



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1857

3. Der Fries der Cella

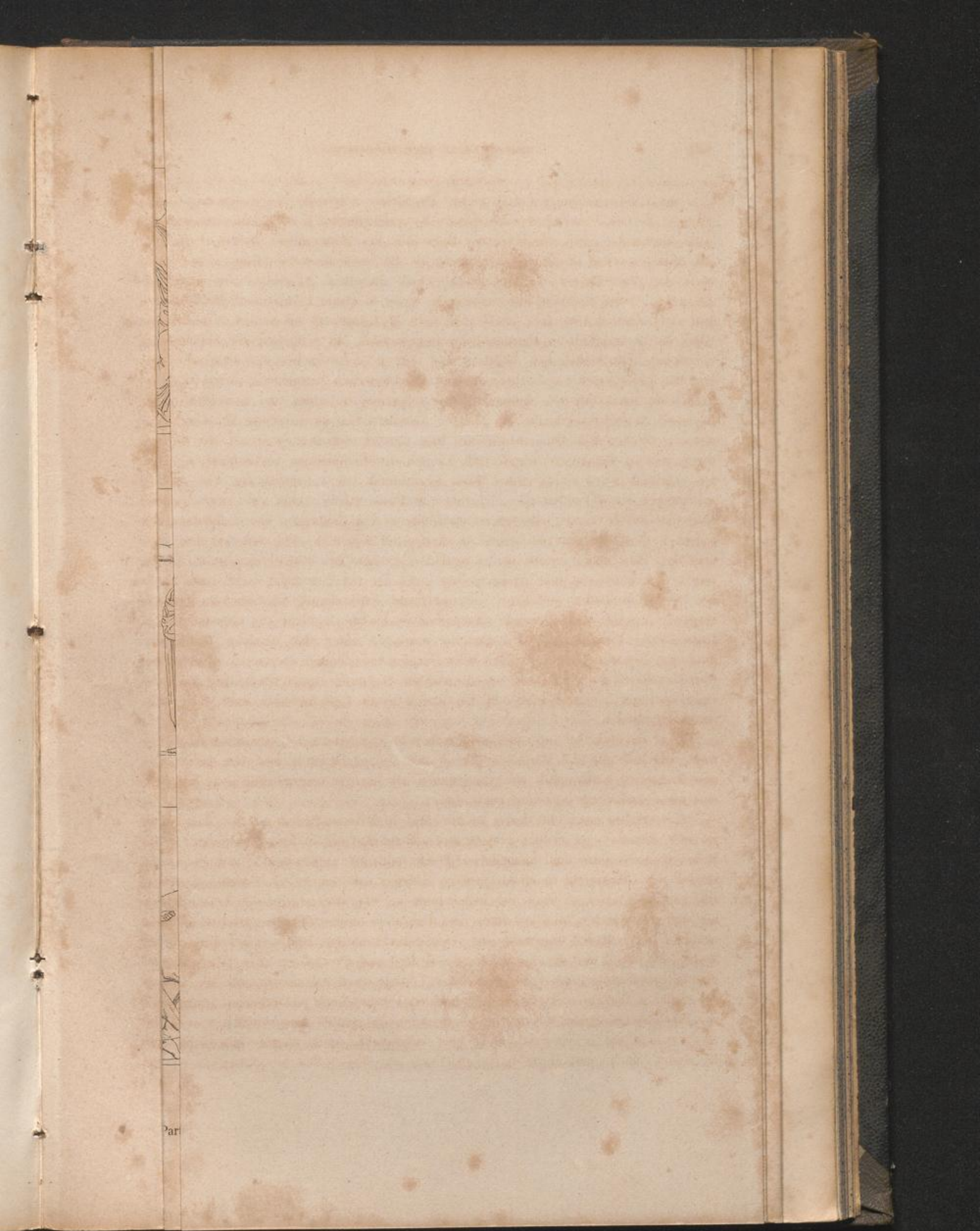
[urn:nbn:de:hbz:466:1-77313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77313)

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 Galle 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 Eisen 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 ehrsamem 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 eigenem 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 Paradegalopp 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