



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

Sechstes Capitel. Der plastische Schmuck des Parthenon

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

SECHSTES CAPITEL.

Der plastische Schmuck des Parthenon.

So wie Griechenland den Alten als Mittelpunkt der Welt, Athen als der Griechenlands, die Akropolis als der Athens galt, so dürfen wir in künstlerischem Betracht den Parthenon den Mittelpunkt der Burg von Athen nennen, auf deren engem Raume sich eine Fülle der herrlichsten Schöpfungen der drei bildenden Künste vereinigte, wie sie kein so wenig ausgedehnter Raum der Erde jemals wieder umschlossen hat noch jemals wieder umschliessen wird. Es war das Athen des Perikles, das Athen auf dem Gipfel seiner Grösse und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwicklung und seines Ruhmes, welches sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so sehr alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diene und diesen entsprach, in seiner Gesammtheit vergebens aus dem Zweckmässigkeitsprincip erklären wird, und fasste man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der grössten Mannigfaltigkeit auf. Denn so wie Alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich Alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Grösste nicht zu gross und das Überschwänglichste nicht unerreichbar schien. Und wenn irgend ein Bauwerk der Akropolis in diesem eigentlichsten Sinne monumental war, so war es der Parthenon. Denn diesen Tempel erbaute nicht das Bedürfniss eines einzelnen Cultus wie das mystische Heiligthum der Athene Polias und des Poseidon Erechtheus, oder wie die anderen Heiligthümer umher, die Athene Parthenos ist keine Cultidee, sie hat keine legendar-symbolischen Mythen, an ihre Verehrung knüpfen sich keine alt-hergebrachten Cäremonien, ihr Tempel war nicht die Stätte ritueller Opfer; die Athene Parthenos war die Tochter Zeus' schlechthin, die Herrin Athens, das war ihr ganzes Dogma, ihr Bild von Phidias' Hand das absolute Ideal der Göttin, ihre Verehrung war der begeisterte Glaube des attischen Volkes an seine Herrin, ihr Cult das Festgepränge aller frohbewegten Athenefeste, ihr Tempel war Festtempel, Schautempel, und in diesem Sinne, wie ihr Bild von Phidias' Hand, das Monument des Atheneglaubens schlechthin. Und in diesem monumentalen Geiste ist der Parthenon, das Haus der ewigen Jungfrau, aufgefasst und ausgeführt worden; wohl kannte Griechenland grössere Tempel, einen vollendeteren nicht, wohl mochten die Heiligthümer des reichen Kleinasien an materieller Pracht den Parthenon überragen, an künstlerischer Durchbildung und Schönheit hat ihn niemals ein anderes erreicht. Und so ist denn auch der Parthenon, künstlerisch betrachtet, das reichste und vollendetste Musterbild des griechischen Tempelbaues, und auch in Bezug auf den plastischen Schmuck, der allein uns hier angeht, vereinigt der Parthenon in sich Alles, was die griechische Kunst zu leisten vermochte, und zwar Alles in der Form des

reinsten und zugleich des höchsten Ausdrucks des künstlerischen Gesetzes und der künstlerischen Idee.

Freilich sind auch hier nur Trümmer auf uns gekommen, schwere Schläge des Schicksals haben dieses Heiligthum der Kunst getroffen und seine harmonische Ganzheit vernichtet, so dass wir uns nicht mehr erlauben dürfen, dieselbe in der Phantasie wiederzuerwecken und in einem durchweg klaren Bilde anzuschauen. Aber des Erhaltenen, und so Gott will von jetzt an für immer Erhaltenen ist doch so Vieles, dieses Viele ist so gross, und so wundervoll schön, dass es eine Begeisterung in uns erweckt, wie fast nichts Anderes. Diese Begeisterung darf uns jedoch nie dazu verleiten, uns mit blossem Staunen zu begnügen, sie muss uns treiben, dass wir mit allen Kräften unseres Geistes nach dem Verstehn und der Erkenntniss ringen. Und je weiter wir in diesem Erkennen und Verstehn fortschreiten, desto tiefer werden wir uns erregt, desto gewaltiger gehoben fühlen, und wenn wir nach den genauesten Studien, nach den eindringendsten Erörterungen des Einzelnen zur reinen Bewunderung des Ganzen zurückkehren, dann wird die Wärme unserer Begeisterung nicht abgenommen haben, wohl aber werden wir uns, um ein Wort Winckelmann's zu gebrauchen, mit unserem Gegenstande gewachsen fühlen, und jene tiefe Läuterung und Erhebung in uns erfahren haben, die alles Grosse in uns wirkt, das wir empfindend und denkend in uns aufzunehmen streben.

Es war das 3. Jahr der 85. Olympiade, 437 v. Chr., welches den Parthenon in seiner vollendeten Herrlichkeit glänzen sah. Wie lange der Tempel seiner ursprünglichen Bestimmung verblieb, ist nicht auszumachen, gewiss dagegen, dass er in unverletztem Zustande von der christlichen Gemeinde Athens in Besitz genommen und in eine Kirche der „jungfräulichen Gottesmutter“, die an die Stelle der Jungfrau Athene trat, umgewandelt wurde. Mit dieser Umwandlung in eine christliche Kirche begannen die Zerstörungen, wenngleich in geringerem Masse; der Eingang im Osten wurde vermauert, und an die Westseite verlegt, wo er durch den Opisthodom, die alte Schatzkammer Athens führte; zugleich bedeckte man die Wände mit neuen Malereien byzantinischen Stils, die in Spuren noch heute erkennbar sind, und es scheint, dass man auch den Westgiebel mit zwei grossen Rundbogenfenstern durchbrach, um mehr Licht in das Innere zu bringen; wenigstens sehn wir solche Fenster auf den unten beizubringenden Zeichnungen Carreys angegeben. Ob auch die Zerstörung der Mittelgruppe des Ostgiebels diesen frühesten christlichen Jahrhunderten angehört, ist zweifelhaft. Aus den Zeiten, wo der Parthenon christliche Kirche war, haben wir über denselben keine Nachrichten von Wichtigkeit, nur dürfen wir glauben, dass er in Wesentlichen ohne Verletzungen und Verstümmelung blieb, und also in noch wohlhaltenem Zustande 1456 in die Hand der Türken überging, die ihn zur Moschee umwandelten, und wahrscheinlich auch baulich demgemäss umgestalteten. Welche Zerstörungen hiermit verbunden gewesen sein mögen, können wir jedoch wiederum nicht angeben; sie scheinen jedenfalls gering gewesen zu sein, da die Reisenden Spon und Wheler, die ersten, welche eine ausführlichere Kunde, wie von Athen, so von der Akropolis und ihren Monumenten geben, im Jahre 1676 das Gebäude in Betreff des Architektonischen in wesentlich wohlhal-

tenem Zustande gesehn zu haben scheinen; während die Sculpturen schon beträchtlich gelitten hatten, und zwar in dem Masse, dass dem Ostgiebel schon damals die ganze Mittelgruppe fehlte. Wir wissen dieses nicht sowohl aus den Angaben der eben genannten Reisenden, als aus den Zeichnungen, welche nach einer nie genug zu preisenden Fügung des Schicksals vier Jahre, ehe Spon und Wheler Athen besuchten, 1672 der französische Maler Carrey, ein Schüler Lebrun's, welcher den französischen Gesandten Marquis de Nointeil nach Constantinopel begleitete, von den beiden Giebelgruppen, vielen Metopen und einem Theile des Cellafrieses nahm; Zeichnungen, welche, so mangelhaft sie in künstlerischem Betracht sein mögen, unsere wesentlichste Grundlage namentlich für die Restauration der Giebel bilden. Denn sie sind gleichsam in der zwölften Stunde gemacht, dreizehn Jahre ehe den Parthenon der Hauptschlag des Verderbens traf, der nur noch Ruinen von dem Gebäude zurückliess. Diesen Hauptschlag führte 1687 der Feldhauptmann der Republik Venedig, der deutsche Graf O. v. Königsmark in Verbindung mit dem Generalcapitän Morosini, späterem Dogen, in dem Kriege Venedigs gegen die Türkei. Diese Zerstörung durch Königsmark und Morosini ist ein beliebtes Thema sentimentaler Rhetorik geworden, und es lässt sich nicht läugnen, dass dieselbe und die Anklage der Urheber einer volltönenden, mit den nöthigen Kraftausdrücken gespickten Declamation eine prächtige Unterlage bietet. Da aber weder Declamation noch Sentimentalität unsere Aufgabe ist, so halten wir uns an den Bericht über die Thatsachen und überlassen es unsern Lesern, dieselben als die traurigen, aber natürlichen Folgen des Krieges, oder als barbarische Gräuel zu beurteilen.

Aus der bereits den Türken abgenommenen Peloponnes zog das venetianische, meist aus Deutschen bestehende Heer im September gegen die Hauptstadt Athen. Die Türken verliessen die Stadt und verschanzten sich auf der Akropolis, welche sie für uneinnehmbar hielten. Als demgemäss die Aufforderung zur Übergabe erfolglos blieb, begannen die Venetianer am 25. September aus einer Batterie auf dem Museionhügel und aus einer zweiten in der Stadt, das Bombardement der Akropolis. Nachdem dieses drei Tage gedauert und an den alten Bauwerken vielen Schaden gethan hatte, fiel am 28. September eine unselige Bombe mitten in den Parthenon, in welchen der türkische Befehlshaber seine Schätze und Kriegsvorräthe gestüchtet und das Pulvermagazin verlegt hatte. In dieses schlechtverwahrte Pulvermagazin schlug die Bombe, und die Explosion riss den Tempel in der Mitte auseinander, so dass von diesem Augenblicke an nur noch eine getrennte östliche und westliche Trümmermasse übrig blieb. Die Türken übergaben die Burg, die Venetianer zogen in dieselbe ein, und suchten, betroffen und enthusiasmt³⁰⁾ von der Schönheit der erhaltenen Sculpturen, von denselben so viel immer möglich zu erbeuten. Natürlich gingen die Feldherrn voran; ihnen gelüstete es nach dem wundervollen Rossegespann der Athene im westlichen Giebel, jenem Gespann, welches nicht allein Spon und Wheler³¹⁾, sondern noch vor ihnen im 16. Jahrhundert einem von zweien Griechen³²⁾, die einen im Übrigen wenig kundigen und sehr trockenen Bericht über die athenischen Monumente an Martin Crusius in Tübingen sandten, Ausdrücke enthusiastischer Bewunderung entlockten. Die Arbeiter aber, denen es übertragen war, die kolossalen Rosse aus dem Giebel herabzulassen, waren ungeschickt oder nachlässig; die herrlichen Gebilde stürzten auf den Felsboden der Akropolis hinab und zerbrachen nicht nur,

sondern zersplitterten nach den Worten eines Augenzeugen in Staub (*e si rupero non solo, ma si difecero in polvere*).

Begreiflicher Weise suchten auch die Untergebenen aus den Haufen von Sculpturtrümmern Beute zu machen; wie Vieles weggeschleppt und zerstreut wurde, ist unbekannt; Einzelnes hat sich wiedergefunden, so ein von Bröndstedt in Kopenhagen entdeckter Kentaurenkopf von einer Metope³³⁾, und so ein weiblicher Kopf über Lebensgrösse, der zuerst in venetianischem Privatbesitz (eines Hrn. Weber) auftauchte, jetzt im Louvre ist und einem der beiden Giebel zugeschrieben wird³⁴⁾.

Nächst Königsmark und Morosini wird Lord Elgin als Hauptzerstörer des Parthenon verschrien. Auch über Elgin und seinen Kunstraub ist weidlich declamirt worden, von Lord Byron an bis auf die neueste Zeit. Freilich mit sehr zweifelhaftem Rechte. Wahr ist es allerdings, dass Elgin Athen seiner Hauptmonumente entblösst hat, wahr ist es, dass er nicht mit der Schonung und Vorsicht verfahren ist, die man billig verlangen sollte, als er im Jahre 1801 durch einen Ferman des Sultan die Erlaubniss erhielt, in ganz Griechenland zeichnen und formen zu lassen, und wegzunehmen, was ihm beliebte; aber es ist eben so wahr, dass durch Lord Elgin's Kunstraub, man nenne ihn in Gottes Namen so, die kostbaren Reste der herrlichsten Monumente der Plastik für immer gewahrt und vor ferneren Zerstörungen gesichert worden sind. Vom englischen Volke, allerdings nach langer Debatte im Parlamente 1816, angekauft, haben sie im britischen Museum ein Asyl für kommende Jahrhunderte gefunden. Und wer will, angesichts der Gegenwart und der dunklen Zukunft Griechenlands läugnen, die Monumente hätten dieses Asyls und dieser Sicherung ferner nicht bedurft? Und auch das darf nicht übersehen werden, dass, mag Griechenland uns nicht mehr so fern liegen wie früher, die Denkmäler in London den Studien zugänglicher, für die Wissenschaft und Kunst unendlich fruchtbarer gewesen sind und sein werden, als wenn sie an Ort und Stelle geblieben wären, von woher, sowie die Sachen factisch liegen, vielleicht noch kaum ein Gypsabguss in die europäischen Museen gekommen wäre, während die nie hoch genug zu preisende grossartige Liberalität der Verwaltung des britischen Nationalmuseums jedem, selbst dem kleinsten Gypsmuseum Abgüsse, welche immer man will, für verhältnissmässig geringe Kosten erreichbar macht. Man lasse also die Rhetoren und Dichter declamiren, lobe Lord Elgin nicht, wie dies z. B. der englische Archäolog Millingen thut³⁵⁾, weil er, selbstsüchtig und eigennützig, kein Lob und keinen Dank verdient hat, aber man segne das Schicksal, das sich seiner Hand bediente, um die Sculpturen des Parthenon, nachdem das herrliche Gebäude selbst zur Ruine geworden, zum Gemeingut der Menschheit zu machen!

Wenden wir uns hiernächst zur Übersicht dessen, was uns von dem gesammten plastischen Schmuck des Parthenon bewahrt ist, und betrachten wir zuerst

1. Die Giebelgruppen.

Es ist schon früher erwähnt worden, dass die Zeichnungen Carreys die einzige authentische Urkunde über die Sculpturen des Parthenon aus der Zeit vor der grossen Zerstörung bilden. Und zwar gilt dies vor Allem von den Giebeln, einmal weil Carrey dieselben vollständig zeichnete, wie er sie noch sah, während er von dem Fries und den Metopen trotz angestrengtem und wahrhaft aufopferndem Fleisse nur

einzelne Theile zu copiren Zeit und Gelegenheit fand, andererseits, weil bei der Zerstörung die Giebelgruppen neben den Metopen am meisten gelitten haben und thatsächlich der Art verwüstet sind, dass wir ohne Carrey von der Composition auch nicht einmal eine Ahnung haben würden. Die Carrey'schen Zeichnungen der Giebelgruppen also, deren Originale auf der pariser Bibliothek bewahrt werden, und die vielfach in Copien wiedergegeben sind, wie sie denn auch die beiliegende Tafel Fig. 41. enthält, müssen allen ferneren Betrachtungen zum Grunde gelegt werden. Vergegenwärtigen wir uns zunächst den Bestand unseres Besitzes gegenüber dem von Carrey Gesehenen und Gezeichneten.

Von dem vorderen oder Ostgiebel (auf unserer Tafel oben) fehlte schon zu Carreys Zeit die ganze Mittelgruppe, also alle Hauptpersonen, die zunächst an der Handlung betheilig waren. Was aber Carrey bietet, das besitzen auch wir noch vollständig bis auf die Köpfe zweier Figuren und einige abgestossene Theile der übrigen vorhandenen, ja wir haben eine Person mehr, als Carrey im Giebel sah, eine Nike, welche, dem rechten Flügel angehörend, herabgestürzt war, und, glücklich wieder aufgefunden wie alles Übrige (10 Stücke), bis auf einige nicht sicher bestimmbare Torse in Athen, sich im britischen Museum befindet. — Nicht so glücklich sind wir mit dem Westgiebel, den Carrey so gut wie vollständig sah und mittheilt; hier ist das Meiste unwiederbringlich verloren; was wir noch besitzen ist Folgendes: die Eckfigur links, in London; eine männliche und die ihr verbundene weibliche Figur zunächst der Eckfigur, noch heutigen Tages an Ort und Stelle im Giebel; der Torso der männlichen Figur neben dem Wagen der Athene und der Torso der diesen Wagen zügelnden weiblichen Figur; zwei Fragmente der Athene, in London; etliche Fragmente der Pferde in Athen; ein Fragment des Torses des Poseidon in London — was hieran fehlt (die unteren Theile der Brust) ist neuerdings aufgefunden und wird in Athen bewahrt; ein Fragment der Frau rechts, neben der die beiden Kinder erscheinen, in London; der grösste Theil der im rechten Winkel knienden Figur, nebst mehren nicht sicher zu bestimmenden Torsen in Athen, und ausserdem mehre andere Fragmente, von denen weiter unten die Rede sein wird, in London und Athen, nebst dem schon erwähnten, jetzt im Louvre befindlichen (Weber'schen) Kopfe, der aber nur gewagter Weise einer bestimmten Figur beigelegt werden kann.

Auf diese Reste und die Carrey'schen Zeichnungen gründet sich nun eine beträchtliche Anzahl von Restaurationsversuchen aus älterer und neuerer Zeit, welche hier einzeln anzuführen ohne Zweck und Nutzen sein würde³⁶⁾, um so mehr, als keiner derselben in die Composition dieser grossen Gruppen so tief eingedrungen ist und für ihr Verständniss im Ganzen und im Einzelnen so Viel geleistet hat, wie der Aufsatz Welcker's, den unsere Leser im 1. Bande seiner Alten Denkmäler S. 67 ff. finden, und der auch dem folgenden Versuche einer Ergänzung und Erklärung zum Grunde liegt, obwohl ich mir im Einzelnen nach bester Überzeugung Abweichungen von Welcker's Ansichten habe erlauben müssen.

Der einzige antike Schriftsteller, welcher die Giebelgruppen erwähnt und folglich uns einen Anhalt zur Erkennung der dargestellten Gegenstände bietet, ist Pausanias. Und was sagt er? Nichts als diese furchtbar dünnen Worte (1, 24, 5): von dem, was in den Giebeln sich befindet, bezieht sich Alles, was über dem Eingange ist,



cy; oben O



Fig. 41. Die beiden Giebelgruppen des Parthenon nach den Zeichnungen von Jacques Carrey; oben Ostgiebel, unten Westgiebel.

auf die Geburt der Athene, was aber hinten ist, auf den Streit der Athene mit Poseidon über das [attische] Land. Es sind dies die beiden Mythen, welche ich schon früher als das ganze Dogma der Athene Parthenos, der Tochter Zeus' und Herrin von Attika bezeichnet habe, ihre Geburt und die Besitzergreifung des Landes durch den Sieg über Poseidon, und zwar war die erstere Scene an der Vorder- oder Eingangsseite, die andere an der Hinterseite dargestellt. Diese Bemerkung des Pausanias hat in früherer Zeit zu dem gründlichsten Irrthum Veranlassung gegeben, denn indem man übersah, dass die Christen bei der Umwandlung des Parthenon in eine Kirche der allerheiligsten Jungfrau den Eingang verlegt hatten, glaubte man die Geburt der Athene in dem Giebel erkennen zu müssen, welcher sich über dem christlichen Eingange, dem Aufgange zur Akropolis und den Propyläen zugewandt, befindet, während, seitdem erkannt worden, dass der antike Eingang des Parthenon, wie der meisten griechischen Tempel, auf der Ostseite war, kein Zweifel mehr besteht, dass der östliche Giebel die Geburt der Athene, der Westgiebel den Streit über den Besitz des Landes enthielt. Da dieser Westgiebel der in Carreys Zeichnungen ungleich vollständiger enthaltene ist, so müssen wir unsere Betrachtung mit diesem beginnen.

Der Westgiebel.

Hier bezieht sich die Darstellung also auf Athenes Streit mit Poseidon über die Schutzherrschaft und den Hauptcult, d. h. den göttlichen Besitz des attischen Landes. Der zum Grunde liegende Mythos wird mit mehreren Variationen erzählt, sein Kern ist aber dieser. Poseidon wie Athene erheben ihre Ansprüche auf Attika und rufen entweder die olympischen Götter oder Kekrops, den Landeskönig zum Schiedsrichteramt auf. Vor diesem Gerichte schaffen nun beide Gottheiten Zeichen ihrer Macht als Geschenke an Attika, Zeichen, welche zugleich wenigstens eine Seite ihres Wesens ausdrücken, und über welche anstatt über die Personen gerichtet wird, so wie Paris in der älteren Form der Sage nicht über die drei Göttinnen urteilt, sondern über die Gaben, welche sie, als ihrem Wesen entsprechende darbieten. Poseidon schlägt den Felsen der Akropolis mit dem Dreizack, und es entsprudelt mehr als 500 Fuss über dem Meere der heilige Salzquell des Erechtheion; Athene, neben Zeus Schützerin der Ölbäume Attikas, lässt aus dem kahlen Felsenboden der Akropolis dicht neben dem poseidonischen Quell den heiligen Urölbaum spriessen, denselben, von dem alle Ölbäume Athens, der Stolz des Landes abstammen, denselben, der von Xerxes mit dem Tempel, in dessen Hofraum er wuchs, verbrannt, nach dem frommen Glauben des attischen Volkes gleich am nächsten Morgen einen neuen, ellenlangen Schoss getrieben hat zum Zeichen, dass Athene ihre Stadt auch in der Zerstörung nicht verlassen habe. Und damit hat sie das Grössere gethan, das Bessere verliehen, und ihr wird der Besitz des Landes zugesprochen. Wen der Künstler unserer Gruppe als Richter dachte, ist nicht klar, sehr wahrscheinlich keinen bestimmten, so dass er Poseidon als sich selbst, wenn auch im höchsten Unmuth, überwunden gehend auffasste.

Wenn nun Pausanias sagt, es beziehe sich Alles in diesem Giebel auf den Streit um das Land, so ist das ein sehr allgemeiner und unpräciser Ausdruck; eine schöne und sowohl für diesen Giebel wie für die Restauration des östlichen hochwichtige

Bemerkung Welcker's aber ist es, dass nicht der Streit, sondern der Moment nach dem Streit, der Moment des entschiedenen Sieges der Athene dargestellt sei, und setzen wir hinzu, allein dargestellt werden durfte und konnte. Denn hätte der Künstler den Streit selbst gebildet, so wäre dessen Ausgang zweifelhaft, und damit aller Sinn und alle schöne Bedeutsamkeit der Composition vernichtet gewesen. Nein, der Sieg ist entschieden, beide Gottheiten verlassen den Kampfplatz, Athene eilt mit triumphirendem Schritte ihrem von einer weiblichen Person, vielleicht Pandrosos³⁷⁾ gezügelten, von Ares begleiteten Gespanne zu, Poseidon weicht in wilder Aufregung und mit der heftigsten Bewegung des gewaltigen Körpers zu seinem Hippokampenwagen zurück, dem ihm seine Gattin Amphitrite bereit hält, und den etwa Tethys, die Meergöttin oder eine entsprechende Person zunächst begleitet. Auf dem Kampfplatze blieben nur die geschaffenen Zeichen zurück, dort sprudelt wenig über den Boden erhoben Poseidon's Quell, hier ragt grade unter der Mitte des Giebels in den von beiden zurücktretenden Hauptpersonen freigelassenen Raum der schlanke Schoss von Athenes heiligem Ölbaum empor (von dem ein Fragment³⁸⁾ wieder aufgefunden worden ist), ihr Siegeszeichen, ihr bleibendes, segensvolles Geschenk an ihr geliebtes Land. Haben wir dies als die Hauptsache der Composition erkannt, so können wir die Bedeutung der beiden Flügelgruppen mit wenig Worten aussprechen. Sie stellen bis auf die Eckfiguren die Gefolgschaft beider Gottheiten dar, welche sich zum Anschauen des Kampfes und zur Feier des Sieges der einen oder der anderen Seite versammelt und um den Kampfplatz gesetzt oder gelagert haben. Rechts ist das Gefolge des Poseidon; es sind Meergottheiten oder solche, die in Bezug zum Meere und seinem Herrscher stehn. Zunächst dem Gespanne ist Leukothea mit ihrem Sohne Palämon-Melikertes, dann folgt Thalassa³⁹⁾, die Meergöttin, mit der meergeborenen, hier zum ersten Male unbekleidet gebildeten Aphrodite auf den Knien, neben der in Knabengestalt Eros erscheint, und endlich schliesst eine weibliche Gottheit, die wir als Galene oder Doris oder eine andere, Thalassa entsprechende Göttin des Meeres⁴⁰⁾ zu erklären haben werden, Poseidon's Gefolge ab, während wir in den beiden Eckfiguren am wahrscheinlichsten den Flussgott Ilissos⁴¹⁾ und die Quellnymphe Kallirhoë zu erkennen haben, welche hier wie liebend verbunden erscheinen, weil die Kallirhoë im Bette des Ilissos entspringt, also in der Wirklichkeit gleichsam von ihm umarmt wird.

Diesem poseidonischen Gefolge entspricht nun rechts in sinnvollem Gegensatze der Personen ausgewählt, ein echt attisches Gefolge oder die Partei der Athene. Zunächst am Gespann die eleusinischen Erdgottheiten, Demeter bequem sitzend, Kora, den Knaben Iakchos an der Hand, der mit kindlicher Freude und ungestüme Bewegung zu Demeter hineilt, als wolle er Athenes Sieg jubelnd verkündigen. Die beiden nächstfolgenden verbundenen Figuren, von den wesentlich erhaltenen die einzigen noch in Athen befindlichen, unterliegen verschiedenen Deutungen, von denen aber immerhin diejenige die wahrscheinlichste bleibt, welche den ältesten attischen Landeskönig Kekrops mit seiner Gemahlin⁴²⁾ erkennt, den Vertreter des Landes selbst, während der Flussgott in der Ecke, der bequem gelagert, doch zu der frohen Kunde sich herumwendet, den Namen des Kephisos zu erhalten hat, anstatt desjenigen des Ilissos, unter dem er als eine der berühmtesten Statuen des Alterthums gewöhnlich angeführt wird. Mag aber auch nach dem soeben Vorgetragenen die eine oder die andere

Person nicht mit voller Sicherheit benannt sein, so ist doch die Composition der ganzen grossen Gruppe und der Zusammenhang der gesammten Personen unter einander und mit der Mittelgruppe vollkommen klar und durchsichtig. In der Mitte Athene und Poseidon in der heftigsten, gegensätzlichen Bewegung, hier der Wagen zum Siegeszug der Athene, dort derjenige des Poseidon zum Rückzug in sein feuchtes Wogenreich ihm bereitgehalten, gelenkt und begleitet von nahverwandten Gottheiten, in denen die Bewegung der Hauptpersonen am lebhaftesten sich widerspiegelt, dann die weniger beteiligten und deshalb weniger bewegten Gefolge, und endlich localbezeichnende Eckfiguren, die Flussgötter Athens, welche, auch sie noch, obwohl an ihren Orten festgebant, zu der Handlung herungewandt, die auf der Burg vorgehende Handlung grade so zwischen sich einfassen, wie die Flüsse Ilissos und Kephisos südlich und nördlich an Athen vorbeifliessen und die Stadt in ihre Mitte nehmen. So verklingt die bewegte, gewaltige Handlung der Mitte nach den Flügeln hin mehr und mehr, harmonisch mit dem Antheil und der Bedeutsamkeit der Personen und der Stelle der Figuren im Giebel abnehmend.

Der Ostgiebel.

Auch hier ist Pausanias' Ausdruck ein allgemeiner und ungenauer, wenn er sagt, es beziehe sich Alles auf Athenes Geburt. Die Analogie des Westgiebels muss uns dazu führen, hier nicht die Geburt selbst, sondern den Augenblick nach der Geburt anzunehmen, wo die plötzlich erwachsene Göttin vor den Olympiern dasteht und Staunen ergreift, die es ansehen, wie der Dichter singt. Dass aber wirklich der Moment nach der Geburt dargestellt war, dafür giebt es, obgleich die ganze Mittelgruppe fehlt und für ewig spurlos verschwunden ist, Beweise. Ich rede zunächst nicht davon, dass der Act der Geburt Athenes aus dem Haupte des Zeus an sich etwas Seltsames und dass er etwas plastisch um so weniger Darstellbares ist, je puppenhafter Athene in allen, ich sage allen Kunstwerken erscheint, in denen die Geburt selbst gebildet ist; ich will vielmehr nur das geltend machen, dass der Künstler nur indem er Athene erwachsen und selbständig neben Zeus hinstellte, auf sie die Stellungen und Bewegungen der nächsten Figuren bezog, sie zur Hauptperson machen, also das ausdrücken konnte, was er ausdrücken sollte und was ihm sein Mythos vorschrieb: Athene von Zeus geboren! Denn der Act der Geburt macht Zeus zur Hauptperson, und der einzige richtige Ausdruck wäre: Zeus bringt Athene zur Welt; wo bliebe da die Bedeutsamkeit der Darstellung für Attika? Aber noch mehr, und wie ich glaube, das Entscheidende; man wende die Blicke auf die erhaltenen Figuren. Die beiden ersten Personen rechts wie links sind, darüber ist man vollkommen einig, eilende Botinnen, rechts, bei Carrey fehlend, aber glücklich wiedergefunden, die geflügelte Nike, links die Himmelsbotin Iris. Das sind die antiken Engel der Verkündigung! Sie bringen die grosse Kunde von der Geburt der Athene der staunenden Erde und speciell dem attischen Lande, und das können sie doch erst, nachdem das Wunder vollendet ist! Also lasse man doch für immer das Fratzenbild einer plastischen Darstellung des Geburtsactes der Athene in Kolossalfiguren fallen!

Haben wir so den Gesamttinhalt und die Auffassung der uns leider fehlenden Composition der Mittelgruppe festgestellt, so wird die Frage nach den

Personen, welche dieselbe bildeten, von secundärem Interesse. Prometheus, nach attischer Sage anstatt Hephästos derjenige, der Zeus' Haupt spaltete und die Geburtshelferin Eileithyia werden schwerlich gefehlt haben; im Übrigen denke man von den grossen Göttern etwa Here, Apollon, Artemis, Hermes und Hestia hinzu. Die Conjecturen, die man hier aufstellen mag, sind im Einzelnen weniger wichtig, als die richtige Auffassung der uns erhaltenen Figuren. In der Mitte war die Scene der Olymp; von ihm stürmen sie hinweg, die fliegenden Botinnen Nike und Iris, um zu verkündigen, dass Attikas Göttin geboren sei. Rechts empfangen diese Botschaft drei engverbundene Göttinnen, von denen die erste schon in lebhafter Erregtheit der Nike zugewendet ist, die zweite die ersten Bewegungen der Wendung macht, während die dritte der Schwester noch ruhig im Schosse liegt. Das sind nicht die Moiren (Parzen), wie man wohl gesagt hat, sondern die attischen Thauschwester, Kekrops' Töchter Pandrosos, Aglauros und Herse, die späteren Pflegerinnen von Athenes Schützling Erichthonios, dem Sohne der attischen Erde. Links diesen entsprechend sind in zwei wiederum engverbundenen und von Iris' Botschaft auch schon erregten Göttinnen die attischen Horen, Thallo und Auxo zu erkennen, während dem jugendlichen Manne nächst ihnen der Name des attischen Landesheros Theseus schwerlich mit Recht streitig gemacht worden ist. Und nun die Ecken; da sind nicht wieder Flussgötter oder dergleichen Figuren der Localbezeichnung, denn wohl geht Attika zunächst, aber nicht allein das Wunder der Athenegeburt an, dies gilt der ganzen Welt. Und siehe da, was erfindet der Künstler, um dies zu bezeichnen und zugleich die Grösse der Thatsache zu vergegenwärtigen? In die rechte Ecke bildet er Selene oder die Göttin der Nacht, die mit ihrem Gespanne hinabtaucht in das Meer, — und gegenüber braust Helios, der Tagesgott mit mächtig emporstrebenden Rossen aus den Wogen empor: so schwindet Nacht und Dunkel, und es ist Licht und Tag wie Athene geboren ist! — Auch hier sehn wir zum Theil, zum Theil ahnen wir dieselbe mit der Abnahme der Giebelhöhe correspondirende Abnahme an der Bewegtheit und Intensität der Handlung, welche doch bis zu den äussersten Ecken ihre Einflüsse erstreckt.

Die erhaltenen Reste ⁴¹⁾.

Schon aus dem soeben Vorgetragenen wissen unsere Leser, dass wir nur Reste dieser beiden herrlichen Compositionen besitzen, Reste und Trümmer, vor denen stehend kein Mensch von Kopf und Herz sich der Wehmuth erwehren kann und vor denen man doch wieder sich erhoben und von begeistertem Staunen ergriffen fühlt, wie vielleicht vor keinem der uns erhaltenen Denkmäler der alten Kunst. Denn ich weiss nicht, ob vor einem einzigen Kunstwerke die Kritik sich so durchaus und vollkommen in die reinste Bewunderung auflöst ⁴¹⁾, wie vor den Statuen, welche der erste elgin'sche Saal des britischen Museums umfasst. Wir wollen es versuchen nicht allein dieser reinen und unbedingten Bewunderung Worte zu leihen, sondern unsere Leser derselben theilhaft zu machen, wir wollen weiter versuchen, diese Bewunderung zu begründen, und an diesen Monumenten aus Phidias' Werkstatt den Kunstcharakter dieses grössten aller Meister darzulegen. Zugleich aber, und damit unsere Leser genau wissen mögen, um was es sich handelt, da wir nicht im Stande sind, ihnen alle Reste bildlich vorzuführen, möge es uns verstattet sein, den heutigen Bestand



Fig. 42. Das Gespann des Helios vom östlichen Giebel des Parthenon.

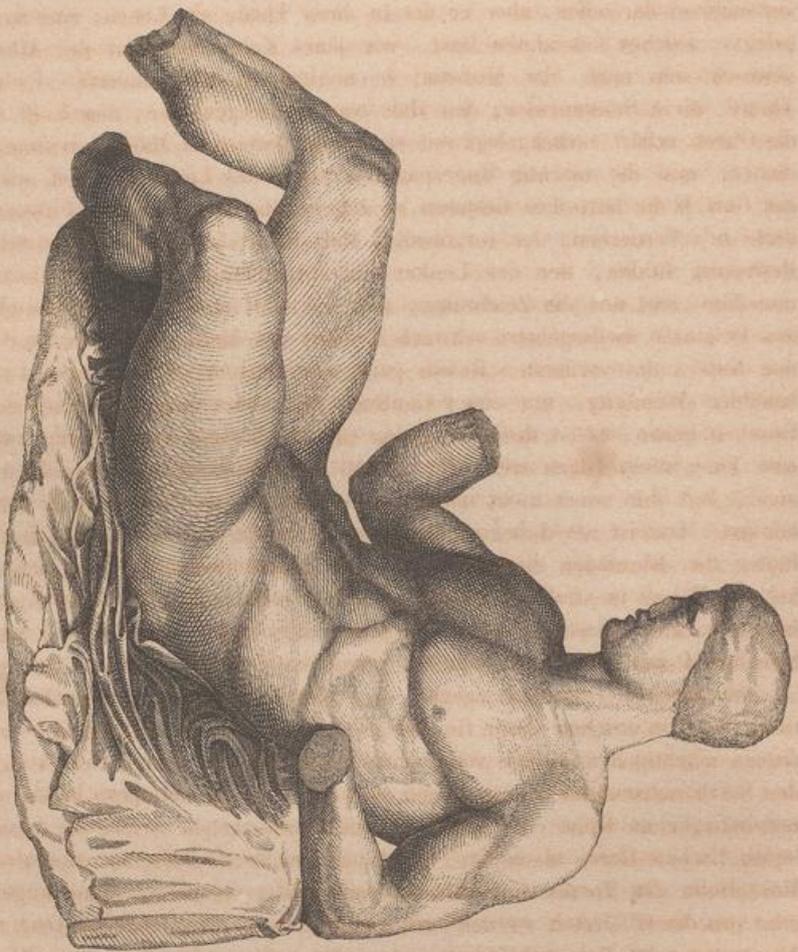


Fig. 43. Theseus vom östlichen Giebel des Parthenon.

der Reste der Parthenongiebel hier vollständig, mit unseren Bemerkungen begleitet, aufzuzählen. Wir beginnen mit dem östlichen Giebel. Hier tritt uns gleich in dem aus dem Meere hervorbrausenden Gespanne des Helios, von dem zwei Pferde in London, zwei sehr verstümmelte an Ort und Stelle sind, eine wundervolle Erfindung entgegen, von der sich unsere Leser aus der beiliegenden Tafel (Fig. 42.) einen, wenngleich nur unvollkommenen Begriff machen können. Der Meister konnte nur die Köpfe und Hälse der Pferde, Kopf und Arme des Helios als eben aus den Wellen auftauchend darstellen, aber er hat in diese Theile ein Leben, eine Kraft, ein Feuer gelegt, welches uns ahnen lässt, wie jenes Kolossalgespann der Athene beschaffen gewesen sein mag, das Morosini so unglücklich zertrümmerte. Es sind gewaltige Thiere, diese Sonnenrosse; den Hals weit zurückgeworfen, den Kopf hoch erhoben, die Ohren scharf zurückgelegt mit sträubend flatternder Mähne, stürmen sie wiehernd einher, und die mächtig angespannten Arme des Lenkers zeigen uns, dass selbst ein Gott Mühe hat, dies Gespann zu zügeln, das den unseligen Phaëton hinabschleuderte in's Verderben; der vorgebeugte Hals des Helios lässt uns die Schnelligkeit der Bewegung fühlen, der der Lenker mit vorgelehntem Körper begegnen muss. Das ungefähr giebt uns die Zeichnung; aber nie wird eine Zeichnung das glühende Leben des Originals wiedergeben; schwerlich selbst das Motiv des etwas zur Seite gebogenen Kopfes des vordersten Rosses ganz klar machen können; das ist nicht etwa eine beliebige Wendung, um einen Contrast gegen das hintere, grade emporstrebende Ross zu geben, es ist die Wucht des Zügels, die hier zur Geltung kommt, der das edle Thier nicht folgen will, der es mit einer Biegung des gewaltigen Halses nachgiebt, um ihm sonst nicht nachgeben zu müssen und ungehemmt dahinstürmen zu können. Das ist der Inbegriff des Lebens, in dieser Beugung des Kopfes, welcher hinter den Kinnladen die Falten der Haut zusammendrückt, die den grossen Muskel des Halses in straffster Spannung hervortreten lässt, liegt das eigentlich und im höchsten Sinne Bewegte; es ist ein Zug, der Natur unendlich fein abgeläuscht, im kleinsten Detail wahr und doch mit monumentaler Grossheit wiedergegeben.

Wunderbar contrastirt gegen diese Kraft in der gesteigertsten Bewegung die tiefe Ruhe, in welcher diesen Rossen gegenüber Theseus gelagert ist, ein Körper mit dessen mächtigen und doch völlig harmonischen Formen kein zweiter der uns, ausser den Parthenonsculpturen, erhaltenen auch nur entfernt wetteifern kann, und der in seiner behaglichen Ruhe eine Kraft erkennen lässt, gegen welche die Anstrengung eines borghesischen Heros machtlos, die Wucht eines farnesischen Herakles plump, die Muskelfülle des Torses von Belvedere schwülstig erscheint. Eine ungefähre Vorstellung von dieser Gestalt werden sich unsere Leser, die weder das Original noch einen Abguss zu sehn Gelegenheit hatten, aus der beiliegenden Zeichnung (Fig. 43) machen können, aus der wohl der Adel der Stellung, die Harmonie der Verhältnisse, die Grossheit der Anlage erkannt werden kann, leider aber nicht das, was diese Statue über alle vergleichbaren weit erhebt.

Sie stellt die Natur des männlichen Körpers in ihrer vollendetsten Durchbildung und doch in ihrer reinsten Wahrheit dar, mögen wir die Composition im Ganzen, mögen wir die einzelnen Formen der Musculatur in ihren Verhältnissen und Functionen oder die Haut in's Auge fassen, die sich bald straff und fest, bald weich und lose über diese Muskeln spannt, aber immer so, dass sie wie beweglich und ver-

schiebbar erscheint. Es ist nicht jene in Muskelbergen aufgethürmte Stärke der Heraklesgestalten namentlich der späteren Kunst, welche uns diesen Körper so imposant erscheinen lässt, es ist nicht einmal die männliche Kraft in ihrer gesteigerten Erscheinung, wie sie uns der Torso des Poseidon aus dem westlichen Giebel darbietet; es ist die Männlichkeit in massvollster Vollendung, und wer sich gewöhnt hat, Werke kolossalen Massstabes zu sehn, wird selbst den Reiz der Jugendblüthe in dem Prachtbau dieser Glieder nicht verkennen, die, um an den Ausspruch des Bildbauers Dannecker zu erinnern, wie von der Natur abgeformt erscheinen, ohne dass wir jemals so glücklich sind, im Leben Ähnlichem zu begegnen oder begegnen zu können. Eben die Schlankheit der Formen in Verbindung mit ihrer Kraft, diese eigenthümliche Verbindung, auf welche wir schon oben bei Besprechung der Metope vom Theseion mit der Bändigung des Stieres hingewiesen haben, lässt uns auch den Namen des Herakles für diese Figur ablehnen und den des Theseus wählen, obwohl Theseus in der späteren Kunst je mehr und mehr zu jugendlich feiner Heldenschönheit fortgebildet wurde. Dass aber das Heraklesideal schon zu Phidias' Zeit wesentlich anders gefasst wurde, das kann uns die ebenfalls schon erwähnte besterhaltene Metope von Olympia (Fig. 60 a) darthun. Was die anderen, dieser Statue gegebenen Namen anlangt, so braucht derjenige des Iakchos nicht besonders widerlegt zu werden, die Gründe aber, die Welcker für die Benennung Kekrops geltend macht, kann ich jetzt so wenig wie früher⁴⁵⁾ anerkennen, und endlich ist das Argument, welches Bröndstedt bewog, den Namen des Kephalos in Vorschlag zu bringen, dass nämlich dieser Heros auf Münzen von Kephallenia in ungefähr gleicher Gestalt erscheint, zu äusserlich, um durchzuschlagen, da die Stellung und Haltung unserer Statue durchaus nicht singular charakterisch und durch den Platz im Giebel bedingt ist. Unter der Annahme, dass wir Theseus zu erkennen haben, werden wir das in der weggebrochenen rechten Hand gehaltene Attribut nicht als Keule, sondern ein in der Scheide steckendes Schwert zu ergänzen haben⁴⁶⁾, das auf den Boden gestützt war, und auf dem die Hand des Helden ruhte. Dies Schwert war wahrscheinlich von Metall und daraus erklärt sich sein spurloses Verschwinden, welches bei einer aus dem Marmor selbst gearbeiteten Keule nicht der Fall sein würde.

Auf die ganz nackt auf die Löwenhaut hingestreckt daliegende Jünglingsgestalt folgt im Giebel in schönem Contrast die Gruppe der ganz und reich bekleideten beiden Göttinnen, in denen wir die attischen Horen erkannten. Sie sitzen auf Thronen schwesterlich an einander gelehnt; im Gegensatze zu dem in der Seitenansicht daliegenden Theseus wesentlich ganz dem Beschauer in der Vorderansicht zugewandt und mit mächtigen Formen aus dem Grunde des Giebels hervortretend. Die erstere (von aussen her) sitzt noch ganz ruhig, den linken Arm vertraulich auf die Schulter der Schwester, den rechten auf's Knie gelegt, die zweite ist in Bewegung, ihr zunächst bringt Iris die himmlische Kunde, freudig überrascht hat sie sich der Botin halb zugewandt, während wir aus einer Einzelheit in der Form des Halses, einer Falte in der Haut an der rechten Seite schliessen dürfen, dass der Kopf zur Schwester herumgedreht war, staunend erhebt sie die Arme und das linke Bein ist der Art angezogen, dass es auf ein Aufstehn der Figur, also auf künftige lebhaftere Bewegung hindeutet. — Die Gewandung legt sich einfach um die einfach und natürlich bewegten Körper, doch so, dass sowohl der feine und leichte Stoff des Untergewandes

über den Busen und der dichte und schwerere Stoff des um die unteren Theile des Körpers geschlagenen Oberkleides im Faltenwurf vollständig zur Geltung kommt, als auch, dass der Faltenwurf selbst im hohen Grade mannigfaltig erscheint und dem Auge einen Wechsel von hellem Lichte und tiefem Schatten bietet, der allein für sich in seinem unerschöpflichen Reichthum die Blicke zu fesseln weiss. Diese Formen und auch die Lichteffecte kann eine gute Zeichnung wohl allenfalls uns vergegenwärtigen, nie aber den unvergleichlichen Eindruck des Weichen und locker und leicht Hangenden in diesem aus massivem Stein gearbeiteten Stoffen. Ich wüsste nicht zu sagen, welche antike Gewandung diesen Eindruck in gleich vollkommenem Masse macht, es sei denn diejenige der im anderen Winkel unseres Giebels gelagerten Thauschwester, bei der sich etwas Ähnliches zeigt. Bei unseren Statuen aber tritt die Fülle weicher und mannigfacher Falten um so bedeutender hervor, je unmittelbarer der Meister mit ihnen die Gestalt der eilenden Iris verbunden hat, deren Gewandung wiederum im schönsten Contrast vom Widerstande der Luft gebläht, in wenigen grossen scharf markirten und doch schlichten Hauptformen erscheint.

Diese Statue ist ganz die windschnell eilende Iris der homerischen Poesie⁷⁾, eine gracile Gestalt, wenn man sie mit den übrigen weiblichen Figuren des Giebels vergleicht, und doch bei weitem nicht so leicht, nicht so schlank und fein in allen Formen wie die flügelgetragene Nike auf der anderen Seite des Giebels, sondern von einer Kräftigkeit und Fülle der Glieder, welche uns die Raschheit der Schritte dieser göttlichen Botin verkündet und gewährleistet. Die Schnelligkeit, mit der sie ausschreitet, hat der Meister in wahrhaft bewunderungswürdiger Weise ausgedrückt, nicht allein durch die Weite und elastische Kraft des Schrittes, nicht allein durch das straffe Flattern der windgefüllten Falten der Gewandung, welches, von hinten gesehn, die blühende Schönheit des Schenkels enthüllt, sondern auch noch durch ein Bewegungsmotiv, das leicht missverstanden werden kann und, wie Restaurationszeichnungen zeigen, missverstanden worden ist. Ich meine die Wendung des Oberkörpers, die beileibe nicht durch ein Zurückblicken der Göttin motivirt wird, denn sicher blickt und redet sie die vor ihr sitzende Hore an, sondern die allein aus dem Greifen nach dem wegflatternden Obergewande erklärt werden darf, welches die Göttin, ohne weiter hinzusehn, zusammenrafft, so dass es im weiten Bogen sich hinter ihrem Rücken bläht. Dass dieses das Motiv der bezeichneten Bewegung sei, muss jeder aufmerksame Betrachter aus dem eigenthümlichen Wurf der Falten im Überschlage des Untergewandes erkennen, der von der Schulter des linken Armes herunterhangt, oder genauer gesprochen, der von der Bewegung des plötzlich nach oben zurückgreifenden Armes mit emporgeworfen wird. Ist aber dies Motiv richtig erkannt, so gebe man sich Rechenschaft darüber, wie viel durch dasselbe die Bewegtheit der Gestalt gewinnt; so schnell eilt die Göttin, dass ihr der Zug der Luft das Obergewand hinwegreisst, sie aber fasst es wieder wie sie es eben fassen kann, und rafft es zusammen, um nicht von seinem Flattern im Laufe gehindert zu werden. So entsteht hier in der natürlichsten Weise jener oder für die Göttin des Regensbogens zugleich mit charakteristische Gewandbausch Bogen, den die späte Kunst so zum Überdruß oft in gedankenloser Weise wiederholt hat.

Indem nun die auf Iris folgende ganze Centralgruppe des Ostgiebels fehlt und

bis auf Fragmente, die man einzelnen Personen nicht mehr zutheilen kann, spurlos untergegangen ist, fällt unser Blick zunächst auf die, auf dem rechten Flügel Iris entsprechende Gestalt der zweiten Botin von Athenes Geburt, die Gestalt der geflügelten Nike⁴⁸). Welche Unterschiede stellt der Vergleich dieser beiden Gestalten an's Licht, und wie vortrefflich begründet, wie tief empfunden sind diese Unterschiede! Galt es dort eine rüstig schreitende Botin zu charakterisiren, so sollte hier ein schwingengetragenes, schwebendes Wesen dargestellt werden. Demgemäss ist diese Gestalt so fein und schlank gebildet, wie keine zweite unter den uns erhaltenen, ohne jedoch unkräftig zu werden; sie schreitet nicht, nicht im Laufe ist sie vom Olymp herabgeeilt, sondern getragen von dem Schwunge der Flügel, die allerdings jetzt fehlen, die aber durch tiefe viereckige Löcher im Rücken der Statue unzweideutig bezeugt werden. Dieser schwebenden Bewegung gemäss ist in unnachahmlicher Weise das zarte Gewand behandelt, das die Glieder umfließt; es wird nicht von der Bewegung der Beine geworfen, wie dasjenige der Iris, sondern es legt sich in feinen Falten, vom Zuge der Luft leichter angedrückt vorn an den Körper, während es hinten zu einer zurückflatternden Masse, die leider jetzt grösstentheils fehlt, sich sammelte. Aber noch nicht genug, auch die Bewegung von oben her, das Herabschweben wollte der Künstler zur Anschauung bringen, und er hat es zur Anschauung gebracht sowohl darin, dass der Saum des mitgegürteten Überschlags sich aufwärts hebt als auch darin, dass das lang herabfallende Gewand auf der Höhe der Knie sich nach beiden Seiten theilt, auseinander weht und uns den Anfang zweier, ebenfalls von unten her geblähten Faltenbogen erkennen lässt, deren Verfolg leider auch verloren gegangen ist.

Sowie auf der linken Seite ein engverbundenes Göttinnenpaar, empfängt auf dieser ein innigverwandter Dreiverein attischer Gottheiten die Botschaft des Olymps. Es sind, wie schon früher gesagt, die drei Töchter des Kekrops, die Thauschwestern Aglauros, Pandrosos und Herse, die bald als Pflegerinnen des erdgeborenen Schützlings der Athene Erichthonios zu der Göttin in das naheste Verhältniss treten sollten. Die Zusammengehörigkeit aller drei Gestalten ist durch ihre Behandlung in Composition und Formgebung augenfällig; zwei derselben aber, die zweite und dritte, welche unsere Leser auf der beiliegenden Tafel (Fig. 44.) finden, sind mit einander inniger verbunden als die dritte mit ihnen; denn während dort die eine Schwester der anderen, die ihr den Arm um die Schultern legt, im Schosse ruht, sitzt die dritte Schwester für sich, ist diese zu der heranschwebenden Nike mehr herumgewandt, empfängt sie zunächst, wie drüben die erste Hore, die himmlische Kunde. Ich mag es nicht entscheiden, ob in dieser Composition eine feine Hinweisung auf den Mythos liegt, nach dem zwei der Schwestern Athenes Gebote untreu, den ihnen verhüllt übergebenen Pflegling betrachten, während die dritte, Pandrosos, ohnehin der Athene mythisch und im Cultus näher stehend als die Schwestern, sich von diesen sondernd allein treu bleibt — aber läugnen möchte ich einen solchen Grund der Composition eben so wenig.

Es ist schwerlich möglich, sich in dieser Art Vollendetes, zugleich Edleres und Anmuthigeres, Grossartigeres und Lieblicheres zu denken, als diesen schwesterlichen Dreiverein. Die einfache und doch auch wieder in ihrer Einfachheit durch die Gefahr der Monotonie schwierige Aufgabe ist so gelöst, dass unsere Bewunderung wächst, je



Fig. 44. Aglauros und Herse vom östlichen Giebel des Parthenon.

tiefer wir uns in Composition und Formgebung hineinsehn und hineindenken. Die Abstufung und der Contrast der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die Grösse und doch reizvolle Schönheit der Formen, die in den Motiven so einfache, in der Ausführung so reiche Behandlung der Gewänder, die Einheitlichkeit der ganzen Conception und der unermüdete Fleiss der Bildung endlosen Details, Alles ist gleich erstaunlich. Die erste der drei Schwestern ist von einer früheren Stellung bereits in eine neue übergegangen, sie ruht, der Botin entgegengewandt, die Kunde zu vernehmen; nur das angezogene rechte Bein deutet auf kommende neue Bewegung; durchaus bewegt erscheint dagegen die zweite Schwester; beide Beine angezogen, den Oberleib vorgebeugt, die Arme leicht schwebend gehoben, ist sie eben in Begriff sich herum zu wenden, während die dritte Schwester noch in vollkommener Ruhe, lang und behaglich hingestreckt, ihr im Schosse liegt, und nur durch eine leise Hebung des linken Armes bekundet, dass auch sie nicht theilnahmelos ruhend verharren, sondern dass der Schwestern Bewegung auch sie ergreifen wird. Der Künstler aber hat diese künftige Bewegung nicht allein in der Hebung des Armes angedeutet, sondern auch in dem von der Schulter eben vor unsern Augen herabgleitenden, den zartesten jungfräulichen Busen enthüllenden Gewande. Die Bewegungen dieser drei Gestalten sind wie die der Wellen, deren erste ihre Höhe erreicht hat, während die zweite in kräftigem Schwunge emporsteigt, und die dritte, vom flachen Ufersande leise zurückgleitend, zu sanfter schwingender Erhebung übergeht. Und so wie das Licht auf fluthenden Wellen wechselnd spielt, auf den Gipfeln schimmernd, während purpurne Schatten in den Tiefen ruhn, so spielt es auch um diese Gruppe, deren bald mächtig vorspringende, bald in sanften Flächen gestreckte Glieder die Gewandung umfließt, wie die windgekräuselte, in der Sonne tausendfach glitzernde Oberfläche den grossen Zug der langsam rollenden Wogen⁴⁹⁾. — Immer ruhiger wird's und stiller, je weiter wir uns vom Mittelpunkte entfernen, und jenseits der ruhenden Herse, der Göttin des feuchtenden Morgenthaues, taucht die Nacht hinab in des Oceans Fluthen, eilig entfliehend vor den siegenden Strahlen des Helios, aber lautlos versinkend, wie uns dies der ausser dem Tors der Lenkerin, der in Athen sein soll⁵⁰⁾, allein vom Gespanne der Nacht erhaltene, als höchstes Muster gepriesene Pferdekopf bezeugt, der bei allem Feuer einer edlen Natur doch den directesten Gegensatz bildet gegen die gewaltigen Rosse Hyperion's. — Wenden wir uns hinüber zum Westgiebel.

Es ist schon früher bemerkt worden, dass uns von der in Carreys Zeichnung fast vollständigen westlichen Giebelgruppe viel weniger erhalten ist, als aus dem östlichen Giebel; neun Figuren ausser den Kindern und den Pferden des Gespanns der Athene sind ganz verloren, von dreien sind nur kleine Fragmente auf uns gekommen, von vier anderen beträchtlichere, während nur drei Figuren wesentlich, bis auf einzelne fehlende Theile erhalten sind. Es sind die drei ersten im südlichen (linken) Winkel des Giebels.

Die erste derselben, der Flussgott Kephisos, den unsere beiliegende Tafel (Fig. 45.) zeigt, kann sich bis auf den fehlenden Kopf, was die Erhaltung anlangt, mit dem Theseus aus dem Ostgiebel messen, mit dem ihn zu vergleichen uns eine allgemeine Ähnlichkeit der Stellung und der Formen auffordert. Aber kaum haben wir mit dieser Vergleichung begonnen, so finden wir die merkwürdigsten Differenzen,

die nicht allein für die Mannigfaltigkeit dieser phidiassischen Kunst, sondern noch mehr dafür Zeugniß ablegen, dass dieselbe den verschiedensten Aufgaben in gleichem Grade gewachsen war. Dort wie hier ein wesentlich unbekleideter, ruhend hingestreckter Jünglingskörper; dort aber ist es ein kräftiger Heros, der in gewaltigen Thaten seine Stärke erprobt hat, hier ein Flussgott, der wie sein leise rinnendes Gewässer ewig an sein Bette und an den Boden gebannt ist. Und demgemäss dort in allen Formen der bewegenden Theile eine straffe Elasticität, hier eine sanfte Weichheit, die jeden Gedanken an rasche und kräftige Bewegung von vorn herein ausschliesst. Ja, ist es nicht, als sei schon die hier gegebene Bewegung, mit welcher der Jüngling sich halb emporrichtet und herumwendet, für ihn nicht mühelos und ohne Anstrengung möglich? erinnert uns nicht die gleichmässig geschwungene Linie des ganzen Körpers, die sich auch in seiner Mitte von der Halsgrube bis zum Knie und wieder am Rücken verfolgen lässt, an diejenige einer abfliessenden und in sich zusammensinkenden Welle? wiederholt nicht das von dem Arme gleitende, hinter dem Jüngling lang über den Boden gezogene, und wieder über das Knie aufsteigende Gewand in vollkommenster Weise diese Wellenlinie und Wellenbewegung? ist es nicht, als zöge eine geheime Kraft diesen weichen Jünglingskörper dem Boden zu und mache es ihm unmöglich, sich frei von demselben zu erheben? Gewiss, dem ist so, und man braucht nur im Einzelnen zu beachten, wie die Musculatur nirgend von der Bewegung geschwellt, nirgend straff gespannt erscheint, wie alle Formen durch das Gewicht des unter der eigenen Last hangenden weichen Fleisches und den Druck äusseren Widerstandes bestimmt und bedingt sind, um sich fest zu überzeugen, dass jener allgemeine Eindruck nicht auf Täuschung beruht, dass hier nicht ein Mensch oder ein Heros vor uns liegt, sondern ein Wesen, dessen ganze Natur ein sanftes Dahinfließen ist. Man vergleiche ganz besonders die Schenkel mit denen des Theseus, man sehe, wie an den leicht gehobenen Beinen die Muskeln nach unten im Contour einen sanften Bogen bilden, während die obere Linie fast ohne Schwellung ist, man beachte, wie flach das auf dem Boden ruhende Bein sich darstellt, und wie seine Musculatur in die Breite auseinander geht, oder man vergleiche ebenso den Rücken der beiden Statuen, und ich bin überzeugt, dass man den oben gemachten Bemerkungen vollkommen beipflichten wird. Von einem Flussgotte späterer Kunst sagt ein epigrammatisches Urtheil, er sei flüssiger als Wasser; wir wollen dieses Witzwort hier nicht wiederholen, aber wahrlich, das müssen wir anerkennen, dass auch hier die Natur des flüssigen Elementes die ganze Formgebung beherrscht und durchdringt. Mit neuem Staunen werden wir vor dem Genius des Meisters stehn, der auch dieses zuerst erdachte und der es darstellte in so bezeichnender Weise, doch aber in Formen, die fern von aller Spielerei und Schwächlichkeit, voll Grossheit und Adel sind.

Die zunächst folgende, verschieden gedeutete Gruppe eines älteren Mannes und einer jugendlichen Frau, deren Köpfe nicht allein Carrey, sondern auch noch Stuart sah (vgl. *Ant. of Ath.* vol. 2, ch. 1, pl. 9), während sie jetzt fehlen — diese allein noch an Ort und Stelle befindliche Gruppe bietet wiederum sowohl in sich wie in der Vergleichung mit dem nachbarlich gelagerten Kephisos die reizvollsten Contraste. In sich, nicht allein durch die Verbindung der fast ganz enthüllten kräftigen Körperformen gereifter Männlichkeit mit der zarten Fülle einer aus reicher Gewandung

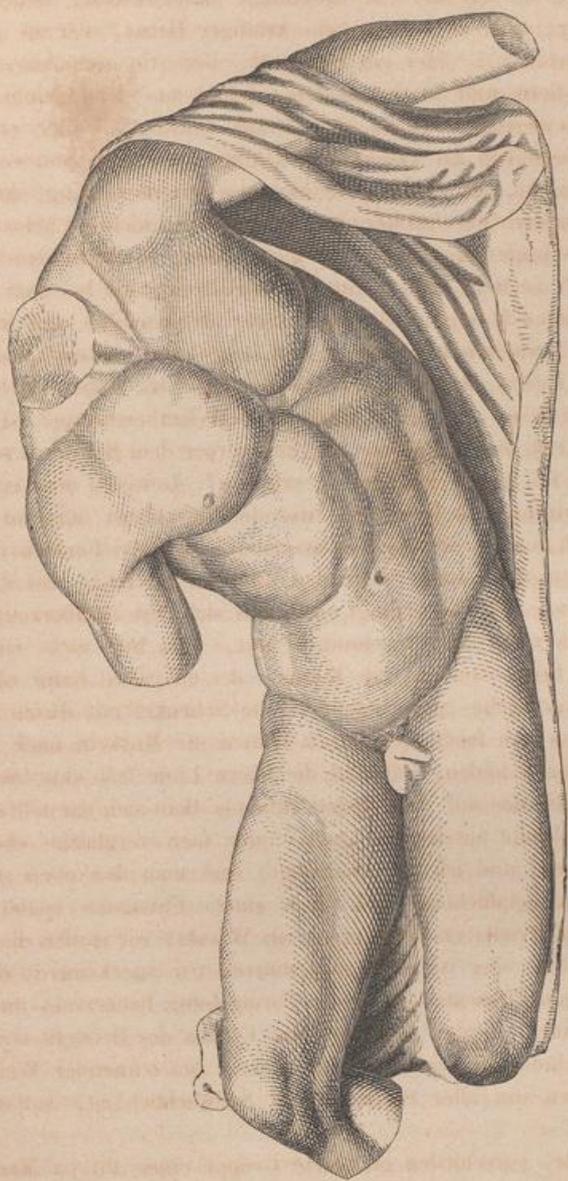


Fig. 45. Kephisos vom westlichen Giebel des Parthenon.

fast wie verstohlen hervorleuchtenden jugendlichen Weiblichkeit, sondern auch durch die völlig natürlich scheinende und doch auf's feinste berechnete Art, mit welcher Bekleidung und Nacktheit, Horizontal- und Verticallinie durch die Gruppe hin vertheilt ist, so dass das Auge durch den steten Wechsel grösserer und sanfter Flächen des Nackten und vielzetheilter der tieffaltigen Gewandung wunderbar gefesselt wird. Gegen den Kephisos aber bildet diese Gruppe den wohlthuedensten Gegensatz, indem in ihr bei aller Ruhe das Aufstreben, die Erhebung vom Boden, und aus der Ruhe zur Thätigkeit vorherrscht, welche Blick und Gedanken von dem Winkel des Giebels auf die mächtig bewegte Mitte hinüberlenkt⁵¹). Es ist dies die dritte Lösung derselben Aufgabe, welche dem Künstler im Theseus und den Horen, und in den Thauschwestern gegeben war, sie ist hier wie dort mit ganzer Strenge und im engsten Anschluss an die architektonischen Grundlinien gelöst, und doch jedesmal eigenthümlich, wie denn auch Carreys Zeichnung der nördlichen Ecke unseres Giebels uns eine vierte, ebenso geistreiche Lösung freilich leider nur ahnen lässt. Und doch vermögen wir zu erkennen, wie im Ostgiebel in den Eckgruppen die von der Mitte her angeregte und ausgehende, in den Botinnen energisch fortgeleitete Bewegung als ausgehend gefasst ist, während wir im Westgiebel in der Theilnahme aller Personen an der Handlung der Protagonisten eine Bewegung nach der Mitte zu schon in den Eckfiguren deutlich wahrnehmen, eine Bewegung, die in dem Auseinanderstreben der Mittelfiguren gleichsam wie Wogenbrandung umkehrt, und dieses Auseinanderstreben grade dadurch um so gewaltiger erscheinen lässt, weil es gegen die Richtung der Gesamtbewegung den einzigen grossen Gegensatz bildet.

Von der folgenden Gruppe der eleusinischen Gottheiten ist Nichts erhalten, wenigstens Nichts, was sich mit Sicherheit, als zu ihr gehörig, nachweisen liesse. Von Athenes Gefolgschaft dagegen besitzen wir die Torse der wagenlenkenden Pandrosos⁵²) und des jugendlichen, Ares genannten Mannes, der ihn begleitete (Laborde pl. 6, 3).

Das erstere Fragment ist durch eine überaus fliessende Behandlung des bewegten Gewandes ausgezeichnet, der Torso des Ares bietet uns einen männlichen Körper von dem Schlage des Theseus im Ostgiebel, zu dem er jedoch im schönsten Gegensatze steht, indem er sich in voller Bewegung, wie jener in voller Ruhe befindet, und dadurch dem Blicke ein Detail in der Behandlung der thätigen Musculatur darbietet, welches im ruhenden Theseus mit weisester Mässigung der Darstellung der feinempfundenen grossen Flächen unterordnet wurde. — Von der Athene selbst haben wir leider nur zwei armselige Bruchstücke, einen Theil des Obergesichtes, merkwürdig durch ausgehöhlte Augen, die also von anderem Stoffe eingesetzt waren und durch eine auffallend strenge, ja fast harte Behandlung des Haares, und ein Stück der ägisbedeckten Brust. Glücklicher sind wir in Bezug auf Poseidon. Von ihm besitzt das britische Museum die Schulter- und Rückenpartie bis unter die Rippen (Fig. 46.), während das fehlende Stück der Brust, neuerdings (1842) aufgefunden, in Athen bewahrt wird. Dies Fragment des Poseidon ist in mehr als einem Betrachte von grosser Bedeutung. Zunächst an sich, indem es das vollendetste Muster gewaltig ausgewirkter Formen darbietet, die weit über Alles hinausgehn, was selbst in den übrigen Gestalten der Parthenongiebel geleistet ist, noch mehr aber durch die Art, wie der Künstler seinen furchtbar aufgeregten Gott menschlich lebenswahr und naturalistisch gebildet hat. Hier ist nicht die Rede von jener schwächlichen und missverstandenen



Fig. 46. Tors des Poseidon von Parthenon.

Idealität des Apollon von Belvedere, welche, wie noch Winckelmann loben zu müssen glaubte, den „Künstler von der Materie nur grade so viel zu seinem Werke hinzunehmen liess, wie nöthig war, um seine Gedanken auszudrücken;“ hier kann es nicht heissen: „keine Adern erhitzen und keine Sehnen regen diesen Körper,“ sondern hier strömt ein zorn-glühendes Blut in rascheren Pulsen durch die geschwollenen Adern, hier spannt sich eine Muskelfülle über den gewaltig markirten Knochenbau, welcher uns die ganze Wucht und Mächtigkeit der geschwungenen Arme ahnen lässt, die es vermochten, mit dem Schläge des Dreizacks den Burgfelsen zu spalten. Denke man über die Möglichkeit und Zulässigkeit der plastischen Darstellung blutloser, ätherisch verklärter Götterkörper was man denken will, hier, vor diesem Torso wird man gestehn müssen, dass der Gott des Meeres, der Erderschütterer, der seine donnernden Brandungen gegen die zitternden Felsen des Ufers schleudert, dass Poseidon nur so, nur in dieser übermenschlichen Menschlichkeit gebildet, idealisirt werden konnte; hier, vor diesem Torso wird man es fühlen, dass der Idealismus in der Plastik nicht in einer Abstraction von der Materie bestehe, sondern in der Bildung der Materie nach Formen eines Lebens, gegen welches das menschliche Dasein als ohnmächtig, hinfällig und endlich erscheint.

Aus der Gefolgschaft des Poseidon ist nur sehr Weniges und zwar in Bruchstücken erhalten, deren grösstes ein Fragment (die Beine) der Ino-Leukothea sein dürfte, an dessen wiederum meisterlicher Gewandung kleine Reste des neben der Göttin stehenden Knaben Melikertes noch erkennbar sind. Das ohne Frage bedeutendste Überbleibsel dieses Flügels des Westgiebels ist jedoch der in Athen befindliche, bis auf Kopf und Arme gut erhaltene Tors des knienden Flussgottes Ilissos. Leider sind von diesem interessanten Stücke Abgüsse noch nicht so verbreitet, dass ich mich auf die Autopsie der Fachgenossen berufen könnte, indem ich behaupte, dieser Tors kann nur einem Flussgotte angehören; aber schon eine gute Zeichnung, wie die in dem mehrfach angeführten Werke des Grafen Laborde, *Le Parthénon*, Taf. 6, Nr. 3, kann Jeden überzeugen, dass es sich hier um Formen handelt, die in ähnlicher charakteristischer Weichheit einzig und allein bei dem Kephisos wiederkehren, und um eine Stellung, welche, freilich in anderer Art als bei dem jenseitigen Flussgott, aber kaum weniger meisterhaft die Mühe der Erhebung vom Boden ausdrückt von dem doch keine Anstrengung auch diesen Jüngling jemals lösen wird. Von der Eckfigur neben ihm sind Reste im Giebel selbst zurückgeblieben, auf deren Be-

sprechung ich hier eben so wenig näher eingehe wie auf diejenige einiger sonstigen Fragmente, welche die aus dem besser Erhaltenen gewonnene Anschauung und Vorstellung von dieser höchsten plastischen Kunst weder zu alteriren noch zu steigern vermögen.

Überblicken wir daher jetzt, ehe wir uns zur Betrachtung der Metopen und des Frieses wenden, die Gestaltenfülle der Giebelgruppen noch einmal in Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit des Stiles. Ich habe oben gesagt, dass wir an diesen Gruppen, obgleich sie erweislich nur auf Phidias' Werkstatt zurückzuführen sind, und nicht durchweg als Arbeiten von des Meisters eigener Hand gelten dürfen, am besten verstehn lernen können, was jenes Urtheil der Alten über Phidias sagen wolle, er verbinde Grossheit und Präcision der Form, und es wird selbst nur den Zeichnungen gegenüber nicht vieler Worte bedürfen, um dies klar zu machen. Gross ist vor allen Dingen die Erfindung der gesammten Compositionen in ihrer reichen und doch so naturgemässen, den Forderungen der Architektur so ungezwungen angepassten Gliederung. Der Grundgedanke beider Gruppen ist so einfach, dass die Composition wie nothwendig und selbstverständlich erscheint, und doch, um nur von dem zu reden, was wir sicher wissen und beurteilen können, wie nahe lag für den Westgiebel in der Wahl eines nur wenig früheren Momentes die Gefahr der Unklarheit, wie bestimmt spricht dagegen der gewählte Augenblick die Intention des Künstlers und die Bedeutung des ganzen Vorgangs aus, sowie im anderen Giebel die ruhige Lagerung der Personen, bis zu denen die Botschaft des Olymps noch nicht gedrun-gen ist, den Gedanken, dass die Welt im alten Geleise dahinzog, als das Wunder geschah und als es der unvorbereiteten verkündet ward, augenfällig macht, aber grade dadurch der grossen Begebenheit der Athenegeburt den Charakter des Wunders verleiht. Ebenso einfach wie der Grundgedanke sind die Mittel seines Ausdrucks, ist namentlich zunächst die Wahl der Personen, in denen sich die Begebenheiten in ihren näheren und entferneren Bezügen aussprechen; und doch, welche Kraft und Fülle des Gedankens liegt in der Wahl eben dieser Personen, die so völlig ausreichen, um darzustellen, was der Meister darstellen wollte. Gross ist aber auch die Erfindung im Einzelnen. So, dass im Westgiebel Athene unmittelbar nach ihrem Siege mit rascher Wendung ihrem Gespanne zueilt, das für sie ein Triumphwagen werden soll. „Es ist dies, um Welcker's schöne Worte zu gebrauchen, eine der Erfindungen, denen Jeder leicht selbst gewachsen zu sein glauben kann, weil sie so vollkommen natürlich sind, weil die Lösung der Aufgabe als die einzig mögliche gute erscheint, und welche zu machen es doch nicht weniger bedarf als das höchste Genie.“ Welch ein Gedanke ferner ist das, was der Ostgiebel ausspricht, dass bei der Geburt der neuen Gottheit, der Gottheit Athens, die Nacht hinabsinkt und ein neuer Tag beginnt, nicht ein irdischer Tag endlichen Daseins, sondern ein neuer Tag des göttlichen Weltregiments, der glorreich anhebt und gewaltig, wie die Rosse des Helios hervorbrechen aus den Fluthen, ein neuer Tag, der segnend über Attika aufgeht, dem die himmlischen Botinnen in fliegender Eile das Heil verkündigen. Welch ein Gedanke, wie erhaben, wie ergreifend noch für uns, denen die neugeborene Gottheit ein Märchen ist, und wie grossartig, wenn wir auf seinen Keim zurückgehn, auf die Schilderung physischer Vorgänge bei Athenes Geburt, wie sie die alte epische Poesie darbot. Auch hier mögen wir erkennen, wie Phidias'

Kunst der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügt; wie sie die überlieferte Sage durchgeistigt. Aber nicht allein dem Gedankeninhalt im Ganzen und Einzelnen nach sind diese Compositionen gross und erhaben, sie sind es auch in der Verkörperung dieses Gedankeninhalts, in den Stellungen und den Formen der einzelnen Gruppen und Figuren. Wende man die Blicke auf die höchst bewegten Streitenden, Poseidon und Athene im Westgiebel, auf die eilenden Botinnen, auf die behaglich gelagerten Göttinnen, auf die nur theilweise darstellbare Figur des Helios im Ostgiebel, wo in alter und neuer Kunst wäre mehr Schwung, mehr glühendes Leben, wo zugleich mehr Natürlichkeit und Einfachheit, wo mehr Adel als in den Stellungen und Bewegungen dieser Gestalten! Man lasse die Blicke über die Formen dieser Statuen gleiten, welche wir im Vorhergehenden im Einzelnen zu schildern und zu würdigen versucht haben; vergebens wird man nach anderen Worten suchen, um den empfungenen Eindruck zu bezeichnen, als die Worte gross, erhaben, gewaltig. Und nun die andere Seite; welch eine Ausführung und Durchführung, welch eine Sorgfalt und Schärfe in diesen Bewegungen, in diesen Stellungen, in diesen Contrasten der Bewegung und Ruhe, des Nackten und der Bekleidung, in der Mannigfaltigkeit dieser gegeneinander spielenden Linienfolge, die dennoch nirgend in Conflict geräth, sondern in eine erhabene Harmonie zusammenklingt, wie ein vielstimmig daherbrausender Orchestersatz. Nirgend genügte es dem Meister seine erhabenen Gedanken in grossen Zügen wie skizzirend hinzuwerfen, überall verband sich mit der genialen Conception ein eiserner Fleiss, eine unermüdliche Sorgfalt. Und dies Alles in Statuen, welche hoch über den ragenden Säulen, fern dem prüfenden Blicke aufgestellt waren, dies Alles an jeder Stelle dieser Werke, in jeder Einzelheit der ganzen ausgedehnten Compositionen, an der Vorderseite der Statue wie an ihrer Hinterseite, die den Betrachttern entzogen war, so lange die Gebilde an ihrem Orte sich befanden, und die erst jetzt den Gegenstand der Bewunderung der Künstler und Kenner ausmacht. Dies sind Ausrufungen der Bewunderung, wohl! wir haben im Vorhergehenden versucht, mit kritischem Blick diese Schöpfungen zu zergliedern und zu würdigen; wir versetzen uns jetzt im Geiste vor dieselben, wie sie prangend dastehn in dem ersten grossen Saal der griechischen Sculpturen im britischen Museum; und wer von unsern Lesern das Glück hatte, wie wir, auf dieser heiligen Stätte zu stehn, der wird mit uns sagen: nach allem Betrachten und Prüfen, nach allem Erwägen und Kritisiren bleibt Nichts übrig, als das Herz weit zu machen für das Gefühl des Staunens und der unbedingten Bewunderung.

2. Die Metopen des äusseren Frieses.

Wenn wir, geleitet durch Pausanias' kurze Angabe und aufgeklärt durch die Forschungen geistreicher Männer in Bezug auf die erhaltenen Reste behaupten dürfen, den Inhalt und die Composition der beiden Giebelgruppen im Wesentlichen zu verstehen, wenn wir ferner gegenüber dem Vielen, welches vom Fries der Cella erhalten ist, hoffen dürfen, zu einer sicheren und durchschlagenden Erklärung seines Gegenstandes zu gelangen, so werden wir für die Metopenreihe des äusseren Frieses schwerlich glauben dürfen, jemals Ähnliches zu erreichen, jemals festzustellen, welcher Grundgedanke den Meister in der Combination dieser ausgedehnten Folge einzelner Compositionen leitete, ja es wird die Pflicht einer unbefangenen

Forschung sein, Annahmen, welche über den Inhalt und Zusammenhang dieser Reliefs aufgestellt sind, und die, gleichwie bewiesen oder gesichert, wiederholt werden⁵³), als unerweislich, ja mehr als das, als unwahrscheinlich aufzugeben oder zu bekämpfen, ohne deswegen zu jener übereilt extremen Ansicht sich zu bekennen, es sei überhaupt kein Grundgedanke und keine Ordnung vorhanden, sondern die Metopenplatten seien eingesetzt worden, wie sie grade fertig waren⁵⁴). Denn einerseits fehlt uns jede litterarische Überlieferung, jede, auch nur die flüchtigste Erwähnung der Parthenonmetopen aus dem Alterthum, andererseits ist, wie aus der unten in einer Anmerkung*) gegebenen genauen Zusammenstellung hervorgeht, des Erhaltenen oder

*) Anmerkung. Bestand der Reste der Parthenonmetopen. Das Hauptwerk ist: Brøndstedt's Reisen in Griechenland 2. Band; wichtige Notizen giebt Leake in seiner Topographie von Athen, Anhang 16, p. 400 (der Übers. v. Baiter u. Sauppe) und Stephani im N. Rh. Mus. 4, S. 11—15.

Der Metopenplatten waren im Ganzen 92, nämlich je 14 an der Ost- und Westfront, je 32 an der südlichen und nördlichen Langseite, die wir, von der westlichen Ecke der Südseite anfangend, mit Nr. 1—92 bezeichnen. Von diesen 92 Metopenplatten befinden sich noch an Ort und Stelle am Tempel: an der Südseite Nr. 1, an der Ostfront Nr. 33—46, an der Nordseite Nr. 47—49 und 70—77, an der Westfront endlich Nr. 80—92, im Ganzen 39 Tafeln. In Athen ausserdem, 1833 im Mai gefunden, von der Südseite eine Metope, Ross A. Aufss. S. 8, Stephani, S. 11. Im britischen Museum befinden sich ausser einigen unbedeutenden Fragmenten von der Südseite Nr. 2—9 und Nr. 26—32, von der Nordseite Nr. 78 (die Eckmetope gegen die Westfront), von der Westseite Nr. 79 (die Eckmetope gegen die Nordseite), im Ganzen 17 Platten; im Louvre ist von der Südseite Nr. 10, erhalten sind demnach im Original 57, dazu kommen in Carreys Zeichnungen von der Südseite Nr. 11—25, also alle hier fehlenden, einschliesslich der 1833 aufgefundenen; von der Nordseite sind 10 der in der Mitte fehlenden Metopen in Zeichnungen einer unbekanntenen Hand, die im Cabinet des estampes in Paris bewahrt werden, und zwar eine dieser zehn Metopen in einer doppelten Skizze erhalten, deren zweite von Stuart herrührt; beide sind abgebildet bei Brøndstedt a. a. O., S. 279 A und B. — Es fehlen also gänzlich 18 Metopenplatten. — Von den sei es im Original, sei es in Zeichnungen uns überlieferten 74 Metopenplatten ist die geringste Zahl der Reliefs völlig oder fast völlig erhalten, die meisten Reliefs sind arg, viele bis zur vollkommenen Unkenntlichkeit, nicht wenige bis auf Reste oder Spuren der Figuren verstümmelt, wie die folgende Übersicht zeigen mag, zu der ich bemerken muss, dass ich hier meine Zweifel gegen die Deutungen Brøndstedt's nicht begründen kann, dass ich aber nach genauer Erwägung kaum eine derselben, sinnreich erfunden wie sie sein mögen, für wirklich begründet, oder aus den Darstellungen begründbar halten kann.

Auf der Südseite enthalten Nr. 1—10 (Orig.) und Nr. 11—12 (Carrey) Kentaurenkämpfe; Nr. 13—21 (Carrey) gemischte Gegenstände, welche Brøndstedt aus attischen Mythen und Culten so erklärt: Nr. 13. Demeter und Triptolemos, Nr. 14. Pandora und Epimetheus, Nr. 15. Erichthonios als der erste Wagenlenker und Rossebändiger, Nr. 16. Erechtheus' und Eumolpos' Kampf, Nr. 17. Erichthonios und eine Priesterin, Nr. 18. Die Töchter des Kekrops, Nr. 19. Themis und Pandrosos, Nr. 20. Processionsfrauen mit den heiligen Gesetzbüchern, Nr. 21. Wöchnerin und Priesterin am taurischen Holzbilde. Dann folgen wieder Nr. 22—25 (Carrey) und Nr. 26—32 (Orig.) Kentaurenkämpfe.

Auf der Ostfront sind, wie bemerkt, die Platten noch alle am Platze, aber von den Reliefs sind ganz zerstört Nr. 35, 40, 41, 45; von den übrigen zehn lassen absolut keine Deutung mehr zu, weil sie der Art verstümmelt sind, dass man nicht einmal die Handlung oder die Figuren erkennen kann, Nr. 36, 37 und 43; erkennbar sind bei Nr. 33: Reste zweier kämpfenden Männer, von denen der eine auf den Knien liegt, Nr. 34 nach Leake Herakles unter Iolaos' Beistand die Hydra bekämpfend, während Stephani nur noch einen Schlangenkopf erkannte, Nr. 38 Männerkampf, der eine Kämpfer angreifend, der andere, ähnlich wie in Nr. 33 auf das Knie gestürzt, Nr. 39. bäumendes Pferd und Reste einer, wie es scheint, weiblichen Gewandfigur, nach Leake Athene und Pegasos, was Stephani unter der Bemerkung, dass von Flügeln am Pferde Nichts zu

auch nur in erkennbarer Gestalt auf uns Gekommenen so wenig, dass uns jede sichere Basis der Beurteilung und Vermuthung abgeht. Es bleibt uns also Nichts übrig, als die im Original oder in Zeichnungen auf uns gekommenen Platten ihrem Inhalte nach einzeln zu betrachten und erstere ihrem Stile nach zu würdigen, denn Carreys Zeichnungen können, ausser zu einer Forschung über den Inhalt, höchstens noch als Grundlage eines Urteils über die Composition in ihren allgemeinen Zügen dienen, reichen aber zur Vergegenwärtigung des Stiles als sehr flüchtige und selbst ungenaue Skizzen in keiner Weise aus. Demnach sind wir auf die Metopenplatten der Südseite, welche Scenen der Kentaumachie darbieten, beschränkt. Die Platten sind 1,28 m hoch und 1,21 m breit, ihr Hochrelief springt sehr kräftig, über 10'' vor, und lässt die Figuren mit dem grössten Theil ihres Körpers vom Grunde völlig gelöst erscheinen. Die überwiegende Mehrzahl der Reliefe stellt Scenen des Kampfes zwischen einem meistens jugendlichen Griechen und einem älteren, bärtigen Kentauren dar, und zwar so, dass bald der Kampf unentschieden, bald der Sieg auf der einen oder der anderen Seite ist; nur einzelne Platten zeigen Kentauren, welche jugendliche Weiber rauben oder hinwegzuschleppen suchen, und diese setzen die Darstellungen

entdecken sei, für zweifelhaft erklärt, Nr. 42. zwei bäumende Pferde und eine langgewandete Figur, Nr. 46. ebenfalls zwei bäumende Pferde; den Wagen mit Fischen neben den Rädern, den Leake annimmt, bezweifelt Stephani. Hiernach bleibt nur die eine Metope Nr. 44 mit einer sicher erkennbaren Gruppe übrig, sie stellt Athene im Kampfe gegen einen Mann andringend vor, also, wenigstens sehr wahrscheinlich, eine Scene der Gigantomachie, aus der aber auf gleichen Inhalt der übrigen Metopen dieser Seite zu schliessen mindestens höchst gewagt ist.

Von den Metopen der Nordseite fehlen ganz achtzehn Stück, Nr. 50—67, zwei, etwa Nr. 68 und 69 sind herabgestürzt und zerstört wiedergefunden; von ihnen stellt die eine wahrscheinlich einen Kampf zwischen Athene und einem vor ihr weichenden Helden oder Giganten dar, während die andere nur noch die Reste eines eilenden Pferdes, eines ebenso eilenden Mannes und unförmliche Rudera eines am Boden liegenden Besiegten erkennen lässt. Von den übrigen zwölf noch an Ort und Stelle befindlichen Platten sind die Reliefe von Nr. 48, 49, 70, 72, 76, 77 bis zu völliger Unkenntlichkeit zerstört; erkennbar, wenigstens theilweise, sind die Gegenstände von Nr. 47: Pferde und Wagen, Nr. 71: zwei Frauen vor einem Altar oder einer Statuenbasis, Nr. 73 und 74 fast gleich: ein nackter Mann und eine bekleidete Frau, welche in Nr. 74 den linken Arm gegen den von ihr abgewendeten, beschildeten Mann ausstreckt, Nr. 78 (in London) relativ gut erhalten: eine reich gewandete Frau auf einem Felsen sitzend und eine leichter bekleidete vor ihr stehend; da Köpfe und Arme fehlen, ist jede Deutung unmöglich. Dass in den Metopen dieser Nordseite unter Anderem der Amazonenkampf dargestellt war, ist aus Nr. 73 und 74 doch kaum zu schliessen, und was sie sonst enthielten durchaus unnachweisbar.

Die Metopen der Westseite sind mit Ausnahme der ersten (Nr. 79) in London befindlichen noch am Orte; gänzlich zerstört aber sind die Reliefe von Nr. 82, 83, 84 (kleine Reste eines Knienden), 85, 86 (Spuren eines Reiters und Fusskämpfers), 88, 90; mehr oder weniger erkennbar sind die Gegenstände von Nr. 79 (London): nackter Reiter auf eilendem Pferde, dessen Kopf und Beine sehr zerstört sind, Nr. 80: Kampf zweier nackten Männer zu Fuss, von denen der eine beschildet ist, Nr. 81: ähnlich wie Nr. 79, Reiter auf eilendem Pferde, am Boden in der Ecke Rudera eines Besiegten, Nr. 87: ganz ähnlich, der Besiegte am Boden besser erhalten, Nr. 89: wiederum ganz ähnlich, nur ist der Reiter nicht mehr erkennbar, Nr. 91: abermals derselbe Gegenstand mit geringen Variationen der Composition und Erhaltung, Nr. 92 endlich: Zweikampf zu Fuss, der eine Kämpfer kniet besiegt am Boden. Mit welchem Rechte angenommen worden, diese Darstellungen enthalten historische Gegenstände (welche denn?), mögen die Leser selbst entscheiden; auch die Behauptung, es wechseln Kämpfe zu Fuss und zu Ross ab, ist gegenüber dem Erkennbaren sehr zweifelhaft.





Fig. 47. Metopen vom Parthenon.
a

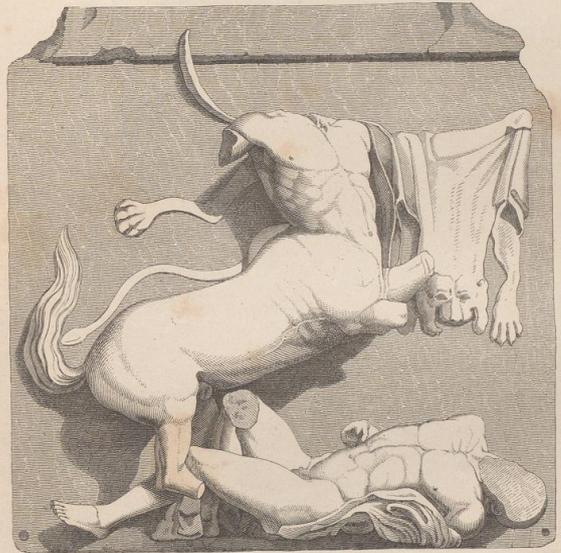
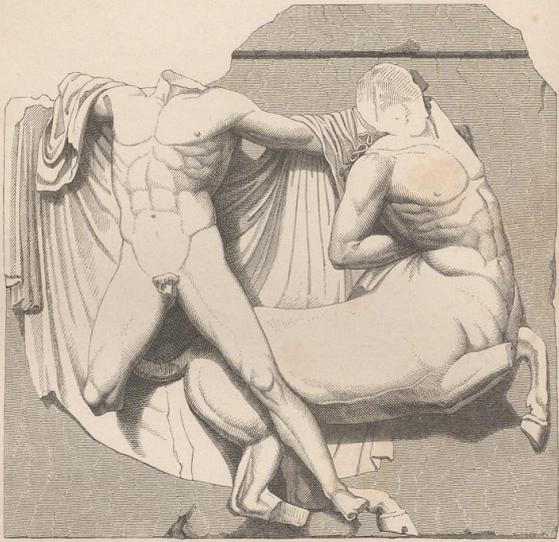


Fig. 477. Melope vom Parthenon.

in bestimmten Bezug zu dem beliebten attischen Nationalsujet, dem Kampf der Kentauren und Lapithen unter Theseus' Beistande auf der Hochzeit des Peirithoos, ohne dass wir jedoch weder die für diese Begebenheit charakteristischen Hauptscenen, wie z. B. Käneus' Zerschmetterung unter Steinblöcken, noch auch die Vorkämpfer auf Seiten der Griechen und Lapithen, Theseus und Peirithoos, wie im Frieze des Theseion oder des Tempels von Phigalia nachzuweisen vermöchten. Wir geben unsern Lesern auf den beiliegenden Tafeln (Fig. 47 a und b) vier der vorzüglichsten Metopen als Proben und wollen, ehe wir eine Charakterisirung und Würdigung des Künstlerischen versuchen, die Compositionen der erhaltenen, also sicher zu beurteilenden Platten der Kentaumachie etwas näher in's Auge fassen⁵⁵).

Die erste Metope (Fig. 47 a links) zeigt uns einen unentschiedenen Kampf im Stadium der höchsten Anstrengung beider Gegner. Der Kentaure hat den griechischen Jüngling mit dem linken Arm um den Hals umschlungen und würgt ihn, während er zugleich in der Rechten eine jetzt fehlende Waffe, wahrscheinlich einen Baumast gewaltig ausholend gegen ihn schwingt. Gleichzeitig aber holt der Grieche oder Lapith, der aus seiner peinlichen Lage sich durch Anstimmung des linken Beines gegen den Bug des Kentauren zu befreien sucht, mit einem jetzt ebenfalls fehlenden, aus Bronze eingefügt gewesenen Schwerte zum kräftigen Stosse auf den Leib des Gegners aus. Die leichte Chlamys des Griechen hängt über seinen Rücken und zwischen beiden Kämpfern in einfachem Faltenwurf herab, und vergegenwärtigt in ihrer verhältnissmässig geringen Bewegung sehr wohl den Moment, wo die Kräfte der Gegner im Ringkampf sich balanciren.

In der zweiten Metope erscheint der Grieche siegreich. Er hat seinen Gegner der Art zu Boden geworfen, dass dieser mit den vorderen Pferdebeinen kniet. Der Grieche hält ihn in dieser Stellung gebändigt, indem er sich mit dem linken Bein auf seinen Pferderücken geschwungen hat und sich mit dem Knie scharf in seine Weiche stemmt, während er ihm den linken Arm um den Hals geschlungen hat, ihn mit der Hand im Barte packt, und mit dem rechten, leider fehlenden Arm zum tödtlichen Streiche ausholt, den zu vermeiden und den Feind von seinem Rücken herabzuwerfen der Kentaure sich vergeblich abringt. Sein stark verstümmeltes rauhbärtiges Gesicht lässt den Ausdruck grosser Aufregung und heftigen Schmerzes erkennen, der Kopf des Griechen fehlt leider so gut wie der Fuss seines in kräftigster und lebendigster Weise gegen den Boden gestemmt rechten Beines. Ein einfach gefalteter Mantel hängt über den linken Arm des Griechen und wird hinter ihm wieder sichtbar. Überlegen erscheint auch der Grieche der dritten Metope, welcher seinen zur Flucht gewandten Gegner mit der Rechten im Haar gefasst hat, während er mit einem Bein auf dessen Hintertheil kniet, in der linken Hand seine Waffe zum Streiche bereit haltend, und der Kentaure ihn mit dem zurückgewandten linken Arm von seinem Rücken herabzudrücken strebt. Ein weiter Mantel hängt über die Schultern des Griechen herab, und des Kentauren linker Arm ist mit einem Thierfell umwunden. Beide Köpfe fehlen jetzt, der des Kentauren war noch zu Carreys Zeit gut erhalten.

Im Gegensatze zur vorigen Metope zeigt uns die vierte den Kentauren im entschiedenen Vortheil über seinen menschlichen Gegner, den er rücklings über den Haufen gerannt hat und mit einem hoch in beiden Händen erhobenen schweren Gegenstande, der wie ein grosses Gefäss erscheint, zu zerschmettern droht. Der

Griechen, mit der rechten Hand hinterwärts auf den Boden gestützt, erhebt mit der linken seinen runden Schild zu ungenügender Abwehr gegen den Wurf des Kentauren.

Auch in der fünften Metope ist der Kentaure im Vortheil, sein Gegner, ein, wenn man nach Carreys Zeichnung, in der allein diese Figur erhalten ist, urtheilen darf, besonders schlank und fein gebildeter Jüngling, weicht vor ihm mit lebhaftem Schritte zurück, der Kentaure aber hat ihn dahersprengend ereilt, mit der linken Hand im Haar ergriffen, und holt mit der, leider fehlenden, rechten zu einem grossen Streiche weit nach hinten aus. Der Grieche sucht sich vergeblich zu befreien, indem er mit der Linken die Hand des Kentauren aus seinem Haar loszumachen strebt. Denn so muss man des Raumes wegen den fehlenden Arm ergänzen.

Viel ruhiger, aber doch verwandt gruppiert zeigt die sechste Metope einen unentschiedenen Kampf, in welchem der Kentaure seinen Gegner mit der Linken um die Schultern umschlungen festhält und mit der Rechten zum Schlage nach hinten ausholt. Der Grieche wehrt mehr ab, als er sich eigentlich vertheidigt. Sein breites Gewand gleitet ihm von der linken Schulter und bildet in reichen Falten einen Hintergrund des Körpers.

Äusserst lebendig ist dagegen wieder die siebente Metope, welche den Griechen im Vortheil zeigt. Derselbe ist seinem Feinde mit kühnem Schritte rasch entgegen gegangen, hat ihn an der Gurgel gepackt, und würgt ihn mit nerviger Hand, während er mit der anderen von unten her zum tödtlichen Stoss mit dem Schwerte gegen den Bug des Kentauren ausholt, welcher, der würgenden Hand des Gegners zu entrinnen sich hoch emporbäumt. Eine weite Chlamys hangt über den linken Arm und flattert hinter dem Rücken des Griechen, ein Thierfell umschlingt die Arme des Kentauren und hangt, mannigfaltig bewegt, auf seinen Rücken herab.

Die achte Metope ist der vierten in Inhalt und Composition sehr nahe verwandt, ohne jedoch eine Wiederholung zu sein. Auch hier ist der Grieche rücklings niedergeworfen und wird, wie wir aus Carreys Zeichnungen wissen, denn jetzt fehlt alles Beiwerk, vom Kentauren mit einem hoherhobenen schweren Gefäss bedroht.

Dem Gegenstande nach ist auch die folgende neunte Metope verwandt, nicht aber in der Composition; auch dies Relief zeigt den Kentauren seinem Feinde überlegen, den er rückwärts auf ein grosses Gefäss niedergeworfen und am Bein ergriffen hat, um ihn vollends zu Boden zu ringen; der Grieche aber hält sich mit der Linken an der Schulter des Gegners fest, während er mit der Rechten wahrscheinlich nach einem Stützpunkte hinter sich griff. Ein weites Gewand hangt von seinem linken Arm herab, ein Thierfell über den Rücken des Kentauren.

Die zehnte, jetzt in Paris befindliche Metope, ist nebst einer in London befindlichen (unten Nr. 29) von den erhaltenen die einzige, welche uns eine Scene des Weiberraubes der Kentauren vorführt, hat aber vor der londoner eine weit bessere Erhaltung voraus. Der langbärtige Kentaure hat das schöne und reichgewandete fliehende Weib dahersprengend eingeholt und fasst sie um den Leib und am rechten Handgelenk, bemüht, sie zurückzuhalten, ohne sie zu verletzen. Sie ringt, sich loszumachen, wobei ihr das Gewand von der linken Schulter und Brust gegliitten ist, während auch das linke Bein aus den reichen Falten der Gewandung eben so natürlich wie in anmuthiger Mannigfaltigkeit hervortritt.

Ehe wir einen Blick auf die in den Skizzen Carreys uns bewahrten Kentaurenmetopen (Nr. 11, 12, 22, 23, 24, 25) werfen, fahren wir in der Betrachtung der noch übrigen im Original erhaltenen fort.

Die sechsundzwanzigste Metope stellt einen unentschiedenen Kampf dar; der Kentaur will mit einer in beiden Händen geschwungenen Waffe einen schweren Schlag auf seinen Gegner führen, wird aber von diesem gehemmt, indem der Grieche seinen linken Arm ergreift, den linken Fuss gegen den Bug des ansprengenden Rossmenschen stemmt und in der, jetzt fehlenden, Rechten das Schwert zum Stosse bereit hält.

Die beiden folgenden Metopen, vielleicht die vorzüglichsten der ganzen Reihe, giebt unsere zweite Tafel (Fig. 47 b). Die siebenundzwanzigste zeigt einen Kentauren, den sein Gegner im Rücken verwundet hat und der mit der Rechten nach seiner Wunde greift, während er mit der Linken die Hand des Feindes aus seinem Haar loszumachen strebt. Der Grieche, den linken Fuss fest gegen einen Stein gestemmt, sucht seinen Gegner zurückzureissen, etwa so wie man ein bäumendes Pferd bändigt; dass er die rechte Hand zu einem neuen Streiche bereit halte, scheint mir aus verschiedenen Gründen, namentlich auch wegen der Art, wie der Mantel den rechten Arm einhüllt, nicht glaublich, vielmehr möchte an eine Bändigung und Gefangennahme des verwundeten Rossmenschen zu denken sein.

Noch weit klarer und in der That köstlich erfunden ist die durchaus classische achtundzwanzigste Metope. Hier ist kein Kampf mehr, der Kentaur hat seinen Feind zu Boden gestreckt und sprengt in wilder Freude triumphirend über die Leiche dahin. Obgleich der Kopf, der eigentliche Träger des seelischen Ausdrucks fehlt, und der rechte Arm ebenfalls weggebrochen ist, können wir doch über den Siegesübermuth des Kentauren nicht einen Augenblick zweifeln, er spricht aus der ganzen Haltung, fast möchte ich sagen aus jedem Muskel, und spiegelt sich mit sprechender Deutlichkeit in dem energisch und wild bewegten Schweife.

Auf der neunundzwanzigsten Metope (Fig. 47 a, rechts) trägt ein mässig galopirender Kentaur eine reichgewandete Frau davon, die er mit dem linken Arm um den Leib umschlungen und vom Boden erhoben hat, und deren rechten Arm er um seinen Nacken zu legen bemüht ist.

Die dreissigste Metope zeigt einen von seinem Gegner niedergeworfenen, im Haar gefassten und mit einem Streiche bedrohten Griechen, welcher diesem Streiche rasch und gewandt begegnet, indem er dem Kentauren sein Schwert oder vielmehr eine kürzere, dolchartige Waffe in die Brust bohrt.

Die einunddreissigste und zweiunddreissigste Metope endlich sind einander in der Composition sehr ähnlich, und zeigen beide einen unentschiedenen Kampf, bei welchem auf der ersten Platte beide Gegner einander zu würgen streben und der Kentaur sich emporbäumt, während auf der zweiten Platte das specielle Motiv des Kampfes nicht durchaus deutlich, der Kentaur aber in ruhiger Stellung ist.

Fügen wir nun dieser Übersicht noch mit ein paar Worten den Inhalt der von Carrey uns überlieferten Reliefe bei⁵⁶⁾, so bietet uns die elfte Metope einen unentschiedenen, aber für den Griechen doch wohl günstigeren Kampf, denn dieser scheint dem Kentauren, der hoch aufbäumt, des Gegners Schild wegzudrängen strebt und zu einem Schlage ausholt, das Schwert von unten in den Pferdeleib zu bohren. Die folgende zwölfte Metope zeigt den Raub eines sich lebhaft sträubenden Weibes, auch die

zweiundzwanzigste Metope hat die Entführung eines schönen Weibes zum Gegenstande, und zwar in einer dem zehnten Relief verwandten, nur viel ruhigeren Composition; die dreiundzwanzigste zeigt einen unentschiedenen Kampf über einem umgestürzten grossen Gefässe; auf der vierundzwanzigsten hat der Grieche den Kentauren mit dem Hintertheil auf den Boden gedrückt, stemmt seinen Fuss auf denselben, packt den Gegner im Haar und holt zum tödtlichen Streiche gegen ihn aus. Die fünfundzwanzigste Metope endlich zeigt wiederum einen Kentauren, der ein Weib rauben will. Die Composition ist mit der zehnten Metope nahe verwandt, und unterscheidet sich von derselben wesentlich nur durch Entfaltung eines weiten Mantels von Seiten des Weibes.

Die im Cabinet des estampes in Paris aufbewahrten zehn Skizzen von Kentaurenmetopen der Nordseite sind zu roh und unzuverlässig, um hier in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen zu werden, ebenso möchte ich auf den Rest der Carrey'schen Zeichnungen kein Urtheil über Composition und Stil gründen, und endlich sind die Fragmente der übrigen Reliefs schwerlich im Stande dasjenige Urtheil, welches wir aus den wohl erhaltenen Metopen der Südseite schöpfen können, wesentlich zu alteriren; von den beiden in London befindlichen kann ich aus eigener Anschauung berichten, dass die Metope Nr. 79 einen Streiter in mässiger, aber lebendiger Bewegung zeigt, während die siebenundachtzigste Metope eine auf einem Felsen sitzende und eine vor ihr stehende Frau darstellt, von denen die erstere sich durch schöne und reiche Gewandmotive auszeichnet.

Wenn wir nun die Reihe der Metopen, wie wir sie im Einzelnen kennen gelernt haben, wie sie der zweite Elgin'sche Saal des britischen Museums oder noch vollständiger die Bröndstedt'schen Tafeln vereinigen, in ihrer Folge überblicken, und im Bestreben unser künstlerisches Urtheil über dieselben zu fixiren, unsere Aufmerksamkeit zuvörderst der Erfindung der Compositionen zuwenden, so werden wir allerdings einen beträchtlichen Reichthum und eine kräftige Frische in der Erfindung willig anerkennen, ohne jedoch zu übersehn, dass wir nicht gar zu selten auf Wiederholungen und Ähnlichkeiten der Motive stossen. So bieten die vierte und achte Metope nur mässige Variationen derselben Composition, und die dreissigste ist nicht eben sehr verschieden; Ähnliches gilt besonders von der ein- und zweiunddreissigsten Metope, Ähnliches wiederum von der fünften und sechsten, von der zehnten, zweiundzwanzigsten und zwölften. Wie in diesen Beispielen die ganzen Compositionen, kehren noch ungleich häufiger einzelne Bewegungen in auffallender Weise wieder, so besonders das fast stereotype Ausholen zum Schlage nach hinten (vgl. Nr. 1, 2, 5, 6, 11, 30, 31, 32), das Packen des Gegners im Haar, die Vorbereitung zum Stosse mit dem Schwert von unten u. A. Es ist diese Thatsache allerdings aus der Gleichartigkeit des darzustellenden Gegenstandes leicht zu begreifen und ebenfalls leicht zu entschuldigen, und es liegt mir fern, aus derselben die Anklage einer Armuth der Motive oder einer Dürftigkeit der Erfindung abzuleiten; dennoch aber darf nicht verschwiegen werden, dass, um einen gleichartigen Gegenstand zu vergleichen, die Kentaurenomachie des Frieses von Phigalia eine ungleich grössere Fülle der Motive bietet, und dass, um bei demselben Tempel stehn zu bleiben, die Art, wie der Reiterzug des Cellafrieses behandelt ist, uns zeigen mag, in welcher unerschöpflichen Mannigfaltigkeit sich ein in sich gleichartiger Gegenstand behandeln lässt. Aber nicht allein in Be-

zug auf diesen Mangel an Mannigfaltigkeit gegenüber den höchsten Anforderungen unterliegen die Compositionen einem leisen Tadel, ähnlich demjenigen, den wir über die Kentaumachie im Frieße des Theseion aussprechen mussten, sondern auch je für sich betrachtet stehn nicht alle Erfindungen auf gleicher Höhe. Während allerdings die meisten Gruppen durch das frischeste Leben und die schwungvollste Bewegung sich auszeichnen, kann man andere von einer gewissen Mattheit, um nicht zu sagen Steifheit, nicht freisprechen, so namentlich die beiden Reliefs Nr. 31 u. 32, von denen an bis zu den Metopen 1, 2, 10, 9, 5, 7, 27 und ganz besonders 28 eine beträchtliche Steigerung in der Erfindung unverkennbar ist. Sind wir so auf Differenzen aufmerksam geworden, so werden wir dieselben sehr bald auch in der Raumerfüllung wie in der Formgebung und in der Ausführung, und endlich auch in der Art nicht verkennen, wie die Gewandungen behandelt sind. In Bezug auf die Raumerfüllung z. B. zeichnen sich Nr. 27 und 28 (Fig. 47 b), ferner Nr. 2, 3, 5, 24 fühlbar vor Nr. 1, 9, 10, 12, 22, 31 und 32 aus; was die Formgebung anlangt, so ist namentlich die ungleiche Behandlung der Kentauren hervorzuheben, von denen einige, wie namentlich in Nr. 17 und 18, aber auch 2, 5, 6 die Mischung der beiden Körper, des menschlichen und des thierischen, die feinen Übergänge der einen Formenreihe in die andere in der bewunderungswürdigsten Weise darstellen, während andere, wie besonders die Kentauren in Nr. 1, 10, 12, 24 (letztere beiden allerdings nur von Carrey überliefert), 31 und 32 an einer leisen Unbehilflichkeit in der Verschmelzung der Formen leiden, und in Folge dessen nicht den Eindruck des Organischen und Naturwahren machen. Die Gewänder endlich sind bald mit grosser Bescheidenheit, bald sehr breit behandelt, ordnen sich in einigen Gruppen durchaus den Bewegungen der Körper unter und dienen zu deren Verdeutlichung, während sie in anderen Compositionen mehr selbständig, ja nicht ganz ohne ein Streben nach eigenthümlichem Effect gearbeitet sind, so namentlich in der so schönen siebenundzwanzigsten Metope, aber auch in der 26., 10., 6. und, wenn wir Carreys, in Bezug auf die Gewandungen, die er häufig ganz übersah, allerdings besonders unzuverlässigen Zeichnungen trauen dürfen, in der 11. und 25.

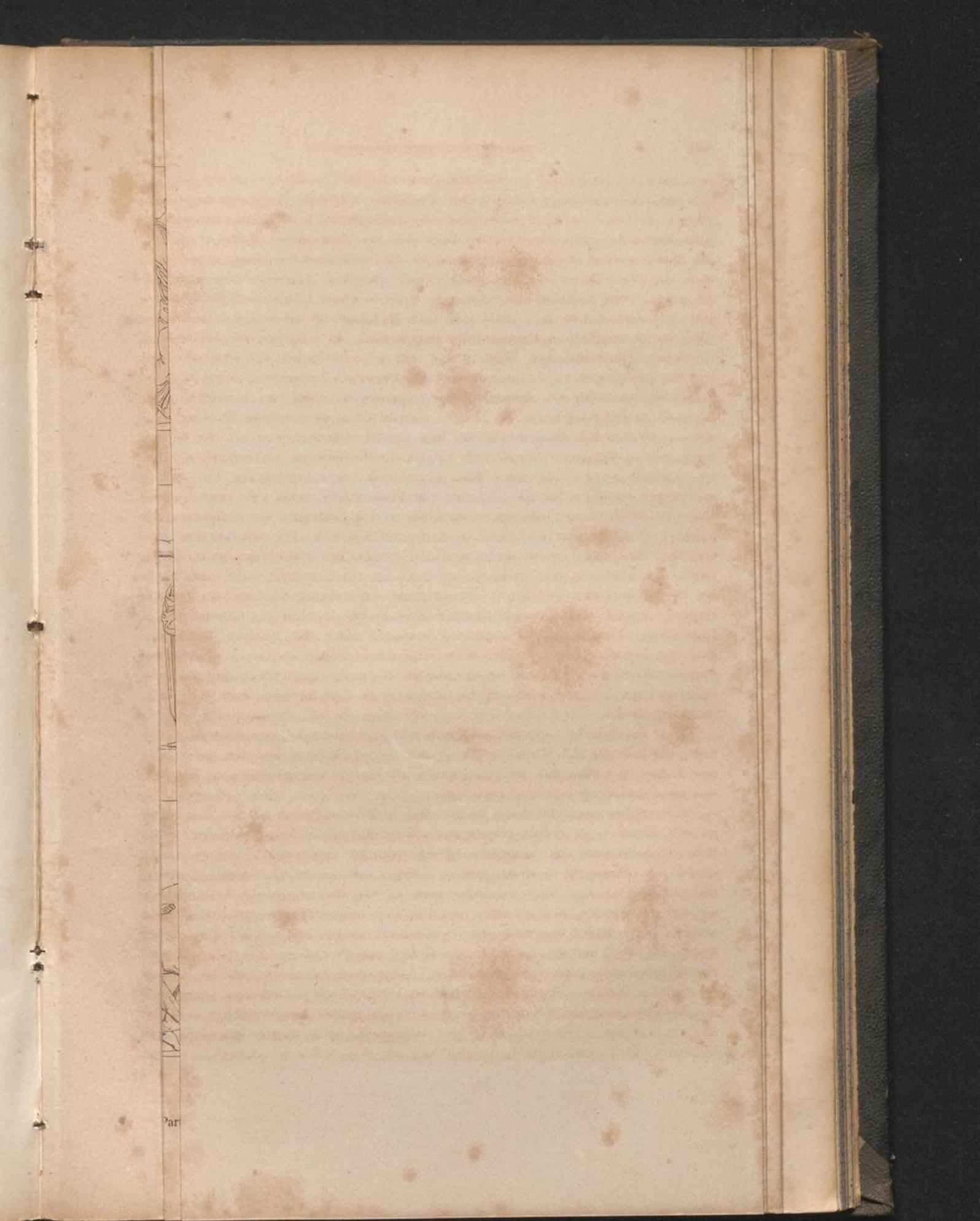
Wenn wir nun endlich auf die von Carrey allein überlieferten Metopen einen vergleichenden Blick werfen, so werden wir die aus den gemusterten Originalen empfangenen Eindrücke wesentlich bestätigt finden, ja ich wage die Vermuthung auszusprechen, dass, wenn diese Platten selbst noch erhalten wären, sie unser artistisches Urtheil über die Gesammtheit der Parthenonmetopen eher noch etwas herab- als hinaufstimmen würden. Und deshalb kann ich schliesslich mich der Annahme nicht erwehren, dass, mag Phidias den Inhalt des Metopenfrieses angegeben, die Combination und Reihenfolge der Reliefs geordnet haben, er grade diesem Theile des plastischen Schmuckes des Parthenon am fernsten gestanden haben wird, und dass wir in den Metopen die Compositionen und Arbeiten verschiedener Künstler aus der grossen Zahl der Schüler des Phidias und der ihm untergeordneten Bildner erkennen dürfen. Ja ich will nicht verschweigen, dass ich an den Originalen auch in der Ausführung verschiedene Hände wahrzunehmen geglaubt habe, obgleich ich nicht im Stande war, über diesen Punkt, über den gar zu oft leichtsinniger Weise abgesprochen wird, zur Gewissheit zu gelangen.

3. Der Fries der Cella.

Wenn ich es gewagt habe, gegen die bisher allgemein angenommene Ansicht Phidias die Urheberschaft des Metopenfrieses abzusprechen, so glaube ich dagegen den jetzt zu betrachtenden Fries der Cella mit aller Bestimmtheit als eine Erfindung des Meisters selbst anzusprechen, ja, mehr als das, annehmen zu dürfen, dass, wenn nicht das ganze Modell, so doch grosse Theile desselben auf seine eigene Hand zurückgehn. Denn nicht allein erscheint der Fries in seiner Gesamtheit des grössten Künstlers durchaus würdig, sondern er steht als Kunstwerk an Genialität und Reichthum der Erfindung, an Harmonie der Composition, an Schönheit der Formgebung so hoch, so unvergleichlich da, dass man sich gleichsam gezwungen sieht, dies einzige Kunstwerk auf die höchste Instanz künstlerischen Vermögens zurückzuführen, und dass starke Gründe geltend gemacht werden müssten, um uns glauben zu machen, dasselbe sei nicht vom Meister, sondern von einem seiner Schüler, oder gar von mehren derselben entworfen. Dies werden freilich diejenigen nicht zu würdigen wissen, welche die wundervolle Einheit der Composition verkennend, die Darstellung anstatt aus einem einheitlichen Gegenstand, dem Festzug der Panathenäen zu erklären, in derselben eine Mehrheit von Festaufzügen, oder gar „nur die Vorübungen und Exercitien aller einzelnen Chöre und Abtheilungen zur Aufführung der attischen Festaufzüge“ nachweisen zu können vermeinen⁵⁷⁾. Wie verkehrt diese Ansicht sei, man möge sie aus dem künstlerischen oder aus dem antiquarischen Standpunkte beurteilen, ist hier nachzuweisen nicht der Ort, ich habe es an einer andern Stelle⁵⁸⁾ versucht, und kann hier nur meine Überzeugung wiederholen, dass die längst begründete und allgemein angenommene Ansicht, welche als Gegenstand des Frieses den Festaufzug der Panathenäen erkennt, unter der einzigen Bedingung, dass man denselben nicht in allen seinen realen Einzelheiten dargestellt zu sehn erwarte, vollkommen zu Rechte besteht und die Hoffnung aussprechen, dass auch die Urheber jener entgegenstehenden Meinungen ihren Irrthum über kurz oder lang erkennen werden.

Über die Aufgabe und die künstlerischen Bedingungen der Composition des Friesreliefs als Krönung der Umfassungsmauer der Cella habe ich bereits oben das Nöthige beizubringen gesucht, und wir haben uns daher jetzt zu vergegenwärtigen, wie Phidias diese Aufgabe gefasst und gelöst hat.

Die Panathenäen, in deren sacrale und historische Bedeutung wir hier nicht eingehn können, waren das grösste und glänzendste der in Athen gefeierten Feste. Mehre Tage dauernd und mancherlei Theile und Acte umfassend, fand es seinen Höhe- und Glanzpunkt in einem grossen Aufzuge, dessen sacrale Bedeutung in der Überbringung eines heiligen Prachtgewandes an die stadtschirmende Athene Polias lag, eines Gewandes, welches unter dem Beistande anderer Frauen zwei vom Volke erwählte junge Mädchen gewebt und reich gestickt hatten, und welches diese an der Spitze des Zuges an die Vorsteher des Heiligthums übergaben. Über diese gottesdienstlichen Zwecke hinaus aber hatte der Festzug noch die andere politische Bedeutung, das ganze athenische Volk im höchsten Festgepränge zu vereinigen, und, wie das Fest gleichzeitig der Erinnerung an die Vereinigung aller ursprünglich getrennten Stämme und Geschlechter Attikas in eine Bürgerschaft galt, dieses einheitliche Volk in seiner Macht und Herrlichkeit gleichsam vor ihm selbst zur Schau zu stellen.



Par



Fig. 48. Proben von dem Friesse der Galla des Parthenon, erstes Blatt.

I
o
r
r
t
s
z
u
r
e
c
s
z
u
r
e



c



zweites Blatt.



Fig. 19. Proben von dem Friesen der Cells des Parthenon, großes Blatt.

Deshalb nahmen auch alle Theile der Bevölkerung an dem grossen Aufzuge Theil, Greise und Jünglinge, Männer und Weiber, Bürger und Insassen, ja selbst die Sklaven waren betheilig, indem sie den Markt festlich zu schmücken hatten. Wenn demnach von allen religiösen Festen und Festaufzügen Athens die Panathenäen den am wenigsten hieratischen Charakter trugen, so boten sie sich grade dadurch dem Künstler als der geeignetste Gegenstand des Schmuckes für einen Tempel dar, welcher ohne eigentliche Cultusweihe eben so sehr das prachtvolle Denkmal attischer Nationalherrlichkeit, wie dasjenige des aus hieratischer Cultusschranke gelösten, freudigen Nationalglaubens an die göttliche Schutzherrin dieses edelsten Griechenstammes war. Durch diese Auffassung der Panathenäen als eines eben so sehr politischen wie religiösen Festes löst sich, wie uns scheint, auch das Räthsel, wie die bildliche Darstellung ihres Aufzuges, welcher der im Erechtheion verehrten Athene Poliās galt, zur Decoration nicht dieses Tempels, sondern des Parthenon verwendet werden konnte, und zugleich wird man begreifen, wie eine solche Auffassung den Künstler berechtigte, bei klarer Hervorhebung des sacralen Hauptactes, der bezeichnenden Überbringung des Prachtgewandes, den ferneren Einzelheiten der Procession gegenüber eine freiere Stellung einzunehmen und das Hauptgewicht seiner Darstellung auf die Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zu legen. Das hat der grosse Meister gethan, von manchen Details der Wirklichkeit, welche sich weniger rein künstlerisch behandeln liessen, hat er abstrahirt, und indem er gewissen anderen bezeichnenden Theilen des Festaufzuges, die ebenfalls der plastischen Bildung weniger günstige Seiten boten, einen räumlich untergeordneten Platz anwies, hat er die Abtheilungen der Procession, in welchen sich der reichste Glanz und die stolzeste Herrlichkeit Athens entfaltete, und welche zugleich seiner Kunst den günstigsten Gegenstand darboten, in grösster Breite, in reichster Mannigfaltigkeit mit unerschöpflicher Phantasie und eben so unermüdlichem Fleisse freischaffend als lebensvolles Bild und als prächtiges Denkmal der Grösse seines Volkes hingestellt. Um aber jeden Gedanken an die Absicht einer sachlich genauen, gleichsam illustrativen Darstellung der Wirklichkeit fern zu halten, und um seinen Hauptzweck fühlbar hervorzuheben, hat er seine Schilderung durch Einmischung idealer Elemente dem Boden des Realen enthoben, namentlich indem er die Schutzgötter Athens als die freudig theilnehmenden Beschauer der Entfaltung athenischer Volksherrlichkeit zum Mittelpunkte seiner Composition machte. In ihnen, in diesen freudig theilnehmenden Schutzgöttern, welche in zwei grosse Gruppenhälften getrennt und den Hauptact des Festes, die Übergabe des Gewandes zwischen sich einfassend, nach rechts und links dem Festzuge entgegengewandt, an der Vorderseite des Tempels sich dem Blicke des Heranschreitenden zuerst darboten, liegt zugleich die Einheit der Composition, welche den Festaufzug in zwei grossen Hälften darstellt, so wie er sich thatsächlich nördlich und südlich am Parthenon vorbeibewegen mochte. Und deshalb wollen wir unsere Betrachtung des wundervollen Frieses mit dieser Mittelgruppe der Ostseite, welche die erste der beiliegenden Tafeln (Fig. 48) vergegenwärtigt, beginnen⁵⁹).

Genau in der Mitte und über dem Tempeleingange selbst finden wir in zwei Gruppen (Fig. 48 c) den Hauptact des Festzuges, die Überbringung des Prachtgewandes. Ein Knabe reicht dasselbe vielfach zusammengefaltet einem würdigen Manne, wahrscheinlich dem Vorstand alles attischen Staatsgottesdienstes, dem Archon-König, während

die Priesterin der Athene Polias von den zwei mit der Anfertigung und Übergabe des Peplos besonders betrauten Arrhephoren, jungen Mädchen von 7—11 Jahren, Gegenstände, welche dieselben verdeckt auf dem Haupte tragen, und die wir nicht näher zu bestimmen wissen, in Empfang zu nehmen scheint. Die zur Hervorhebung dieses Hauptactes so bedeutsame Isolirung dieser Personen von der übrigen Procession haben wir uns so motivirt zu denken, dass dieselben in den Tempel vorangeschritten sind, während der Zug vor dessen Eingange in ehrerbietiger Entfernung den Wiederaustritt der Arrhephoren erwartend Halt gemacht hat, wie dies durch die Stellung der auf ihre Stäbe gestützten und im Gespräch begriffenen Männer, die den Zug führen (Fig. 48 g, h), sehr deutlich vergegenwärtigt wird. Den auf diese Weise frei bleibenden Raum erfüllt die Götterversammlung (Fig. 48 a, b, d, e), welche wir als den Menschen unsichtbar anwesend betrachten müssen, wie sich dies aus dem sorglosen Herantreten der ersten Personen an die erlauchte Versammlung ausspricht. In dieser nimmt links von der Mitte den ersten Platz ein Zeus⁶⁰⁾, der Stadthort (Zeus Polieus), ausgezeichnet vor allen anderen Göttern als Vater und König dadurch, dass sein Sitz ein Thron mit Armlehnen ist, während die übrigen Gottheiten auf lehnelosen Sesseln sitzen, und überdies noch durch die Sphinx unter den Lehnen seines Throns charakterisirt, dergleichen Phidias auch in Olympia dem Throne seines Zeus gab, und welche die dunklen Rathschlüsse des Weltregierers vergegenwärtigen. Doch nicht nur diese Äusserlichkeiten, wohl gewählt und feingedacht wie sie sein mögen, bezeichnen den Herrscher des Olympos; die erhabene Würde der ganzen Gestalt, die wie der Zeuskoloss des Meisters in Olympia oberwärts entblösst, unterwärts in den faltigen Mantel gehüllt, das Scepter ruhig im Arm haltend dasitzt, lässt uns an keinen anderen denken, als an den Herrn der Welt. Ja ich wage zu behaupten, dass die ganze antike Kunst, soweit uns ihre Werke erhalten sind, weder in Statuen noch in Reliefs oder Gemälden uns einen zweiten Zeus von gleicher stiller Erhabenheit hinterlassen hat. Neben ihm thront seine Gattin Here, äusserlich besonders durch das Zurückschlagen des Schleiers bezeichnet, aber auch ohne dieses kenntlich durch die schöne Formenfülle des reifen weiblichen Körpers, wie er der Göttin gebührt, welche die Weiblichkeit in ihrer reinsten Vollendung als blühende Gattin vertritt, kenntlich ebenso durch die völlige Bekleidung, die vom Körper nur das erblicken lässt, was Alle schau'n dürfen, einen Charakterismus, den alle guten Darstellungen der Here festhalten. Begleitet finden wir das olympische Herrscherpaar von der göttlichen Tochter, der Frucht ihrer heiligen Ehe, von Hebe, der Göttin der Jugendblüthe, welche auch sonst als das eigentliche eheliche Kind von Zeus und Here der ehrwürdigen Mutter zur Seite steht. Die nächste Gruppe zeigt uns Demeter, Attikas segensreiche Getreidegöttin, welche, um an ihre eleusinischen Weihen zu gemahnen, die Fackel hält; neben ihr sehn wir ihren vergötterten Schützling Triptolemos, den ersten Säemann auf wohlgepflügtem Ackerfelde, dem Demeter selbst die Gabe des Getreides verlieh, und den sie, attischem Glauben nach, von Attikas rharischem Gefilde, dem ersten, welches Halmfrucht trug, aussandte, den Segen des Ackerbaues allen Menschengeschlechtern zu bringen. Wie, um sich zu erholen von der Arbeit, in deren segensvoller Mühe er die Menschen ihr Brod essen lehrte, wiegt er sich neben seiner Göttin in behaglicher Ruhe in einer Stellung, welche, ohne unedel zu sein, leise an bäuerische Sitte erinnert.

Als dritte Gruppe aber finden wir die beiden Dioskuren, die Horte der Seefahrt,

der Athen seine Grösse verdankt. Sinniger kann Niemand das mythische Schicksal der beiden liebenden Brüder plastisch symbolisiren, als der Meister es hier gethan hat. Denn so wie sie durch die innigste Liebe verbunden und doch durch ihr Wechselleben ewig getrennt sind, so sitzen sie auch hier, der Eine vertraulich auf die Schulter des Anderen gelehnt, und doch in dieser Vereinigung durch die entgegengesetzte Richtung wieder getrennt, zwei glänzende Jünglingsgestalten, deren der äussere, Kastor, durch den auf seinen Knien liegenden Reiterhut, den thessalischen Petasos als der Bändiger des Rosses sich zu erkennen giebt, während der innere, Polydeukes, durch den erhobenen Arm uns daran erinnert, dass er der gewaltige Faustkämpfer sei.

Wenden wir uns jetzt der Gruppe von der Mitte rechts (d) zu, so begegnet unsern Blicken wiederum ein fein charakterisirtes Paar, dessen Verbindung wir schon aus Homer kennen, wie sie denn auch in Athen durch nachbarliche Lage der beiden Tempel wiedergegeben war. Hephästos ist's, der lahme Feuerkünstler, der Schutzherr attischen Handwerks und attischer Kunst mit seiner schönen Gattin Aphrodite. Ihn hat der Künstler dargestellt wie einen ehrsamten attischen Handwerksmeister und als Bürger der kunstfleissigen Stadt, der wie die wackern Bürger im Zuge sich auf seinen knotigen Spazierstock, zugleich die Stütze seines lahmen Fusses lehnt. Es ist die wenigst ideale Figur unter allen Göttern, und unbegreiflich muss man es nennen, dass er jemals mit dem Namen des Zeus belegt worden ist. Die holde Gattin neben ihm aber, die goldene Aphrodite, ist eine fein anmuthige Gestalt, die der Künstler im reizvollen Contraste gegen den fast in der Vorderansicht und in ganzer Breite des nackten, derben Oberkörpers gebildeten Hephästos in die schärfste Profilstellung gerückt und mit leichtfliessend faltigem Gewand umhüllt hat, jedoch nicht ohne durch ein schlangenförmiges Armband, das sich um die zarte Handwurzel des schönen Armes schlingt, an den heiteren Putz der jugendlich reizenden Schönheit, vielleicht auch an die glänzenden Schöpfungen der russigen Werkstatt ihres Gatten zu erinnern.

Einen ähnlichen schönen Contrast bietet uns die folgende Gruppe sowohl in der Verschiedenheit der Stellungen wie in der Combination ernsten Alters und blühender Jugendschöne. Im ersteren erscheint der Herrscher der kühlen Meerfluth, Poseidon, letztere umstrahlt den prächtigen Jünglingskörper Apollons, der glänzend, wie die Sonne aus den Wogen des Meeres, hinter Poseidon hervortritt. Und so gelangen wir zu der letzten Gruppe (e) von dreien Personen, welche nur zum Theil im Original, zum Theil in einem vielleicht überarbeiteten Gypsabguss erhalten, in ihrer Bedeutung mehrfach bestritten ist. Dennoch ist's im höchsten Grade wahrscheinlich, dass wir in den beiden vertraulich neben einander sitzenden Göttinnen Athene und Gaa, in dem Knaben, der sich an das Knie der letzteren lehnt, Erichthonios zu erkennen haben, welcher, Gäas wirkliches Kind, der Stammvater des attischen autochthonen Volkes ist, während nach geheimnissvollem Mythos Athene als seine fast mütterlich sorgende Pflegerin gilt. Letztere, die wir gewohnt sind, im Schmucke der Waffen zu sehn, hat der Künstler nicht mit diesen dargestellt; wozu auch Waffen bei ihrem heiteren Friedensfeste? ja noch mehr, in häuslicher Tracht, das Haar von einer Haube umgeben, hat er sie gebildet, sinnreich, wenn auch auf den ersten Blick überraschend; denn sie ist ja hier im eigentlichsten Sinne zu Hause, sie ist's ja, auf deren Gastgebot die ganze himmlische Versammlung sich hier eingefunden hat.

Mit erhobener Rechten aber weist Gaa den Knaben auf den herankommenden Zug hin, damit er, der Vertreter des attischen Volkes, die Herrlichkeit der Vaterstadt in ihrem schönsten Schmucke betrachte. Und damit wies die Göttin jeden Athener, der zum Tempel herantrat, in gleicher Weise auf diesen Festaufzug hin, indem sie zugleich in dieser Weisung kund gab, wie freudig stolz auch die Götter Attikas die Herrlichkeit ihres Volkes empfanden.

Folgen wir gleichfalls dieser Weisung und vergegenwärtigen wir uns die einzelnen Abtheilungen der Procession, wie sie der Künstler im anmuthigen Wechsel der lebensvollsten Gestalten vor unseren staunenden Blicken im Marmor festgebant hat.

Wir erwähnten schon oben, dass die Personen zunächst rechts und links von der Göttergruppe ruhig, grösstentheils auf ihre Stäbe gelehnt, des Wiederaustritts der Arrhophoren harrende Männer seien. Wir finden ihrer (Taf. 48, 2. Reihe g) links drei Paare im Gespräch, und zwar abwechselnd einen älteren und einen jüngeren, deren wir die älteren, zum Theil durch Stirnbinden ausgezeichneten, für Archonten, die obersten Behörden Athens, die jüngeren für festordnende Herolde ansprechen dürfen, welche sich demgemäss mit Fug an der Spitze des Zuges befinden. Rechts (h) sind diese Gestalten, deren hier acht waren, zum Theil weniger gut erhalten, jedoch lässt sich erkennen, dass die ersten derselben denjenigen der Gegenseite durchaus entsprachen, während weiter nach aussen (Taf. 48 i) einer der jüngeren Männer mit erhobenem Arm, sein Amt als Herold und Zugordner versehend, ein Signal zu geben scheint, während das erste und zweite Paar der Jungfrauen (k) je von einem ähnlichen Beamten unterwiesen wird. Auch diese Jungfrauen, deren wir, bald in einzelner, bald in paarweiser Stellung neben einander rechts im Ganzen achtzehn, links sechzehn zählen, schreiten nicht mehr, sondern stehen in leicht aufgelöster Ordnung des Zuges die Rückkunft der Arrhophoren erwartend da. Es sind köstliche, sittige Gestalten im reichfaltigen Festkleide, die ernst und einfach, wie in die Feier versunken, erscheinen. Es ist schwer, denselben specielle Bezeichnungen aus den überlieferten Namen der Festtheilnehmerinnen zuzuweisen, und ich möchte es nicht unternehmen, unter denselben Bürger- und Insassentöchter, oder gar Priesterinnen, Frauen, Jungfrauen und Dienerinnen zu unterscheiden; denn weder in der Haltung noch in der Gewandung, nur in den von den meisten gehaltenen Geräthen erscheinen sie leise verschieden. Am häufigsten sehn wir (Taf. 48 l und n) entweder Kannen oder Becken in ihren Händen, von welchen letzteren wir vielleicht die grösseren als durch die verlorene Bemalung deutlicher bezeichnete Körbe, ihre Trägerinnen als Kanephoren betrachten dürfen. Diese haben wir uns freilich in der Regel den Korb auf dem Kopfe tragend vorzustellen, es ist aber denkbar, dass der Künstler hierin änderte, um nicht, durch den niedrigen Raum seines Frieses genöthigt, die Trägerinnen dem Korbe zu liebe kleiner bilden zu müssen. Bei anderen (Taf. 48 f) erscheinen trompetenförmige Geräthe, die noch nicht mit Sicherheit erklärt sind, in denen wir aber vielleicht zusammengelegte Sonnenschirme, sowie in deren Trägerinnen Insassentöchter erkennen dürfen, welche die Töchter der Bürger mit übergehaltenen Schirmen zu begleiten hatten. Noch ein anderes Paar (Taf. 48 m) handhabt ein Geräth, in dem ein Candelaber immerhin mit grösserer Wahrscheinlichkeit erkannt wird, als ein Rauchaltar. Etliche der Jungfrauen endlich, deren wir so viele wie möglich auf unserer Tafel vereinigt haben, um unsern Lesern den Genuss dieser in aller Gleichartigkeit so

reizvoll abwechselnd componirten Gestalten zu verschaffen, schreiten im Zuge einher, ohne irgend Etwas zu tragen. Die Eckfigur links ist ein Herold, der mit erhobener Hand dem Zuge zu winken scheint, der auf der südlichen Langseite herankommt. Alle Personen der Ostseite aber haben wir uns als am Ziele des Zuges angelangt, den Schauplatz dieses Fiestheiles als den Platz vor dem Tempel der Polias zu denken.

Bewegter dagegen sind die ungleich grösseren Theile des Zuges, welche die nördliche und südliche Langseite des Tempels schmückten, und als deren Local wir uns den Weg der Procession vom Kerameikos über den Markt nach der Akropolis, und auf dieser den Raum rechts und links neben dem Parthenon zu denken haben. Diese sind also noch unterwegs. So wie der nördliche und südliche Flügel der Ostseite sind auch die auf der nördlichen und südlichen Langseite dargestellten Zughälften nahezu identisch, ohne jedoch in ängstlicher, und bei der nicht gleichzeitigen Übersehbarkeit beider Seiten völlig zweckloser Genauigkeit leichte Variationen und Differenzen auszuschliessen. Auf beiden Seiten eröffnen den Zug die Opferthiere, welche bald ruhig einerschreitend, bald unruhig sich sträubend von kräftigen Jünglingen geleitet, von anderen, tief in weite Gewänder gehüllten begleitet, dem Künstler Gelegenheit zur Darstellung höchst mannigfaltiger, bald still ernster, bald kühn bewegter Gruppen boten. Wir haben einige der interessantesten und schönsten dieser Gruppen ausgehoben (Taf. 48 o, p), zu denen wir nichts Anderes zu bemerken wüssten, als dass sie der in dieser Partie besser erhaltenen südlichen Langseite angehören. Den Opferthieren folgten auf beiden Seiten zu Fuss einerschreitende Theilnehmer des Festzuges, und zwar auf der Südseite, die uns in diesen Theilen weniger gut erhalten ist, zunächst eine Anzahl Frauen, denen eine Abtheilung Männer von verschiedenem Alter sich anschloss. Unter den ältesten dieser Männer dürfen wir wohl jene wegen ihrer bis in's hohe Alter bewahrten Schönheit und Frische auserlesenen Greise erkennen, die mit Ölzweigen in den Händen einherzogen. Ölzweige sind freilich nicht erhalten, dürfen aber um so eher vorausgesetzt werden als sie, wie manche andere Attribute, aus Metall angefügt gewesen sein werden. Eine beträchtliche Lücke hinter dieser Männerabtheilung ist nicht mit Sicherheit auszufüllen, obwohl wir nicht ohne Wahrscheinlichkeit in derselben eine Wiederholung mehrerer Elemente der entsprechenden Partie der Nordseite annehmen dürfen. Auf dieser, der Nordseite finden wir zunächst hinter den Opferrindern noch Widder, die ebenfalls zum Opfer bestimmt waren, kräftige, gewaltige Thiere eines ganz anderen Schlages als unsere nördlichen Schafe. Auf die Opferthiere folgten hier zunächst Träger verschiedener Opfergaben, bestehend in heiligen Broden (Taf. 48 q) und in Flüssigkeiten, die theils in Schläuchen, theils in grossen Gefässen einhergetragen werden (Taf. 48 r); dazwischen schreiten Flötenspieler (48 s), und hinderdrein oder den folgenden Theilen des Zuges voran Kitharspieler, denen hier wie auf der anderen Seite ein starker Haufe von Männern folgt. Der Gedanke liegt nahe, in ihnen wie in den jüngeren Mitgliedern der entsprechenden südlichen Gruppe die Theilnehmer der auf den Festzug folgenden gymnischen und musischen Wettkämpfe zu erkennen, sowie sich die Kämpfer in den hippischen Agonen (Kämpfen zu Ross) alsbald anschliessen, und zwar in einem glanzvollen Aufzuge von prächtigen Viergespannen, deren auf der Nordseite zehn, auf der Südseite acht durch Carrey verbürgt, hier neun, dort fünf ganz oder theilweise erhalten sind.

In diesem Aufzuge der Viergespanne, deren unsere Leser einige als Proben auf Tafel 49 (a–d) finden, hat der Meister eine Besonderheit attischer Wagenkämpfe, die vorzüglich am Feste der Panathenäen zur Geltung kam, aufzunehmen nicht versäumt, die Kunst der Apobaten nämlich. Die Leser sehn, dass in der Regel drei Personen zu jedem Viergespann gehören, eine weibliche Figur, von der sogleich gesprochen werden soll, als Lenkerin im Sitze, ein Jüngling mit unbedecktem Haupte und weitem Mantel, der für den zugordnenden und Aufsicht habenden Herold gelten darf, und daher entweder zu der Lenkerin oder der dritten Person redend, oder die Pferde des folgenden Gespanns zurückweisend erscheint, und drittens ein bewaffneter und behelmter Jüngling, der entweder so eben aufsteigt oder dem Wagen im Laufe folgt. Das ist der Apobat (Abspringer), dessen Aufgabe es war, von dem dahineilenden Wagen herabzuspringen, im Laufe demselben folgend, ihn einzuholen, und ohne dass das Gespann angehalten wurde, den Wagensitz wieder zu besteigen. Diese in gleichem Masse Kraft, Muth und Geschicklichkeit in Anspruch nehmende Übung, welche auch der künstlerischen Darstellung die glücklichsten Momente darbietet, hat der Künstler in der geistreichsten Weise zu benutzen und für die frische Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit dieses Theiles seines Frieses bestens zu verwerthen gewusst. Zugleich hat er mit diesem Aufzuge der Viergespanne noch einmal, wie in den Göttern der Ostseite, ein ideelles Element verbunden, und zwar durch die schon erwähnten Lenkerinnen. Allerdings hat man anfangs geglaubt, attische Mädchen in denselben erkennen zu dürfen; aber dieser Gedanke ist lange als unhaltbar aufgegeben, und man ist darin einig, diese weiblichen Wesen für übermenschliche zu halten. Nur darüber bestehn noch verschiedene Ansichten, wie dieselben besonders zu benennen seien, eine Frage, deren Lösung uns hier zu weit führen dürfte.

Den Schluss aber beider Langseiten bildet der Aufzug der Reiterei, Athens Stolz und Freude, in welchem der Künstler der Kraft und dem Geschick der waffenfähigen Jugend Athens ein weit herrlicheres Denkmal gestiftet hat, als wenn er dieselbe, der Wirklichkeit getreu, zum Theil in schwerer Waffnung zu Fuss einherziehend gebildet hätte, denn Nichts ist für die plastische Darstellung ungünstiger als Panzer und Schilde. Die Mittheilung auserlesener Stücke aus diesem Reiterzug auf der 49. Tafel (e) wird uns weitläufiger Schilderungen überheben, welche besten Falls doch nur eine ungefähre Vorstellung im Leser erwecken würden. Zum Verständniss der Composition bemerken wir, dass die Reiterei in Gliedern einhersprengend gedacht ist, welche wir in der halben Vorderansicht sehen, so dass jedesmal ein ganz sichtbares Pferd den Anfang eines neuen Gliedes bezeichnet, dessen folgende Rosse das eine vom anderen halb verdeckt erscheinen. Ist durch diese Anordnung einer kunstgemässen Regelmässigkeit Rechnung getragen, so hat der Künstler doch nicht vergessen, das Ängstliche und Steife dieser Regelmässigkeit wohlthuend dadurch zu unterbrechen, dass er die Glieder von sehr verschiedener Tiefe, bald von drei, bald von sieben Personen bildete, dass er sie bald in gedrängterer, bald in mehr lockerer Masse anordnete, dass er hie und da eine kleine, durch Ungestüm eines Pferdes entstandene Unordnung einfügte, und dass er in vorbeisprengenden Zugordnern und Befehlshabern die Bewegung vermannigfachte. Und indem endlich die Stellungen der Pferde, obgleich sie fast alle in dem schul- und kunstgerechten Paradegalopp einhersprengen, die grössten Verschiedenheiten zeigen, entsteht ein Ganzes so voll vom

glühendsten, freudigsten Leben, dass uns gegenüber dem Marmor jede ähnliche Erscheinung der Wirklichkeit steif und monoton vorkommt, und dass unser Erstaunen und unsere Freude wächst, wie wir von einer Platte zur andern an dem Fries dahin schreiten, auf welchem der Reiterzug zu beiden Seiten nicht weniger als den Raum von fünfundsiebzehn Fuss einnimmt.

An diesen Reiterzug der beiden Langseiten schliesst sich endlich der Fries der Westseite, als dessen Local wir den Ausgangspunkt des Festzuges, den äusseren Kerameikos zu denken haben, und welcher uns die mannigfachen Vorbereitungen zum Aufzuge der Reiterei in lebendig wechselnden Bildern vergegenwärtigt, deren die Leser auf der untersten Reihe der 49. Tafel (f—h) eine Auswahl finden. Hier werden Pferde aufgezäumt, dort gebändigt, dort wieder andere in kunstvollen Evolutionen geübt; hier legt ein Jüngling den Waffenschmuck an, dort wirft er rasch den einfachen Chiton über, in welchem die meisten Mitglieder des Reiterzugs erscheinen, dort endlich stehn Jünglinge und Männer im Gespräch über das Fest oder über die Kämpfe, welche sich dem Aufzuge anschliessen werden.

Blicken wir nun auf den ganzen Fries zurück, von dessen 522 Fuss Länge noch über 400 Fuss in meistens gut erhaltenen Originalplatten auf uns gekommen sind, so bemerken wir zunächst in Bezug auf das Technische, dass das Relief im strengsten Sinne ein flaches (bas-relief) ist, welches sich nirgend über $3\frac{1}{2}$ Zoll über die Grundfläche erhebt. Dabei ist dasselbe bis in's kleinste Detail mit einer medaillonartigen Feinheit ausgearbeitet, und wenn der Sculptur Farbe zugefügt war, was allerdings nach einzelnen erhaltenen Spuren nicht geläugnet werden kann, so hat diese einzig und allein den Zweck heiteren Schmuckes, nicht aber denjenigen gehabt, die Plastik in der Detailbildung zu unterstützen, es sei denn etwa in der Darstellung der Körbe jener Jungfrauen, die wir oben zweifelnd als Kanephoren ansprachen. Dagegen lässt sich nicht bezweifeln, dass mancherlei Details aus Metall angefügt waren. Zahlreiche kleine scharf eingebohrte Löcher an den Köpfen der Pferde weisen mit Bestimmtheit darauf hin, dass die Geschirre und Zügel von Bronze waren, und dass z. B. die Ölzeige der zweigtragenden Greise an der Südseite aus demselben Material bestanden haben, ist oben vermuthet worden. Bezweifeln dagegen muss ich, dass die Götter der Ostseite metallene Attribute trugen; mehre Scepter und Stäbe, imgleichen Demeters Fackel ist, aus dem Marmor gebildet, erhalten, so gut wie die meisten Geräthe der Theilnehmer der Procession; auf der Höhe ihrer Entwicklung bedarf die bildende Kunst zur Charakterisirung der idealen Wesen nicht mehr der äusserlichen Beihilfen, sie spricht sich durch die Gestalten allein voll und rein aus. Eine durchgängige Buntfarbigkeit des Frieses ist also, dies ist Thatsache, durch Nichts bezeugt, und, wenngleich wir eine etwa blaue Färbung des Grundes, auf dem sich die Figuren abheben, aus mehr als einer Rücksicht für durchaus wahrscheinlich halten, glauben wir uns mit grosser Bestimmtheit gegen die Annahme durchgängiger Anwendung der Farbe erklären zu dürfen und zu müssen. Wie sehr eine solche im Stande ist, der Composition alle Einheitlichkeit, alle Harmonie und alle jene edle Stille zu rauben, durch welche der strenge Reliefstil so wohlthuend auf Auge und Gemüth des Beschauers wirkt, davon wird Jeder überzeugt sein, der im Krystallpalast in Sydenham bei London den im Grossen durchgeführten Versuch der Bemalung eines beträchtlichen Stückes des Parthenonfrieses gesehn hat. Und eben

diese, die schönsten und echtsten Wirkungen der plastischen Formgebung und Composition aufhebende und vernichtende Wirkung der Farbe ist es, die uns mit mehr Recht als uns Gewohnheit und subjectives Gefühl (dem der colorirte Parthenonfries wie ein neuruppiner Bilderbogen mit Cavalerie erscheint) geben würde, behaupten lässt, dass eine durchgängige Färbung barbarisch sein würde.

Wenden wir uns hiernächst zu einer Prüfung der Formgebung, so werden wir überall, wohin wir blicken, denselben lebenswarmen Naturalismus wiederfinden, der uns, gepaart mit dem Schwunge der Idee und geläutert durch die reinste Schönheit bei den Kolossalstatuen der Giebfelder, entzückt hat. Der Reliefstil ist so gewissenhaft gewahrt, dass sich der Meister über dessen Grenzen nicht die aller kleinste Ausschreitung erlaubt hat; es ist die Profilstellung fast bei allen Personen unbedingt eingehalten, die Gruppen sind durch den ganzen Raum gleichmässig vertheilt, so dass nirgend eine Lücke, nirgend eine Überfüllung eintritt, ja so gewissenhaft sind die Gesetze des Raumes beobachtet, dass alle Figuren mit ihren Köpfen die gleiche Höhe erreichen (Isokephalie), und die stehenden grösser gebildet werden mussten, als die Reiter, und doch wird das Niemand als störend empfunden, doch ist auch im Übrigen von irgend einer conventionellen Schranke nicht entfernt die Rede. In allen Gestalten dieser grossen und doch so klar übersehbaren Gestaltenfülle tritt uns die gleiche individuelle Naturwahrheit entgegen, die sich bis in's Einzelne und Einzelste verfolgen lässt, viel weiter als sie auch dem schärfsten Blicke zur Wahrnehmung kommen konnte, als der Fries noch an Ort und Stelle unter der schattigen Decke der umgebenden Säulenhalle herumliel. Aber wengleich erst wir, die wir das traurige Glück haben, diese Werke unter dem kalten, strengen Lichte unseres nordischen Himmels in nächster Nähe betrachten zu können, eben dadurch vollaus im Stande sind, den Naturalismus der Formgebung in seiner wunderbaren Durchführung bis auf die leisesten Schwellungen der Musculatur und der Adern, und die geschmeidig weiche Textur der Haut, oder die Veranschaulichung der Gewandstoffe zu würdigen, so dürfen wir doch behaupten, dass das Resultat dieser Art der Formgebung auch den Zeitgenossen des Meisters zur Anschauung kam, ja dass der Gesamteindruck von unendlicher Lebensfülle, den wir bei einem Überblick aus grösserer Ferne empfangen, in der manches Detail verschwindet, eben auf nichts Anderem beruht, als auf der naturwahren Durchführung bis in's Einzelne, nie aber durch eine oberflächlichere Arbeit erreicht werden könnte. Dabei ist nun auf der anderen Seite nicht zu vergessen, dass dieser Naturalismus im Fries so gut wie in den Giebelstatuen vom platten Realismus und bei aller Kräftigkeit und Frische von jeglicher Derbheit unendlich weit entfernt ist. Wohl ist hie und da dem Zufälligen, welches der Wirklichkeit angehört, in dem Wurf der Gewänder und sonst in ähnlichen Dingen ein bescheidener Raum gegönnt, aber nimmer da wo, und nimmer so dass er die reine Schönheit, den hohen Adel, die zierliche Anmuth auch nur im geringsten beeinträchtigen konnte. Nichts kann in dieser Beziehung, und um sich die Unterschiede des Naturalismus vom Realismus klar zu machen, lehrreicher sein, als eine Vergleichung des Frieses von Phigalia, der bei aller ihm eigenthümlichen Schönheit, welche wir bei seiner Betrachtung zu würdigen versuchen werden, in der Formgebung fast ein conträres Gegentheil zum Parthenonfries bildet, der weit entfernt ist von einer bis zu dem eben hervorgehobenen Grade durchgeführten

Naturwahrheit in der Darstellung des Körperlichen, in dessen Formgebung dagegen einem derben Realismus, einer unvermittelten, ja zum Theil gradezu unschönen Wiedergabe des Wirklichen und Zufälligen so beträchtliche Concessionen gemacht sind, dass die ideale Erfindung durch dieselben vielfach in's Gedränge kommt, und mehr durch Abstraction als durch unmittelbare Anschauung, und deshalb auch leichter in einer guten Zeichnung als im Original selbst uns zum Bewusstsein kommt.

So unvergleichlich hoch deshalb auch die Formgebung im Fries des Parthenon steht, dennoch ist sie nur Trägerin der tieferen geistigen Intentionen, welche in dieselbe niedergelegt sind, und sich durch sie, ja nur durch sie, in vollendetster Weise aussprechen. Deswegen ist die Form, so reizend und schön sie sei, nie Hauptsache, deswegen ist der Individualismus aller Gestalten nie so weit auf die Spitze getrieben, dass die einzelnen Figuren eine sie aus der Gesammtheit lösende Bedeutung erhielten. Selbst mit den Göttern ist dies nicht der Fall, denn so breit und gewaltig wie diese versammelten Götter dargestellt sind, ihre eigentliche, ja ich möchte sagen ihre einzige Bedeutung haben sie doch nur darin, dass sie die ernstfreudigen Beschauer der hier entfalteten attischen Volksherrlichkeit sind. Deshalb sind sie auch nicht der gedankliche Mittelpunkt der Composition, und deshalb hat der Künstler sie auch als von den handelnden Menschen nicht gesehn und nicht beachtet dargestellt. Alle Theilnehmer des Zuges aber gehn völlig auf in dessen bedeutungsvolle Gesammtheit; die sittig und still einherschreitenden Jungfrauen wie die Jünglinge auf den muthsprühenden Pferden des Reiterzugs, die Geleiter der Opferthiere wie die kühnen Apobaten des Wagenzuges: Alle sind gleichmässig erfüllt von der heiligen Handlung, Alle wirkten, ein Jeder auf seine Weise und seiner Aufgabe gemäss, zur Entfaltung der Herrlichkeit des Vaterlandes, aber Keiner denkt an sich, Keiner bedeutet für sich, da giebt es kein Vordrängen des Ich, und kein Kokettiren mit der Persönlichkeit, da giebt es folglich auch nicht jene Fülle der Einzelmotive, welche ein moderner Künstler in die Darstellung mancher Procession legen würde und legen müsste; aber wenn der Fries des Parthenon den Reichthum dieser individuell interessanten, genreartigen Motive entbehrt, so geht dafür ein Geist durch das gewaltige Bildwerk, ein Geist schlichter, freudiger Frömmigkeit, welchen der Künstler aus seiner Zeit empfangen mochte, den aber seine grosse und reine Seele aus eigenstem Empfinden heraus seiner Schöpfung wieder einzuhauen wusste, indem er sie eben dadurch zum monumentalen Gebilde erhob und ihr eben dadurch die Bedeutung einer idealen Composition verlieh. So schlicht und einfach in den Motiven, so einheitlich und aus einem Gusse aber auch diese Composition ist, so sehr würde man irren, wenn man deshalb an eine Armuth der Erfindung in den Einzelmotiven glaubte; diese ist so wenig vorhanden, dass man vielmehr den unerschöpflichen Reichthum der Phantasie und Erfindung nie genug bewundern kann und immer mehr anstaunt, je genauer man sich mit der Gestaltenfülle des Frieses beschäftigt. Mögen unsere Leser sich nur einmal das Pröbchen des Reiterzugs ansehen, das wir mittheilen konnten; welche unendliche Mannigfaltigkeit in den Bewegungen der Rosse und ihrer Reiter tritt uns hier entgegen, eine Mannigfaltigkeit, die um so erstaunlicher ist, da der Künstler alle Pferde wesentlich in demselben kurzen Paradelalopp sprengend darstellen musste. Was wir hier sehn, unerschöpflich schöpferisches Gestalten, liebevolles Belauschen der Natur, unendlichen Fleiss in der Ausführung, das tritt uns

entgegen, wir mögen betrachten welchen Theil des Frieses wir wollen. Und wenn wir nun am Schlusse unserer Studien dieses einzigen Kunstgebildes weniger noch als am Anfange derselben zweifelhaft sein können, dasselbe in Anlage und Composition auf Phidias selbst zurückzuführen, wengleich die Ausführung von verschiedenen Händen sein mag, so dürfen wir wohl die wunderbare Erfindsamkeit, die grossartige Regsamkeit der Phantasie als neuen Zug in das Charakterbild dieses grossen Meisters einfügen, während wir ihn und seine Schule wiedererkennen in dem Fleiss und der Sorgfalt, in dem lebendigen Naturalismus der Form und in dem tiefen Idealismus der Conception, welche auch in der Fülle des liebevoll durchgebildeten Details keine Zersplitterung eintreten lässt, und die ganze Masse der mannigfaltigsten Einzelgestaltung zu einem einzigen grossen Ganzen zusammenzufassen weiss, dergleichen die bildende Kunst auf diesem Gebiete schwerlich jemals wieder erschaffen wird!

SIEBENTES CAPITEL.

Die Sculpturen des Erechtheion.

Gleichwie ein älterer Parthenon, dessen Existenz erst die neuere Zeit mit voller Gewissheit nachgewiesen hat, wurde in der Perserinvasion auch der eigentliche Haupttempel der Athene auf der Burg, das sogenannte Erechtheion, von Grund aus zerstört und gleichzeitig mit dem neuen Prachtbau des Parthenon durchaus neu wieder erbaut, ein vollendetes Muster der ionischen Architektur, welche an diesem Gebäude in eben so reicher Entfaltung auftritt, wie der Dorismus im Parthenon. In schriftlichem Zeugnisse gemäss wurde jedoch der Bau erst nach Ol. 92, 4 (408 v. Chr.), also wesentlich ein Menschenalter später als der Parthenon vollendet. Welche Ausdehnung der plastische Schmuck dieses eigenthümlichen und in der Anordnung und Bedeutung seines verwickelten Grundrisses immer noch nicht sicher erklärten Tempels gehabt habe, sind wir nicht im Stande nachzuweisen, so wenig wie wir zweifeln können, dass derselbe in seiner Art eben so ausgedehnt gewesen wie derjenige des Parthenon und anderer Tempel dieser aus dem Vollen schaffenden grossen Epoche. Denn von schriftlichen Nachrichten, die ja auch in Bezug auf den Parthenon, wie wir gesehn haben, auf die eine dürre Notiz des Pausanias beschränkt sind, liegt über die Sculpturen des Erechtheion Nichts vor, und so sind wir auf die Reste des Monumentes selbst angewiesen, in welchen uns die zunächst zu besprechende Karyatidenhalle ziemlich unverletzt und einzelne Bruchstücke des Frieses erhalten sind, welche letztere durch sehr interessante Fragmente der Baurechnung einigermaßen ergänzt werden, ohne uns jedoch einen Überblick über die Gesamtheit der Composition und ein Verständniss ihres Gegenstandes möglich zu machen.

Die Karyatidenhalle ist ein kleiner nördlicher Vorbau der Pandroseion genannten