



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Die für Sculpturschmuck bestimmten Theile

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

haben soll, folglich eine Reihe einzelner Handlungen derselben wiederkehrenden Hauptperson neben einander. Obgleich diese Angabe des Pausanias von den berühmtesten Archäologen nicht bezweifelt worden ist²³⁾, muss ich sie dennoch aus naheliegenden principiellen Gründen für irrtümlich halten, und bin überzeugt, dass sie einfach auf dem Ausfall einer Zeile im Text des Pausanias²¹⁾ beruht, in welcher die Worte standen: „und in den Metopen stellte er dar“. Diese gewiss sehr leichte Correctur beseitigt die abenteuerliche Giebelgruppe und bringt die Kämpfe des Herakles an eine Stelle, wo wir sie in einer Reihe von Beispielen wiederfinden²⁵⁾.

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

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

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

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

FÜNFTES CAPITEL.

Die Sculpturen am sogenannten Theseustempel.

Wir beginnen unsere Rundschau unter den architektonischen Sculpturen der phidiasischen Zeit mit einem athenischen Monumente aus der Periode der Verwaltung Kimon's oder aus Phidias' Jugendzeit, den Sculpturen des sogenannten Theseion oder des Tempels des Theseus, dergleichen einer von Kimon erbaut wurde. Dass freilich dieser Name für den als Kapelle des heil. Georg wohl erhaltenen dorischen Tempel nördlich von der Burg von Athen weder antik überliefert noch bei aller Übereinstimmung unter den Neuern richtig angewendet sei, hat Ross in einer eigenen kleinen Schrift²⁶⁾, wie mir scheint, unwiderleglich bewiesen, dass dagegen an die Stelle dieses gebräuchlich gewordenen Namens derjenige eines Tempels des Ares mit Recht gesetzt werde, kann ich, namentlich aus topographischen Gründen, nicht glauben. Wenn wir also den rich-