



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Erste Abtheilung. Athen

---

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

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 einzigem 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 geschn 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 mehrer 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 hangt 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 Zeuseideals 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, wenngleich 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, wenngleich 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 Zerreißung 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



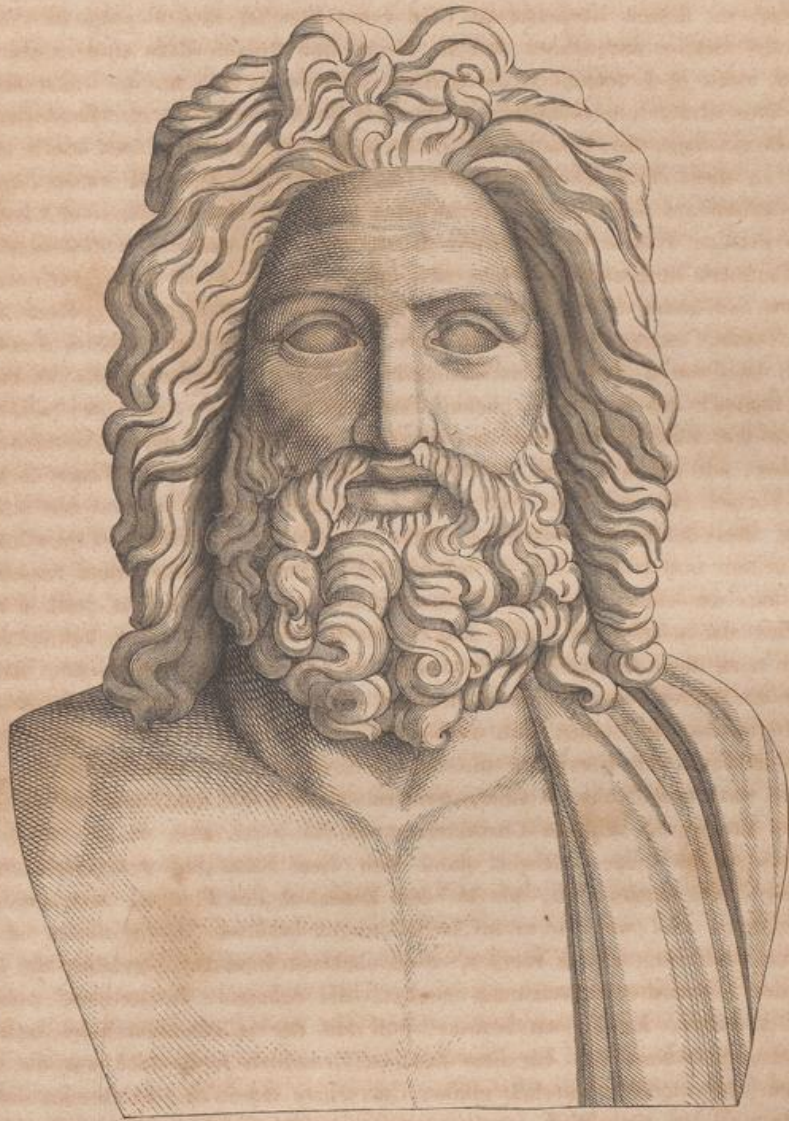


Fig. 37. Zeusbüste von Otricoli.



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 Schwätzeri 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 fernern 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.