



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1857**

Drittes Capitel. Schüler und Genossen des Phidias

---

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

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

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