



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Erstes Capitel. Phidias' Leben und Werke

[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 Werke¹⁾.

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 schreiben²⁾. In dieser Weise auf's höchste geehrt und im Glanze des Ruhmes kehrte der Meister im Jahre 432 nach Athen zurück. Hier hatte sich mittlerweile eine Partei gegen Perikles gebildet welche, noch zu unmächtig, um den gewaltigen Mann selbst anzufechten, mit Angriffen auf dessen Freunde begann. Ein solcher Angriff traf auch Phidias. Menon, ein früherer Hilfsarbeiter des Phidias, wurde bestochen den Meister der Veruntreuung eines Theiles des Goldes anzuklagen, welches ihm zur Darstellung der Parthenos übergeben war. Allein da der Goldschmuck des Bildes, wie die Anekdote erzählt, auf Perikles' Rath, so eingerichtet war, dass er abgenommen und nachgewogen werden konnte, so war dieser Anklage leicht zu begegnen. Die demgemäss zurückgeschlagenen Feinde gaben aber ihre

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

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

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

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

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

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



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

lungen vor, deren eine, mit welcher mehrere andere wesentlich übereinstimmen, die Göttin mit aufgestützter, grade emporstehender Lanze und mit niedergesetztem, mit der rechten Hand gehaltenem Schilde zeigt. Auf der anderen Münze, mit der nur noch ein Exemplar übereinstimmt, hatte die Göttin den Schild am linken Arm erhoben. So schwer diese Differenz zu erklären ist, können wir sie doch nicht läugnen, und da wir uns für eine Vorstellung entscheiden müssen, geben wir um so unbedenklicher der ersteren den Vorzug, da wir wissen, dass etwa ein Menschenalter nach Phidias Mys, nach Zeichnungen des Parrhasios auf dem Schilde eine Kentaurenschlacht und andere Gegenstände ciselirte. Dies hat keine oder wenigstens nur geringe Wahrscheinlichkeit, wenn der Schild, am Arme der Göttin erhoben, mindestens 50 Fuss hoch über dem Boden war; wahrscheinlich und sehr erklärlich wird die unverdächtig überlieferte Thatsache erst, wenn wir den Schild niedergesetzt, also mit seinem unteren Rande, höchstens 15 Fuss hoch über dem Boden denken. Denn in diesem Falle bot seine unverzierte Fläche einem bedeutenden Künstler wie Mys den erwünschten Raum zur Anbringung seiner Arbeiten, welche hier vollkommen 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 Parthenos³⁾, 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 dastand¹⁾. Zwar will eine Nachricht wissen, der Ty-

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

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

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

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



Fig. 35. Eleische Münze mit Zeus.

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

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

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

baren Weise gemalt ist, da er auch bei huldreicher, milder Stimmung nur durch das Winken seiner Brauen und das Wallen seiner Locken den Olymp erschüttert. Aber nicht allein diese Erhabenheit wurde des Künstlers Vorbild, auch die Milde und Huld nahm er in sein Werk mit hinüber, und noch mehr als dies, auch die wesentlichen Mittel, um den grossen Ausdruck dieses Momentes darzustellen, entlehnte er von Homer, wie dies Strabon sehr richtig und fein angiebt, wenn er sagt, von der Bewegung der Augbrauen und des Haupthaars sei die Bildung des 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 Thron²⁾, 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 Relief⁶⁾, 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 sein⁷⁾, 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 angehört⁸⁾. 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