Myron derjenige Künstler gewesen, welchem die griechische Plastik diesen ungebundenen Rhythmus verdankt.

Setzen wir unsere immer mehr in's Detail gehenden Betrachtungen fort, so finden wir, dass mit der Natürlichkeit der Bewegungen sich eine eben so grosse Naturwahrheit und Lebendigkeit der Formen verbindet, und zwar eine Naturwahrheit, welcher kein Theil der Musculatur an den vielfach bewegten Körpern sich entzieht. Nur ganz einzelne anatomische Unrichtigkeiten und Absonderlichkeiten kommen vor, die spitze Bildung stark gebogener Knie, welche abgeplattet erscheinen müssten, ein etwas zu starkes Hervortreten des Brustknorpels, eine nicht ganz naturgemässe Durchführung des grossen Bauchmuskels (*rectus ventris*), namentlich in seinen Verhältnissen, und des sogenannten *magnus dentatus*, der etwas mager ist. Aber das sind Kleinigkeiten, welche das Auge des Nichtanatomen und Nichtkünstlers kaum wahrnimmt, während der ganze übrige Körper aller Figuren in Linien- und Flächenbewegung tadellos und in der Ausführung auf's Höchste vollkommen ist, so dass selbst die in äusserst geringen Erhebungen die Oberfläche des Körpers durchziehenden Adern nebst der Geschmeidigkeit der Haut mit der pünktlichsten Sorgfalt ausgedrückt sind. In Bezug auf die Proportionen, welche im Ganzen normal erscheinen (7 Kopflängen), muss bemerkt werden, dass die tragenden Theile, besonders der Theil der Beine vom Knie abwärts, im Verhältniss zum Oberkörper etwas länger sind, als dies nach der berechneten Norm der Fall sein dürfte. Die Nacktheit bei den männlichen Figuren erscheint durchaus als Princip, so sehr, dass von allen Personen nur Herakles im östlichen Giebel mit dem Panzer gerüstet, und Paris (der Bogner rechts) im westlichen Giebel, der als Nichtgriecher, als Barbar charakterisirt werden sollte, mit dem enganliegenden Lederhabit bekleidet ist, welches in der bildenden Kunst zur Bezeichnung orientalischer Völker, Skythen, Amazonen, Phryger u. s. w. gebraucht wird. Der griechische



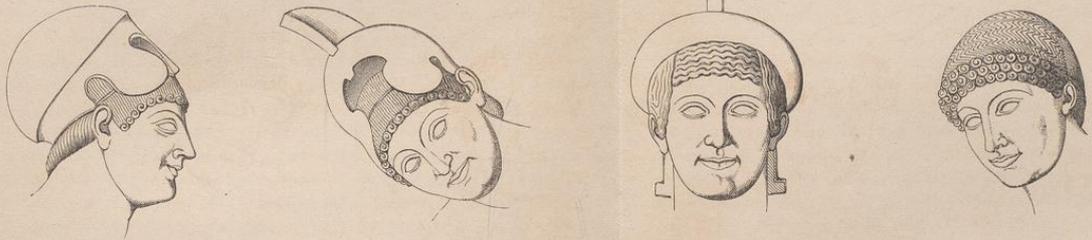


Fig. 13. Mittelgruppe des westlichen Giebels von Ägina.



Bogner ihm gegenüber ist ebenfalls gepanzert, und seine Rüstung ist gleichsam eine Probe des Costüms, in welchem eigentlich alle Kämpfer auftreten müssten, wenn der Künstler antiquarisch genau hätte darstellen wollen. Alle übrigen Kämpfer aber sind nur mit Helm, Schild und Lanze gerüstet, ohne Harnisch, ohne Beinschienen, ohne Sandalen, fast genau so wie nach Pausanias' ausdrücklicher Erklärung die griechischen Helden in der oben (S. 110) besprochenen Gruppe des Onatas. Ganz bekleidet dagegen ist Athene, und zwar mit einem feingefalteten, besonders an den Armen sichtbaren Unterkleide, und einem in graden, glatten Falten bis auf die Füße reichenden Peplos, der nach der Mitte zusammengenommen und etwas aufgezogen jenen glatten Mittelstreifen bildet, den man als ägyptisch angesprochen hat. Die Ägis hängt um die Schultern und über die Brust der Göttin wie ein Mantel, und ist am Rande in flachen Bogen ausgeschnitten, dessen Zipfeln Schlangen aus Erz angefügt waren, aus welchem Material auch das Medusenhaupt auf der Brust bestanden haben wird.

Im seltsamen Gegensatz zu der Naturwahrheit, dem Leben und der Vortrefflichkeit in der Darstellung der Körper steht die Bildung der Köpfe, welche weder formenschön noch ausdrucksvoll sind, sondern ganz und gar die alte Zeit vertreten und, wenngleich in gemässiger Weise, besonders in den vortretenden Augen und dem gekniffenen Munde an Statuen wie der Apollon von Tenea erinnern. Was aber den Ausdruck anlangt, so sind die Köpfe nicht allein typisch, sondern für die Situation durchaus unpassend dadurch, dass sie durchgängig, so gut bei den Kämpfenden wie bei den Gefallenen bei der Göttin wie bei den Menschen jenes starre, einfältige, stüssliche Lächeln zeigen, welches am teneischen Apollon allerdings crasser hervortritt, bei der Aristionstele dagegen einem, wenn auch gleichgiltigen Ernst fast gewichen ist. Es ist über dieses typische Lächeln der Ägineten bereits Vieles geschrieben, manches Geistreiche und Manches, was geistreich sein soll. Ich muss aber behaupten, dass die Fragen nach dem Grunde desselben sich mir bei einer ruhigen geschichtlichen Betrachtung sehr einfach und kurz zu beantworten scheinen, während man auch auf vielen Seiten und mit vielen weit hergeholtten Combinationen die Sache nicht erledigt, wenn man die Erscheinung als principiell auffasst und als principiell ableiten will. Die Geschichte der bildenden Kunst lehrt uns, dass die zu ihrem eigenen Heil von verfrühter Darstellung des Ideals durch religiöse Scheu ferngehaltene Kunst sich mit vollem Eifer auf die Seite der naturalistischen Durchbildung und Vollendung der äusseren Form legte, und dass die griechische Bildnerkunst an diesem bei Menschen- wie bei Thiergestalten geübten Naturalismus so lange gleichsam mit der Zähigkeit genialer Überzeugung festhielt, bis die von ihr geschaffenen Formen als die würdigen, natürlichen und ausreichenden Träger eines Übersinnlichen, eines idealen Inhalts erscheinen. Dass eine naturalistische Kunst sich vorzugsweise an die Darstellung des Körpers hält, und den Kopf, das Gesicht, als den geistigsten Theil des Menschen, den eigentlichen Träger und das Organ des Innerlichen und Geistigen dagegen zurücktreten lässt, versteht sich ganz von selbst, und findet seine vollste Bestätigung in dem Gegensatze, den die von vorn herein transcendental angelegte und ideal gestimmte ältere christliche Kunst darstellt, welche Köpfe vor grosser Schönheit und fein bewegtem Ausdruck auf durchaus unrichtige, ja auf völlig abscheuliche Körper setzt. Nun stehn aber die Ägineten mitten innerhalb der Leistungen der durchaus naturalistischen Kunst, und damit ist Alles

gesagt, was zur Erklärung der Unschönheit und Ausdruckslosigkeit der Köpfe dieser Figuren, des aus der früher geübten religiösen Kunst überkommenen, natv beibehaltenen Lächelns gesagt zu werden braucht, ja richtiger Weise gesagt werden darf. Der Künstler hat die Köpfe ausdruckslos gebildet, nicht um durch ihr starres Lächeln irgend einen tief sinnigen Gedanken auszudrücken wie den, dass menschliche Leidenschaft und menschlicher Schmerz dem Heiligthum der Gottheit fern bleiben müsse, denn sonst hätte er überhaupt keine kämpfenden und sterbenden, sondern höchstens anbetende Menschen in den Tempelgiebel stellen dürfen, sondern es ist ihm in seiner Einfalt gar nicht in den Sinn gekommen die Köpfe seiner Figuren für anders als schön und gut und in alle Wege genügend zu halten. Es konnte ihm das vermöge seiner ganzen Stellung in der Kunstentwicklung gar nicht in den Sinn kommen. Seine Kunst war durchaus naturalistisch, durchaus nicht ideal angelegt, ja eher als dies selbst etwas realistisch gefärbt, wie wir uns durch die Ausdruckslosigkeit der Köpfe aufmerksam gemacht, sehr leicht durch einen erneuten prüfenden Blick auf die Körper überzeugen können, deren ganzes und deren einziges Verdienst in der hohen Natürlichkeit besteht, die nicht eine Spur vom Idealen an sich haben, ja die nicht einmal in mehr als der Schönheit eines gewöhnlichen, regelmässigen Menschenleibes gebildet sind, wohl aber mit einer solchen realistischen Wahrheit, dass selbst die Zufälligkeiten in der Natur ihren Platz in der Darstellung gefunden haben.

Wenn wir nun noch darauf aufmerksam machen, dass auch die rein materielle Technik, das Ausmeisseln dieser Gestalten aus dem parischen Marmor, unter Anwendung aller bekannten Instrumente in jeder Weise und Rücksicht meisterhaft ist, meisterhaft in der feinen Abgewogenheit der Statik, welche nirgend Stützen nöthig machte, sondern dem Künstler erlaubte, seine vielfach bewegten Figuren mit ihren drei Zoll dicken Plinthen in den Grund des Tempelgiebels einzulassen, meisterhaft in der Kühnheit der Meisselführung, welche diese Schilde am freigehaltenen Arm bis auf die Dicke von kaum zwei Zollen ausarbeitete, meisterhaft endlich in der Feinheit all' und jeden Details; wenn wir ferner hinzusetzen, dass vielfache kleine Löcher, die den Körpern eingebohrt sind, darthun, dass mancherlei Theile, wie die Lanzen, Schwerter, Bogen, die Schlangen an der Ägis der Athene und das Medusenhaupt auf derselben von Bronze angefügt waren, und wenn wir endlich zu erwähnen nicht vergessen, dass sich beträchtliche Farbspuren an den Ägineten gefunden haben, dass die Helme und die Schilde aussen blau, dass ein Helmbusch und die Schilde innen roth, dass ein Köcher roth, ein anderer blau bemalt war, dass ein rother Saum das Gewand der Athene umzog, und dass ihre Sandalen sowie die Plinthen überhaupt ebenfalls roth gefärbt waren, während an dem Nackten, am Fleisch nirgend die leiseste Spur von Farbe entdeckt wurde, ausgenommen an Lippen und Augen, und während die durchgängige Bemalung auch des Haares dadurch wahrscheinlich wird, dass einzelne Haarpartien von Erz angefügt waren, so glauben wir über die äginetischen Giebelstatuen Alles gesagt zu haben, was sich über dieselben in Bezug auf Stil und Technik in der Kürze sagen lässt.

Ehe wir aber die Gruppen verlassen, kehren wir von der Einzelbetrachtung noch einmal zu der Gesamtbetrachtung zurück, um uns über Gegenstand und Inhalt der Gruppen Rechenschaft zu geben und daran ein paar Bemerkungen über die Zeit dieser Kunstwerke zu schliessen.

Wir haben schon eingänglich darauf hingewiesen, dass in beiden Gruppen der Kampf um einen gefallenen Helden als die besonders charakteristische Scene der heroischen Kriegsführung dargestellt sei, natürlich nicht in allgemeinem Sinne, sondern zur bildlichen Vergegenwärtigung berühmter Thaten der alten Helden.

Der östliche Giebel enthielt nach übereinstimmender Annahme den Kampf des Herakles und seines äginetischen Genossen Telamon gegen Laomedon von Troia, und galt zunächst der Leiche des Orkles. Im westlichen Giebel aber, den wir in der Zeichnung vor uns haben, ist nicht der Kampf um die Leiche des Patroklos nach der Ilias, sondern derjenige um die Leiche des Achill nach der Äthiopis des Arktinos von Milet dargestellt<sup>41)</sup>, wie dies schon die Anwesenheit des in dem rechten Bogenschützen sicher zu erkennenden Paris neben manchem anderen Umstande beweist; denn bei Patroklos' Tode ist Paris durchaus nicht betheilig, Achill aber fällt durch seinen Pfeil im Augenblicke, wo er dem Siege nahe war. Um seine Leiche entbrannte ein wilder Kampf, in welchem Odysseus, noch mehr aber der Telamonier Aias sich hervorthat, denn er war es, welcher im dichten Feindesgewühl, das Odysseus abwehrte, die Leiche aufhob und in Sicherheit brachte. Das ist eine der berühmtesten, am meisten gepriesenen Thaten des grossen Aias, die er, wie unser Künstler andeutet, nur unter dem besonderem Schutze der Athene zu vollbringen vermochte, der Göttin, deren Tempel diese Gruppen schmückten, und die da waltete als die hochverehrte in der Heimath des Aias, in Ägina. Denn ein äginetischer Held war Aias wie sein Vater Telamon, den der andere Giebel enthielt, und den als Vorkämpfer in erste Reihe stellen zu können der Künstler es klug benutzte, das er Herakles als Bogner kniend an eine entferntere Stelle bringen konnte; „Äginas starke Horte“ nennt sie Pindar, die Nachkommen des Äakos, dem Zeus aus den Ameisen des Landes ein aus dem eigenen Boden stammendes Volk erwachsen liess. Und äginetischem Heldenthum gilt die Verherrlichung in diesen Gruppen, Äginas Ruhm wird gefeiert in dem Glanze seiner hohen Ahnen hier im Marmor wie in mehr als einer volltönenden Strophe in Pindar's göttlichen Siegesliedern, von denen wir nur an den fünften isticischen Hymnus erinnern wollen, der die beiden Begebenheiten, die unsere Giebel darstellen, in ganz ähnlicher Parallele enthält.

Eben in dieser augenfälligen Absicht äginetisches Heldenthum zu feiern liegt ein Merkmal für die Zeit unserer Gruppen, die sicher nur in der Zeit von Äginas Blüthe entstanden sein können. Diese begann bereits vor den ersten Perserzügen im Anfang der 70er Oll. zu welken, so dass wir auf die 60er Oll. verwiesen werden, in deren Mitte nach einer Reihe von Gründen<sup>42)</sup>, die hier einzeln anzugeben uns zu weit führen würde, die Entstehung der Gruppen mit ziemlicher Sicherheit angesetzt werden kann.

Gegenüber diesem in jedem Betracht höchst bedeutenden Denkmale altgriechischer Bildnerkunst erscheinen die meisten anderen Monumente dieser Zeit wenig bedeutend, und der Betrachter hat ein Gefühl von Entsagung, indem er von diesen Gruppen von Marmor sich zu den Kunstwerken wendet, die zum Theil aus sehr bescheidenen Reliefs von gebranntem Thon bestehn. Dennoch achte er dieselben nicht für unwichtig; sie sind es schon deshalb nicht, weil sie uns verbürgen, dass und wie weit die Kunst damals verbreitet und Allgemeingut geworden war, und uns so zeigen,

dass Werke, wie die äginetischen Giebelgruppen, nur die reifsten Blüten, nicht die einzigen Sprossen des sich weiter und weiter verästelnden Baumes der Kunst sind. Aber auch davon abgesehen behalten die kleineren Denkmale dieser echtalterthümlichen Kunst verschiedener Gegenden Griechenlands ihren eigenen stilistischen Werth, und sind für die richtige Erkenntniss der Stileigenthümlichkeit dieser Zeit bedeutender als manches grössere Monument nachgeahmt alter Kunst, an dem man sich früher mühsam eine Vorstellung von dem Wesen der griechischen Kunst dieser Zeit zu bilden suchte, ohne doch zur völlig richtigen Anschauung zu gelangen. Diese Bemerkungen glaubte ich aussprechen zu müssen, um meine Leser vor dem Irrthum zu bewahren, als seien manche der Kunstwerke, die ich hier entweder nur nennen oder doch nur andeutend besprechen kann, nicht aller Beachtung würdig; sie sind dies in mehr als einer Hinsicht, müssen jedoch vor dem allgemeinen Zwecke dieses Buches zurückstehn, um so mehr, da einige derselben sachliche Erörterungen erfordern, welche mit dem Masse ihrer Bedeutung für die Leser dieser Zeilen nicht im Verhältniss stehn würden.

Bleiben wir einstweilen bei Ägina. Von dieser Insel stammt ein merkwürdiges Relief von gebranntem Thon, das heisst ein Relief ohne Grund, halberhobene Figuren, welche bestimmt waren auf irgend einen Gegenstand, vielleicht einen Sarkophag, als Ornament befestigt zu werden. Die Deutung dieses Kunstwerkes, welches eine Frau darstellt, die, von dem geflügelten Eros begleitet, einen Greifenwagen besteigt, ist zweifelhaft, O. Müller erklärte die Frau für die hyperboreische Artemis, Welcker, der das Monument zuerst herausgegeben hat, erkennt die auf Ägina hochverehrte Hekate, begleitet von Eros, der ihr Sohn heisst. Dem Stile nach lässt sich das Relief mit ähnlichen von der Insel Melos vergleichen, von denen wir zwei unten kennen lernen werden, nur sind alle Formen des äginetischen Reliefs schärfer, knapper und etwas härter als diejenigen der melischen, von denen namentlich eines einer gewissen Schwere der Formen zuneigt. Abgebildet ist das jetzt in Neapel in Privatbesitz befindliche Relief von Ägina in den Monum. dell' Inst. I. tav. 18 B, in Müller's D. a. K. 1, 16, 53 und in Welcker's A. D. 2. Taf. 3, 6.

Wenden wir uns von Ägina zunächst in

b) die Peloponnes,

wo freilich, wie schon früher bemerkt, unsere Ausbeute nur eine sehr geringe ist, und wo namentlich aus den Hauptorten der Kunst, Argos und Sikyon, bisher kein sicher beglaubigtes Monument bekannt geworden ist. Von statuarischen Werken peloponnesischer Kunstschulen würde ich eine höchst merkwürdige Bronzestatue im Louvre hier einfügen, die ich für sehr sicher echt alterthümlich, nicht für nachgeahmt halte, und von der ich mit Andern glaube, dass sie in der Peloponnes gemacht worden, jedoch ist dieselbe, welche in der Haltung wesentlich mit dem kanacheischen Apollon übereinkommt, nicht in der Peloponnes, sondern bei Piombino gefunden worden, und so erscheint es rathsam, dieselbe einstweilen unter den Originalen unbestimmten Locals zu behandeln, weswegen uns an dieser Stelle nur die Betrachtung eines eben so sicher echt alterthümlichen wie peloponnesischen Kunstwerks bleibt, nämlich des bei Korinth gefundenen Reliefs von einem Tempelbrunnen, welches jetzt in England im Privatbesitze Lord Guilford's ist. Den Tempelbrunnen oder richtiger die Mündung