



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Olympia**

**Boetticher, Adolf**

**Berlin, 1883**

Die Blüte Olympias von den Perserkriegen bis zur Zeit der  
Makedonischen Herrschaft

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79763](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79763)

# DIE BLÜTHE OLYMPIAS

VON DEN

PERSERKRIEGEN BIS ZUR ZEIT DER MAKE-  
DONISCHEN HERRSCHAFT.

DIE BLÜTHE OLYMPIAS

VERGLEICHENDE HISTORIE DER KUNST DER MALEREI

DOSSIER: KUNSTGESCHICHTE



Bedürfte es noch eines neuen Nachweises dafür, einen wie gewaltigen, wenn freilich nicht andauernden, so doch für die nächsten Jahrzehnte wirksamen Einfluss die Zurückwerfung des Erbfeindes auf alle Verhältnisse in Hellas ausübte, so würde es nicht schwer sein, einen solchen lediglich aus der Chronologie der olympischen Denkmäler abzuleiten.

Auch die nationalen Feste in Olympia, deren Werth und Bedeutung doch über alles Vergleichen weit über die aller Turner- und Schützenfeste der Neuzeit hinausging, sie waren nicht im Stande, den Parteigeist und die kurzsichtige, selbstsüchtige Politik der einzelnen Cantone zu überwinden, einen starken, das ganze grosse Vaterland mit ernster Liebe umspannenden, opferfreudigen Gemeingeist zu schaffen. Es bedurfte des Kittes von Blut und Eisen, der Tage von Marathon und Thermopylai, von Salamis und Plataiai, um Hellas zu einem grossen Volke zu verbinden. Mit Stolz und Freude ward sich dieses Volk der gewaltigen Kraft bewusst, die in ihm geschlummert hatte, die es bei gemeinsamem Handeln besass, und die zuvor, in einzelne gegen einander wirkende Factoren vertheilt, gar nicht zur Erscheinung kommen konnte.

Dieses Kraftbewusstsein wird mit einem Schlage so mächtig, dass der Kampf an den Grenzen des Landes keinen Grund abgiebt, die olympischen Spiele auch nur ein einziges Mal auszusetzen. Während an den Thermopylen die dreihundert spartanischen Männer den Passweg des Landes mit ihren Leibern decken, wogt in Olympia eine freudig erregte Menge in Stadion und Hippodrom. Als von der Noth getriebene arkadische Ueberläufer vor Mardonios geführt gefragt werden: „Was beginnen jetzt die Hellenen?“ da erwidern sie: „Sie feiern das Fest der Olympien; sie schauen den Wettkämpfen und Wagenspielen zu.“ „Und was ist der Preis solcher Kämpfe?“ fragt der persische Feldherr wieder. „Ein Reis vom Oelbaum“ ist die Antwort. Da wendet sich einer der persischen Grossen zu dem Heerführer und spricht: Wehe uns,



Mardonios! Gegen welche Männer hast Du uns geführt, die nicht um Gold und Silber Wettkämpfe halten, sondern um Männertugend!“

Das war das Fest der fünfundsechzigsten Olympiade. In ihrem zweiten Jahre brach sich die Woge des persischen Heeres an dem Walle der vereinten Griechen bei Plataiai. Zum Gedächtniss dieser Befreiungsthat errichteten diese in Olympia ein ehernes Standbild des Zeus. Nördlich vom Buleuterion stand es, ein Denkmal an Griechenlands Einigung, an einem bedeutsamen Punkte der Altis aufgerichtet, dort wo die von Westen her kommende Processionsstrasse nordwärts zum grossen Altare umbiegt. Sein Antlitz war der aufgehenden Sonne zugewendet: so schaute es wachend und drohend dem Feindeslande entgegen. Eine Inschrift führte alle Staaten auf, welche an der Schlacht betheilig gewesen waren, darunter auch die Eleer, die freilich, zu spät auf der Wahlstatt erschienen, in die Schlacht nicht mehr hatten eingreifen können. Die Herstellung dieses Bildwerkes hatte man einem Künstler übertragen, dessen Landsleute in der Schlacht bei Salamis die Wackersten gewesen waren, Anaxagoras aus Aigina. Vielleicht war die Rücksicht auf diesen Umstand nicht ohne Einfluss auf die Wahl gerade dieses Künstlers; blühte doch damals bereits auch in Athen die plastische Kunst in würdigen Vertretern wie Hegias, Kritios und Nesiotes. Das Zeusbild von Plataiai war den Griechen offenbar ein Symbol ihrer Eintracht: Noch dreissig Jahre nach der Schlacht stellte man unmittelbar davor, unter seinen Augen, die Urkunde auf, kraft welcher die alten Rivalen Athen und Sparta einen dreissigjährigen Frieden schlossen, den freilich der Ausbruch des peloponnesischen Krieges nach weit kürzerer Frist zerstörte.

In die ersten Jahre nach der Schlacht bei Plataiai fällt die Stiftung zahlreicher, oft sehr umfangreicher Weihgeschenke aus allen Theilen des alten Griechenland und der Colonien. Dahin gehört unter anderen die figurenreiche Bronzegruppe der Helden vor Troja, deren Basis wir östlich vom Zeustempel wieder aufgefunden haben. Ihre Fundamente reichen unter die Schicht des Bauschuttes hinab, der bei der Errichtung des Tempels das frühere Niveau in dessen Umgebung aufhobte und so auch die unteren Theile der älteren Postamente verdeckte. Diese Gruppe des aiginetischen Künstlers Onatas stellte griechische Helden dar: auf gemeinsamer Basis neun Krieger aus der Schaar der vor Troja gezogenen Hellenen, welche um die Ehre des Zweikampfes mit Hektor loosten, und unter denen die Beschreibung des Pausanias drei, Agamemnon, Idomeneus und Odysseus namhaft macht. Ihnen gegenüber auf der kleinen im Situationsplane erkennbaren runden Basis stand als zehnte zugehörige



Figur Nestor, der die Loose der Anderen in seinem Helme gesammelt hatte. Die nicht namhaft gemachten sechs Helden lassen sich nach Homer leicht als Diomedes, die beiden Aias, Meriones, Eurypylos und Thoas erkennen. Auf dem Bathron stand die Weihinschrift:

Diese Gebilde hier haben dem Zeus die Achaier geweiht,  
Tantalos' göttlichen Sohns, Pelops' Enkelgeschlecht.

Auf dem Schilde des Idomeneus hatte der Künstler seine Autorschaft bekundet:

Der schon Vieles geschaffen, der Aiginete Onatas,  
Mikons leiblicher Sohn, hat auch Dieses gemacht.

Onatas schuf also dieses umfangreiche Werk wohl bereits in vorgerückterem Alter, nachdem sein Ruf durch viele andere Kunstwerke bereits so hoch gestiegen war, dass man ihn auch von Seiten der seiner Heimath ferner liegenden Staaten zu hervorragenden Arbeiten heranzog. Onatas, den man wohl mit gutem Grunde als einen der bei den berühmten Gruppen des aiginetischen Athenatempels beteiligten Künstler ansieht, war in Olympia noch mit mehreren Kunstwerken vertreten, die mithin annähernd gleich zu datiren sind: Für die Thasier hatte er einen „10 Ellen“ (5 Meter) hohen Herakles aus Bronze gefertigt, der eine Keule in der Rechten, einen Bogen in der Linken trug, und der dem erstgenannten Werke des Onatas benachbart stand. Es ist dieses Standbild, bei dessen Erwähnung Pausanias Gelegenheit nimmt, sich über die Vortrefflichkeit der Kunst des Onatas zu äussern, den er, „obschon seine Bilder aiginetischen Stiles sind, dennoch keinem der Künstler nachstellen möchte, die von Daidalos her aus der attischen Schule hervorgegangen sind.“ Für die Bewohner von Pheneos arbeitete Onatas ferner einen Hermes als Heerdengott, mit Hut, Chiton und Mantel bekleidet und einen Widder unter dem Arme tragend; sein Standort ist an dem westlichen Ende der Nordterrassenmauer zu suchen, wo diese Bildsäule in einer Reihe mit den später zu erwähnenden Weihgeschenken des Phormis dem Zeustempel zugewendet stand. Endlich hatte Onatas das eherne Viergespann verfertigt, welches zum Andenken an den dritten und letzten olympischen Sieg des Tyrannen Hieron von Syrakus (Ol. 78) von dessen Sohne Deinomenes in die Altis gestiftet wurde. Zum Andenken an die beiden früheren, mit dem Reitpferde errungenen Siege des Hieron standen zu beiden Seiten des Viergespannes die ehernen Bildnisse dieser von Knaben gerittenen Pferde, Werke des Kalamis. Diese Gruppe stand neben der Siegerstatue des Theagenes auf der Südterrasse dem Zeustempel gegenüber.



Aus der Nachricht, dass Kalamis der Schöpfer jener beiden Rennpferde war, sind wir den Schluss zu ziehen berechtigt, dass auch die beiden anderen in Olympia aufgestellten Werke dieses Künstlers der Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen angehörten. Das eine, ein Weihgeschenk der Mantineier, stellte eine ungeflügelte Siegesgöttin dar und war dem Holzbilde dieser Göttin in Athen nachgebildet, welches damals wohl auch schon auf der Burg, jedenfalls aber noch nicht in dem uns erhaltenen kleinen Tempel dieser Göttin westlich der Propyläen stand, der frühestens im Jahre 435 entstanden sein kann. Diese Statue stand zu Pausanias' Zeit, wie es scheint, in der östlichen Säulenhalle des Zeustempels.

Ein drittes Erzwerk des Kalamis war auf der niedrigen Mauer der Altis aufgestellt; an welcher der beiden verfügbaren Seiten derselben ist nicht zu bestimmen. Es stellte mehrere Knaben dar, welche mit erhobener Rechten zum Zeus beteten, und war ein Weihgeschenk der Bewohner von Akragas. —

Die erhöhte Bedeutung des Festes, welche nun die Hellenen Europas und Asiens hier zusammenführte und in so reicher Ausstattung des heiligen Platzes durch kostbare, von nah und fern eingehende Weihgeschenke ihren Ausdruck fand, veranlasste die Eleer nunmehr auch ihrerseits ein Schaustück zu schaffen, welches des olympischen Zeus würdig und im Stande wäre, Alles, was es sonst an Sehenswerthem in Olympia gab, in den Schatten zu stellen. Kein geeigneteres Werk konnte hierfür gefunden werden, als ein prächtiges Haus des olympischen Gottes, ein Zeustempel, und in demselben ein Bildniss des Gottes, das von der Hand des grössten Meisters gefertigt, ein würdiges Seitenstück zu dem Bilde der jungfräulichen Göttin Attikas werden sollte, welches jener Meister eben auf der Burghöhe von Athen erschuf.

Es ist zuvor bemerkt worden, dass aller Wahrscheinlichkeit nach ein bescheidenes Heiligthum des Zeus bereits in älterer Zeit vorhanden war, das nun in seiner einfachen Gestalt und Ausstattung den Ansprüchen nicht mehr genügte.

An die Stelle dieses älteren und kleineren Heiligthums trat der neue weiträumigere Tempel und umschloss den Unterbau der ursprünglichen Anlage dergestalt, dass sie vollkommen von ihm bedeckt wurde.

Die Mittel für den Bau und das Bild lieferte, nach Pausanias, die Beute aus einem Kriegszuge, in welchem die Eleer die Bewohner der Pisatis und die umwohnenden Völker, welche sich gegen sie empört hatten, zu Boden warfen. Pausanias setzt an einer anderen Stelle diesen



Feldzug in die 50. Olympiade. Demzufolge hatte man bis in die neuste Zeit angenommen, dass der Tempelbau bald nach dieser Zeit begonnen, sich aber aus unbekannten Gründen unverhältnissmässig lange, über hundert Jahre, hingezogen habe, da nämlich seine Giebfelder erst durch Alkamenes, nach Pausanias Zeugnis einen Genossen des Pheidias, und durch Paionios, den man ebenfalls für einen solchen hielt, ihren Schmuck erhalten hätten.

Ludwig Ulrichs' Verdienst ist es, dem Pausanias eine Verwechslung des von ihm berichteten Feldzuges mit einem späteren nachgewiesen zu haben, den Herodot erwähnt, und der in das Ende der 76. oder den Beginn der 77. Olympiade fiel. In der 77. Olympiade (472—469) also ward der Tempel begonnen und in einheitlicher, ununterbrochener Arbeit zu Ende geführt. Wie wir die Zeit des Baubeginnes feststellen können, so auch die seiner Vollendung. Als fertig erwähnt wird er von Herodot um das Jahr 445, Ol. 83, 3; aber schon zwei Olympiaden zuvor war der Bau vollendet. Hierauf lässt bereits die Nachricht schliessen, dass die Lakedaimonier nach der Schlacht bei Tanagra einen goldenen Schild nach Olympia stifteten, welcher an der Spitze des östlichen Giebels befestigt wurde. Die Schlacht fällt Ol. 80, 4 (457); zu dieser Zeit muss der Tempel also mindestens ziemlich bis zum Dache fertig gewesen sein, wenn man auf den Gedanken kommen konnte, den Ehrenschild an seine First zu heften. Eine directe Bestätigung erhält diese Folgerung durch die Beobachtung der in der Umgebung des Tempels liegenden Statuenbasen, die, wie früher erwähnt, mit ihren Fundamenten theils unter, theils auf dem Bauschutte des Tempels beginnen. Unter den Letzteren befindet sich auch die Basis der zu erwähnenden Weihgeschenke des Mikythos, welche man nicht tiefer hinab datiren kann als Ol. 81; so muss also der Tempel in dieser Olympiade fertig gewesen sein und lange Zeit ohne das Zeusbild des Pheidias fertig gestanden haben, da der Meister zu dessen Ausführung erst nach Vollendung der Parthenosstatue (Ol. 85, 3) nach Elis übersiedelte.

In einem Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren ist also der Bau des olympischen Zeustempels ausgeführt worden, und zwar von einem einheimischen Meister, dem Eleer Libon, von dem andere Leistungen aus der Literatur nicht bekannt sind, den wir aber nach dem Befunde unserer Ausgrabungen als einen tüchtigen Architekten kennen gelernt haben.

Auch die Untersuchung der Tempelruine lässt uns den Bau als einen durchaus einheitlichen, in einem Gusse entstandenen erkennen. Als Material ist durchweg sowohl für die Fundamente, als für Mauern,



Säulen und Gebälk, Poros, der muschelreiche, der jüngeren Tertiär-Formation angehörige Kalkstein verwendet worden, der in nächster Nähe zu haben war. Ein sehr bedeutendes Lager dieses Steines befindet sich in einer engen wildbewachsenen Schlucht, einem Querthale des Alpheios in der Nähe des Gehöftes Saráki. Man sieht, dass dieses Lager in früherer Zeit als Steinbruch ausgebeutet worden ist, und dementsprechend heisst die Schlucht auch heute noch im Munde der Bauern Damária „Die Steinbrüche“. Hier brechen Stücke von genügender Grösse, um den hohen Anforderungen zu genügen, welche die Abmessungen des Zeustempels stellten.

Der durch Nachgrabung leicht blozulegende Unterbau der äusseren Säulenhalle besteht aus sieben Schichten tüchtiger Porosblöcke in einer Gesamthöhe von durchschnittlich zwei und einem halben Meter, und ist nicht, wie man heutzutage verfahren würde, auf den festen Kies der Diluvialschicht, sondern auf das Alluvium gegründet. Die Fundamente des inneren Baus durchweg zu untersuchen, würde mit einer Zerstörung der Ruine verknüpft gewesen sein, doch sieht man auch so, dass hier, wie anderwärts, die Fundirung eine nicht ganz so sorgfältige gewesen ist wie die der Halle, die ja freilich auch die Hauptlast bildete. Immerhin ist sie noch weit besser ausgeführt als diejenige der Cella in dem früher erwähnten Tempel von Phigalia, deren Fussboden jetzt eine tiefe Mulde bildet. Die Forscher, welche diese Einsenkung für eine absichtlich hergestellte erklärt haben, dürften sich wohl nicht mit einer dort leicht ausführbaren Untersuchung der Fundamente beschäftigt, auch übersehen haben, dass die sorgfältige Durchforschung des Tempels durch die französischen Architekten Lebouteux und Louvet im Jahre 1853 bereits die Ursache jener Senkung constatirt hatte.

An die oberste Fundamentschicht des olympischen Zeustempels ist ein kleiner vorspringender Sockel für den Unterbau angearbeitet. Der Letztere besteht aus drei Stufen von durchschnittlich je 0,50 Meter Höhe, so dass dieselben nicht etwa direct als Treppe zum Ersteigen der Tempelhalle, sondern nur als Sockelbau dienen. Während nun gewöhnlich, wie z. B. bei dem Parthenon, vor den Eingängen zwischen diese hohen Sockelstufen niedrigere Treppenstufen eingelegt wurden, ist der Zeustempel durch einen besonderen Vorbau ausgezeichnet worden, eine quadratische Plattform von 6 Meter Seite, an deren östliches Ende sich die breiten Aufgangsstufen anschliessen, die sich an den Längsseiten der Plattform zu schmaleren Aufgangsstufen verkröpfen (s. Fig. 46).

Die oberste der drei Unterbaustufen, der Stylobat des Tempels,



welcher mit dem des Heraions genau in gleiche Höhe gelegt worden ist, misst in ihrer Länge 64,10 Meter, genau 200 olympische Fuss, in der Breite 27,72 Meter = 86,5 olympische Fuss. Die Maasse, welche Pausanias für Länge und Breite des Tempels angiebt, 230 und 95 Fuss, sind nicht von der Oberstufe genommen, nach welcher wir zu rechnen gewohnt sind, sondern von der untersten Stufe einschliesslich des kleinen Vorsprunges über dem Fundament; rechnet man dieses Breitenmaass von 30,35 Meter in olympische Fuss um, so erhält man genau die 95 Fuss

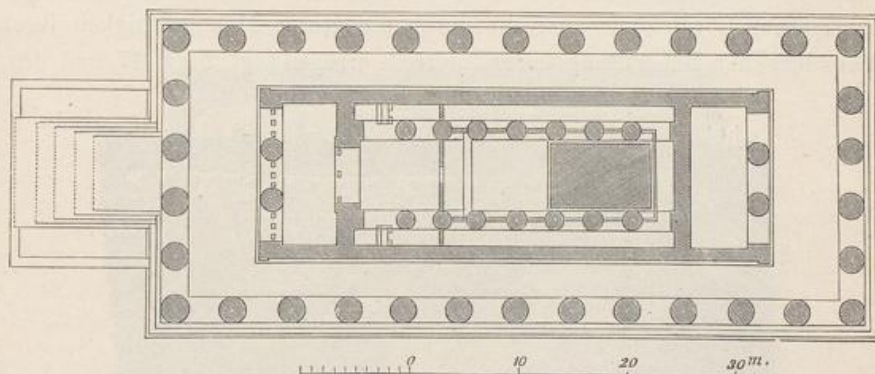


Fig. 46.

des Pausanias. Bei der Längenangabe ist von dem äussersten Vorsprunge an der Westfront bis zur untersten Stufe des Treppenaufganges gerechnet worden, die zur Plattform führt, mithin der ganze östliche Vorbau mit einbegriffen. Man sieht, dass es den Fremdenführern des Pausanias darum zu thun war, ein möglichst imponantes Maass für den Tempel herauszurechnen. So war denn auch das Höhenmaass, welches sie ihm angaben, 68 Fuss, offenbar mit Einschluss der auf der Giebelspitze stehenden Figur berechnet.

In seiner Gesamtanordnung entspricht der Zeustempel durchaus dem üblichen Schema des dorischen Peripteros: eines in drei Hauptabschnitte, Cella, Vor- und Hinterhaus, gegliederten Tempelhauses, umgeben von einer Säulenhalle; das Ganze unter gemeinsamem Dache, das sich von der Firstlinie zu beiden Längsseiten in flacher Neigung bis über die Halle hinaus absenkt, in den Fronten durch das geschmückte Giebel-dreieck einen bedeutsamen Abschluss besitzt.

Gleich dem sogenannten Theseustempel in Athen hat der olympische Zeustempel 6 Säulen in den Fronten, 13 in den Flanken.

Darüber breitet sich das kräftige Gebälk, Epistyl, Metopenfries und



Kranzleisten. Die Metopen der Halle besaßen keinen plastischen Schmuck, waren aber gewiss durch Malerei geziert. Die marmorne Traufrinne besitzt ein alterthümliches Profil, wie es bereits an dem Schatzhause von Metapont auftritt, ein lothrechter Streifen und ein nur sehr mässig ausgebautes Rinnenprofil. Auch der malerische Schmuck dieser Rinne, ein auf- und absteigendes Palmettenornament, ist dem des gleichen Baugliedes am Metaponter Thesauros verwandt.

Aus den Längsseiten dieser Sima, der eigentlichen Traufe, trat das vom Dache fließende Niederschlagswasser durch die Rachen mächtiger marmorner Löwenköpfe aus, die durch die grosse Mannigfaltigkeit ihrer künstlerischen Behandlung unser Interesse erregen (vgl. Figg. 47 und 48).



Fig. 47.

Es scheint als habe man diese Steinmetzarbeiten an verschiedene Gesellen verdungen, ohne sie an ein bestimmtes Modell zu binden, wie solches Verfahren im Mittelalter für die Bearbeitung der Capitelle gewiss üblich gewesen ist. So hat denn ein Jeder seinen Löwenkopf gebildet, wie er sich einen solchen dachte, oder wie er ihn einmal abgebildet gesehen hatte. Schwerlich hat der Verfertiger des in Fig. 47 dargestellten Löwenhauptes jemals einen lebendigen Löwen gesehen, er schuf ihn aus seiner Phantasie, während der mit weit höherem Kunstverständnisse begabte Schöpfer des anderen Löwenkopfes mindestens ein treffliches Vorbild besessen haben muss.

Das Dach des Zeustempels, aus flachen Regen- und dachförmigen Deckziegeln in parischem Marmor, von welchem zahlreiche Bruchstücke



erhalten sind, scheint erst längere Zeit nach Erbauung des Tempels aufgebracht worden zu sein; die Versetzmarken, welche sich auf diesen Ziegeln vorfinden, sind einem etwas jüngeren Alphabet als dem bei Erbauung des Tempels gebräuchlichen entnommen.

So hat der Tempel in seiner ersten Zeit gleich den übrigen Gebäuden Olympias nur ein thönernes Ziegeldach besessen.

Die Ecken der Giebel schmückten als Akroterien mächtige eherne Kessel. Ueber der Mitte der Ostseite stand die bereits erwähnte, von den Lakedaimoniern nach der Schlacht bei Tanagra gestiftete goldene



Fig. 48.

Siegesgöttin. Ueber der Spitze der Westseite wird man eine ähnliche Figur voraussetzen dürfen.

In Aufbau und Einzelformen steht der Zeustempel denjenigen Verhältnissen nahe, die wir an den attischen Monumenten dorischen Stiles, insbesondere am Parthenon, kennen, und die wir bisher als die glücklichsten anzusehen gewohnt waren.

Und doch unterscheidet er sich nicht unwesentlich von jenen, und zwar keineswegs zu seinem Nachtheile. Freilich ist bei dem Parthenon die Einzelheit weit durchgebildeter, die Abstimmung noch feiner als bei dem peloponnesischen Bauwerke. Dort bleibt nirgends der Blick an der Einzelform haften, empfindet der Beschauer den Eindruck eines Kunstwerkes, das nicht aus einzelnen Bestandtheilen zusammengesetzt, sondern,



ein organisch erwachsener Leib, völlig fertig aus dem Schoosse der Erde gestiegen — nein! ein Göttergeschenk aus olympischen Höhen auf den Burghügel von Attika herniedergeschwebt ist.

Bei dem Anschauen des olympischen Tempels geht der Blick nicht so vollständig in dem Ganzen auf; die Detailbildung drängt sich zwar nicht vor, aber sie macht sich doch noch bemerkbar. Man sieht es noch, wie diese straffen gewaltigen Säulen emporwachsen, wie sicher und festgefügt die mächtigen Architravblöcke auf ihnen ruhen, wie die schmalen Triglyphen des Frieses dem leichten Kranzleisten gefällige Stützen gewähren, je eine über jeder Säule und über jedem Zwischenraum. Darüber breitet sich schirmend das Giebeldach, das Aëtoma, den Adlersfittigen gleich, nach denen es seinen Namen trägt.

Bei einem Vergleiche des olympischen Tempels mit dem Parthenon ist der erstere in erheblichem Nachtheile durch die Verschiedenheit der Erhaltung ihrer Ruinen. Von diesem ragen die herrlichen Fronten mit der goldigen Patina ihrer Säulen noch hoch hinauf in die blaue Luft; dort bezeichnen nur noch armselige Stümpfe die Stelle, wo sich die stolzen Hallen und Mauern erhoben (vgl. Taf. II). Wer mithin bei einem Vergleiche der beiden Schöpfungen nicht ungerecht gegen Meister Libon verfahren will, der muss bei beiden nur die in gleicher Manier hergestellten Zeichnungen mit einander concurriren lassen.

Wer so eine der zahlreichen Abbildungen des Parthenon mit der Darstellung des Zeustempels vergleicht, dem wird nicht verborgen bleiben, dass die grössere Anmuth, Zartheit und Eleganz freilich auf Seiten des attischen Werkes zu finden ist, dass aber aus der Erscheinung des olympischen Heiligthumes ein weit tieferer Ernst, eine königlichere Würde und göttlichere Heiligkeit spricht, als aus jenem. Nach dieser Seite hin steht der olympische Zeustempel unübertroffen da, der König unter den Tempeln, wie sein Bewohner der König war unter den Göttern.

An diesem mächtigen Eindruck seiner äusseren Erscheinung trug einen erheblichen Antheil der bildnerische Schmuck der beiden Giebelfelder und der zwölf Metopentafeln der Frieze über dem Pronaos und dem Opisthodom. Ein nicht hoch genug zu preisendes Geschick hat uns die Ueberbleibsel dieser Sculpturen in so reichlicher Fülle wieder auffinden lassen, dass wir über die Compositionen der beiden Giebelfelder völlig ins Klare kommen können, und dass auch von den Metopen die Mehrzahl erkennbar ist.

In den Bauten von Hellas ist der figürliche Schmuck nicht wie vielfach in unseren Tagen eine blosser Beigabe, die man beliebig hinzu-



fügen oder weglassen darf. Der bildnerische Schmuck namentlich der Giebelfelder hängt auf das engste mit dem Bauwerke zusammen. Hier sind nicht zufällig entstandene Flächen, die beliebig bemalt oder mit plastischen Gebilden geziert werden, sondern diese Zierde wächst in Form und Farbe organisch zusammen mit dem architektonischen Kerne. So bietet der letztere ohne das Werk des Bildhauers und Malers nur ein Unfertiges, oft ein Unverständliches. Denn die architektonische Form ist für die Tempel aller Götter dieselbe; erst der Sculpturenschmuck verrät in seinem Inhalte die nähere Bestimmung des Gebäudes. Es ist daher kaum anzunehmen, dass irgend ein hervorragendes Gotteshaus der classischen Epoche ohne diesen symbolischen Figurenschmuck bestanden habe.

Bei diesen engen Beziehungen des Sculpturenschmuckes zum olympischen Tempel würde es sich nicht ziemen, den ersteren in der Reihe der anderen olympischen Sculpturfunde abzuhandeln; wir müssen ihn vielmehr gleich jetzt im Zusammenhange mit dem Bauwerke, dem er zugehörte, betrachten, wollen wir nicht das Gesamtbild des letzteren beeinträchtigen. Tafel VII bietet die beiden Compositionen mit den theils völlig gesicherten, theils sehr wahrscheinlichen Ergänzungen. Die Darstellung macht ersichtlich, welche Theile wirklich gefunden, und welche ergänzt wurden.

Für die Deutung muss zunächst wiederum Pausanias unser Führer sein; wir beginnen mit dem Giebelfelde der östlichen Hauptfront, über welche unser Gewährsmann Folgendes berichtet: „Was die Bildwerke in den Giebeln anlangt, so ist vorn der noch bevorstehende Rossewettkampf des Pelops gegen Oinomaos (dargestellt), und der Act des Wettlaufes beiderseitig in Vorbereitung. Das Bild des Zeus steht genau in der Mitte des Giebels, zur Rechten des Zeus ist Oinomaos, das Haupt mit einem Helm bedeckt, neben ihm seine Gattin Sterope, (auch) eine der Töchter des Atlas. Myrtilos aber, der des Oinomaos Wagen führte, sitzt vor den Pferden. Die Pferde sind vier an der Zahl. Nach ihm sind zwei Männer da; Namen besitzen sie nicht, auch ihnen aber war von Oinomaos die Wartung der Pferde übertragen. Nach dieser Ecke zu liegt dann Kladeos ausgestreckt, der Flussgott, den auch sonst nächst dem Alpheios die Eleer am meisten in Ehren halten. Zur Linken vom Zeus aber ist Pelops und Hippodameia und der Wagenlenker des Pelops und die Pferde, ferner zwei Männer, die ebenfalls Pferde-knechte des Pelops sind. Und wiederum schrägt sich der Giebel in die Enge und längs dieser in dem Winkel ist der Alpheios dargestellt.“



„Der Wagenlenker des Pelops heisst nach Angabe der Troizener Sphairos, der Erklärer in Olympia nannte ihn dagegen Killas. Diese Vorderseite der Giebel ist ein Werk des Paionios, seiner Herkunft nach aus Mende in Thrakien.“

Die sagenhafte Begebenheit, um die es sich handelt, ist bereits auf S. 80 kurz angedeutet worden: Ueber das elische Pisa herrschte einst der König Oinomaos, ein Sohn des Ares und der Harpina. Nachdem ein Liebesabenteuer mit der spröden Nymphe Daphné seinem Sohne Leukippos das Leben gekostet hatte, besass er nur noch ein einziges Kind, die schöne Hippodameia. Auf sie musste dereinst die Herrschaft von Pisa übergehen, eine willkommene Mitgift für den künftigen Gemahl.

Aber Oinomaos war nicht gewillt, seine Tochter zu vermählen. Nach der einen Version der Sage hatte die ausserordentliche Schönheit der Tochter seine väterlichen Gefühle derart in die eines Liebenden verwandelt, dass er die eifersüchtig gehütete Jungfrau keinem Bewerber gönnte. Nach einer anderen Ueberlieferung aber war ihm die Weissagung geworden, dass sein einstiger Eidam ihn tödten werde, und so weigerte er zwar Niemand die Hand seiner Tochter, stellte aber die Bedingung, dass der Werber sich die Braut in einem Wettfahren mit ihm selbst erringen müsse, im Falle des Unterliegens aber das Leben verlöre. Diese Bedingung bedeutete für die Freier sicheren Tod, denn Oinomaos besass ein Paar windschneller Rosse übernatürlicher Herkunft. So konnte er, scheinbar grossmüthig, dem Freier noch einen beträchtlichen Vorsprung lassen. Während dieser von dem Ufer des Kladeos aus davonjagte, begann Oinomaos erst ruhig dem Zeus Areios einen Widder zu opfern. Dann erst eilte er dem Unglücklichen nach, ereilte ihn bald und stach ihn mit der Lanze vom Wagen.

Trotz des sicheren Verderbens meldeten sich immer neue Freier, und schon hatten dreizehn ihre Kühnheit mit dem Leben gebüsst und lagen in unansehnlichen Gruben von des Oinomaos Hand verscharrt, als Pelops der Lyderfürst, des Tantalos Sohn, auf dem Plan erschien und um die Hand der jungen Fürstin warb.

Ueber seinen Wettkampf mit Oinomaos gehen die Ueberlieferungen auseinander. Pindar, der überall bemüht ist, seine Götter und Heroen von Makel frei zu halten, lässt Pelops einfach durch des Poseidon Hilfe siegen:

„Als ihm nun zu blühendem Wuchs  
Dunkler Flaum umkränzte die Wange,  
Gedacht' er ziemenden Ehebands,



Vom Vater in Pisa zu heischen die  
 Edle Hippodameia.  
 Einsam wandelnd in Finsterniss  
 Naht' er der grauen Meerfluth,  
 Rief er laut dem schwerdreinschlagenden  
 Dreizackschwinger, und alsbald  
 Stand ihm vor dem Fuss der Gott.  
 So nun bat er: „Wenn der Kypris holde Gaben  
 Je dich erfreu'n, hilf Poseidon mir!  
 Zähme du des Oinomaos ehernen Speer!  
 Mich aber bring' auf eilendem Wagen  
 Nach Elis hin, verleihe mir den Sieg.  
 Schon dreizehn Männer hat er umgebracht,  
 Verliebte, und noch weigert er die Ehe  
 Der Tochter. Grosse Gefahr ergreift  
 Den schwachen Sterblichen nicht. Doch wem  
 Sterben Verhängniss, wie sollte der im Dunklen  
 Namenloses Alter müssig sitzend verbrüten,  
 Untheilhaftig alljeglichen Ruhms?  
 Wohlan! ich will diesen Kampf bestehn!  
 Du aber gieb erwünschten Erfolg!“  
 So sprach er, und nicht unerfüllt  
 Blieb ihm die Bitte. Ihn zu verherrlichen,  
 Gab der Gott ihm den goldenen Wagen  
 Und nie ermüdende Flügelrosse. —  
 Er brach des Oinomaos Gewalt,  
 Nahm zur Ehe die Jungfrau,  
 Und sie gebar ihm sechs  
 Führer der Völker, wetteifernd in Mannestugend.“

So löst sich bei Pindar der Conflict friedlich und auf allen Seiten schuldlos.

Wesentlich anders hat die volksthümliche Darstellung den Mythos gestaltet. Sie führt Momente von hohem psychologischem Interesse und eine Gestalt von lebendigem dramatischem Gehalt in die Erzählung ein.

Diese letztere ist Myrtilos, der Wagenlenker des pisatischen Königs. Nicht die mit übernatürlicher Kraft begabten Rosse des Oinomaos verleihen Diesem den Sieg, sondern die Kunst des Wagenlenkers. Und die Macht, kraft deren Dieser seine Geschicklichkeit immer aufs neue bewährt, die seinen anscheinenden Diensteifer schürt, ist — die Eifersucht. Er selbst liebt seit langer Zeit Hippodameia heimlich; jeder Freier ist



ihm ein Nebenbuhler, auf den er wie der Schweisshund Jagd macht, damit sein Herr ihn abfange.

Wohl hätte er selbst sein Auge zur Fürstentochter erheben können, denn er ist nicht gemeiner Abkunft: Götterblut fließt in seinen Adern, er ist ein Sohn des Hermes. Aber er fürchtet den Wettkampf mit dem grausamen Fürsten und so ist er, der heimlich Geliebten nahe zu sein, in dessen Dienst getreten, den er in eigenem Interesse vortrefflich wahrzunehmen versteht.

Als der lydische Fürstensohn erscheint, hat sich in Myrtilos eine Wandelung vollzogen. Er hat eingesehen, dass er auf dem bisherigen Wege zum erwünschten Ziele nicht gelangen kann, und so ist er entschlossen, dies Ziel niedriger zu stecken. Kann er die Braut nicht dauernd für sich gewinnen, so will er sich wenigstens einmal ihrer Liebe ersättigen. So verräth er seinen Herrn und schliesst einen schändlichen Vertrag mit Pelops. Er will die Pferde des Oinomaos durch einen Zauber unruhig machen (oder, nach anderer Ueberlieferung, einen eisernen Theil der Radbefestigung durch einen wächsernen ersetzen); dann wird Pelops siegen und Hippodameia heimführen, dann soll ihm — später — der Lohn zu Theil werden, der sein jetziges Lebensziel bildet.

Und so geschieht es: Oinomaos wird durch Myrtilos' List vom Wagen geschleudert und von Pelops mit dem Speere durchbohrt; der Lyderfürst gewinnt die Braut und das Land.

Aber Myrtilos zieht aus seinem Verrath keinen Gewinn. Schon damals scheint es den Mächtig gewordenen unnöthig, ein Wort einzulösen, das sie dem Helfershelfer vor der Erreichung ihres Zieles verpfändet hatten. Als auf einer Meerfahrt Myrtilos den neuen Herrn allzu dringlich an sein Versprechen mahnt, stösst ihn Dieser über Bord. Den Leichnam tragen die Wogen in den korinthischen Golf und legen ihn am Strande von Arkadien nieder, dessen Gebiet damals bis an das Meer reichte. Hier finden ihn die Bewohner von Pheneos, der Stadt, in der Hermes die höchste Verehrung genoss, und neben dem Tempel dieses Gottes bereiten sie seinem Sohne ein Grab und bauen ihm ein Heiligthum, in welchem alljährlich ein nächtliches geheimnissvolles Fest gefeiert ward. Hermes aber versetzt seinen Sohn unter die Gestirne des Himmels, wo er noch heut als „der Fuhrmann“ seinen Wagen lenkt, das schöne Fünfgestirn mit der glänzenden Capella.

Es ist sehr zu beklagen, dass uns die dichterische Behandlung dieses hochdramatischen Stoffes, den sowohl Sophokles wie Euripides zum Vorwurf einer Tragödie gewählt hatte, nicht erhalten ist. Vielleicht würde



sie über die Bedeutung einiger Figuren des Ostgiebels Licht verbreiten können, welche bis jetzt noch einen Gegenstand der Controverse unter den Gelehrten bildet. Damit würde wahrscheinlich auch die Einordnung der aufgefundenen Figuren in das Giebelfeld eine völlig gesicherte Basis gewinnen.

Für die Feststellung derselben bieten sich neben dem literarischen Zeugniß bei Pausanias mancherlei andere Anhaltspunkte. Zunächst die Maasse der einzelnen Figuren und deren Vergleichung mit den an den einzelnen Stellen des Giebeldreiecks zu Gebote stehenden Höhen. Das relative Verhältniss des Giebels, Höhe zur Grundlinie wie 1 zu 8, war bekannt, bald auch die absolute Länge der Grundlinie. So konnte man denn auf dem Papiere sich das entsprechende Dreieck herstellen; die Figuren wurden in gleichem Maassstabe gezeichnet, mit der Scheere ausgeschnitten, und man konnte nun durch Verschiebung dieser Modelle innerhalb des gegebenen Rahmens auf die einstige Aufstellung Schlüsse ziehen. Die fünf Mittelfiguren sowie die beiden gelagerten Eckfiguren standen durch Pausanias Zeugniß fest, die Stellung der beiden Rossegespanne ermittelte man auf die eben angegebene Weise.

Es bleiben nun noch sechs Figuren übrig, von denen zwei, die beiden Wagenlenker, vor den Gespannen, je zwei andere hinter denselben ihren Platz finden müssen.

Für die Vertheilung derselben ist zunächst die Bearbeitung der Figuren maassgebend. Die Giebelfiguren des Parthenon sind bekanntlich auf der Rückseite kaum minder ausgearbeitet als auf der Vorderseite; der Künstler hatte seinen Gegenstand mit solcher Liebe erfasst, dass es ihm ganz gleichgiltig schien, ob ein menschliches Auge je die Herrlichkeit sehen würde, die es ihn zu schaffen drängte. Erst nachdem durch Lord Elgins Hand die köstlichen Figuren von ihrer Höhe herabgeholt waren, entdeckte man diese ausgezeichnete Behandlung der verdeckten Theile.

Anders in Olympia. Hier sind nur die sichtbaren, dem Beschauer zugewendeten Seiten der Figuren durchgearbeitet, die Rückseiten nur leicht angelegt oder gänzlich roh gelassen. Hiernach wusste man also bestimmt, nach welcher Seite hin die Statuen gewendet waren und vermochte darauf Schlüsse zu bauen. Hierzu kamen bisweilen technische Eigenthümlichkeiten, Bohrlöcher, welche auf eine Befestigung der Figuren an der Rückwand oder am Rahmen deuteten. Fand sich ein solches Bohrloch in einem Kopfe in lothrechter Richtung, so vermochte man mit ziemlicher Sicherheit zu bestimmen, dass dieser Kopf unmittelbar unter dem an-



steigenden Kranzleisten gesessen haben musste, woraus sich dann durch die Höhe der Figur ihre Stelle im Giebel ergab. So ist z. B. der Standort des knieenden Jünglings neben dem Flussgotte in der linken Ostgiebelhälfte ermittelt worden.

Ein letztes Hilfsmittel für die Aufstellung lieferte die Fundstelle der Bruchstücke. Freilich waren viele grosse und kleine Statuentheile von ihrer Fallstelle verschleppt, viele in das armselige Mauerwerk der späteren Bewohner Olympias als willkommenes, zur Hand liegendes Material verbaut worden. Von anderen Stücken dagegen liess sich mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, dass sie an der ursprünglichen Fallstelle liegen geblieben waren. Damit ist nun freilich auch für diese nur ein sehr unbestimmter Hinweis auf die ursprüngliche Stellung im Giebel gegeben, denn es wäre sehr voreilig zu meinen, dass die letztere nothwendig über der Fundstelle gelegen habe. Der Stoss, der die Bildwerke herabwarf, war ein überaus heftiger und nach Ansicht Sachverständiger ein centraler, direct von unten nach oben wirkender. Es ist daher durchaus nicht undenkbar, dass die zunächst in die Höhe geschleuderten Figuren bei ihrem Niederfallen auch einmal über Kreuz zu liegen kamen. Ja, dieser Fall musste mit mathematischer Gewissheit eintreten, sofern eine der Verklammerungen, welche die einzelnen Platten der gemeinsamen Basis der Gruppe zusammenhielten, auch nur einen Augenblick länger festhielt als die anderen. In diesem Falle musste der hochgeschleuderte Block eine Drehung um den festen Punkt machen und folglich die auf ihm ruhende Figur in weitem Bogen zur Seite schleudern.

Ueber die Einordnung der fraglichen sechs Figuren des Ostgiebels sind die Archäologen zur Zeit noch in zwei Heerlager getheilt. Unser Kupferstich (Taf. VII) giebt diejenige Anordnung wieder, die Herr Dr. Georg Treu, welcher vier Jahre lang als archäologischer Leiter den Ausgrabungen vorgestanden hat, nach eingehendstem Studium der Funde aus vollster Ueberzeugung feststellen konnte.

Das Anpassen der einzelnen Fragmente und das Ausprobiren der gegenseitigen Stellungen der Figuren konnte in Olympia bei der Beschränktheit der zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten und bei der Unhandlichkeit der schweren Marmorblöcke nur mit grossen Schwierigkeiten ins Werk gesetzt werden. Diese Arbeit ist deshalb hauptsächlich während der sommerlichen Arbeitspausen in Berlin mit den leichter zu bewegendenden Gipsabgüssen ausgeführt worden und so haben neben Herrn Dr. Treu, der die Aufstellung persönlich leitete, einen hervorragenden Antheil an dem Verdienste der letzteren die Herren Bildhauer Joseph



Koch und Formereibeamter Max Scheschonka, deren Findigkeit der grundlegende Nachweis der Zusammengehörigkeit verstreut gefundener Theile mehr als einmal gelungen ist. Namentlich gilt dies von dem Westgiebel.

Die Ergänzung der fehlenden Stücke ist zunächst an Modellen in  $\frac{1}{10}$  der natürlichen Grösse durch einen Schüler Prof. Schaper's, den Bildhauer Herrn Grüttner in Berlin erfolgt. Unsere jener Reconstruction nahestehenden Ergänzungen sind den Aufnahmen der Funde nach den Gipsabgüssen durch die Künstlerhand des Kupferstechers Herrn Carl Leonhardt Becker in Berlin hinzugefügt und als solche erkennbar gemacht.

Wenden wir nun unter Zuhandnahme der Zeichnung unsere Betrachtung dem über dem Haupteingange befindlichen östlichen Giebelfelde zu.

Das Thema der Handlung ist von Pausanias richtig bezeichnet worden: es ist der Moment gedacht, wo Oinomaos und Pelops im Begriff stehen, die harrenden Gespanne in den Wettkampf zu führen, nachdem so eben der Abschied von den Zurückbleibenden, der Gattin, der zukünftigen Braut und dem Gefolge genommen wurde. Die Oertlichkeit der Handlung ist durch die beiden Flussgötter Alpheios zur Linken, Kladeos zur Rechten deutlich bezeichnet, es ist die von beiden Gewässern eingeschlossene Ebene von Olympia, von der aus die Wettfahrt angetreten werden soll.

Welche Rolle aber spielt bei dieser Handlung Zeus, den wir nicht nur aus Pausanias' Zeugniß, sondern eben so deutlich aus der Erscheinung des aufgefundenen Torso in der Mittelfigur erkennen müssen? In weit grösserem Maassstabe als die übrigen Figuren gebildet, steht er inmitten der beiden Gruppen in ruhiger königlicher Majestät da; die prächtigen, starken aber nicht übervollen Glieder der Brust und der Schultern sind unbekleidet, nur um den Unterkörper ist ein faltiger Mantel geschlagen, den der linke Arm aufnimmt. Die diesem Arme zugehörige Hand ist durchbohrt, sie wird ein Scepter von Metall gehalten haben. Die Rechte fasst — ein für Zeus befremdliches Motiv — einen Zipfel des Gewandes. Das Haupt war, wie der Halsansatz erkennen lässt, leicht nach der rechten Seite des Gottes hingewendet.

Bevor die Giebelfiguren Olympias ans Licht gezogen waren, hatte man nach dem Text des Pausanias schliessen zu sollen geglaubt, nicht der Gott selbst, sondern nur eine Bildsäule desselben auf höherem Postamente sei dargestellt gewesen, bei welcher die beiden Wettkämpfer den Eid auf ehrlichen Kampf ohne Tücke und Hinterlist leisteten. Auch als



der Zeustorso als solcher erkannt war, behielt man diese Auffassung der Handlung bei. Nun aber die ganze Composition vorliegt, wird man genöthigt sein, sie aufzugeben. Denn von sämmtlichen gegenwärtigen Personen nimmt keine einzige auch nur die geringste Rücksicht auf den Gott. Es bleibt somit nur die Annahme, dass diese Personen ihn nach der Intention des Künstlers gar nicht sehen. Unsichtbar steht er mitten unter ihnen und wird er bei ihrem ferneren Thun gegenwärtig sein. Und schon hat er den Ausgang des Kampfes in seinem unwandelbaren Rathschlusse festgestellt: zu seiner glückverheissenden Rechten steht der Mann, der als Sieger aus dem Kampfe hervorgehen soll; von dem Unterliegenden hat sich sein Haupt ab- und dem jugendlichen Freier zugewendet.

Jener, der mächtige Herrscher von Pisa, eine kraftvolle reife Mannesgestalt mit vollem Barte, unbekleidet bis auf den um die Schultern geworfenen Mantel, hat die Rechte trotzig in die Seite gestemmt, die Linke hielt den Speer umfasst, mit dem er schon dreizehn Freier getödtet und den er nun dem vierzehnten bestimmt hat. Das Haupt ist, wie Pausanias erwähnt, mit dem ehernen Helme bedeckt.

Auf der anderen Seite des Zeus, das Gegenstück zu Oinomaos, steht Pelops, der frische, blühende Heldenjüngling, noch jugendlicher gedacht, als ihn Pindar darstellt, denn noch umkränzt auch nicht der leiseste Flaum die Wangen, er ist völlig bartlos. Seine Haltung ist ruhiger, als die des trotzig Aressohnes: ist er sich doch des Sieges im voraus gewiss. Die Darstellung des kräftigen Jünglingskörpers war dem Künstler so anziehend, dass er möglichst wenig davon durch Gewandung verdecken mochte. Pelops' Gestalt wird nur in ganz geringem Maasse von dem Schilde verdeckt, den er an dem linken Arme trug. Die Rechte hielt, gleich dem Oinomaos, einen Speer.

Neben den Helden der Handlung stehen beiderseitig die ihnen zugehörigen Frauen, die der Ausrüstung ihrer Lieben beigewohnt haben, bei Oinomaos seine Gattin Sterope, die Tochter des Atlas, welche die Sage nach ihrem Tode als Plejade unter die Sterne versetzte. Wie sie in ihrem langen, bis auf die eben noch sichtbaren Füße herabfliessenden Gewande hochaufgerichtet würdevoll dasteht, erkennen wir in ihr wohl die Tochter und Gemahlin eines Fürsten, aber in die königliche Hoheit mischt sich ein Zug leiser Trauer, der seinen Ausdruck in der Stellung der Arme findet. Der rechte ist quer über die Brust gelegt und stützt den Ellenbogen des linken, dessen Hand an das Kinn gelehnt ist. Sie hat das Haupt von ihrem Gatten weggewendet, dessen Treiben sie längst



abhold sein mochte und es jetzt doppelt ist angesichts des stattlichen Freiers aus dem fernen Osten; vielleicht geht durch ihr Gemüth eine Vorahnung des herben Geschickes, das ihren Gemahl ereilen, sie zur freudelosen Wittwe machen wird.

Das Gegenstück der Sterope, ihre vielumworbene Tochter Hippodameia, hat eine künstlerische Lizenz bereits vor der Entscheidung des Sieges dem zukünftigen Gatten zugesellt. Noch ruhiger und regungsloser, fast in säulenartiger Starrheit steht diese Figur da. Der schwere, steif in langen Parallelfalten herabhängende ärmellose Doppel-Chiton verhüllt die menschliche Form fast vollständig, nur eine leise Biegung der Falten lässt errathen, dass der Körper fest auf dem linken Fusse ruht, während das rechte Bein leicht nach aussen gebogen ist. Dieses lange, die Füße vollständig verhüllende Gewand ist über den Hüften leicht geschürzt und fällt in kleinen ziemlich leblosen Fältchen über den Gürtel zurück.

Ueber dem Chiton trägt Hippodameia die über der Brust in breite grosse Flächen geordnete Diplois, die in schweren Falten zu beiden Seiten herabhängt. Der Kopf ist minder jugendlich gebildet als man erwarten sollte; er ist leicht zur linken Schulter gewendet. Hippodameia wandte unter dem hinter das Haupt gezogenen Gewande, das die Linke zurückschlug, den Blick nach Pelops hinüber. Die rechte Hand war vorgestreckt, ein Gestus, der, bei Bräuten häufig, eine symbolische Bedeutung besessen zu haben scheint.

Die Gesamterscheinung der Figur, insbesondere die Anordnung der Gewandung, besitzt so viel Verwandtes mit der bekannten Vesta Giustiniani, die der Fürst Torlonia, seit langer Zeit für Niemand zugänglich, in seinem römischen Palaste hütet, dass man Anfangs, ehe die Zugehörigkeit zu dem Ostgiebel erkannt war, sie selbst für eine Hestia hielt, welche nach Pausanias in der Tempelhalle vor dem Pronaos stand, und von der später die Rede sein wird.

Diese fünf Hauptgestalten der Composition sind sämmtlich dem Beschauer de face gestellt und beanspruchen schon durch diese Stellung seine Aufmerksamkeit in höherem Maasse als die nun folgenden, welche den Uebergang zu den ins Profil gestellten Endfiguren bilden.

Zunächst folgen die Wagenlenker mit ihren Gespannen. Derjenige des Pelops ist seinem Herrn entsprechend jugendlich dargestellt, ja in fast knabenhaftem Alter. Die Glieder sind schlank und schwächig, Füße und Hände beträchtlich gross wie bei einem im Wachsthum Begriffenen. Ganz besonders zart ist die kaum merkliche Halsgrube angedeutet, Brust und Hals gehen so flach in einander über wie bei einem



zwölfjährigen Knaben. Weswegen dem Sphairos oder Killas diese überaus jugendliche Bildung zukam, ist durch die Tradition nicht ersichtlich, die von dem Wagenlenker des Pelops nichts als das Grab in Troizen kennt.

Sphairos sitzt müssig vor den Pferden, die einstweilen der Obhut eines Knechtes anvertraut sind. Das rechte Bein unter das linke geschlagen, dessen Knie bis zur Brust heraufgezogen ist, leicht auf den rechten Arm gestützt, hockt er auf seinem langen Wagenlenkermantel, der nur den Rücken und einen kleinen Theil der linken Körperhälfte bedeckt.

Der linke Arm hängt schlaff herab und seine Hand spielt gedankenlos mit der grossen Zehe des entsprechenden Fusses — ein überaus realistisches, dem Leben abgelaushtes Motiv.

Der Kopf ist leider verloren; er hatte ihn, wie der Halsansatz sicher erkennen lässt, leicht vornüber gebeugt, während die Augen sich vermuthlich der Mittelgruppe zuwendeten.

Hinter ihm stehen in ruhiger Haltung die Rosse; mit ihnen beginnt die Reihe der ins Profil gestellten Figuren. Nicht ohne Absicht bemerkt Pausanias, dass es ihrer vier seien: Die ältere Sage weiss nur von einem Zweigespann, aber zur Zeit, wo in Olympia das Wettjagen von Viergespannen die beliebteste Leistung der Festspiele bezeichnete, mochte dem Künstler ein einfaches Paar zu dürftig erscheinen. Nun vermochte er freilich in der Tiefe des Giebels, die nur 80 Centimeter beträgt, vier volle Rosse nicht nebeneinander unterzubringen. Er verschob deshalb zunächst die vier Pferde perspectivisch coulissenartig nebeneinander, so dass das hinterste am weitesten nach der Mitte zu steht. Aber auch dieses Hilfsmittel wäre nicht ausreichend gewesen und hatte auch wohl noch mehr den Zweck, alle vier Rosse deutlich zu zeigen, als den, sich mit dem gegebenen Raume abzufinden. Hierfür griff der Bildner zu dem Mittel, nur das vorderste Pferd in voller Körperlichkeit, die drei anderen aber in flacherem Relief aus einer Platte zu arbeiten.

Die Pferde, in der rechten Giebelhälfte wesentlich besser erhalten als in der linken, sind, wenn auch nicht mit der Meisterschaft der Parthenonrosse, so doch mit grossem Verständniss gearbeitet. Trotz der ruhigen Haltung verräth sich ihr Feuer und ihre Leistungsfähigkeit in dem lebensvollen Kopfe, dem sprühenden grossen Auge und dem Ausdrucke des Maules. Die Ohren sind gegen den Nacken zurückgelegt, nach Art böartiger oder tückischer Pferde. Doch soll hier wohl nichts anderes als die Erregung der edlen Geschöpfe vor dem nahen Wettkampfe ausgedrückt werden.



Leider hat sich meines Wissens bisher noch kein sachverständiger und mit den Pferderassen der Alten vertrauter Hippolog mit den olympischen Pferden beschäftigt. Die Merkmale der verschiedenen Rassen, welche die Alten kannten, sind des öfteren behandelt worden, doch dürfte der Archäolog hier wohl gut thun, den Pferdeverständigen das erste und letzte Wort sprechen zu lassen. Unbeachtet aber wird der Kunstforscher kein Moment lassen dürfen, welches zur Klärung der Frage nach der Heimath des oder der an den Giebelfeldern betheiligten Künstler irgendwie beizutragen vermöchte. Dass aber die Bestimmung des Rassentypus der olympischen Pferde in dieser Frage von Wichtigkeit sein kann, wird sich nicht in Abrede stellen lassen.

Die fast kreissegmentförmige Basis des jugendlichen Wagenlenkers lässt erkennen, wie die Figur des Hockenden genau dem beschränkten Raume angepasst war, der vor den acht Vorderbeinen der Pferde verblieb. Dennoch scheint bei der Aufstellung der Gruppe die Figur des Wagenlenkers sich noch zu stark erwiesen zu haben, denn man hat um sie hineinzupassen die ganze Rückseite mit dem Meissel abgestemmt. Mit Recht sieht Herr Dr. Treu gerade in der Form der Basis und in dieser raumsparenden Abarbeitung des Rückens einen Beweis für die Richtigkeit des Platzes, den er der Figur angewiesen hat. Hätte dieselbe einen vollen Platz für sich gehabt, so bliebe bei dem reichlichen Maasse von 80 Centimeter unbegreiflich, zu welchem Ende man sie so ausserordentlich schmal gemacht hat.

Hinter den Pferden folgt nun zunächst der Knecht, welcher sie an den Leitseilen hält. Der Giebel ist hier schon so niedrig, dass nur noch eine knieende Figur Platz fand: der zügelhaltende Rossknecht kniet auf dem rechten Beine. Um den Unterkörper ist ein Gewand geschlagen, dessen einer Zipfel den Rücken hinaufläuft und über die linke Schulter nach vorn überfällt. Der Oberkörper dieser Figur bildete den ersten statuarischen Fund der Ausgrabungen (15. Dec. 1875); die über die Schulter fallende Gewandung gab die Veranlassung, den Torso zuerst für einen Zeus zu halten, was erst durch den späteren Fund der Unterhälfte berichtigt wurde. Aber auch die Formen des nackten Oberkörpers würden eine solche Bezeichnung nicht gerechtfertigt haben, wenn damals bereits irgend etwas über den Charakter und das Vermögen der betreffenden Künstler bekannt gewesen wäre. Sie haben es sehr wohl verstanden, den göttlichen Leib des Olymposherrschers von dem Körper eines Stallknechtes zu unterscheiden. Der Letztere ist allerdings ein schöner Manneskörper aber keineswegs ein idealisirter, mehr sehnig als blühend,



mehr trocken als fleischig, die Brust wohl breit und kräftig aber nicht hochgewölbt, der Körper eines von Natur wohlgebildeten Mannes, der aber im Stall und nicht in der Palästra gross geworden ist.

Hinter ihm kniet in fast gleicher Stellung ein noch jugendlicher Gehilfe, völlig unbekleidet. Will man ihm eine Beschäftigung zuweisen, so mag er nach Dr. Treu's Vorschlage den Stachelstab oder die Mastix zum Antreiben der Pferde halten, um sie dem abfahrenden Lenker zu reichen.

Den Beschluss bildet hinter dieser etwas trockenen Jünglingsgestalt die behaglich hingelagerte Figur des Alpheios, ein Mann in der Vollkraft der besten Jahre. Er liegt lang ausgestreckt, das rechte Bein so weit über das linke geschlagen, dass dieses letztere nur noch wenig sichtbar bleibt. Der linke Ellenbogen war auf die Erde gestemmt und diente dem Kinn als Stütze. Die Rechte fasste das Gewand, welches nur die Füsse bis über die Knie hinauf und die Rückseite bedeckt.

Die Körperbildung hat noch nichts von jener Weichheit und Verschwommenheit der Formen, die in späterer Zeit das Kennzeichen der Flussgötter bildete und auf die Natur des weichen, fliessenden Elementes hinweisen sollte, das sich in der menschlichen Gestalt personificirte. Alpheios ist ein kräftiger, reifer Mann von nicht übermässig aber reichlich vollen Fleischformen, welche den Knochenbau völlig überkleiden ohne doch ihn unkenntlich zu machen.

In der rechten Giebelhälfte entsprechen den zuvor betrachteten Nebenfiguren durchaus analoge Gegenstücke; zunächst dem Gespanne mit seinem Lenker Killas das ganz gleichartig dargestellte des Oinomaos mit dem davor gelagerten Lenker Myrtilos. Ein bedauerliches Geschick hat die Figur dieser so besonders interessanten Persönlichkeit in erheblich beschädigtem Zustande auf uns kommen lassen. Bei keiner anderen des Ostgiebels bleibt so viel Willkür für die Vervollständigung des Torso als gerade hier. Wir sind darin der Ergänzung des Herrn Dr. Treu gefolgt, welche uns die wahrscheinlichste scheint.

Auch hier ist der knappe Raum vor den Pferden die Veranlassung gewesen, den Körper möglichst zusammenzuziehen und ihn auf eine in die dreieckige Lücke passende, möglichst kleine Basis zu stellen. Myrtilos sitzt auf dem linken Schenkel, das rechte Knie ist etwas emporgezogen. Er hält mit beiden Händen die Zügel der Rosse, zu denen er den Oberkörper hinwendet und den Kopf aufrichtet. Vielleicht ist dies der Moment, wo er sie in den Bann des heimlichen Zaubers zwingt, der ihrem Herrn verhängnissvoll werden soll. Der Ausdruck der Gesichtszüge würde



uns gewiss darüber belehren können, wäre von dem Haupte mehr erhalten als ein armseliges Fragment. Wir lernen daraus in Uebereinstimmung mit der Bildung des Körpers den Wagenlenker als einen über die Blüthe der Jahre fortgeschrittenen aber noch rüstigen Mann kennen, in einem Alter, das eine spät gefasste Leidenschaft mit energischer Zähigkeit festzuhalten pflegt. Das eine erhaltene Auge hat einen ernsten, fast düsteren Blick. Das noch volle Haupthaar ist in der Mitte gescheitelt und scheint mit einer breiten Binde oder einem Tuche umwunden zu sein.

Hinter den Pferden sitzt ein weit bejahrter Mann, einer der beiden, die nach Pausanias Angabe ebenfalls mit der Fürsorge für die Rosse betraut waren. Er hat das rechte Knie emporgezogen und stützt darauf den Ellenbogen des entsprechenden Armes, in dessen Hand sich das Haupt lehnt. Das linke Bein war mit leichter Beugung vorgestreckt, der linke Arm, der sich auf den Boden stemmte, gab der Figur einen weiteren Haltpunkt. Das lange faltenreiche Gewand ist auf den Unterkörper herabgeglitten und lässt die Formen des Oberkörpers frei. Sie sind wesentlich verschieden von denen der übrigen Giebelfiguren. Die Fülle des behäbigen Alters verhüllt den Knochenbau fast vollständig. Schwere Fettpolster liegen auf der Brust, und stattliche Quersalten ziehen sich in voller Breite über den Vorderleib.

Das tadellos erhaltene Haupt ist bis zur Mitte des Scheitels völlig kahl, nach hinten aber fallen noch reichlich lange Locken in den starken Nacken hinab. Den wohlwollenden Mund mit den vollen sinnlichen Lippen umrahmt ein kräftiger Vollbart. Die schwachen Falten der Stirn sehen nicht danach aus, als ob schwerer Kummer sie gezogen habe, sie sollten wohl nur die Last der Jahre zum Ausdruck bringen. Die tief liegenden Augen verrathen, dass der Geist in sinnende Betrachtung versunken ist, sie haben offenbar kein Ziel, sondern schauen vor sich hin, ohne eigentlich etwas zu sehen. Einen trüben Ausdruck, den Andere in den Zügen des Greises sehen, vermag ich nicht darin zu entdecken. Eine volle fleischige Nase vervollständigt die Physiognomie, die, wie jeder Beobachter schnell herausfand, etwas durchaus Individuelles, Portraitartiges besitzt. Die Mehrzahl der Besucher Olympias wollte eine Aehnlichkeit mit den Zügen des Helden von Caprera entdecken, Andere fanden andere Analogien heraus; immer bleibt sicher, dass unser Greis einen Kopf besitzt, der über das Typische der übrigen hinausgeht.

Es ist leicht begreiflich, dass diese interessante Figur mannigfache Erklärungen herausforderte. Die ernste Greisengestalt wollte Manchem



für einen blossen Rossewärter zu vornehm erscheinen, auch die Greisenhaftigkeit fand in dem Berufe keine Motivirung. So wurden denn diese Gestalt und die unseres Myrtilos als Gegenstücke aufgefasst und als „Seher“ erklärt. Offenbar liegt einer solchen Erklärung die irrthümliche Auffassung zu Grunde, es handle sich um den Schwur vor Zeus, bei welchem man sich wohl jene Priester gegenwärtig denken mag. Aber wie wir gesehen haben, ist eine Opferhandlung gar nicht im Spiele, Zeus ist gegenwärtig aber unsichtbar gedacht, nicht als Empfänger eines Eidschwures sondern als allmächtiger Lenker der Geschehe.

Mir scheint die Einführung der Greisengestalt bei dem Künstler genau aus demselben Beweggrund hervorgegangen zu sein, welcher ihn veranlasste, den zweiten Rossewärter auf der linken Giebelhälfte als unausgewachsenen Jüngling, den Sphairos fast knabenhaft darzustellen. Die Composition gewann durch die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Altersstufen; die Darstellung derselben gab dem Künstler Gelegenheit zu zeigen, wie er der Behandlung des Nackten durch die ganze Altersscala hindurch gerecht zu werden verstand. Bei den benannten Personen war er an die Ueberlieferung gebunden; um so freier konnte und wollte er schalten, wo ihm die Charakteristik freistand, bei den seiner Phantasie entsprungenen namenlosen Nebenpersonen.

So scheinen mir denn auch alle die Züge, die von Anderen auf trübe Gedanken, Vorahnung des für Oinomaos verhängnissvollen Ausganges gedeutet worden sind, nichts Anderes als das hohe Alter des Mannes anzeigen zu sollen. Die Furchen in der Stirn, das gestützte Haupt, der in sich gekehrte Blick, sie sollen nicht Anderes bedeuten, als die kahle Stirn und die Fettbildung des Leibes. So werden wir auch für diese Persönlichkeit wohl an der Ueberlieferung des Pausanias festhalten dürfen, dass wir einen mit der Rossewartung betrauten Alten vor uns haben.

Für die nun nach rechts hin folgende Figur passt die Beschreibung des Pausanias nicht. Was er oder der Gewährsmann, dem er nachschreibt, für einen Stallknecht gehalten hat, ist — ein Mädchen. Vielleicht führte die enganliegende Kleidung den kurzsichtigen Berichterstatter in den Irrthum. Die Gestalt war, wie die Bearbeitung nachweist, nach links, also gleich den anderen Eckfiguren der Mitte zugewendet. Auch in ihr werden wir das Streben des Künstlers nach Mannigfaltigkeit erkennen dürfen, dem es wünschenswerth erschien, noch eine weibliche Figur in seine Composition zu bringen. Unschwer wird sie sich als eine Dienerin aus dem Gefolge der Königin Sterope deuten lassen.



Den Beschluss bildet der Flussgott Kladeos, jugendlicher, straffer und magerer gebildet als sein Gegenstück Alpheios, wie es für den frischen aber unbedeutenden Gebirgsbach gegenüber dem vollwallenden Strome passend war. Er hat sich auf die rechte Seite gelagert und stützt den aufgerichteten Oberkörper auf beide Arme, von denen der rechte anscheinend eine Bewegung ausführt, während der gespannte Blick und der halbgeöffnete Mund den regen Antheil verräth, welchen der Flussgott an dem Vorgange nimmt, der sich von seinem Ufer aus abspielen soll.

Somit haben wir den Gegenstand der Handlung und die Theilnehmer an derselben im einzelnen besprochen und würden auf die Composition und den Stil einzugehen haben, wenn es nicht rathsam schiene, diesen Theil der Besprechung so lange zu verschieben, bis wir in gleicher Weise von dem Westgiebel und von den Metopenbildern Kenntniss genommen haben.

Zuvor aber werden wir nicht umhin können, wenigstens in Kürze des Reconstructionsversuches für den Ostgiebel zu gedenken, welcher dem von uns angenommenen entgegensteht.

Dieser Versuch stützt sich fast einzig und allein auf die Beobachtung der Fundorte der einzelnen Figuren und ihrer Fragmente.

Vor der rechten Ecke der Ostseite des Tempels fanden sich nämlich dicht zusammenliegend die Theile des Kladeos, des Greises und unseres Sphairos, des hockenden Knaben. Die Lage, in welcher die einzelnen Torsen gefunden wurden, macht es überaus wahrscheinlich, dass sie noch auf der ursprünglichen Fallstelle liegen.

Die Vertreter der von unserer Anordnung der Figuren abweichenden Ansicht, an ihrer Spitze Herr Professor Curtius, glauben nun aus dieser Lage des Befundes schliessen zu sollen, dass die drei genannten Figuren auch in derselben Reihenfolge im Giebel gestanden haben, dass also auf die Eckfigur des Kladeos zunächst unser hockender Knabe gefolgt sei, der seiner Höhe nach auch gut an diese Stelle des Giebels passt. Dann folgt wie bei uns der Greis, das Rossegespann und als deren Lenker der Pferdewärter, der in unserer Anordnung die dritte Stelle von links einnimmt. Dem knienden Jüngling, der hier an der zweiten Stelle steht, wird dann die Rolle des Wagenlenkers Sphairos zugetheilt. Unser Myrtilos kommt hinter die Pferde zu sitzen und wird sammt dem als Gegenstück aufgefassten Greise als „Seher“ gedeutet. Das kniende Mädchen endlich erhält ihre Stelle in der linken Giebelhälfte neben dem Alpheios und wird für dessen spröde Geliebte, die Quellnymphe Arethusa gehalten.



Ohne auf die Schwierigkeiten einzugehen, welche sich gegen diese Reihenfolge erheben, — ist es doch kaum denkbar, dass der Künstler die Nymphe, welche von der Gunst des Alpheios Nichts wissen will und ihn beständig flieht, in traulichem Gespräche mit dem Verhassten dargestellt hätte — wollen wir gleich auf die bestimmende Hauptfrage eingehen: Bedingt die Lage, in welcher der Hockende gefunden wurde, den Schluss, dass er über der Fallstelle aufgestellt gewesen sei?

Diese Frage ist schlechtweg zu verneinen. Die Curven, welche die einzelnen Figuren bei ihrer Abschleuderung aus dem Giebelfelde beschrieben haben, sind für uns völlig unberechenbar. Hielt auch nur ein Stück des Gebälkes einen Augenblick länger mit seinem Nachbar zusammen, so trat nothwendig eine Drehung ein, welche der darüber befindlichen Figur eine ganz abnormale Fallrichtung mittheilte. Auf mathematischem Wege, mit Hilfe der Gesetze der Mechanik, lässt sich hier durchaus Nichts ausrichten, weil man die Voraussetzungen nicht besitzt, die man einer Rechnung zu Grunde legen könnte. Das Einzige, was zur Klärung der Sache beitragen kann, ist das Experiment. Ich habe nun mit kleinen Modellen eine längere Reihe von Versuchen angestellt, welche völlig überraschende Resultate ergaben. Die Wirkung eines centralen, möglichst gleichmässig eine grosse Fläche erschütternden Stosses liess sich durch mechanische Hilfsmittel unschwer erreichen. Die Modelle wurden dabei je nach dem stärkeren oder schwächeren Stosse oder bei nur minimal veränderter Angriffsstelle in immer neuen unvorherzusehenden Combinationen auf den weichen Boden geschleudert. Figuren aus der linken Seite des Giebelfeldes wurden noch über die Ecke der rechten hinübergeworfen und umgekehrt; solche, deren Falllinie viel länger war als die anderer, kamen gleichwohl unter die letzteren zu liegen: ja gleich der allererste Versuch warf zwei Figuren der linken Seite unmittelbar neben die Eckfigur der rechten, welche ihrerseits gerade unter ihrem Aufstellungspunkte lag, ergab also die Combination, die von unseren wissenschaftlichen Gegnern als beweisführend für ihre Ansicht angesprochen wird.

Unser Sphairos ist in ganz analoger Weise von links nach rechts hinübergeschleudert worden, er ist dabei auf den Oberkörper des vor ihm zur Erde gekommenen Greises gefallen und in zwei Theile zerbrochen, von denen nun naturgemäss der eine links, der andere rechts von dem Torso zu liegen kam, auf den er aufschlug und den er selbst wiederum in zwei Theile brach. —

Ueber die Gruppierung des Westgiebels herrscht vollkommene Einig-



keit, trotzdem man hier an der Beschreibung des Pausanias einen noch weit geringeren Anhalt besitzt als für die Wiederherstellung des östlichen, ja trotzdem diese Beschreibung zu Missgriffen geradezu verführen musste.

Pausanias berichtet über das westliche Giebelfeld Folgendes: „Das an der Rückseite ist ein Werk des Alkamenes, der ein Zeitgenosse des Pheidias war und in der Kunst Bildwerke herzustellen den zweiten Platz einnahm. In diesem Giebelfelde ist die Schlacht der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos dargestellt. In der Mitte des Giebels steht Peirithoos, neben ihm auf der einen Seite Eurytion, der das Weib des Peirithoos geraubt hält, und Kaineus dem Peirithoos beistehend; auf der anderen Theseus, der die Kentauren mit einem Beile abwehrt. Ein Kentaure hat eine Jungfrau, ein anderer einen schönen Knaben geraubt. Meiner Meinung nach hat Alkamenes dies deshalb gemacht, weil er aus den Gedichten Homers gelernt hatte, dass Peirithoos ein Sohn des Zeus war, und weil er wusste, dass Theseus im vierten Gliede von Pelops abstammte.“

So unrichtig wie die Erklärung der Figuren, so falsch ist sicherlich das Motiv, welches Pausanias dem Künstler unterlegt. Die Verwandtschaft zwischen Peirithoos und Zeus, zwischen Theseus und Pelops, konnte keinen Grund abgeben, das Giebelfeld des elischen Zeustempels mit der Darstellung einer Kentaurenomachie zu schmücken. Der Gegenstand war ein namentlich in Attika sehr beliebter, weil er sowohl dem bildenden Künstler reichliche Gelegenheit zur Entfaltung seines Könnens in lebendig bewegten Gruppen darbot, als auch in seiner symbolischen Bedeutung der Eitelkeit des hellenischen Volkes schmeichelte. Nach der Sage waren sowohl Lapithen wie Kentauros, die Stammväter beider Geschlechter, Söhne des Apollon. Die Rüstigkeit, der Muth und die Kriegstüchtigkeit, welche beide Familien in gleichem Maasse auszeichnete, artete bei den halb menschlichen Kentauren bald in Ungeschlachtheit, Trotz und rohe Kampflust aus. Durch einen Erbschaftsstreit geriethen die ursprünglich verbrüdereten Geschlechter in offene Fehde, die jedoch wieder beigelegt ward. So kam es, dass zu dem grossartigen Hochzeitsfeste, das der Lapithenfürst Peirithoos mit Deidameia, des Lapithen Atrax Tochter, feierte, auch die stammverwandten Kentauren geladen waren. Hier berauschen sich die Unholde und fallen in ihrer Trunkenheit über die anwesenden Weiber und Knaben her. Ein heftiger Kampf entbrennt, welcher Dank dem kräftigen Eingreifen des Heros Theseus mit der endlichen Niederlage der Kentauren endigt. Die spätere Zeit hat sich schwerlich mehr des göttlichen Ursprungs der Kentauren erinnert. Ihr sind sie, mit Aus-



nahme Weniger, wie des weisen Cheiron, ein Geschlecht gewaltiger aber barbarischer, halbthierischer, lüsterner Trunkenbolde. Ihnen gegenüber repräsentiren die Lapithen, die im Bunde mit dem attischen Helden und seinen Genossen stehen, das gesittete Element, welches mit jenem Barbarenstamme im Streit, schliesslich als Sieger hervorgeht. Die Grundidee des oft variirten Themas ist mithin der Sieg des geistig höher stehenden Elementes über das rohere. Dieser Gedanke hatte allgemeine Giltigkeit, er war keineswegs ein specifisch attischer.

Wie einst die Megarer die Thatsache ihres Sieges über Korinth in die Darstellung des Mythos von der Besiegung des Acheloos gekleidet hatten, so schien den Eleern das beliebte Thema des Kentaurenkampfes geeignet, denjenigen ihrer Siege zu verherrlichen, aus dessen Beute der Zeustempel erbaut wurde, die Niederwerfung der aufständischen Pisaten, welche, wie Xenophon bezeugt, in der Werthschätzung der Peloponnesier als rohe, bäurische Naturen galten, denen man eben dieser Eigenschaft wegen die historische Befugniß, den olympischen Spielen zu präsidiren, mit Recht vorenthielt. So konnte die Niederwerfung der rohen Kentauren durch die gesitteten, das Culturelement repräsentirenden Lapithen recht wohl als ein Sinnbild der Unterjochung vermeintlich niedrigerer Rassen durch die höher gearteten Eleer gelten. —

Für die Zusammensetzung der Gruppen des Westgiebels standen dieselben Hilfsmittel zu Gebote wie für den Ostgiebel; insbesondere war hier, nachdem man sämtliche Figuren und Fragmente gehoben hatte und kannte, die Höhe der Gestalten durchaus bestimmend für die Stellung in dem gegebenen Rahmen. Wenn für den Ostgiebel die Weiterführung der Forschung eine Veränderung der jetzt angenommenen Anordnung immerhin noch ergeben kann, so wird ein solcher Fall für den Westgiebel schwerlich noch eintreten können.

Wie drüben so wird auch hier die Axe des Giebels von einer imponirenden Einzelfigur eingenommen. Pausanias nennt sie Peirithoos. Aber die gewaltigen, über menschliches Maass und menschliche Körperschönheit hinausgehenden Formen, die vollkommene Ruhe der Gestalt inmitten des Getümmels der Streitenden, deuten darauf hin, dass auch hier nicht ein Sterblicher sondern ein Gott die Mittelstelle der Composition füllt. Das Haupt, welches tadellos erhalten ist, lässt keinen Zweifel darüber, wer dieser Gott ist. Der bartlose aber reife Jüngling mit den grossen Augen, den vollen Lippen, den lebendig erregten Nasenflügeln, dem das gelockte Haar, nur durch einen leichten Reif zusammengehalten, vom Scheitel in Stirn und Nacken wallt, es kann kein Anderer



sein als Apoll, der Stammvater beider sich bekriegender Geschlechter, dem wir auch im Tempelfriesen von Phigalia als der waltenden Gottheit in diesem Streite begegnen. Zu Olympia stand der Gott als Apollon Thérmos, der Hüter des Gottesfriedens, und dem Mythos von der Festgründung zufolge auch als erster göttlicher Sieger in den Festspielen, in besonderer Beziehung.

Gleich dem Zeus im Ostgiebel ist auch er für die Personen der Handlung unsichtbar gedacht.

Uns zeigt der Gott die ganze Pracht seines Gliederbaus unverhüllt; seine Chlamys hängt über der rechten Schulter und wird an einer anderen Stelle durch den linken Unterarm aufgenommen. Die Linke hielt, dem Bohrloch nach zu schliessen, einen Gegenstand, wohl den Bogen; aber der Gott verschmäht es, von einer Waffe Gebrauch zu machen. Er streckt mit ruhiger, grossartiger Geberde den rechten Arm aus wider die rohen Geschöpfe, die den Frieden und die Heiligkeit des Festes stören, eine sichere Gewähr, dass Jene den Vertheidigern des Rechtes und der Sitte erliegen werden.

Noch freilich ist der Kampf keineswegs entschieden, aber die Aussicht auf den endlichen Sieg der Lapithen spricht sich in den schweren Verwundungen der Halbmenschen doch schon weit klarer aus, als in dem Friesen des sogenannten Theseion, wo die Chancen anscheinend für beide Parteien gleich stehen.

Zu beiden Seiten des Gottes füllt je eine dreigestaltige Gruppe die höheren Flächen des Giebelfeldes. In derjenigen der linken Giebelhälfte dürfen wir zweifellos den Kentauren Eurytion erkennen, welcher mit dem linken Arme und den beiden Vorderbeinen die Braut Deidameia umschlungen hat und mit seiner schönen Beute davonsprengen will. Aber das beherzte Weib giebt sich nicht so leichten Kaufes gefangen. Mit festem Griffe hat ihre Linke den Bart des Unholdes gepackt, die Rechte ist ihm in das Haupthaar gefahren.

Ihr zu Hülfe eilt der junge Gatte Peirithoos, den nächst der natürlichen Stellung neben der Braut auch das bartlose Antlitz und das festlich geordnete Haar als solchen kennzeichnen. Ist auch von dem Oberkörper dieser Gestalt nur Geringes erhalten, so lässt sich doch aus der Stellung der Figuren die Handlung klar erkennen. Peirithoos hat eine Waffe ergriffen, die er mit beiden Händen gegen den Kentauren schwingt. Letzterer, von seiner Beute hart bedrängt, will sie gleichwohl nicht fahren lassen. Er hält sie mit dem linken Arme umschlungen, während die unbewehrte Rechte den Gegner fern zu halten sucht.



Dieser Hauptgruppe zu wendet der Gott sein Errettung verheissendes Haupt und den schirmenden Arm, ein Analogon zu der leiseren Zuneigung des Hauptes, mit welcher im Ostgiebel Zeus den Sieg im Voraus dem Pelops verleiht.

In der rechten Giebelhälfte entspricht dieser Gruppe die Darstellung der von Pausanias angedeuteten Scene, wie ein Kentaur eine Jungfrau raubt. Hier ist die Errettung thatsächlich schon eingetreten. Der Kentaur hat eine tiefe und klaffende Wunde in der Stirn, die das Beil des Theseus ihm geschlagen hat. Noch hat er seine sich sträubende Beute mit beiden Armen und mit dem einen Vorderbeine umklammert. Aber die halb noch weinselig grinsenden Züge verzerren sich schon zum Todeskampfe und im nächsten Augenblicke wird die geängstete Jungfrau befreit sein. Von Theseus sind nur einige geringe Fragmente erhalten. Da er den tödtlichen Streich gegen den einen Kentauren schon geführt hat, wird er sich nun gegen den zweiten ansprengenden Gegner wenden, der zur Rechten der beschriebenen Gruppe den „schönen Knaben“ gepackt hat. Dieser Kentaur ist einer der beiden, welche der Raumersparniss halber nur in ihren Vorderhälften ausgeführt sind, und deren fehlende Hinterkörper von den folgenden Gruppen ohnehin verdeckt werden würden. Von seinem Kopfe ist nur der obere Theil, die in Fältchen gezogene Stirn erhalten. Man hat daraus geschlossen, dass er gleich seinem Seitenstück in der linken Giebelhälfte die Zähne gebraucht habe. Da dies nicht wie dort einem Angreifer, sondern seiner zarten Beute gegenüber geschehen sein würde, möchte ich diese Deutung kaum für wahrscheinlich halten.

Das erwähnte Gegenstück stellt einen Kentauren und einen Lapithenjüngling in wildestem Kampfe dar. Beide sind in die Knie gesunken und ringen halb am Boden weiter. Der Lapith hat mit der Linken den Kopf des Halbmenschen an sich herangerissen, der rechte Arm umschlingt den Hals und sucht hier den Gegner zu erwürgen, der seinerseits bestrebt ist, sich von der Umschlingung zu befreien, und zugleich seine Zähne in viehischer Weise tief in das Muskelfleisch des würgenden Armes eingehauen hat. Deutlich prägt sich in dem Antlitz des Lapithen der Schmerz aus, den ihm der Biss und der Griff in das Haar verursacht.

Auf diese beiden zweifigurigen Gruppen folgt wiederum beiderseits eine dreigestaltige.

Zur Linken hat ein Kentaur sich auf die Vorderbeine niedergelassen, um wie sein Gegenstück in der rechten Giebelhälfte eine Frau, die er mit dem linken Hinterbein in roher Weise niederhält, und deren Haupt



er mit der Faust an dem vollen Haare niederreisst, auf seinen Rücken zu schwingen. Aber er hat diesen Wurf nicht vollenden können. Auch seine Beute hat ihn in das borstige Haar gepackt und stösst ihn kräftig von sich, während der knieende Lapithenjüngling mit beiden Armen das Haupt des Gegners niederzwingt. Auch hier kann kein Zweifel sein, dass der Unhold seinen Raub fahren lassen muss, wenn er sein Leben retten will.

Das Gegenstück zu dieser Gruppe ist in fast allen seinen Theilen vortrefflich erhalten; es bildet eine dem Zwange des Raumes vortrefflich angepasste Gruppe von höchst dramatischer Bewegung. Hier ist es dem Kentauren schon beinahe gelungen, das frische blühende Weib auf seinen Rücken zu setzen. Es ist so gut wie wehrlos gegen den Angreifer, der mit der Linken ihren Fuss und mit der Rechten das Gewand vor der Brust gepackt hat, um sie hoch zu heben. Aber auch hier ist der Retter noch zu rechter Zeit genaht. Er hat sich die breite Brust des Kentauren zum tödtlichen Stoss ersehen und, um diese Stelle zu treffen, auf die Knie niedergelassen. Während er mit der Linken den Kopf des Kentauren niederbeugt, führt die Rechte den Stoss mit solcher Gewalt, dass das breite Schwert an der Schulter wieder herausfährt. Es hat die Lunge des Gegners durchbohrt, dessen Mund sich schmerzlich verzerrt, während die Augen schon von dem Schatten des Todes umnachtet werden. Im nächsten Augenblicke wird es dem Weibe ohne Mühe gelingen, die Hand des Angreifers von ihrer Brust loszumachen und sich vom Boden zu erheben.

Nach den Ecken zu folgt nun auf diese dreifigurigen Gruppen je eine weibliche Einzelgestalt. Wie in dem Frieze von Phigalia in der Begleitung der Deidameia ihre Amme erscheint, die häufige Genossin und Vertraute der Heldinnen in der antiken Tragödie, so hat man auch diese beiden älteren Weiber wohl mit Recht auf Ammen oder Wärterinnen der Braut gedeutet. Sie besitzen einen ausgeprägt nichthellenischen Gesichtstypus, die Eine halbbarbarische, fast männliche Züge, wie denn in der That Ammen und Wärterinnen gern von nichthellenischen Nachbarvölkern gewählt wurden. Sie sind liegend dargestellt, und da sie ihrer Stellung im Giebel gemäss höher hinaufreichen mussten als die äussersten Eckfiguren, so hat der Künstler zu dem einfachen und ziemlich wohlfeilen Auskunftsmittel gegriffen, sie auf Polster hingestreckt darzustellen, wie solche ja zur Bequemlichkeit der Gäste bei dem Hochzeitsmahle zur Stelle sein mussten. Im Uebrigen scheint nichts auf die näheren Umstände gedeutet zu haben, unter denen der Kampf vor sich ging. Auch das



nahe liegende Motiv, den Kämpfenden zufällig zur Hand liegende Gegenstände, metallne Trinkgeschirre und Aehnliches, als Waffe in die Hand zu geben, scheint durchaus verschmährt worden zu sein, will man nicht das Beil des Theseus als eine solche vom Zufall in die Hand gegebene Waffe auffassen.

Auf die Oertlichkeit, an welcher die Scene sich abspielt, deuten die beiden weiblichen Gestalten in den Giebelecken. Sie liegen behaglich ausgestreckt und gänzlich unberührt von dem Getümmel, das um sie her tobt; es sind offenbar die Ortsnymphen der Localität, an welcher die Hochzeit gefeiert wurde. So entsprechen sie durchaus den beiden Flussgöttern des östlichen Giebelfeldes. Selbst in der Geberde der Arme lässt sich eine gewisse Uebereinstimmung mit diesen nicht verkennen: die dem Kladeos entsprechende Nymphe ist auf den linken Arm gestützt und scheint mit dem rechten leicht zu gesticuliren. Die andere ist auf beide Arme gelehnt, mit der Linken fasst sie den Zipfel des über die Schulter gezogenen Gewandes. Den beiden Nymphen bestimmte Namen zu geben, verbietet die Unbestimmtheit der Oertlichkeit, über welche die Angaben der Alten auseinandergehen. An thessalische Quellnymphen wird man am ehesten zu denken haben. —

Bevor wir auf die stilistischen Eigenthümlichkeiten, den Kunstwerth und die Schöpfer der beiden Giebelfeldgruppen eingehen, wird es zweckmässig sein, zuvörderst des weiteren bildnerischen Schmuckes zu gedenken, welcher die beiden Vorhallen über deren Säulenstellungen schmückte, der Metopen. Sie sind in jeder Hinsicht so eng verwandt mit den Giebelfiguren, dass füglich eine gemeinsame Behandlung beider Erscheinungen am Orte ist.

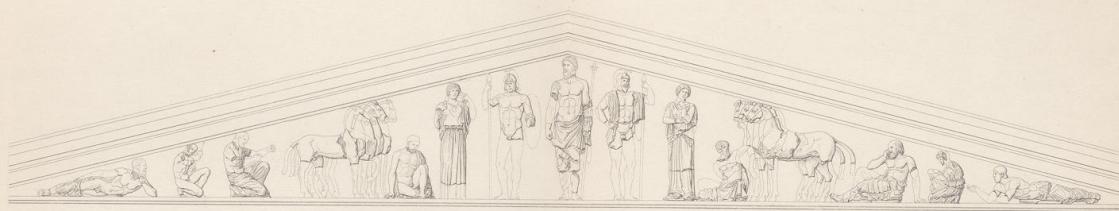
Der Fries des dorischen Gebälkes ist bekanntlich nicht ein glatter Balken, sondern er besteht aus alternirenden Elementen, den pfeilerartigen Triglyphen, welche das Kranzgesims tragen, und den zwischen dieselben eingeschalteten, dünneren und meist ziemlich quadratischen Platten, welche als Füllung dienen, den Metopen. Das Feld der letzteren ist schon in früher Zeit von dem bildenden Künstler mit Beschlag belegt worden. Der quadratische, kräftig umrahmte Raum erschien durchaus angemessen, einzelne Gruppenbildwerke in Reliefdarstellung aufzunehmen. Als Thema derselben erwiesen sich die Grossthaten der Heroen, eines Herakles und Theseus, Einzelkämpfe zwischen Lapithen und Kentauren, zwischen Amazonen und attischen Kriegern besonders geeignet. Für ein olympisches Bauwerk lag es besonders nahe, die Thaten des Herakles als Vorwurf zu wählen, des Stifters der olympischen Spiele des leuch-







GIEBELFELDGRUPPEN DES ZEUS-TEMPELS.



OST-FRONT.



LAPITHIN.



ORTSYNYPHE.



KLADEOS.



APOLLON.



WEST-FRONT.

Ges. u. gest. v. Carl Leoni Bock.

Verlag von Julius Springer in Berlin.







tenden Vorbildes für alle athletischen Kämpfer. Die bekannten „zwölf Arbeiten“, welche der Held im schmachvollen Frohndienste bei dem unwürdigen Halbbruder Eurystheus durch Hera's Hass zu verrichten gezwungen war, bildeten den Vorwurf für die Reliefdarstellungen an den zwölf Metopen, welche sich über den Eingängen zum Pronaos und zum Opisthodom befanden.

In früherer Zeit, vor den deutschen Ausgrabungen, bestand zwischen den Alterthumsforschern eine lebhafte Controverse über den Platz dieser von Pausanias beschriebenen Metopen. Die eine Partei meinte, es seien diejenigen Metopen mit den Bildwerken geschmückt gewesen, welche zu dem äusseren Fries, unter den Giebelfeldern, gehörten; die andre nahm die inneren Metopen über den Säulen der Tempelhore für die bevorzugten. Die Ausgrabungen haben erwiesen, dass die letztere Recht behält. Die Metopen des Aussenfrieses waren ohne bildnerischen Schmuck, die inneren, in ihren Abmessungen etwas kleineren, trugen die Reliefs. Die Tafeln sind 1,60 Meter hoch, so dass die Figuren nahezu Lebensgrösse besitzen. Pausanias zählt die Darstellungen in der Reihenfolge auf, wie sie am Tempel angebracht waren, versäumt freilich den Ausgangspunkt namhaft zu machen. Die von allen Seiten durch Architekturtheile umschlossenen Metopentafeln hatten aber bei ihrem Falle weit weniger Wahl, als die frei stehenden Giebelfiguren; sie konnten nicht sehr weit von ihrem Standorte verschleudert werden. Und so vermögen wir durch Combination der schriftlichen Ueberlieferung mit den Fundumständen jeder Metope ihren einstigen Platz anzuweisen. Wie die Giebelcompositionen so verdanken auch die Metopen ihre Reconstruction Herrn Dr. Treu.

Die Reihe nahm ihren Anfang an der nördlichen Ecke des Opisthodom, auf den die ersten sechs Metopen entfallen, und setzte sich am Pronaos von Süden nach Norden zu fort.

Die erste Tafel (Fig. 49) zeigt Herakles mit dem erlegten Löwen von Nemea. Die Befreiung des argolischen Landes von diesem Ungethüm war des Helden erste That. Vergebens hatte er das unverwundbare Thier, das sich in eine Gebirgskluft mit zwei Eingängen zurückgezogen hatte, mit der Keule und mit Pfeilschüssen zu erlegen getrachtet. Da verrammelte der Jüngling den einen Eingang, betrat furchtlos die Höhle durch den anderen und erwürgte den Gewaltigen in seinen Armen.

Unsre Darstellung zeigt den Helden nach vollbrachter That. Der erlegte Löwe liegt am Boden, das mächtige Haupt auf eine Vorderpranke gelehnt. Der jugendliche bartlose Held ist von dem schweren Kampfe — der ihm der Sage nach auch einen Finger gekostet hatte — ermüdet.



Mit dem linken Fusse steht er neben dem Hinterbein des Erlegten, den rechten hat er auf dessen Schulter gesetzt und stützt auf das Knie den Ellenbogen und in die Hand das Haupt, ermattet und sorgenschwer der ihm noch bevorstehenden Arbeiten gedenkend. Die Linke ruht auf der Keule, von der ein Stück noch am Hinterschenkel des Löwen sichtbar wird.

Ihm zur Seite hat eine weibliche Figur gestanden, von welcher nur das Haupt und der rechte Arm gefunden wurde. Man kann sie als seine göttliche Beschützerin Athena deuten, die auf anderen Metopen durch ihre Attribute unzweifelhaft kenntlich gemacht ist. Aber auch an eine Local-



Fig. 49.

gottheit, etwa an die Nemea selbst, zu denken, wird so lange unbenommen sein, bis sich sichere Indicien für eine bestimmte Benennung etwa finden.

Der Löwe war bereits von der französischen Expedition 1829 gefunden worden; er bildet ein werthvolles Stück der Sammlung des Louvre.

Den Herakleskopf fanden wir wohl erhalten unter einer Eckquader des Zeustempels. Noch waren die Spuren der rothen Bemalung von Haar, Lippen und Augensternen sehr deutlich zu erkennen. Das Haar ist bei allen unsren Metopenköpfen entweder gar nicht oder nur durch eine gleichförmige erhöhte Masse plastisch angegeben; die Bemalung erst gliederte diese Masse in einzelne Locken. Die Heraklesköpfe machen daher, nun die Bemalung verschwunden ist, alle mehr oder minder den Eindruck von Kahlköpfen. Das Ohr des vorliegenden Kopfes ist das



früher besprochene „Pankratiastenoher“, dessen Muschel durch die Schläge des vielgeübten Faustkampfes verschwollen und verunstaltet ist.

Von dem Reliefgrunde, der eigentlichen Tafelfläche, ist nur ein kleines Stück erhalten. Auch diese oft sehr kleinen und gänzlich unscheinbaren Steinfragmente mussten sorgfältig aufgesucht und gesammelt werden. Sie geben nicht selten die wichtigsten Aufschlüsse über die Stellung der Figuren, wie hier von der Bewegung des linken Armes, oder wohl sogar über die ganze Composition; so liess sich z. B. die Zusammengehörigkeit der beiden in Fig. 51 vereinten Gestalten mit Bestimmtheit nur durch die beiden zwischen ihnen liegenden Fragmente des Hintergrundes beweisen. —



Fig. 50.

Die zweite Metope der Westseite (Fig. 50) hat den Kampf des Heroen mit der Hydra zum Gegenstande, jenem neunköpfigen Ungethüm, welches in dem Sumpfe von Lernai (Nauplia gegenüber) hauste, und dessen Häupter sich immer wieder erneuten, ein Symbol des unausrottbaren Sumpffiebers, welches erst der Sonnengott — Herakles in seiner ursprünglichen Bedeutung — zu vertilgen vermochte.

Die Platte ist überaus schwer beschädigt. Aus einer grossen Anzahl verstreuter kleiner Bruchstücke hat man zusammenfinden müssen, was noch davon erhalten ist. Es ist wenigstens so viel, dass man die Composition einigermaassen verfolgen kann. Die Hydra ist abweichend von den sonst bekannten Darstellungen gebildet: Aus einem dicken, in einen Crocodilschwanz endigenden Rumpfe wachsen eine Anzahl von Schlangen-



hälsen hervor, mit denen der Held zu kämpfen hat. Wie und mit welchen Mitteln dieser Kampf geführt wird, ist nicht mehr ersichtlich.

Herakles scheint mitten in das Gewirr der Schlangen hineingetreten zu sein. Der verschiedenartigen Ueberlieferung nach führte er die Streiche entweder mit der Keule oder mit einer Sichel, während sein treuer Waffengefährte Iolaos die Häse, aus deren Blute das neue Haupt sich bildete, nach des Helden Streichen schnell mit der brennenden Fackel todtglühte. Hier scheint für eine dritte Figur kein Raum mehr zu sein, Herakles scheint allein kämpfend gedacht. Indessen darf man sich nicht verhehlen, dass das Bindeglied, welches zwischen den beiden Hauptmassen der Composition liegt, die beiden Schlangenfragmente, doch nicht eine ausser jedem Zweifel stehende Combination bildet. Darf man aber den Rumpf der Hydra drehen und dem Herakles nähern, so gewinnt man den Raum für eine verlorene Figur, eben den Iolaos, den man ungern entbehren möchte. Der Sage nach wurde der Kampf mit der Hydra als eine nicht mitzählende, ungültige Arbeit erklärt, eben weil sie der Heros nicht allein, sondern mit Hilfe eines Genossen ausgeführt hatte. Diesen Genossen hätte daher der Künstler schwerlich aus seiner Darstellung weglassen dürfen. —

In der dritten Metope, welche unsre Figur 51 wiedergiebt, ist, wie in der ersten, die Kampfhandlung bereits vollendet. Herakles tritt mit seiner Beute vor eine sitzende weibliche Figur hin, wohl auch Athena, die ihm bei der gefährlichen Jagd unsichtbar beigestanden hat. Es galt die Stymphaliden auszurotten, jene wilden arkadischen Vögel mit ehernen Krallen, ehernen Stossschnäbeln und ehernen Fittigen, deren einzelne Federn sie Pfeilen gleich abzuschliessen vermochten, geflügelten Ungeheuern, die jede andere Kost als Menschenfleisch verschmähten. Athena hatte ihm eine Klapper geliehen, sie von ihren Nestern aufzuscheuchen, und die Pfeile, sie zu erlegen. Darum erscheint es billig, dass er ihr die Jagdbeute darbringt. Das oberste, an seinem Saume ausgezackte Gewand ist durch Bemalung gewiss als die mit dem Gorgonenhaupte geschmückte Aegis charakterisirt gewesen. Einen Helm trägt die Göttin nicht, auch fehlt ihr jegliches sonstige Attribut, welches sie als Athena kennzeichnen könnte. Man hat daher diese Figur, welche ebenfalls schon 1829 gefunden wurde und im Louvre aufbewahrt wird, oft als „Nymphe“ bezeichnet. Auch der ernste Kopf des Herakles gehörte bereits den französischen Funden an. Wir fanden dazu den Körper, den man zunächst für einen Iolaos hielt, bis die beiden Fragmente des Hintergrundes die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren erwiesen. Der Körper des He-



arakles gehört zu den schönsten, die in Olympia gefunden sind; sein Bau ist kräftig, muskulös ohne Ueberfülle, schlank ohne Magerkeit. Der Holzschnitt ist nicht geeignet, solche Schönheit wiederzugeben, auch der Gyps-



Fig. 51.

abguss vermag dies nicht. Wer von dem Werth und von den stilistischen Eigenthümlichkeiten unserer plastischen Funde eine richtige Vorstellung gewinnen will, der muss die in den grösseren Bibliotheken



Fig. 52.

zugänglichen Photographien nach den Originalen einsehen. Auch die Lichtdruckausgabe giebt eine durchaus ungenügende Vorstellung.

Von der vierten Metope (Fig. 52), welche die Bändigung des kre-



tischen Stieres darstellt, ist das Hauptstück gleichfalls in Paris. Die deutschen Ausgrabungen brachten dazu nur den dort fehlenden Kopf des Stieres und das untere Plattenstück mit den Spuren seiner Hinterbeine. Poseidon hatte um einen Frevel der Kreter zu strafen diesen Stier rasend gemacht; er verwüstete das Land; und Herakles ward die Aufgabe gestellt, das wüthende Thier lebend einzufangen. Das gewaltige Ungethüm mit dem mächtigen Nacken bäumt sich hoch auf vor seinem Bändiger, der, wie es scheint, ihm eine Schlinge um den rechten Vorderfuss geworfen hat und im nächsten Augenblicke mit der Rechten das Horn oder die Nüstern des Thieres packen wird. Unser Holzschnitt lässt die Stellung des linken Vorderbeines nicht deutlich genug erkennen; der Fuss macht keinen Galoppschritt, wie man wohl gemeint hat, sondern das Unterbein ist dicht an den Oberschenkel herangebogen; das kann nur durch den Strick geschehen, an welchem Herakles linke Hand zieht. Von seinem linken Arm ist die obere Umrisslinie deutlich erkennbar. Sie zeigt, dass auch nicht — wie man aus einem Bohrloch am Maule geschlossen hat — die Schlinge um den Kopf des Thieres geworfen ist, denn bei dieser Stellung könnte der Arm den Kopf nur drängen, nicht aber ziehen. So wird man, da es galt, den Stier lebend zu fangen, auch nicht leicht eine Keule in der Rechten des Heros voraussetzen dürfen. Die gewaltige That wird noch hervorragender, wenn der Held sie ohne jede Waffe vollbringt. Auf die Grossartigkeit der Composition werden wir später zurückzukommen haben. —

Sehr beschädigt ist die fünfte westliche Metope; sie ist nur in einzelnen Fragmenten auf uns gekommen. (Fig. 53). Sie behandelt die Einfangung der erzfüssigen Hirschkuh, welche auf dem achaischen Berge Keryneia hauste. Herakles hatte sie auf dieser Höhe ein Jahr lang vergeblich gejagt und war der Fliehenden bis an die Donauquellen gefolgt, von wo er den wilden Oelbaum nach Olympia mitbrachte. Endlich hatte er sie im Ladonthale eingeholt. Es scheint, soweit man aus den wenigen Ueberresten und aus anderen erhaltenen Darstellungen desselben Gegenstandes zu schliessen vermag, dass das Thier am Boden liegt, dass unser Held dasselbe mit dem einen Knie niederhält und damit beschäftigt ist, es zu fesseln. —

Noch weit fragmentarischer ist der Zustand des von der letzten Tafel der Westseite Erhaltenen. Mit Sicherheit als zu diesem Bildwerk gehörig erkennbar ist lediglich ein Kopf, den wir in Fig. 54 in grösserem Maassstabe wiedergeben, das Haupt der Amazonenkönigin Hippolyte. Admete, die Tochter des Eurystheus wünschte den Gürtel dieser



Fürstin, ein Geschenk des Ares, zu besitzen, und so musste Herakles auf des Stiefbruders Geheiss ausziehen, ihn zu holen. Schon hatte die



Fig. 53.

Königin, die den Helden freundlich empfing, in die Herausgabe des kostbaren Geschenkes gewilligt, als Hera sich in eine Amazone verwandelte



Fig. 54.

und die Genossinnen erregte. Da ergriff Herakles, durch den Lärm im Lager erschreckt und Verrath fürchtend, schnell die Fürstin bei den Haaren, tödtete sie und machte sich mit dem eroberten Gürtel davon.



In unserer Darstellung hatte Herakles, wie wir noch erkennen können, das Haar der rechten Kopfseite gepackt; der Todesstreich war bereits erfolgt, die Züge sind schmerzhaft entstellt, die Augen fast gebrochen. So wird man denken müssen, dass die Linke des Helden das Haar noch gepackt hielt, dass aber die Rechte wohl schon die Waffe fahren liess und im Begriffe war, den Gürtel zu lösen.

Dies die Metopen der Westseite. —

Die Fortsetzung im Osten erfolgte zunächst durch eine Metope, von welcher ebenfalls nur geringere Reste erhalten sind, dennoch genügende, um uns die Composition im Grossen zu vergegenwärtigen. Schon als das erste und grösste Bruchstück, noch ohne den viel später gefundenen Kopf, im Winter 1875 zu Tage kam, konnte man die Gesamtanlage erkennen, da der Vorgang, welcher hier dargestellt ist, zu allen Zeiten einen beliebten Vorwurf für Maler und Bildhauer abgab. Es ist Herakles mit dem erymanthischen Eber. Er hatte die in Psophis eingebrochene wüthende Bestie in dem tiefen Schnee des Waldgebirges müde gejagt, bis er sie, seinem Geheiss gemäss, lebend einfangen konnte. Nun bringt er sie auf seiner Schulter herbei, während der feige Eurystheus, von dem blossen Anblick des Thieres in Schrecken gesetzt, in ein grosses in die Erde gegrabenes Fass gekrochen ist und den Nahenden mit den erhobenen Armen von sich winkt. Ein pompejanisches Gemälde in der Sammlung des Museo nazionale in Neapel scheint unsrer Composition sehr nahe zu stehen. Dort wie hier hat Herakles bereits den einen Fuss an das Fass gesetzt und findet offenbar eine Genugthuung darin, seinen feigen Stiefbruder mit dem hochgehaltenen Ungethüm zu schrecken. Eurystheus erhebt dort beide Arme mit gespreizten Fingern. Nicht nur die Form sondern auch die rothe Färbung des Fasses zeigt dort, dass dasselbe aus gebranntem Thon besteht, einer jener riesigen Krüge wie sie, nach Schliemanns Entdeckungen in Troja, von uralter Zeit her in den Boden gegraben als Cisternen oder Getreidebehälter dienten.

In unsrer Metope (Fig. 55) ist nur dieses Fass unversehrt geblieben. Von Eurystheus, dessen Oberkörper daraus emportaucht, ist nur der entsprechende Theil des Rumpfes und der Hinterkopf erhalten, dessen in lange Wellenlocken geordnetes Haar von der Königsbinde zusammengehalten wird. Vom Herakles mag ein (im Holzschnitt nicht glücklich wiedergegebenes) Armstück herrühren, welches anderwärts nicht einzuordnen ist. Der Torso des Herakles, von den Franzosen 1829 gefunden, ist seitdem im Louvre verschwunden. Der Eber ist lediglich durch ein Stück seines Rüssels mit einem Hauer vertreten. —



Auf diese halb humoristische Darstellung folgt als zweite östliche Metope eine ebenso schwer beschädigte, deren Gegenstand die Entführung der Rosse des Diomedes bildet. Es scheint, dass von den sagenhaften Stuten dieses thrakischen Königs, welche derselbe mit dem Fleische harmloser Wanderer ernährte, nur eine dargestellt war. Ihren Kopf hatten bereits die Franzosen 1829 gefunden. Das Ross will nach rechts hin vorwärts; ob es dabei galoppirend gedacht war, lässt sich

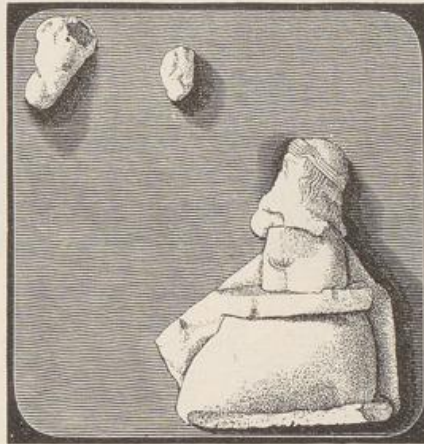


Fig. 55.

nicht entscheiden. Herakles hat es mit der Linken am Zügel gepackt und stemmt sich wuchtig der Bewegung entgegen. Auf unsrer Fig. 56 sind die verschiedenen Fundstücke dargestellt. Ihre Anordnung mag vielleicht ein wenig anders gewesen sein. Die Beine, über denen ein Stück von einem Schurze oder Kittel sichtbar wird, möchte man etwas mehr nach rechts gestemmt denken können, wenn man sich der mächtigen Bewegung erinnert, die der Künstler den Heraklesbeinen in der analogen Metope der Stierbändigung verliehen hat. —

Die dritte Metope führt uns den Kampf des Herakles mit Geryones vor, jenem aus drei zusammengewachsenen Riesengestalten bestehenden Fürsten einer kleinen Insel bei Gades, der die kostbarsten Rinderheerden besass. Sie für Eurystheus zu erwerben, war Herakles ausgezogen. Hirt und Hund hatte er bereits erschlagen und nun den schwersten Kampf mit dem dreileibigen Ungethüm zu bestehen. Von den erhaltenen, in Fig. 57 abgebildeten Fragmenten hat die deutsche Expedition nur sehr wenig unter ihren Funden zu verzeichnen; die Hauptsachen waren bereits 1829 zu Tage gekommen. Wie es scheint ist der



eine der drei Körper bereits unschädlich gemacht; man wird sich ihn liegend zu denken haben, wie der Kopf andeutet. Zwei Körper fechten

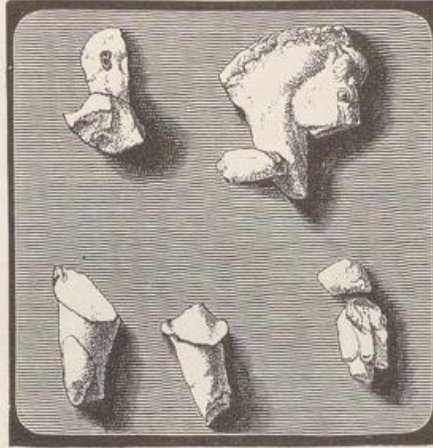


Fig. 56.

noch; wir sehen sie zum grösseren Theil von ihren Schilden gedeckt. Aber sie sind bereits ins Knie gesunken; schon setzt der Sieger dem

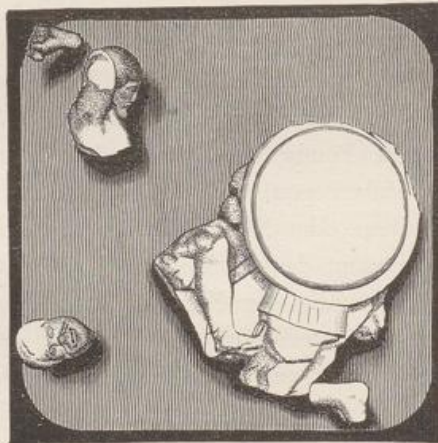


Fig. 57.

Einen den Fuss auf den Schenkel und holt zu kräftigem Schlage aus; so sehen wir den vollendeten Sieg nicht mehr fern. —

Zu den am besten erhaltenen und zugleich werthvollsten olympischen Funden gehört die vierte Metope der Ostseite; es fehlen hier nur die



Unterbeine des Herakles und ein Bein der rechten Figur, leicht ergänzbare und für die Erkenntniss der Composition nicht weiter belangreiche Theile. Herakles ist ausgezogen, die Aepfel der Hesperiden von dem Lande der Hyperboreer zu holen. Hier haust, nach seltsamer geographischer Begriffsverwirrung, auch König Atlas, der Träger des Himmelsgewölbes. Er ist im Stande, die gewünschten goldenen Früchte aus dem Garten der Hesperiden herbeizuschaffen, aber er muss seines Amtes warten, er darf den Himmel nicht von seinen Schultern lassen. Da übernimmt es Herakles, ihn zu vertreten und zeigt sich der gewaltigen Aufgabe gewachsen.



Fig. 58.

Unsre Fig. 58 vergegenwärtigt den Moment, wo der Titan zurückkehrt, in jeder Hand drei Aepfel. Es ist eine hohe königliche Gestalt, welche auch ohne den Schmuck der Fürstenbinde um die wallenden Locken des Hauptes genügt haben würde, die edle Abkunft des Dargestellten zu kennzeichnen. Er schreitet auf den Halbgott zu, der in der Mitte des Bildes mit nahezu geschlossenen Füßen, einer Säule gleich, die Last des Himmelsgewölbes trägt. Das Letztere ist nicht mehr sichtbar, man erblickt nur ein zusammengelegtes Polster, welches der Träger zwischen Bürde und Schultern eingeschaltet hat. Hinter ihm steht eine jugendliche weibliche Figur, welche in naiver Weise mit ihrem schwachen Arme den Gewaltigen zu unterstützen meint. Sie wird auf eine Hesperide gedeutet. Ihre Erscheinung besitzt in Stil und Gewandung eine unverkennbare Verwandtschaft mit der Hippodameia des Ostgiebels: dieselben Parallelfalten in dem steif herabwallenden Untergewande, dieselbe



Anordnung in der Diplois, welche die flache Brust in wenigen Faltenlagen bedeckt und zu beiden Seiten tief herabhängt. Nur der Stoff des Gewandes scheint bei der Hesperide ein leichterer, minder dicker zu sein, die Falten hängen nicht ganz so schwer wie dort. Auch fehlt hier die Gürtung des Chitones und die Aufnahme desselben über dem Gurte, wodurch die Erscheinung etwas Leichteres, Graziöseres erhält. Der rechte Arm, welcher an der Seite herabhängt, hat sich dem vorhandenen Raume mehr, als erwünscht wäre, anpassen müssen und ist dadurch etwas steif gerathen.

Das Haupt mit dem gewellten Scheitel vereint den natürlichen Liebreiz des jungen Wesens mit dem feierlichen Ernste, in welchem sie ihre vermeintliche Aufgabe erfasst hat. Das Anziehende dieses Kopfes geht freilich schon im Gipsabguss zum Theil verloren; unser kleiner Holzschnitt ist erst recht nicht im Stande, ihm gerecht zu werden. So hat er auch den anscheinend flachen, in Wahrheit in allen Muskeln angespannten, aber nirgends eine übermässige Anstrengung verrathenden Körper des Herakles nicht in der wünschenswerthen Weise wiedergeben können. —

Auch von der fünften Metope der Ostseite (Fig. 59) sind so erhebliche Stücke erhalten, dass das Bild vollkommen zu ergänzen ist. Es stellt, wie wir aus Pausanias' Zeugniß wissen, die vielleicht bekannteste That des Herakles dar, die Reinigung der Rinderställe des Augeias. Der Künstler hat die Sache realistischer aufgefasst als die dichtende Sage. Diese lässt bekanntermaassen den Helden durch einen Kunstgriff die Riesenarbeit vollführen: er wirft den Unrath nicht, wie Augeias voraussetzt, in den Strom, sondern er leitet den Strom in die Ställe und lässt ihn die ungeheuren Massen hinwegspülen. Unser Künstler hat den Heroen dagegen in voller Stallknechtarbeit dargestellt. Er lässt ihn mit einem Geräth, wahrscheinlich dem an einem langen Stiele quer befestigten Brette, das noch heut zu gleichem Zwecke benutzt wird, den Unrath vor sich her schieben. Dass diese Arbeit keine ganz geringe ist, sehen wir an der nicht unerheblichen Anspannung der beteiligten Muskeln. Und selbst bei dieser des Helden wenig würdigen Arbeit finden wir seine göttliche Helferin gegenwärtig, anscheinend Rath spendend, wie die Sache am Besten anzufangen, und Muth und Ermunterung zusprechend. Sie ist in der Gewandung ein Gegenstück zu der benachbarten Hesperide, nur ist hier wie bei Hippodameia das Untergewand gegürtet und fällt in zierlichen Parallelfälten über den Gürtel. Die Aegis fehlt; dagegen bedeckt ein Helm mit Nackenschirm und hohem Kamm das Haupt.



Bohrlöcher an der Schläfe bezeugen, dass einzelne Theile des Helmes von Bronze angesetzt waren.



Fig. 59.

Die Linke ruht auf dem gänzlich verkürzt dargestellten Schilde; die Rechte mag einen kurzen Speer gehalten haben. —

Die letzte Metope der Eingangsseite ist von Pausanias nicht erwähnt, oder ihre Beschreibung ist wie so manches andere Textstück verloren

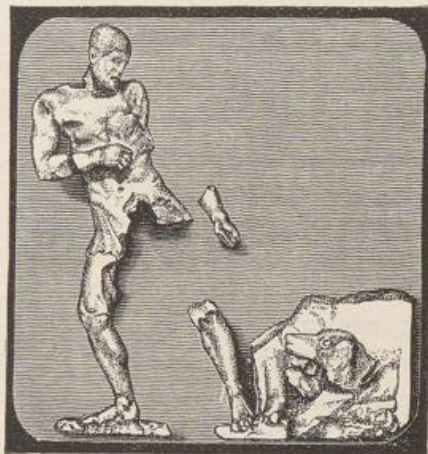


Fig. 60.

gegangen. Als ihren Gegenstand durfte man die Fesselung des Höllenhundes, eine der ausgezeichnetsten Leistungen des Heros, voraussetzen.



In der That kamen schon unter den ersten Funden Fragmente eines Hundekopfes zu Tage. Mit der Zeit gelang es auch hier, das einst Vorhandene aus etwa vierzig Bruchstücken wenigstens theilweise wieder zusammen zu finden. Fig. 60 zeigt, dass Kerberos hier keineswegs einen so schreckenerregenden Anblick gewährt, wie man bei dem Wächter des Hades annehmen möchte. Der eine erhaltene Kopf zeigt den Typus etwa des englischen Jagdhundes. Herakles' Gestalt ist in dieser Metope beträchtlich mager gerathen. Er ist, nur mit einem leichten Schurz bekleidet, in den Schlund des Hades bei Tainarön hinabgestiegen, hat den Hund gebunden und schleppt den Widerstrebenden mit beiden Händen am Stricke hinter sich her.

Der leere Raum, welcher in der rechten Metopenhälfte oberhalb des Kerberos verbleibt, lässt auf eine dritte Figur schliessen, von welcher Reste mit voller Bestimmtheit nicht nachweisbar sind. Auch hier werden wir an Athena denken können, deren Beistand dem Schützling bei der schwersten seiner Thaten vor Allem nöthig war, vielleicht aber auch an Hermes, der seines Amtes als Hadesführer gewaltet haben mochte.

---

Wie über die Composition der Zeustempel-Sculpturen, insbesondere die der Giebfelder, zwischen den Fachgelehrten eine Einigung noch nicht erzielt ist, so stehen sich auch bezüglich der Entstehungszeit und der Namen der Künstler, welche sich an diese Werke knüpfen, die Meinungen noch unversöhnt gegenüber. Die kunstgeschichtliche und stilistische Würdigung der neugewonnenen Schätze aber kann nicht anders als im Zusammenhange mit der Frage nach der Zeit und der Nationalität der Urheber erfolgen; dieser Frage müssen wir näher treten, um auf jene eingehen zu können.

Für die Metopen liegt die Altersbestimmung klar auf der Hand: sie sind mit dem Bau des Tempels zusammen geschaffen und vor dessen Vollendung eingesetzt worden. Nachträglich können sie nicht versetzt worden sein, denn sie sitzen nicht allein seitlich in den Falzen der Triglyphenböcke, sondern letztere greifen auch mit ihren sogenannten Capitellen, den sie krönenden Platten, über die etwas niedrigere Tafel über, so dass bei der Bauausführung wechselweise Metope und Triglyphe seitlich aneinander geschoben werden musste. Wollte man, um die Schöpfungen in eine spätere Zeit zu rücken, dagegen noch einwenden, dass vielleicht die Platten mit den nur roh zugehauenen Blöcken versetzt wurden,



und dass die Ausführung der Reliefs erst später am Tempel selbst von einem aus Gerüst erfolgt sei, so wolle man bedenken, dass die Metopen ja nicht an der freien Aussenseite, sondern unter dem hinderlichen und schattenden Gebälk des Säulenumganges sassen, wo eine so sorgfältige Arbeit, wie sie hier vorliegt, wohl unmöglich geworden wäre. Aber selbst wenn man so verfahren hätte, so müssten doch die Entwürfe zu den Metopen schon vollständig fertig ausgearbeitet gewesen sein, als die rohen Platten versetzt wurden; denn einzelne Sculpturtheile — so der Helm- kamm der Athena in der Stallreinigungsscene — ragen über die Höhe der eigentlichen Metopenplatte hinaus: der Marmorblock musste also bereits vor dem Versetztwerden für seine ganz specielle Bestimmung vorgearbeitet sein. Die Metopen entstanden mithin um Olymp. 80 = 460 v. Chr.

Nicht so glücklich daran ist man bezüglich der sicheren Datirung der Giebelgruppen, da die Fussplatte, welche die Bettungen für die Figuren trug, keinen Anhaltspunkt dafür gewährt, ob die letzteren gleichzeitig mit dem Kranzleisten aufgebracht wurden oder später. Bei dem sogen. Theseion in Athen sieht man auf das Bestimmteste, dass sämtliche Giebelfiguren fertig waren, bevor man den Kranzleisten versetzte, und dass man, bevor dies geschah, nicht nur sämtliche Bettungen, sondern auch alle nothwendigen Dübellöcher darin fertig stellte, so dass oben nichts mehr zu thun blieb, als die Dübel einzusetzen und zu ver- giessen.

Gern wird man sich das Verfahren in Olympia ebenso denken, denn es ist das naturgemässe, aber beweisen lässt sich das wie gesagt nicht. Man wird daher die Meinung Derer, welche an eine nachträgliche Schöpfung der Giebelcompositionen glauben, aus technischen Gründen nicht leicht widerlegen können.

Was diese Ansicht veranlasst, sind die Angaben des Pausanias, dass das östliche Giebelfeld dem Paionios, das westliche dem Alkamenes seine Entstehung verdanke. Den ersteren Meister kannten wir bis zur Ausgrabung von Olympia nur dem Namen und dem Geburtsorte nach. Wir wussten eben nur aus Pausanias, dass er das eine Giebelfeld des Zeustempels und eine Siegesgöttin in Olympia gemacht habe, und hielten ihn eben dieser Aufträge wegen für einen hervorragenden Meister.

Von Alkamenes wussten wir, dass er ein Zeitgenosse des Pheidias war, dass er einmal mit Glück gegen ihn concurriren konnte; auch seine Lebensgrenzen konnte man ungefähr festsetzen.



Pheidias selbst arbeitete, während der olympische Zeustempel entstand, auf der Akropolis von Athen an dem Bilde der Parthenos. Erst zwanzig Jahre nach der Vollendung des Bauwerks siedelte der Meister nach Elis über: die gewaltige Bauthätigkeit in Athen war beendet, und nun erst gewann er die Musse, einem ihm gewiss weit früher ertheilten Auftrage nachzukommen, der Ausführung des letzten und höchsten, aber von dem Bau des Tempels gänzlich unabhängigen Schmuckes desselben, eines Goldelfenbeinbildes des olympischen Zeus. Dem Verbannten folgte eine Anzahl seiner attischen Kunstgenossen in die neue Heimath; Einzelne von ihnen, so den Kolotes und Panainos, nennt uns die Ueberlieferung, von Alkamenes und Paionios sagt sie Nichts.

Es war daher eine willkürliche, freilich naheliegende, aber kritisch nicht hinreichend geprüfte Combination der älteren Kunstgeschichte, welche den Tempelausbau, seine Ausschmückung durch die Giebelfelder und Pheidias' Thätigkeit in Olympia gleichzeitig und in inneren Zusammenhang setzte. Pheidias dachte man sich als die Seele des Ganzen, er sollte auch die Compositionen des Paionios und Alkamenes und die Metopen beeinflusst haben. Durch solchen Missgriff verleitet, musste man sich unter den unbekannten Giebelgruppen allerdings Werke vorstellen, die in des grossen Meisters Sinne und noch später als die gewaltigen Parthenonsculpturen entstanden, diesen gar überlegen sein mochten.

Als im Jahre 1829 durch die französischen Ausgrabungen grössere Metopenfragmente zu Tage kamen, erregte ihr eines Pheidias durchaus nicht würdiger Charakter schon lebhaftes Befremden, und während andere Gelehrte sich mit Versuchen abmühten, das hier gebotene Räthsel in spitzfindiger Weise zu lösen, erklärte Otfried Müller rund, diese Bildwerke könnten nicht unter Pheidias Einflusse entstanden, sie müssten vorhanden gewesen sein, bevor der attische Meister nach Elis kam. Wie in so vielen Fällen hat der grosse Kunstgelehrte auch hier Recht behalten. Freilich liess der Beweis dafür sich damals nicht erbringen; er konnte erst durch die bei unseren Ausgrabungen festgestellten Maasse und Detailformen der inneren Metopen mit voller Sicherheit gegeben werden.

Auch ohne dass Pausanias es ausgesprochen hätte, war stillschweigend vielfach angenommen worden, die Künstler, welche die Giebelfelder machten, seien auch die Schöpfer der Metopen gewesen. War dies der Fall — und jetzt wo beide Kunstwerke vor uns liegen, wird man mehr denn je dieser Ansicht beipflichten müssen — dann freilich kann Alkamenes bei den Metopen wenigstens nicht betheiligt gewesen sein. Denn



um 460 v. Chr. konnte der Künstler, den uns erhaltenen Angaben zufolge, zwar schon am Leben, aber keinesfalls in künstlerischer Thätigkeit sein. Für Paionios ist eine Mitwirkung bei den Metopen, soweit seine Chronologie in Frage kommt, nicht ausgeschlossen.

Wie aber steht es nun mit der Datirung und der Urheberschaft der Giebelfelder?

Für neu auftauchende Bildwerke, welche weder datirbar noch auf einen bestimmten Meister zu beziehen sind, bleibt die Einreihung in die Folge der bekannten Kunstwerke abhängig von den stilistischen Eigenschaften, die man an ihnen wahrzunehmen meint. Freilich sind die Ergebnisse solcher stilistischer Untersuchungen zum nicht geringen Theil subjective Anschauungen. „Einem hochbegabten Geiste mag es gelingen, einzig auf künstlerisches Gefühl gestützt, die vollständige Entwicklung der Kunst aus ihren Werken zu erkennen. Allein auch das feinste Gefühl ist Irrungen unterworfen, und bei der verschiedenen Befähigung der Beschauer wird dem Einen zuweilen etwas zweifelhaft erscheinen, von dem ein Anderer sich vollkommen überzeugt glaubt.“ Wenn das ein Mann bekennt, dessen Auge für stilistische Unterschiede anerkannt eines der schärfsten ist, Heinrich Brunn, so mag der minder Geschulte sich scheuen, ein Urtheil auszusprechen, welches auf eine allgemeinere Billigung zunächst nicht hoffen darf. Ich glaube, dass weder zwischen den beiden Giebelfeldern unter einander noch zwischen diesen und den Metopen so erhebliche stilistische Unterschiede herrschen, als dass es möglich wäre, die drei Schöpfungen nicht gleichzeitig und nicht aus ein und derselben Schule hervorgegangen zu betrachten. Die Giebelcompositionen tragen in ganz gleicher Weise wie die Metopen den Charakter der noch unfertigen, mit der Form ringenden Kunstpoche vor Pheidias. Bei beiden nehmen wir in gleichem Maasse wahr, wie die Behandlung des Nackten, des menschlichen Körpers, bei weitem glücklicher ist, als die der Gewandung. Dort ist der Künstler durch emsiges Studium am lebenden Modell bereits Herr über die Form geworden, er versteht den Körper schon in schwierigen Lagen im Ganzen richtig nachzubilden, so wie er ihn sieht: durchaus realistisch, und deshalb, je nachdem das gewählte Modell war, mehr oder minder schön; niemals idealisirt, sofern es sich nur um Menschen handelt, aber in edleren Formen, sobald es Götter darzustellen gilt. Das bekundet ein sehr richtiges Verständniss in der Wahl der Modelle. Für alle Stadien der Altersscala vom Knaben und der zarten Jungfrau bis zum Greise weiss er den richtigen Ausdruck zu finden. Hin und wieder begegnen wir freilich einem augenscheinlichen



Proportionsfehler, aber wir wissen noch nicht, ob nicht dieser oder jener scheinbare Fehler ein beabsichtigter war, weil wir die Composition noch niemals auf dem ihr zukommenden hohen Standpunkte gesehen haben. Dass aber bereits in früher Zeit auf den Standort der Sculpturen gerücksichtigt ward, wissen wir aus der oben erwähnten Erzählung von einem künstlerischen Wettstreit zwischen Pheidias und Alkamenes. So lange die beiden Modelle tief standen, hielt man die Arbeit des Letzteren für die vorzüglichere. Das Verhältniss kehrte sich sofort um, sobald die Modelle in ihrer bestimmungsmässigen Höhe aufgestellt waren; denn Pheidias hatte seine Proportionen für eben diesen Standpunkt gewählt.

Der Behandlung des Körpers steht die der Köpfe ebenbürtig zur Seite. Freilich muss man in jener Zeit noch nicht nach geistigem Ausdruck suchen: individuelles Geistesleben hat selbst ein Pheidias seinen Physiognomien noch nicht aufzuprägen gewusst. Aber die gröberen Affecte, Wuth, Angst, Schmerz, gespannte Aufmerksamkeit, finden in den typisch gehaltenen Köpfen der olympischen Tempelsculpturen doch nicht minder klaren Ausdruck, als die göttliche Ruhe und Hoheit, die jungfräuliche Anmuth und der gemessene Ernst des Greisenalters (vgl. die Köpfe auf Taf. VII).

Zu solchem künstlerischen Vermögen steht die Anordnung und Ausführung der Gewandung in grellem Missverhältniss. Wo der Künstler älteren, durch die Tradition geläufig gewordenen Motiven folgen konnte, der schlichten Gewandung, welche den Cultusbildern eigen war, lang herabwallenden, einfachen Chitonen und in breiten Massen angeordneten Obergewändern, da werden wir nicht leicht zu tadeln finden. Die unter einander so verwandten, in unverkennbarstem Zusammenhange stehenden Figuren der Hippodameia, der Hesperide und der Athena in Fig. 59, bieten die besten Beispiele hierfür wie für die mir zweifellose Identität der entwerfenden Künstler. Selbständiger und in gesteigerter Lebendigkeit wirkt das gleiche Motiv in der Gestalt der Sterope.

Sobald aber die Figur in einer anderen als in aufrecht stehender Haltung auftritt, ist die Kunst zu Ende. Das zeigt sich schon deutlich bei der Athenagestalt in der Metope Fig. 51. Das Motiv der Parallelfalten ist bei der sitzenden Figur beibehalten und wirkt über dem Oberschenkel höchst unschön; es klingt überall auch bei den bewegteren Gestalten der Frauen im Westgiebel durch und macht deren Gewandung zu einer meist unerfreulichen. Nicht minder unglücklich ist dieselbe bei den liegenden Figuren ausgefallen. Hat der Künstler hier nach dem Modell gearbeitet, so konnte er demselben diese steifen zopfigen Decken



kaum anders als mit Nesteln umheften. Oft ist der Körper in diese Decken wie in ein Badetuch eingewickelt.

Man vergleiche diese steifleinenen Wickeltücher mit den köstlichen Gewändern, welche die Formen der sogen. Kekropstöchter vom Parthenon schmeichelnd umfliessen, wo Form und Gewand in Eins empfunden ist, wo der edle Menschenleib gleichsam die vox firma bildet, der die Falten der Gewandung sich wie begleitende Klangweisen anschmiegen; und dann habe man den Muth, zu behaupten, der olympische Künstler habe diese Schöpfungen gekannt und dennoch seine Gewandung so gestaltet wie sie ist.

Aber freilich behauptet das auch Niemand. Man hat vielmehr versucht, sich aus dem Dilemma mit der Erklärung zu ziehen, die Conception gehöre allerdings den von Pausanias genannten Künstlern, Paionios und Alkamenes, an, sie sei allerdings zur Zeit des Pheidias entstanden, aber mit der Ausführung seien einheimische, peloponnesische Künstler, nicht viel besser als Handwerker, betraut worden, und diese Steinmetzgesellen hätten dann die in kleinen Thonmodellen ganz skizzenhaft ausgeführte feine Conception der Pheidiasschüler in den groben peloponnesischen Provinzialsprache übersetzt.

Dieser früh entstandenen und neuerdings wieder vertheidigten Erklärung habe ich mich von vornherein nicht bequemen können und bin je länger desto mehr von ihrer Unhaltbarkeit überzeugt worden. Zunächst vermag ich in der Behandlung auch der Gewänder durchaus keine handwerksmässige, sondern nur eine mit voller Ueberlegung, ja mit einem gewissen Raffinement durchgebildete Arbeit zu erblicken. Nicht der Ausführende ist hier verantwortlich, sondern der Concipirende: die Gewänder sollten gerade so sein, wie sie sind, und nicht anders. Die Künstler, welche sie schufen, vermochten noch nicht Körperform und Gewandung in Eins zu denken, sie behandeln Beides getrennt; wie ein schlechter Componist in einem mangelhaften Durchführungssatze, lassen sie ihre beiden Melodien selbständig neben einander hergehen und unharmonisch sich kreuzen.

Und würde denn ein Künstler ersten Ranges die Ausführung eines Werkes für einen der hervorragendsten Bestimmungsorte so sehr aus der Hand geben, dass er nicht wenigstens die Hauptmotive der Gewandung in grossen Linien vorzeichnete? Könnte er dulden, dass sein Werk, in so gröblicher Weise verunglimpft, für alle Zeiten den Augen der hochgebildeten Menge ausgestellt bliebe, die an diesem „Mekka der antiken Welt“, an dem Sammelpunkte hellenischen Lebens zusammenströmte?



Mögen immerhin die Mittel zu dem künstlerischen Schmucke knapp bemessen gewesen sein; hingen auch die Wolken des peloponnesischen Krieges bereits drohend am politischen Himmel und mahnten zur Eile; mögen deshalb alle verfügbaren künstlerischen Hände für die technische Herstellung der Sculpturen herangezogen worden sein — das Alles kann keinen Einfluss auf das Modell gehabt haben; dieses Modell, so klein es auch sein mochte, musste die Gewandmotive enthalten, und diese Motive verweisen die Sculpturen mit Bestimmtheit in eine Epoche vor der grossen Kunstthätigkeit des Pheidias.

Damit fällt denn auch die Möglichkeit, Alkamenes an den Giebelfeldern zu betheiligen, und es bleibt Nichts übrig, als den Schriftsteller, der so viel Irrthümliches berichtet, auch hier eines Fehlers zu zeihen. Immerhin mag zu seiner Zeit in Olympia die Meinung verbreitet gewesen sein, das westliche Giebelfeld rühre von Alkamenes her. Wo hätte man nicht gern ein Jahrhunderte lang erhaltenes Kunstwerk auf einen gefeierten Meister zurückzuführen gesucht! Aber von der Entstehungszeit der olympischen Tempelsculpturen waren die Tage des Pausanias um sechs Jahrhunderte getrennt. Welchen Werth würden wir heut auf die Mittheilung eines Fremdenführers legen, der uns versicherte, dieses in einer schlesischen Kirche erhaltene Becken sei von der Hand Bernward's von Hildesheim, oder der uns die Meister der Gemälde von Schwarzhofsdorf oder der Wechselburger Reliefs namhaft machte?

Und brauchen wir so weite Zeitabstände heranzuziehen? Wie viele gebildete Berliner wissen denn, von wessen Händen die herrlichen Giebelfeldcompositionen am Opernhause und am Schauspielhause herrühren, Meisterwerke, von denen das eine sechzig, das andere noch nicht vierzig Jahre zählt?

Die Angabe, dass Paionios das östliche Giebelfeld geschaffen habe, kann immerhin auf Wahrheit beruhen. Wir kennen den Meister nur aus Pausanias und haben in seiner später zu besprechenden Nike ein von ihm selbst inschriftlich beglaubigtes Werk gefunden, welches freilich seinem künstlerischen Charakter nach in keiner verwandtschaftlichen Beziehung zu den Tempelsculpturen zu stehen scheint. Aber zwischen diesen und der Siegesgöttin lag auch ein Zeitraum von vier Jahrzehnten einer in jeder Beziehung entwicklungsreichen Zeit. Der Sturm des Bürgerkrieges war über das Land gebraust; mit klingendem Köcher war der strafende Gott einhergezogen, und die Besten der Zeit waren den pestvergifteten Pfeilen zum Opfer gefallen; wie in der Politik so hatte sich in der Kunst durch Pheidias inhaltlich und formell eine vollständige Wandelung voll-



zogen. Warum sollte man bestreiten, dass ein bildungsfähiger, hochbegabter junger Künstler diese Wandelung mitgemacht, dass er aus dem Beispiele des grossen attischen Meister so viel Gewinn gezogen habe, um die Schöpfungen seines Greisenalters von denen seiner Jugendzeit grundverschieden gestalten zu können?

Nun wir wissen, dass die olympischen Tempelsculpturen lange vor Pheidias' Blüthezeit entstanden sind, kann es uns nicht mehr befremden, wenn sie nicht den Stempel der Vollkommenheit tragen, welcher den parthenonischen Schöpfungen aufgedrückt ist. Die Hoffnung, in ihnen eine Reihe von Kunstwerken absolut „ersten Ranges“ zu finden, ist durch ihre Hebung thatsächlich vereitelt worden. Dagegen ist ein in kunstgeschichtlicher Beziehung sehr hervorragendes Ergebniss gewonnen: eine Lücke in der Entwicklungsgeschichte der griechischen Plastik ist reich und glücklich ausgefüllt, ein zeitliches Mittelglied gefunden zwischen den Erscheinungen der noch gänzlich befangenen alterthümlichen Kunst, der die Giebelgruppen von Aigina angehören, und denen der hellenischen Kunst auf ihrem Höhepunkt in den Bildwerken des Parthenon.

Inwiefern dieser vermittelnde Charakter sich in der allgemeinen Anlage der Composition äussert, ist bereits früher berührt worden. Es ist darauf hingewiesen, dass die Betonung des Centrums mit den Hauptpersonen der Handlung ebenso durch die frontale Stellung derselben erreicht wird, wie durch die — sei es durch die Körper- oder die Kopfstellung oder durch beide zugleich erreichte — Profillage der Eckfiguren. Zu diesem schon von den aiginetischen Künstlern mindestens unbewusst angewendeten Kunstgriffe gesellt sich in den olympischen Giebelcompositionen die feinere Ueberleitung von den Ecken zum Centrum durch halb und dreiviertel gestellte Figuren.

Ein sehr erheblicher Fortschritt bekundet sich dann in der Gruppenbildung. Eigentliche Gruppen nach heutigem Begriffe besitzt der aiginetische Giebel noch nicht. Wohl stehen hier die beiderseitigen Mittelfiguren des westlichen Giebels in einem inneren Zusammenhange; zwei Männer kämpfen um einen Verwundeten, den wegzuschleppen ein Vierter herbeieilt. Aber zu dem, was man eine Gruppe nennt, sind diese vier Personen keineswegs vereint; sie sind im Gegentheil durch die zwischen ihnen stehende Athena auseinandergerissen.

Der Westgiebel des olympischen Zeustempels dagegen zeigt uns das früheste Beispiel wirklicher zwei- und dreifiguriger Gruppen in Vollplastik, (während freilich gruppenhafte Compositionen in Relief in eine weit ältere Zeit hinaufreichen). In dieser Beziehung ist namentlich die nie-



drigere dreifigurige Gruppe in der rechten Hälfte des Westgiebels als eine ganz vortreffliche Leistung hervorzuheben.

Was die Composition der Giebelfelder und, soweit es sich bei dem fragmentarischen Zustande erkennen lässt, zumeist auch der Metopen ferner auszeichnet, ist das vortreffliche Verhältniss zwischen dem Figürlichen und dem Hintergrunde, so zu sagen dem Muster und der Füllung, die glückliche Benutzung des gegebenen Raumes und die geschickte Massenvertheilung in demselben. Nach dieser Seite hin ist die Stiermetope (Fig. 52) schon seit ihrem Bekanntwerden nach Gebühr gewürdigt worden. Die Raumfüllung ist eine ganz vollendete, die diagonale Durchschneidung der quadratischen Platte durch die beiden Körper — das linke Bein des Heros war weithin nach der rechten Ecke zu ausgereckt — ein Meisterstück der Composition.

Ebenbürtig treten dieser Metope die der stymphalischen Vögel (Fig. 51) und die der Stallreinigung (Fig. 59) zur Seite, während die Atlasmeterope (Fig. 58) das wünschenswerthe Gleichgewicht der Massen etwas vermissen lässt. Die ungleiche Vertheilung der Fondfläche zu beiden Seiten des Herakles wirkt nicht günstig; zwischen seinem und dem Oberkörper des Atlas ist eine geradezu störende Lücke. Auch die Löwenmetope (Fig. 49), muss, wenn die links eingesetzte Figur an richtiger Stelle steht, auf der rechten Seite des Heroen eine empfindliche Leere gezeigt haben, wofern nicht auch hier eine uns unbekannte Figur als Gegengewicht geschaffen war.

In den Giebelfeldern wird man schwerlich eine Stelle entdecken, auf welcher das Auge infolge von Lücken oder Ueberfüllungen haften bliebe. Sie stehen, was Abgewogenheit der Massenverhältnisse und Einschmiegung in den gegebenen Raum betrifft, weit über der gepriesenen Composition des Pergamenischen Altarfrieses, wo wir gar nicht selten einem recht unerfreulichen Mangel an Feingefühl begegnen müssen.

In der Lösung dieser Aufgabe stehen sich freilich die beiden Giebelfelder einander nicht ganz gleichwerthig gegenüber. Denn eben jene Anpassung an den gegebenen Raum ist im Westgiebel ungleich geschickter erreicht worden, als im östlichen, wo der Zwang doch hier und da deutlich erkennbar wird. Für den älteren Rossewärtler der linken Seite ist die knieende Stellung eine zweifellos unnatürliche. Niemand, der vier muthige Renner in den Zügeln hält, kniet dabei nieder. Noch unnatürlicher wird diese Lage, wenn der Betreffende vor den Pferden kniet, wie die abweichende Reconstruction vorschlägt.

Aber abgesehen von solchen Unbeholfenheiten dürfen wir doch in



beiden Giebfeldern ein ganz bedeutendes Compositionstalent freudig anerkennen. Muthet uns das östliche Giebfeld in seinen wenig bewegten Figuren freilich etwas steif an, so ist die in ihm herrschende Ruhe doch keine Starrheit; es ist die Ruhe vor dem Sturme, ein Moment höchster Spannung vor einem über Leben und Tod, Liebeshoffnung und Kronengewinn entscheidenden Ereigniss.

Leidenschaftliche Bewegung pulsirt dagegen in den höchst gewaltig erregten Gestaltengruppen des westlichen Giebels; aber hier war ja auch der Stoff für den Künstler ein weitaus günstigerer, der Entfaltung lebendigster Kraft- und Affectäusserung überall Vorschub leistender. Und während in dem östlichen Giebel die Erscheinung des Gottes in seiner mit der Ruhe der übrigen Personen harmonirenden Stellung keine übermässig hervorragende Rolle spielt, ist dagegen in dem westlichen Giebfelde die Figur des Apollon von ganz unvergleichlicher Wirkung. Mitten in dem wüsten Getümmel des Kampfgewühles, dem heftigsten Toben der Leidenschaften, steht die Riesengestalt des schützenden Lichtgottes wie ein Fels in der Brandung, wie der Orgelpunkt in dem erregten Auf- und Niederwogen dissonirender Tongänge.

Je länger und tiefer man sich mit dem Studium der olympischen Tempelsculpturen beschäftigt, um so grössere Schönheiten entdeckt man immer aufs neue. Und wenn, unserer Hoffnung entgegen, in diesen Bildwerken keine den Parthenonsculpturen ebenbürtige Schöpfungen ans Licht gekommen sind, so gewähren sie uns dafür die Belehrung und den Genuss, die wir in dem Erkennen des geschichtlichen Werdens empfangen. Sie zeigen uns häufig genug die Quellen, aus denen die vollendetere Kunst ihre Motive geschöpft hat.

Von höchstem Werthe ist es ferner, dass uns in den olympischen Giebfeldern die Compositionen in einer Vollständigkeit erhalten sind, wie dies bisher noch bei keiner einzigen derartigen Schöpfung der Fall war. In den Parthenongiebeln sind grosse, voraussichtlich niemals ausfüllbare Lücken; die Giebelgruppen von Aigina, die wir vollständig zu besitzen meinten, erweisen sich in jüngster Zeit als lückenhaft, aber schwerlich wird es gelingen, die fehlenden Figuren zu reconstruiren. Von den Tempeln in Samothrake sind nur einige vereinzelte Figuren gefunden, die Niobidengruppe wird schwerlich noch von einem Kunstforscher für einen Giebelschmuck gehalten werden: um so dankbarer dürfen wir sein, dass uns in Olympia zwei grosse Giebfeldgruppen mit zusammen zwei- und vierzig Figuren Zeugniß davon ablegen, wie die Hellenen um die Mitte des 5. Jahrhunderts ihre Tympanongruppen componirt haben.



Die gerechte Würdigung der olympischen Tempelsculpturen gegenüber den bekannten Kunstschöpfungen der Blüthezeit und solchen Riesengerwerken wie der Pergamenische Altarfries ist für Diejenigen, welche nicht so glücklich sind, die Originale sehen zu können, recht schwierig. Anstatt des Originalen haben sie eine Uebersetzung vor sich, und eine solche in eine Sprache, wie sie der ursprünglichen kaum fremder und heterogener gedacht werden kann, und mit der man sich doch begnügen muss, weil die technischen Wissenschaften trotz aller ausgesetzten Preise bisher keine bessere Masse für Abgüsse finden konnten, als den Gips. Wenn ein Bildwerk aus feuchtem Thon uns die volle Wirklichkeit des lebenden Urbildes wiedergibt, wenn in dem edel-zarten, an seinen Contouren durchscheinenden Marmor das Leben zum Ideale verklärt und über die Wirklichkeit hinaus vergeistigt wird, so bietet der Gipsabguss nur die Form des erstorbenen, erstarrten Urbildes, gleichsam seine Todtenmaske. Und gerade griechischen Originalen gegenüber tritt die Unzulänglichkeit auch des besten Gipsabgusses ganz besonders stark hervor. Vergleichen wir nur einmal aufmerksam die Abgüsse einer späteren römischen und einer älteren hellenischen Statue mit ihren marmornen Urbildern: wie viel treuer und ungetrübter kommt der Eindruck des Originalen bei dem ersteren wieder! Der parische Marmor, aus dem die olympischen Bildwerke gemeisselt sind, ist von den statuarischen Marmorarten eine der grobkörnigsten. Er gebietet dem Künstler von vornherein eine breite Behandlung des Fleisches und der Gewandung. Was wir am Stile der hellenischen Plastik als grossartige Einfachheit bewundern, wird man nicht selten dem zwingenden Einflusse des Materiales zuschreiben dürfen.

Was nun aber an den marmornen Urbildern edel-schlicht und grossartig erscheint, das wird im Gipsabguss oft flach und uninteressant. Ganz besonders sind es bei den olympischen Giebelsculpturen die breiten knochenlosen Mittelpartien der menschlichen Leiber, die unter dem Mangel der Uebersetzung leiden, und deren scheinbare Flachheit in Künstlerkreisen manches abfällige Urtheil veranlasst hat.

Dazu kommt die beleidigende Grellweisse des Abgusses gegenüber dem ruhigen, warmen Tone, den alter Marmor besitzt, und der unserer Empfindung so sympathisch geworden ist, dass uns die Sitte der Alten, diesen Marmor mit lebhaften Farben zu bemalen, schlechthin unbegreiflich bleibt.

Und vollends der hohe Genuss, den das marmorne Urbild noch einem anderen als dem Gesichtssinne gewährt, der schwer zu beschreibende Reiz, welcher sich aus der fühlenden, dem Spiele der Muskeln



tastend folgenden Hand auf die geschulte Empfindung überträgt, er geht bei der rauhen mehligten Epidermis der Gipsfigur vollkommen verloren.

Es muss mithin vor einem Urtheil über den Kunstwerth der Funde, das lediglich auf der Kenntniss der (nicht einmal vollkommenen) Gipsabgüsse basirt, dringend gewarnt werden. Wer ein solches selbst zu gewinnen bemüht ist, wird mindestens die Photographien nach den Originalen (nicht die Lichtdrucke) zu Rathe ziehen müssen. —

Von jener eben erwähnten farbigen Bemalung haben sich an den Tempelsculpturen nicht so ausreichende Ueberreste erhalten, als dass wir im Stande wären, darauf hin einen Versuch der Wiederherstellung zu gründen; immerhin so viel, dass wir eine solche mit voller Bestimmtheit voraussetzen dürfen. Am lebhaftesten haben die Farbspuren sich an einzelnen Metopenstücken conservirt; so fanden wir den Untergrund der Stiermetope tiefblau gefärbt, während der Stier selbst braunroth war. Dagegen war der Untergrund der Hydrametope roth gestrichen, das schlangenartige Ungethüm dürfte daher wohl blau gewesen sein. Fanden wir bei dem Herakleskopf der Löwenmetope das Haar, die Lippen und die Augensterne roth gefärbt, so dürfen wir wohl annehmen, dass der Körper selbst nicht roth war, sondern eine der bräunlichen Fleischfarbe des Südländers ähnliche Färbung besass.

Für die Giebelfelder sind geringere Anhaltspunkte vorhanden.

Eine winzige, aber unter der Loupe als aufgesetzte Farbe erkennbare Spur von Roth an der Oberlippe des Greises im Ostgiebel beweist, dass die Lippen auch hier roth gefärbt waren. Dass die einzelnen Haarpartigen durch Farbe angedeutet waren, lässt sich mit Gewissheit aus der vom Meissel vernachlässigten Behandlung dieser Theile schliessen. Die Chlamys des Apollon zeigte noch in einem grösseren Stücke ihre ursprüngliche intensiv rothe Färbung.

Wenn uns diese Behandlung des edlen transparenten Marmormaterials mit Deckfarbe unsympathisch erscheint, so dürfen wir doch nicht vergessen, unter wie anderen klimatischen Bedingungen sie in Hellas wirkte, als es bei uns der Fall wäre. In jenem von Licht durchglühten Himmel, inmitten einer farbeingesättigten Landschaft, hätte das lediglich weisse Bauwerk mit weissem Bilderschmuck einen unharmonischen Eindruck gemacht, während bei unsrer zumeist grauen Atmosphäre und der matten Färbung unsrer Umgebung umgekehrt eine farbenreiche architektonische Composition aus der Stimmung herausfallen würde. So erklärt sich auch die Erscheinung farbiger Statuen und Büsten in der Renaissance der italienischen Kunst, die dann von dort aus auch bald in Deutschland



Aufnahme und Nachahmung finden. Bald befreundet sich der Italienreisende mit den Schöpfungen eines Mino da Fiesole, Benedetto da Majano und Anderer. Und auch bei uns in Deutschland erfreut man sich heute, in unsrer farbenlustigen Zeit, bereits an solchen Combinationen der beiden bildenden Schwesterkünste, von denen vor einem Jahrzehnt noch die Mehrzahl sich gleichgiltig oder mit einem Lächeln abwandte.

Ja unsre eigenen Bildner verschmähen heut nur noch selten, die Werke ihres Meissels in einer freilich sehr discreten Art durch leichte Färbung in ihrer Wirkung zu steigern, wo es etwa gilt die Haarpartien gegen die Stirn, oder das zarte Weiss einer halbverbüllten Büste gegen die umschliessende Gewandung abzuheben.

Für Tempelsculpturen des Alterthums war eine intensivere Färbung um so mehr geboten, als ihr hoher Aufstellungspunkt eine Unterstützung der Form durch die Farbe gewiss oft nothwendig machte, ferner weil eine Harmonie zwischen dem Farbenschmucke der Architekturtheile mit dem der Bildwerke unerlässlich war. Wie weit dieser sich bei dem olympischen Zeustempel ausdehnte, lässt sich nicht überall direct aus Spuren nachweisen. Aber die Uebereinstimmung, die in den Ueberresten der übrigen olympischen Gebäude bezüglich bestimmter Farben für bestimmte Theile herrscht, lässt einen ziemlich sicheren Schluss auch auf den Zeustempel zu. Die Säulenschäfte und Wände waren mit einem leicht röthlich gefärbten, sehr vortrefflich zubereiteten und glänzend polirten Stuck überzogen. Wie weit die Capitelle bemalt waren, ist nicht zu erweisen. Die Triglyphen waren sicherlich blau, wie bei sämtlichen olympischen Bauwerken, wo nur in den Nüancen ein Unterschied herrscht, von dem tiefen Schwarzblau am alten Megarerschatzhause bis zu der lichten Kobalttönung an dem späteren sikyonischen Thesauros. So waren auch bei sämtlichen Gebäuden die Tropfenplatten (viae) am Kranzleisten blau; so scheinen alle nicht mit besonderen Mustern gezierten horizontalen Bandstreifen roth gefärbt gewesen zu sein.

In solchem warmen Farbenglanze muss der Zeustempel, der Herrscher unter den olympischen Bauten, auch ohne besondere Festzierde von Blumen und Laubgewinden einen überaus prächtigen und festlichen Anblick gewährt haben. —

Von seiner Aussenseite wenden wir uns nun seinem Innern zu (vgl. Fig. 46). Ueber die breiten Stufen des Treppenaufganges, deren jede drei Schritte erfordert, gelangen wir auf die Höhe des Stylobates. Durch die Säulenreihe der östlichen Front treten wir in die mit Statuen geschmückte Halle und von hier durch eine der drei erzenen Thore in das



Vorhaus, den Pronaos, welcher gleichfalls mit Statuen und Weihegeschenken erfüllt ist.

Dem Pronaos entspricht auf der Westseite das offene, auch nicht durch Gitter verschliessbare Hinterhaus, der Opisthodom, der wie es scheint leer war und im wesentlichen nur zu den früher (S. 139 f.) erwähnten Reden und Vorlesungen benutzt wurde. Die Rückwand dieses Raumes ist geschlossen.

Nur vom Pronaos aus führt der Eingang, ein zweiflügliges Thor, in den Hauptraum des Tempels, die Cella.

Die Letztere ist ihrer Länge nach durch zwei zwischen Anten gestellte Säulenreihen in drei Schiffe getheilt, von den die beiden seitlichen dem Mittelschiff gegenüber äusserst schmal erscheinen. Ueber dem Gebälk dieser Säulenstellungen erhob sich loggienartig ein Emporengeschoss, durch Säulenreihen gegen das hohe Mittelschiff geöffnet. Man gelangte zu diesem Obergeschoss auf kleinen, sehr unbequemen Wendeltreppen, deren Grundspuren sich in den schmalen Seitenschiffen je zwischen Ante und erster Säule vorgefunden haben. Oben angelangt, vermochte man nun auf dieser Galerie die ganze Cella (28,65 Meter lang, 13,24 Meter breit) zu umwandeln.

Im Erdgeschosse war dies nicht Jedermann gestattet. Nur bis zur zweiten Säule vom Eingange konnte man vorgehen, dann sperrte eine steinerne, durch alle drei Schiffe reichende Schranke den Eintritt in den inneren Raum. Diese Schranke setzte sich auch zwischen den Säulen und parallel der Hinterwand fort und umschloss somit vollständig den unbetretbaren Raum. „Unter den Thron unterzutreten“, berichtet Pausanias, „(. . . . so wie wir in Amyklai in das Innere des Thrones gekommen sind) ist nicht möglich. Denn in Olympia hindern dies wandartige Schranken. Diejenige Schrankenwand, welche der Thür gegenüber liegt, ist einfach blau angestrichen, die anderen aber enthalten Gemälde von Panainos. Unter den Darstellungen befindet sich Atlas, welcher Himmel und Erde trägt; daneben steht Herakles, der dem Atlas die Last abnehmen will; ferner Theseus und Peirithoos, Hellas und Salamis, Letztere mit einem Schmuck in der Hand, wie er bei den Schiffsschnäbeln üblich ist; ferner ist da von den Kämpfen des Herakles der mit dem Nemeischen Löwen; ferner die Vergewaltigung der Kassandra durch Aias; weiter Hippodameia, des Oinomaos Tochter, mit ihrer Mutter; Prometheus noch in Fesseln und Herakles, der ihm naht. Denn auch das wird dem Herakles zugeschrieben, dass er den Adler, der Prometheus im Kaukasus quälte, getödtet und Prometheus aus seinen Banden befreit habe. Zum



Beschlusse der Malereien ist Penthesileia dargestellt, wie sie ihren Geist aufgibt, und Achilleus, der sie emporhält; endlich zwei Hesperiden die Aepfel tragend, deren Obhut ihnen der Sage nach anvertraut war. Dieser Panainos war ein Bruder des Pheidias.“ (In Wahrheit ein Neffe desselben.)

Auch nachdem wir die Ausdehnung jener Schrankenwände durch ihre Aufdeckung kennen, würde es im besten Falle auf eine mehr oder minder glückliche Hypothese hinauskommen, wollten wir dem Beispiele Anderer folgen, welche ohne jene Unterlage zu besitzen, dennoch gewagt haben, eine Vertheilung jener neun Gemälde vorzunehmen. Die Schwierigkeit ist durch die Ergebnisse der Ausgrabungen nicht gemindert, sondern vergrößert, da man sich nun an die gegebenen Verhältnisse: neun Bilder und sechs Bildflächen, gebunden sieht. Ueberdies ist ein solcher Versuch müßig, so lange man nicht beweisen kann, dass Pausanias alle vorhandenen Gemälde auch wirklich aufgezählt hat, und dass in den Abschriften nirgends eine Lücke ist.

Innerhalb der Schranken bemerkt man die deutlichen Spuren einer von der übrigen Fussbodenbehandlung abweichenden Pflasterung. Während sonst alle begehbaren Fussböden einfach mit Estrich hergestellt sind, und nur der östliche Theil der Cella einen Belag von stumpfen, schwarzen, lakonischen Marmorplatten zeigt, ist der Mitteltheil der Cella von der dritten bis zur fünften Säule — annähernd ein Quadrat von 7 Meter Seite — in ganz anderer Weise gepflastert. Hier liegen in wechselnden Schichten lange Streifen von hartem, weissem Kalkstein und von dem gewöhnlichen weichen Poroskalk, und zwar ist die Bodenfläche nicht völlig eben, sondern die Porosstreifen liegen um ein wenig tiefer als die anderen, so dass der Fussboden in einzelne flache Rinnen zerfällt. Die nähere Untersuchung der unter diesem Fussboden liegenden Steinschichten ergab weiter, dass hier eine Vorrichtung für die Ableitung von Wasser vorhanden war.

Wir sehen also in diesem Quadrate den unter dem offenen Theile des Daches liegenden und deshalb zur Aufnahme und Ableitung des bisweilen einfallenden Regenwassers eingerichteten Theil des Fussbodens und vermögen danach die Lage jener Dachöffnung, des Hypäthron, genau festzustellen.

Jeder der nur einigermaassen den archäologischen Bewegungen der letzten vier Jahrzehnte gefolgt ist, erinnert sich der erbitterten, durch die Kampfweise unerfreulich ausartenden Fehde, welche zwischen den Archäologen unter Führung von Karl Boetticher und Ludwig Ross über die



Hypäthral-Frage tobte. Während die eine Partei an dem Zeugniß des Vitruv über die einstige Existenz einer solchen Tempeldachöffnung zäh festhielt, läugnete die andere sie schlechterdings und suchte ihre Meinung durch gute und schlechte Gründe zu stützen.

Heut kann uns der ehemalige Streit nicht mehr erregen; wer heut das Hypäthron des griechischen Tempels läugnet, ist ein Fremdling in der hellenischen Architektur und in dem, was die beiden letzten Jahrzehnte uns für ihre Erkenntniß an Material zugeführt haben. Aber wir dürfen mit Freude die definitive Entdeckung der Lage des Hypäthrons begrüßen, die wir nicht nur aus dem olympischen Zeustempel kennen, sondern durch die jüngsten Untersuchungen von Dörpfeld am Parthenon auch dort in völlig analoger Weise wiederfinden. —

Unmittelbar hinter dem Hypäthron, in glänzendem Zenithlichte, stand das kolossale Goldelfenbeinbild des olympischen Zeus Panhellenios, die höchste Schöpfung des höchsten griechischen Meisters.

Nichts, nicht einmal ein armseliges Steinbruchstück des Sockels, ist uns von diesem berühmtesten aller bildnerischen Werke erhalten geblieben; nur die Schnurschläge auf dem Fundamente geben uns noch die Flächenmaasse des Sockels, in runden Zahlen 9 zu 6 Meter. Der Standplatz ist in unserer Fig. 46 schraffirt.

Wollten wir nun, an Material um Nichts reicher als unsere zahlreichen Vorgänger, von neuem versuchen, uns eine Vorstellung von dem Wunderwerk des Pheidias zu machen, so würden wir, auch wenn dies Bild anders ausfallen sollte als das der früheren Reconstructoren, vermuthlich der Wahrheit um Nichts näher kommen. So ziehen wir es vor, uns auf die literarischen Zeugnisse Derer zu beschränken, welche seines beglückenden Anblicks theilhaftig geworden sind, und zunächst unserem gewöhnlichen Gewährsmann, dem nüchternen Registrator Pausanias, das Wort zu lassen: „Der Gott, aus Gold und Elfenbein gefertigt, sitzt auf einem Throne. Auf seinem Haupte ruht ein Kranz von Oelzweigen. Auf seiner Rechten trägt er eine Siegesgöttin, ebenfalls aus Elfenbein und Gold, welche in der Rechten eine Siegesbinde hält, einen Kranz auf dem Haupte. Von der Linken des Gottes umschlossen ist das Scepter aus allerhand Metallen bunt zusammengesetzt, und auf dem Scepter ruht ein sitzender Adler. Von Gold sind die Sandalen des Gottes und sein Mantel. Auf diesem Mantel sind kleine Thiere und Lilienblüthen in eingelegter Arbeit angebracht.“

„Der Thron ist buntfarbig von Gold und Steinen, buntfarbig von Ebenholz und Elfenbein. Auch auf ihm sind Thiere gemalt und Bild-



werke angebracht. Vier Siegesgöttinnen in der Stellung von Reigentanzenden sind an jedem Fusse des Thrones und zwei desgleichen unten bei jedem Fusse. An den beiden Vorderfüßen sieht man thebanische Kinder von Sphinxen geraubt, unterhalb der Sphinx die Kinder der Niobe, wie Apollon und Artemis sie niederschossen. Zwischen den Füßen des Thrones sind gerade Balken, jeder von einem Fusse zum anderen reichend. Auf demjenigen dem Eingange gegenüber sind sieben Bildwerke, von dem achten weiss man nicht, auf welche Weise es abhanden gekommen ist. Es mögen wohl Darstellungen der älteren Kampfsarten sein, denn zur Zeit des Pheidias waren die der Knaben noch nicht alle eingeführt. Die eine der Figuren, welche sich selbst eine Binde um das Haupt windet, soll dem Pantarkes gleichen, einem elischen Knaben, der des Pheidias Liebling war. Dieser Pantarkes errang in der sechsundachtzigsten Olympiade unter den Knaben den Sieg im Ringen. Auf den übrigen Balken ist die Schaar dargestellt, welche mit Herakles gegen die Amazonen kämpfte. Die Zahl (der Figuren) auf beiden Seiten beträgt neunundzwanzig, in der Reihe der Mitstreiter des Herakles ist auch Theseus.

Die Füße des Thrones sind es aber nicht allein, welche ihn tragen, sondern noch ebenso viele Stützen, welche zwischen den Füßen stehen.“

„Auf dem obersten Theile des Thrones über dem Haupte des Götterbildes hat Pheidias auf der einen Seite die Charitinnen, auf der anderen die Horen, je drei auf beiden Seiten, dargestellt; denn auch diese Letzteren werden in den epischen Liedern Töchter des Zeus genannt, und Homer dichtete in der Iliade noch dazu, dass die Horen die Obhut über den Himmel führen, gleichsam als Hüterinnen der Königsburg. An den Schemel unter des Gottes Füßen — in Attika nennt man ihn Thranion — sind goldene Löwen angearbeitet und der Kampf des Theseus gegen die Amazonen, die erste Heldenthat der Athener gegen Nichthellenen.

Auf dem Bathron aber, welches diesen Thron und all' das Schmuckwerk um das Zeusbild herum trägt, sind goldene Bildwerke angebracht: Helios den Wagen besteigend, auch Zeus und Hera. (Lücke im Text). neben ihm eine Charitin. Auf diese folgt Hermes, auf Hermes Hestia, und nach der Hestia sieht man Eros, welcher die aus dem Meere aufsteigende Aphrodite empfängt; Aphrodite aber wird von Peitho bekränzt. Ferner ist hier dargestellt Apollon mit Artemis, Athena und Herakles, und schon auf der entgegengesetzten Seite des Bathrons Amphitrite und Poseidon sowie Selene, welche nach meinem Dafürhalten auf einem Pferde reitet. Andere haben gesagt, es sei ein Maulthier, worauf die Göttin reitet, und nicht ein Pferd und berichten hierzu eine einfältige Sage über das Maulthier.“



„Die Maasse des Zeus in Olympia nach Höhe und Breite sind, wie ich wohl weiss, aufgezeichnet worden, doch möchte ich jenen Maassangaben nicht beipflichten, da dieselben weit zurückbleiben hinter dem Eindruck, den das Bild auf den Beschauer macht, wie denn auch der Gott selbst sein Urtheil über die Kunst des Pheidias abgegeben haben soll. Als nämlich das Bild vollendet war, betete Pheidias zum Gotte um ein Zeichen, ob das Werk nach seinem Sinne sei. Als bald soll der Blitz in den Fussboden geschlagen haben, wo ein Schöpfbecken und bis zu meiner Zeit ein eherner Aufsatz war.“

„Der Theil des Fussbodens, der vor dem Götterbilde liegt, ist nicht aus weissem sondern aus schwarzem Marmor hergestellt, und ringsum läuft um den schwarzen Marmor ein Rand von Parischem Marmor, um das abfliessende Oel zusammenzuhalten. Oel ist nämlich dem olympischen Bildwerk zuträglich, und Oel ist ein Schutzmittel, dass dem Elfenbein nicht durch den feuchten Grund der Altis Schade geschieht.“ Soweit Pausanias.

So wenig man trotz der ernsten wissenschaftlichen Versuche eines Quatremère de Quincy, Stackelberg und Brunn im Stande ist, sich von dem Throne ein klares Bild zu machen, so sicher vermag man wenigstens die allgemeine Haltung des Götterbildes und die Grundzüge seines Antlitzes aus einigen elischen Münzen zu erkennen, welche aus der Zeit Hadrians stammen und zweifellos auf den Zeus zu Olympia zurückzuführen sind.



Fig. 61.



Fig. 62.



Fig. 63.

In den Figuren 61—63 sind diese Münzen abgebildet, so gut der Holzschnitt es vermag. Die beiden Darstellungen, welche das ganze Zeusbild wiedergeben, stimmen in der Haltung des Letzteren ziemlich gut überein; nicht so bezüglich der Gewandung, welche das eine Mal den Oberkörper gänzlich frei lässt, das andere Mal ihn bedeckt. Welche von beiden dem Originale näher steht, ist nicht zu entscheiden.



Von besonders hohem Werthe ist die dritte Münze, welche uns den Kopf des Zeus in so grossem Maassstabe erhalten hat, dass wir über seinen allgemeinen Charakter nicht im Unklaren sein können. Die Auf- findung der Münze hat zunächst die irrthümlichen Annahmen einer früheren Zeit durchaus berichtigt, welche die römischen Repliken eines Jupiter Verospi oder Otricoli auf das Original des Pheidias zurückführen wollte. Freilich konnte das nur zu einer Zeit geschehen, wo man für den Hauch des Uebermenschlichen, Göttlichen, der die Schöpfungen eines Pheidias durchgeistigte, noch wenig Verständniss besass. Gewiss ist der Jupiterkopf von Otricoli ein grossartiger und herrlicher; aber die Ruhe und Grösse, die in diesen Zügen herrscht, ist nicht die des Göttervaters, wie Pheidias sich diesen dachte. Diese Ruhe und Grösse ist nicht von Ewigkeit her; sie ist gewonnen, erobert, nach Kampf und Leidenschaft, deren Spuren sich dem nun zum Frieden und zur Seelengrösse Durchgedrungenen unauslöschlich eingegraben haben.

So war der Zeus des Pheidias nicht. Nie hatte eine Leidenschaft sein Herz durchbebt: in ewiger Ruhe und Majestät thronte er in Olympos; so sass sein Bildniss, nach Dion Chrysostomos Ausdruck, „friedselig und ganz milde als der Herrscher über das befriedete und einträchtige Griechenland.“

Der Sage nach hatte in Pheidias Phantasie seine Schöpfung urplötzlich Gestalt gewonnen. Nachdem er lange grübelnd gesonnen, wie er das Bild des Gottes würdig gestalten sollte, hatte, da er über den Markt ging, eines Rhapsoden Vortrag sein Ohr getroffen, der aus der Iliade die Bitte der Thetis bei Zeus declamirte, und der Moment, in welchem der Olympier ihr Gewährung winkt, die Verse:

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

sie gestalteten sich allsogleich in seinem Geiste zu dem Bilde des Gottes.

So paaren sich denn in seiner Erscheinung Hoheit und Milde, Allmacht und Güte, der Ausdruck, der trotz aller Mängel der doppelten Copie dem Zeuskopf unserer Münze unverkennbar aufgeprägt ist. Dass ein Zusammenhang zwischen diesem Typus und den älteren uns bekannten Zeusköpfen besteht, dass wir in ihm eine Fortentwicklung eines in steter Weiterbildung begriffenen Idealportraits erkennen müssen, ist gewiss nicht zu bestreiten. Dennoch liegt in dem Zeus des Pheidias so viel durchaus Neues, Originelles, dass die Alten wohl berechtigt waren,



zu sagen, erst Pheidias habe ihnen Zeus erschaffen. Diese Schöpfung war eine durchaus eigenartige, in tiefster Versenkung in den Gegenstand gewonnene. Kein Modell hatte dem Künstler genügt; aus seiner Phantasie heraus erschuf er die Formen, die seiner Idee adäquat schienen. So bezeugt es — sicherlich nach alter Quelle — noch Cicero: „Auch hatte dieser Künstler, da er den Zeus oder die Pallas bildete, Niemand vor sich, den er anschaute oder nachbildete, sondern in seiner Seele sass eine herrliche Idee von Schönheit, auf die sein Inneres geheftet war und nach deren Zügen seine Hand arbeitete.“

So konnte denn der Zeus des Pheidias den Alten als ein Portrait-ähnliches Abbild des Gottes gelten; sie lebten der innersten Ueberzeugung, so und nicht anders sehe in Wahrheit der Vater der Götter und Menschen aus, und es ist nicht nur eine poetische Wendung sondern ein wirklich empfundenes Gefühl, welches sich in dem bezüglichen Epigramm an Pheidias ausspricht:

Dir sein Antlitz zu zeigen kam Zeus zur Erde hernieder,  
Oder Du selber stiegst ihn zu beschauen hinauf.

Die Literatur ist reich an Aussprüchen über die unvergleichliche Wirkung, die das Bildwerk hervorbrachte, und die sich auch auf Solche erstreckte, welche nicht eben viel Empfänglichkeit besaßen. Als ein Unglück wird es erachtet, zu sterben, ohne den olympischen Zeus gesehen zu haben. Umgekehrt kann, wer ihn gesehen hat, nie mehr im Leben ganz unglücklich werden.

Das Herrlichste, was über den Zeus im Alterthum gesagt worden ist, bietet die olympische Rede des Dion Chrysostomos, aus deren Reichtum hier nur die weit bekannten Worte Platz finden mögen: „Welcher Mensch schwer belastet wäre in seiner Seele, von vielen Sorgen und Schmerzen heimgesucht, wie das Menschenleben solche bietet, also dass er selbst vom süßen Schlummer nicht mehr erquickt würde, von Dem glaube ich, dass wenn er diesem Bilde gegenübersteht, er Alles vergessen wird, was es im Menschenleben Schweres und Furchtbares giebt. So hast du, Pheidias, dein Werk ersonnen und vollendet; solches Licht und solche Anmuth ist dieser Kunst.“

Beschliessen wir mit diesen Worten unsere Betrachtung des Zeustempels, dessen sonstige, an späterer Stelle zu erwähnende, bewegliche innere Ausstattung sicherlich vor dem gewaltigen, in seiner Höhe von 13 Meter nahezu die Decke berührenden Kolossalbilde, völlig verschwand.

Die Beschreibung des Zeustempels hat einen nicht unerheblichen Theil



des uns zugemessenen Raumes einnehmen müssen, weil er der glänzendste Bau hellenischer Epoche in Olympia war, gleich interessant als architektonisches Meisterwerk dorischer Bauweise wie durch die reiche Fülle seiner Sculpturen.

Der Minderwerth der übrigen Bauten wird uns gestatten, in der Folge etwas summarischer zu verfahren.

Unzweifelhaft in die Blüthezeit Olympias gehört der im Westen der Altis belegene Bau, welchen die spätere Bevölkerung Olympias zur Herichtung eines christlichen Gotteshauses benutzt hat, während seine Bestimmung in antiker Zeit bislang zweifelhaft bleibt. Leake hat auf seinem 1846 erschienenen Plane von Olympia hierher die Werkstatt des Pheidias gelegt, welche Pausanias zufolge vor dem Processionsthor lag; so sieht auch Adler in dem antiken Gebäude der byzantinischen Kirche diese Werkstatt, ohne doch consequenter Weise hier das Processionsthor zu suchen. Er hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Abmessungen des oblongen Bauwerks ziemlich genau mit denen der Cella des Zeustempels übereinstimmen, dass in beiden eine Theilung durch zwei Reihen von je sieben Stützen stattfindet, so dass dem Künstler hier ein Atelier geschaffen wäre, welches in seiner Raumwirkung dem Tempelinneren, wo der Zeuskoloss seine definitive Aufstellung finden sollte, durchaus entsprochen haben würde. Dazu kam noch eine Quertheilung durch Wandvorsprünge, die den Gesamttraum in zwei Abschnitte gliederte, den, wo das Bild geschaffen worden wäre, und einen Vorraum, welcher ein grosses Bassin enthielt. Ausserdem war das ganze Gebäude durch eine Leitung mit mehreren Schöpfbecken umgeben, für ein Atelier gewiss eine schätzenswerthe Einrichtung.

Ist die Vermuthung richtig, was bei der Lage des Bauwerks am Processionsthor nicht unmöglich ist, so wird man immer nicht umhin können anzunehmen, dass das alte Gebäude ursprünglich doch einen anderen Zweck gehabt haben müsste, und dass es, als Pheidias nach Elis kam, erst für ihn eingerichtet und, wo es noth that, umgebaut wurde. Denn einmal erscheint das Gebäude für eine provisorische Werkstatt, die etwa ein Jahrzehnt lang zu dienen hatte, viel zu monumental angelegt. Die Mauerstärke des aus sorgfältigst bearbeiteten Quadern gefügten Unterbaus für das Ziegelmauerwerk beträgt nicht weniger als vier und einhalb olympische Fuss (1,12 Meter), nahezu so viel, wie die des gleich-



falls auf eine Ausführung in Ziegeln berechneten Heraions. Zum andern wäre die gewählte Grundform zwar zur Beurtheilung der definitiven Wirkung des hier zu Schaffenden sehr günstig gewesen, aber nicht so zu der technischen Ausführung selbst, die vielmehr zahlreiche getrennte Einzelräume erheischte. Quatremère de Quincy hat die Angaben der Alten, die zur Erkenntniss des bei der Gold-Elfenbeintechnik angewendeten Verfahrens führen können, sorgfältig gesammelt und dieses Verfahren danach zu erklären versucht. Selbstverständlich bestand nur die äussere Ummantelung des Bildwerks aus den edlen Stoffen, während Holz den Kern bildete, der um ein festes Gerüst gebaut war. Der genannte Gelehrte nahm nun an, das zunächst das Modell in Thon in genau gleicher Grösse wie das zu schaffende Bildwerk gefertigt wurde, dass man dann die Oberfläche dieses Thonmodells in Stücke gesägt, und nach diesen einzelnen numerirten Stücken die entsprechenden Formen in Elfenbein geschnitten oder in Gold getrieben habe. Hierauf sei man zur Herstellung des definitiven Kernbaus aus Zimmerung und Thon geschritten, der durch Formung in der thönernen Ummantelung genau die Form des von dem Modell übrig gebliebenen Rumpfes erhalten habe, so dass nun die in Elfenbein und Gold hergestellte Ummantelung mit ihrer Unterfläche genau darauf passte.

Die Ungereimtheiten dieser Erklärung liegen auf der Hand: Zum ersten kann man schwerlich glauben, dass man sich die doppelte und daher einmal unnütze Arbeit gemacht hat, zuerst ein Modell in natürlicher Grösse herzustellen, das zu seiner Haltbarkeit ebenfalls einer Zimmerung bedurfte, sodann den Kernbau in derselben Grösse am definitiven Platze. Es liegt weit näher anzunehmen, dass für ein solches Kolossalbild, wie der olympische Zeus war, zuerst ein Modell in kleinerem Maassstabe gefertigt wurde, und dass man, nachdem dies befriedigte, zur Ausführung des Kernbaus an Ort und Stelle schritt. Fand sich dann, dass die beabsichtigte Wirkung eine Aenderung erheischte, so war dieselbe an dem Kernbau unschwer noch herzustellen.

Zum zweiten ist das von dem genannten Gelehrten vorausgesetzte Verfahren in Thon garnicht ausführbar. Von dem nassen Thonmodell konnte man die Epidermis nicht mechanisch in dünnen Platten ablösen, ohne sie zu beschädigen oder zu deformiren. In diesen feuchten Platten konnte man keine Formung des definitiven Thonkernes vornehmen. Brannte man sie etwa, so veränderten sie sich in den Maassen.

Das natürlichste Verfahren war dagegen, den nach dem kleinen Modell gefertigten definitiven Kernbau, bei welchem wiederum die Ver-



wendung ungebrannten Thones gänzlich ausgeschlossen ist, der also lediglich aus Holz bestand, und der um die letzte Hautstärke kleiner war als das definitive Bildwerk, diesen Kernbau zu ölen und dann mit Wachsplatten zu überlegen, welche nun als die Epidermis die letzte Modellierung erhielten und, mit geeigneten Stoffen präpariert, sich sowohl leicht ablösen liessen als auch ihre Form beibehielten.

Nun erfolgte nach diesen Wachsmodellen oder nach Gipsabgüssen derselben die Bearbeitung des Elfenbeins und Goldes, wozu Feuerwerkstätten, grosse Kochherde zum Erweichen der Hornplatten und Schmiedevorrichtungen zum Treiben des Goldes, Schmelzöfen zum Emailliren desselben nöthig waren.

Solchen Anforderungen entspricht die ursprüngliche Anlage der „byzantinischen Kirche“ durchaus nicht. War sie also wirklich die Werkstatt des Pheidias, so kann in ihr nur ein sonst zu andren Zwecken benutzter Bau für dies Atelier nothdürftig hergerichtet worden sein. Für letzteres aber erscheint das noch näher an dem Processionsthore liegende, in dem officiellen Plane mit „Antiker Bau“ bezeichnete, langgestreckte und in zahlreiche Abtheilungen zerlegte Gebäude weit zweckmässiger, als der dreischiffige Saalbau der „byzantinischen Kirche“.

E. Curtius hat den letzteren als den Versammlungs- und Repräsentationsraum für die olympischen Oberpriester, die Theokolen, aufgefasst und somit in Verbindung mit der nördlich daranstossenden Gebäudegruppe gedacht, in der man nach allgemeiner Uebereinstimmung das Wohnhaus der Priesterschaft, den von Pausanias in dieser Gegend gesehenen „Theokoleön (nach älterer Schreibweise Theekoleön) erblickt. Ob ein solcher Repräsentationsraum für diese Priesterschaft in Olympia vorhanden war, wissen wir aus literarischer Ueberlieferung nicht, doch hat die Voraussetzung eines solchen bei der hohen Stellung der Theokolen kaum etwas gegen sich. Auch die Anlage des Saales mit seinen drei Schiffen würde sich für eine solche Bestimmung wohl eignen, nur das unzweifelhaft antike mächtige Wasserbassin in dem Vorsaale findet keine ausreichende Erklärung, man müsste es denn als eine blosse Schmuckanlage ausgeben, deren Annehmlichkeit in der Hitze des Juli gewiss nicht zu unterschätzen wäre.

Dass die eigentlichen Umfassungswände schon in hellenischer Zeit aus Backsteinen bestanden, ist unzweifelhaft, ja es scheint sogar als seien noch einige Schichten dieses hellenischen Ziegelmauerwerks vorhanden. In seiner Hauptmasse dagegen zeigt das im Ganzen wohlerhaltene Gebäude römisches und byzantisches Ziegelwerk mit sehr starken Mörtel-



fugen, und in vollem Halbkreis gewölbte Fensterbögen aus langen, flachen, dachsteinartigen Ziegeln.

Die christliche Gemeinde zu Olympia hat sich diesen sehr geeigneten Bau gewählt, ihr Gotteshaus daraus zu schaffen. Wie man aus gleichem Anlass mit dem Erechtheion auf der Burg von Athen verfuhr, so hat man auch hier im Osten die Wand aufgebrochen, einen Triumphbogen eingebaut und eine halbkreisförmige Apsis mit der Presbyterbank angefügt. Bei dem Erechtheion boten die antiken Anbauten, die ionische Halle im Norden und die Karyatidenhalle im Süden, geeignete Vorhallen, wie der altchristliche Cultus sie brauchte. Bei dem olympischen Bauwerk waren solche Annexe nicht vorhanden; man baute daher im Südwesten eine selbständige Vorhalle an und theilte dann das Innere nach dem Bedürfnisse des Cultus. So wurden zunächst im Westen zwei nebeneinander liegende Gemächer abgetrennt, in deren einem sich christliche Gräber vorfanden; demnächst kam ein Vorhof, auf welchen die angebaute Vorhalle mündete, und endlich das dreitheilige Kirchenschiff mit Altarraum und Presbyterium. Es ist früher bemerkt worden, dass die Inschriften christlicher Aera, welche sich in Fussbodenplatten der Kirche vorfanden, die Einrichtung des Gebäudes für den christlichen Gottesdienst in das fünfte Jahrhundert datiren. Die eine meldet uns, dass ein gewisser Kyriakos, Lector und Pächter des Kirchengutes um seines Seelenheiles willen das Pflaster der Kirche habe ausbessern lassen. Der in der anderen Inschrift genannte Lector Andreas, welcher zugleich Marmorarbeiter war, mag als Ausführender an diesem Reparaturbau theilgenommen haben.

Von Geistlichen, welche die Kirche nach ihrer Aufdeckung besuchten, ist die Bemerkung gemacht worden, dass dieselbe unzweifelhafte Spuren des abendländischen Ritus sehen lasse. Ist dies thatsächlich der Fall, so wäre sie im dreizehnten Jahrhundert, zur Zeit der Frankenherrschaft, noch zum Gottesdienst benutzt und wie so manche andere orthodoxe Kirche Griechenlands zum lateinischen Cultus aptirt worden. Dass die ganze Umgegend voller fränkischer Besitzungen lag, ist zweifellos, wie auch zahlreiche, im Munde der Bauern und Hirten erhaltene Localnamen in unmittelbarer Nähe des Ausgrabungsfeldes auf fränkische Bevölkerung hinweisen. Meine Vermuthung, dass die olympische Ebene im Mittelalter Servia hiess, konnte ich noch nicht so fest begründen, um der sich an diesen Namen knüpfenden Ereignisse hier gedenken zu müssen. —

Nördlich der „byzantinischen Kirche“ liegt ein Complex von drei Gebäuden, welche drei verschiedenen Bauperioden angehören. Die Züge



der alten Wasserleitungen beweisen aber, dass auch das jüngste derselben, welches im Situationsplane mit „Römisches Haus“ bezeichnet ist, auf Grundmauern errichtet wurde, welche einer weit früheren Zeit entstammen.

Das mittlere dieser drei Gebäude bestand in seiner ersten Anlage aus acht Gemächern, welche sich um einen quadratischen offenen Hof gruppieren. Die vier Mittelzimmer communiciren mit diesem Hofe durch offene Säulenstellungen; die vier Eckzimmer sind von den ersteren aus, eines derselben auch direct von aussen, zugänglich. Der Hof besitzt eine Brunnenanlage, und ausgesparte Oeffnungen in seiner Plattenpflasterung, wie solche sich auch an einzelnen Stellen im Pflaster vor dem Zeustempel zeigen, deuten darauf hin, dass derselbe durch Bäume geschmückt war. Das Ganze bildet ein Quadrat von etwa 19 Meter Seite.

Man hat gewiss mit Recht in dieser Anlage die Wohnung der olympischen Priesterschaft, den Theokoleön, erklären zu sollen gemeint. In der That entspricht sie einem einfachen, doch nach den bescheidenen Anforderungen der Alten nicht eben beschränkten, antiken Wohnhause. Als die Ansprüche an Weiträumigkeit und Zimmerzahl wuchsen, hat man nach Osten hin drei Zimmer angebaut, und schliesslich, als sich von Rom aus der weit grössere Maassstab in Sachen der Bequemlichkeit und des Comforts nach Griechenland übertrug, fügte man dem älteren Bau — doch wie bemerkt auf schon früher vorhandenen Grundmauern — ein neues geräumiges Haus an, dessen lange Zimmerfluchten sich mittelst breiter Säulenhallen an einen grossen Binnenhof anschliessen, wie die Cellen der Mönche um den Kreuzgang und den davon umschlossenen Klosterhof.

Wie alt die ursprüngliche Anlage ist, lässt sich nicht feststellen. Die Architekturformen der dorischen Säulen am Hofe mit ihrem an die ionische Bauweise erinnernden Gebälk lassen das jetzt vorhandene Bauwerk der Mittelgruppe erst in den Anfang des vierten Jahrhunderts v. Chr. datiren. Der Tiefbrunnen kann dagegen wohl schon einer früheren Epoche entstammen.

Zur Linken schliesst sich diesem Mittelbau ein quadratisches Gebäude an, welches unter den olympischen Bauten ein hervorragendes Interesse beansprucht. Von dem grossen Quadrate von 15,20 Meter Seite ist auf der Nordseite ein kleineres Quadrat von 10,10 Meter Seite abgetrennt, und in letzterem ein kreisförmiger offener Hof angelegt worden, in den man von Westen her durch eine Vorhalle eintrat. Im Süden grenzt an den Hof ein von derselben Vorhalle zugängliches oblonges



Gemach. Das Interesse an diesem Bauwerke knüpft sich an einen kleinen Altar, der innerhalb des Mauerringes an dessen Südseite vorgefunden wurde. Dieser kleine Altar, nur 0,54 Meter lang, 0,36 Meter breit und 0,36 Meter hoch, bestand lediglich aus harter, mit Aschen- und Kohlentheilen vermengter Erde und war oben mit einer Ziegelschicht abgedeckt. Die Seiten dieses Erdwürfels aber waren mit Kalktünche überzogen, welche, wie die verschiedenen über einander befindlichen Lagen ergaben, oftmals erneuert worden war. Auf der Kalktünche zeigte sich eine einfache Malerei: zwei gegeneinander gerichtete Zweige liefen von den Hinterseiten der Seitenflächen nach vorn, bogen nach der Vorderseite um und trafen auf deren Mitte zusammen. Ueber diesen Zweigen stand das Wort *Heroor*, die elische Form für den Genetiv *Heroos*. Man sah daraus zunächst, dass man es mit einem Heroenheiligthum zu thun hatte. Damit stimmte auch die für Heroa typische Lage des Einganges im Westen überein.



Fig. 64.

Die nähere Untersuchung des Altarwürfels zeigte, dass mit der jeweiligen Erneuerung der Tünche auch eine erneute Bemalung stattgefunden hatte, und da die Buchstaben der Inschrift auf der äussersten Kalkschicht verhältnissmässig jung erschienen, die Malereien und etwa zu findenden Inschriften der früheren Zeit aber ein höheres Interesse beanspruchten, so entschloss man sich zu dem Versuche, eine Schicht nach der anderen sorgfältig abzulösen. Dieser sehr mühsamen Arbeit und der damit verknüpften Abbildung der einzelnen Schichten unterzog sich Herr Bauführer Gräf. Die Veröffentlichung der Malereien und Inschriften erfolgte durch E. Curtius in den Monatsberichten der Kgl. Akademie der Wissenschaften 1882, in einem Aufsätze über „die Altäre von Olympia“. Dieser Veröffentlichung ist die obenstehende Abbildung einer der Schichten (Fig. 64) entnommen.



Mehr als ein Dutzend solcher Tünchschichten liessen sich nach einander ablösen. Sie zeigen fast sämmtlich die beschriebenen Zweige, deren Stengel braun und deren Blätter stumpf grün gefärbt sind. Ob sie Lorbeer- oder Oelzweige darstellen sollen, lässt sich schwer entscheiden, da die Blattform sich keineswegs in allen Zeichnungen gleicht, das einmal mehr dem Charakter des Lorbeerblattes, das andermal mehr dem des Oelblattes nahe kommt. Auch die innere Beziehung des Baumes zum Cultus lässt, wie man sehen wird, beide Auslegungen zu. Auf einer der Schichten ist zwischen den Spitzen der beiden Zweige noch eine rothe Rose mit gelbem Blütenstempel gemalt. (Fig. 64.)

Die in violetter Farbe gemalte Schrift zeigt wechselnd die Formen Heroor und Heroos, einmal aber auch die Mehrheitsform Heroön. Wie man in später Zeit geflissentlich ältere Sprachformen wieder auffrischte, erweist sich deutlich an der Aufeinanderfolge der Schichten. Denn nachdem die Form Heroos bereits verwendet worden war, hat man in jüngster Zeit, auf den obersten Schichten, wieder auf den Rhotacismus der Eleer in Heroor zurückgegriffen. Der Genetiv der Mehrheit endlich, Heroön, beweist, dass man in diesem Heroenheiligthume mehreren Heroen huldigte.

Pelops hatte in Olympia sein eigenes Heiligthum, das Pelopion, mit einem durch Pindar bezeugten Altare; der Altar des Heroen Herakles ist aus Pausanias bekannt, er lag auf der Schatzhausterrasse an deren westlichem Ende. Es bleiben somit für das entdeckte Heroon nur die mantischen Heroen Iamos, Klytias und Tellias übrig, von denen der Erstere weitaus in höchstem Ansehen stand. So konnte wohl das Heiligthum, in welchem alle drei verehrt wurden, als das des Heros Iamos, als eines einzigen Heroen, bezeichnet werden.

Nun erklärt sich auch die topographische Beziehung zwischen den beiden so eng benachbarten Gebäuden, der Wohnung der Priester, unter denen die Iamiden und Klytiaden als Seher und Opferbeschauer höchstes Ansehen genossen, und des Heiligthumes der Stammesheroen dieser Geschlechter. Das Familienheiligthum mit dem Altare der Ahnherren stand unmittelbar neben den Gemächern der Enkel, denen allein wohl der Dienst an diesem Altare oblag.

Die weitere Untersuchung des Heroons hat eine Thatsache erkennen lassen, welche sehr bemerkenswerth erschiene, wenn der Zusammenhang, in den man sie hat bringen wollen, sich erweisen liesse. Es ergab sich nämlich, dass der Fussboden des kreisförmigen Heiligthumes nicht wie die der übrigen Baulichkeiten gepflastert oder mit Platten belegt war,



sondern dass er nur aus Erde bestand. Diese Erde aber war nicht die des gewachsenen Altisbodens, sondern es war Erde vom Kronoshügel.

Man hat nun unter der Voraussetzung, dass diese Uebertragung von Kronoserde in das Heroon bei seiner Gründung erfolgt sei, den Schluss gezogen, dass der mit ihm verknüpfte Cultus ursprünglich seine Stätte auf diesem Hügel gehabt habe, und dass man bei seiner Ortsveränderung der durch Analogie erwiesenen Sitte gefolgt sei, den einmal geheiligten Boden nach der neuen Gründung überzuführen.

Diese Annahme und alle die geistvollen Combinationen, welche man daran geknüpft hat, haben des Ansprechenden so viel, dass man sich ungern versagt, sie hier wiederzugeben und weiter zu verfolgen.

Aber die Richtigkeit der Voraussetzung müsste doch erst erwiesen werden; und nicht unerhebliche Bedenken stehen ihr gegenüber: Auf der Stätte des Heroon nämlich hatte das spätere Geschlecht, welches Olympia nach seinem Falle bewohnte, einen Kalkofen eingerichtet. Schon die hierdurch herbeigeführte Umgestaltung der ursprünglichen Verhältnisse lässt schwer ein Urtheil darüber zu, ob die im Inneren des Rundbaues vorgefundene Kronoserde in antiker Zeit hierher gebracht wurde oder später. An der Uebertragung selbst wird man sicherlich nicht zweifeln können, denn die grünlichgelbe Mergelerde des Kronoshügels ist selbst für den Laien leicht von der andersfarbigen und anders beschaffenen Erde der Altis zu unterscheiden. Dass man diese Erde aber gerade bei einem Kalkofen fand, muss ein gerechtes Misstrauen gegen die oben erwähnte Deutung wachrufen. Denn diese Mergelerde bildet einen in hohem Grade geeigneten Zusatz bei dem Kalkbrennen aus Marmor oder Kalkstein, um einen hydraulischen Mörtel zu erzielen, wie ihn eben jenes spätere Geschlecht zum Dichten und Verputzen seiner Cisternen und Winkeltern thatsächlich benutzt hat.

---

In die Blüthezeit Olympias gehört sicherlich auch die Anlage des Prytaneion an der nordwestlichen Grenze der Altis. Die Einrichtung eines solchen Verwaltungsgebäudes war bisher so gut wie unbekannt, und was man etwa davon wusste, vermochte man zu einer klaren Vorstellung nicht zu combiniren. Begreiflicherweise war man daher auf die Ausgrabung des olympischen Prytaneions in hohem Grade gespannt. Leider hat sich die Erwartung nicht erfüllt. Die aufgefundenen Mauerreste der älteren Zeit sind sehr geringe, und was davon vorhanden ist,



wurde durch mehrmalige spätere Umbauten derartig alterirt, dass es äusserst schwierig festzustellen ist, welche Mauerzüge dem ältesten hellenischen Bau angehören, und welche den drei oder vier bis in die späteste Zeit der Römerherrschaft reichenden Umbauten. Einigen Anhalt boten die verschiedenen Höhenlagen der Fussböden, von deren jüngeren einige aus Mosaik hergestellt wurden.

Pausanias erwähnt zweier Räumlichkeiten im Prytaneion: zunächst ein Gemach der Hestia, in welchem der lediglich aus Asche bestehende Staatsheerd von Olympia stand. Hier brannte Tag und Nacht ein nie verlöschendes Feuer; die Asche jenes Heerdes bildete das überwiegende Material für das Wachsthum des Grossen Zeus-Altars. Nach Analogie bekannter heiliger Heerdstätten wird man diesen Heerd der Hestia sich in der Hauptaxe des Bauwerks, und zwar nahe dem Eingange denken müssen, und so hat man wohl nicht mit Unrecht die im Grundrisse ersichtlichen Mauerzüge einer quadratischen Abtheilung als die Umfassungswände des Hestiaheilighums gedeutet.

Der zweite von dem Berichterstatter namhaft gemachte Raum ist das Hestiatorion, der Speisesaal, in welchem die olympischen Sieger das ihnen vom Staate gegebene Festessen einnahmen. Man will für diesen Zweck die grosse nördliche Abtheilung des Prytaneions in Anspruch nehmen.

In dem westlichen Theil der Ruinen fand sich eine nicht geringe Anzahl von Tellern, Kästchen, Dreifüssen und anderem Ess- und Küchengeräth, so dass die Vermuthung, die Festmahlzeit sei in diesen seitlichen Nebenräumen bereitet worden, sehr nahe liegt. Man wird dann geneigt sein, auch den neben diesem Westflügel belegenen Tiefbrunnen, als eine für die Küche unentbehrliche Anlage, nebst dem ihn umgebenden Hofe zum Prytaneion hinzuzuziehen.

Noch muss eines Tempels Erwähnung geschehen, dessen Erbauung noch in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts fällt, von dem wir freilich nicht mehr als seine einstige Existenz und ungefähr seinen Standort wissen, des Tempels der Eileithyia, der Geburtsgöttin, und des Sosipolis. Alles, was wir davon erfahren, sagt Pausanias, dessen Worten wir Nichts hinzuzufügen haben: „Am Abhange des Kronion, gegen Norden hin, in der Mitte zwischen den Schatzhäusern und dem Gipfel liegt das Heiligthum der Eileithyia, und in demselben findet auch



Sosipolis, ein Localdämon der Eleer seine Verehrung. Diese Eileithyia nennen sie die olympische und wählen für ihren Dienst jedes Jahr eine Priesterin. Die (priesterliche) Dienerin des Sosipolis ist eine ältere Frau, welche nach elischem Gesetze einen heiligen Lebenswandel führen muss; sie bringt dem Gott Trankopfer und setzt ihm mit Honig angemachte Opferkuchen vor. In dem Vordergemach des Tempelhauses — es ist nämlich ein Doppeltempel — steht der Altar der Eileithyia, und hierhin steht Jedermann der Zutritt frei; in dem inneren dagegen wird Sosipolis verehrt, und hier darf Niemand hinein ausser der Priesterin, welche über Haupt und Antlitz einen weissen Schleier zieht. Jungfrauen aber und Frauen singen (ihm), im Gemache der Eileithyia zurückbleibend, einen Hymnos, auch verbrennen sie ihm verschiedenes Räucherwerk . . . . Wein zu spenden halten sie dagegen nicht für angemessen. Auch der Eid bei dem Sosipolis wird für einen der schwersten gehalten. Die Sage erzählt, als die Arkader in Elis kriegerisch eingefallen waren, und die Eleer ihnen gegenüber lagen, sei ein Weib mit einem Säugling an der Brust zu den Heerführern der Eleer gekommen und habe ihnen erklärt, sie habe diesen Knaben geboren, schenke ihn aber einem Traumgesicht zufolge den Eleern, damit er auf ihrer Seite kämpfen solle. Diese nun, die Worte der Frau für glaubwürdig haltend, setzten das Kind nackt vor die Front des Heeres. Nun griffen die Arkader an, und im nämlichen Augenblicke ward das Knäblein zu einer Schlange. Ueber diesen Anblick erschrakten die Arkader und wandten sich zur Flucht. Die ihnen nachdrängenden Eleer erfochten einen glänzenden Sieg und gaben der Gottheit den Namen Sosipolis (Retter des Staates). An der Stelle aber, wo sie nach der Schlacht die Schlange im Boden verschwinden sahen, errichteten sie ein Heiligthum. Es erschien ihnen ferner angemessen, mit diesem Gotte zugleich die Eileithyia zu verehren, weil diese Göttin ihnen den Knaben ans Licht der Welt gebracht hatte.“ —

Mit diesem Bauwerke schliessen wir die Reihe der benennbaren olympischen Bauten aus dem fünften Jahrhundert und der ersten Hälfte des vierten.

Der reichen Thätigkeit auf dem Gebiete der Architektur entspricht ein nicht minder grosser Eifer, die Altis durch Werke der plastischen Kunst zu schmücken. Zu Anfang dieses Capitels ist bereits der statuاریschen Werke gedacht worden, welche seit dem Beginn der Perserkriege



in dem geweihten Bezirke aufgestellt wurden, bevor noch seine Hauptzierde, der olympische Tempel, sich hier erhob. Mit und nach diesem Bau steigert sich noch der allgemeine Eifer, Weihgeschenke in Erz und Marmor, Statuen von Göttern und Menschen, nach Olympia zu stiften; wie denn auch die Sitte der Sieger, ihr Bildniss in der Altis aufzustellen, immer grössere Verbreitung gewinnt.

In hervorragender Weise betheiligte sich an der Ausschmückung der Altis durch statuarische Weihgeschenke noch im ersten Drittel des fünften Jahrhunderts der früher genannte Mikythos oder Smikythos. Als Sklave des Tyrannen von Rhegion Anaxilas hatte er dessen Vertrauen zu erwerben gewusst und war zum Schatzmeister und zum Vormunde der Kinder desselben ernannt worden. In dieser Stellung scheint Mikythos zu dem reichbegüterten Manne geworden zu sein, als welchen wir ihn nach dem Tode seines Wohlthäters in dem arkadischen Tegea wiederfinden, trotz seines Reichthums kummervoll, denn eine auszehrende Krankheit bedrohte schwer das Leben seines Sohnes. Da that er dem olympischen Zeus das Gelübde, einen Theil seiner Güter zu opfern, wenn sein Kind gerettet werden würde. Und der Sohn genas. In Erfüllung seines Gelübdes stiftete Mikythos eine grosse Zahl von Statuen nach Olympia. Zunächst drei Werke des argivischen Künstlers Glaukos, welche zu Pausanias' Zeit in der östlichen Vorhalle des Zeustempels auf deren Nordhälfte standen, wo auch die früher (S. 18.) erwähnte Gruppe des Iphitos mit der Ekecheiria ihren Platz hatte. Dies waren die Bildsäulen der Amphitrite, des Poseidon und der Hestia. Eben diese Hestia glaubten wir in der ersten olympischen Arbeitscampagne in jener östlich von dem Zeustempel gefundenen Colossalstatue erblicken zu sollen, welche mit der als Vesta Giustiniani bekannten Statue im Palazzo Torlonia in Motiv und Stil ausserordentlich nahe verwandt erschien, die sich indessen bald als die zu dem östlichen Giebelfelde des Zeustempels gehörige Hippodameia erwies.

Die zweite, weit zahlreichere Figurengruppe sah Pausanias nördlich vom Zeustempel, wo wir denn auch das über elf Meter lange Bâthron aufgefunden haben, welches die Statuen getragen hat. In welchem inneren Zusammenhange die von Dionysios aus Argos geschaffenen Figuren unter einander standen ist um so weniger zu erkennen, als bereits zu Pausanias Zeit die Gruppe nicht mehr vollständig war. Nero hatte einen Theil derselben nach Rom entführt, wie er auch aus der Gruppe der „Trojaner Helden“ den Odysseus fortgeschleppt hatte. Gegen Ende des zweiten Jahrhunderts nach Christo standen noch vereint Kora, Aphrodite, Gany-



medes, Artemis, die Dichter Homer und Hesiod, Asklepios mit Hygieia, eine Darstellung des Agôn, des personificirten Wettkampfes, mit alterthümlichen Springgewichten in den Händen; ferner Dionysos, Orpheus und ein unbärtiger Zeus.

Auf der Nordterrasse längs deren nördlicher Grenze wurde etwa gleichzeitig mit den Weihgeschenken des Mikythos eine Reihe eherner Bildwerke von einem Manne aufgerichtet, welcher aus Arkadien stammend sein Vermögen gleich Jenem in Sicilien erworben hatte, Phormis, dem Feldherrn des jüngeren Gelon und seines Bruders Hieron. Es waren zunächst zwei eiserne Rosse, jedes von einem Manne geführt, das eine von Dionysios aus Argos, das andere von dem Aigineten Simon verfertigt. Diese Rosse scheinen einer wunderlichen Erzählung nach, welche Pausanias über das eine derselben giebt, im Westen dieser Reihe, nahe dem Pförtchen gestanden zu haben, welches in der Mitte der westlichen Altismauer ins Freie führt. Fernere in dieser Reihe stehende Weihgeschenke des Phormis (oder eines seiner Freunde) stellten den Weihenden (oder Geweihten) in eigener Person dar, wie er je mit einem Feinde im Kampfe begriffen war.

Zu den älteren im Südosten des Zeustempels aufgestellten Zeusstatuen gesellen sich in dieser Periode eine grössere Anzahl gleicher Bildnisse, unter ihnen der zwölf Fuss hohe Zeuskoloss, den die Lakedaemonier angeblich nach dem zweiten messenischen Kriege nach Olympia stifteten. Wir fanden die Fragmente seines cylinderförmigen Unterbaus unweit seines ursprünglichen Aufstellungsortes unterhalb der Südostecke des Tempels, darauf die Weihinschrift:

Herrscher Kronide, olympischer Zeus, nimm an dieses Prachtbild  
Und sei gnädig gesinnt Deinem lakonischen Volk.

Ist die Veranlassung zu dieser Stiftung bei Pausanias richtig angegeben, so muss die Errichtung des Weihgeschenkens sehr beträchtliche Zeit nach jenem Kriege erfolgt sein; die Buchstaben der Inschrift tragen den Charakter des 5. Jahrhunderts, was mithin weit eher auf den dritten messenischen Krieg hindeuten würde.

Noch vor die 90. Olympiade fällt die Aufstellung einer bedeutenden Gruppe, mit deren Anfertigung die Bewohner der ionischen Stadt Apollonia nach siegreichem Feldzuge den Bildhauer Lykios, den Sohn des grossen Myron, beauftragt hatten. Sie stand auf halbkreisförmiger Basis vor der nördlichen Fronthälfte der Echohalle, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass das hier aufgefundene, im Plane ersichtliche Bathron, welches dieser



Grundform entspricht, diese Gruppe getragen hat. Den Mittelpunkt der aus dreizehn Figuren bestehenden Gruppe bildete Zeus. Ihm nahten zu beiden Seiten Thetis und Eos, die Mütter des Achill und Memnon, flehend für den Sieg ihrer Söhne, die auf den beiden Enden des Halbringes zum Zweikampfe gerüstet sich gegenüberstanden. Zwischen ihnen und den Frauen füllten die vornehmsten Lagergenossen der beiden Kämpfer, Griechen und Troer, den gebotenen Raum.

Wenig später bereicherte der Bildhauer Nikodamos aus Mainalos die Altis um vier Kunstwerke. Das eine war auf der Altismauer aufgestellt, ein jugendlicher Herakles, der den nemeischen Löwen mit Pfeilen zu verwunden sucht, eine Gabe des Tarentiners Hippotion; das andere stand in oder bei der nordöstlichen Hallenseite des Zeustempels, eine mit Helm und Aegis gerüstete, von den Eleern gestiftete Athena. Die beiden letzten stellten olympische Sieger dar.

Das Glück hat uns aus eben dieser Zeit ein Kunstwerk von hohem Werthe aufbewahrt, die früheste, Hoffnung erweckende Frucht der ersten olympischen Arbeitscampagne, die Nike des Paionios (s. Taf. IX).

Aus dem Aether des Olympos schwebt sie in raschem Fluge nieder, die siegverleihende und siegverkündende Göttin; der entgegenfluthende Luftstrom, den sie durchschneidet, bauscht ihr Gewand und legt es knapp an die schönen blühenden Formen des Leibes; in reizvollen Fältchen schmiegt er es um den feingeformten Knöchel, während das nach lakonischer Sitte auf einer Seite offene Gewand an dem vorstrebenden linken Schenkel voll bewundern lässt, was es vom andren nur leise verräth.

In freier Luft schwebend, mitten in vollem Fluge ist sie gedacht; denn jener Block, den der Bildhauer nothgedrungen als Stütze der Gestalt brauchte, er ist mit nichts ein Felsblock, wie man gesagt hat, er ist freie Luft, wie der darin schwebende Vogel andeutet, durch dessen gebreitete Schwingen der Künstler einen Theil des störenden Blockes geschickt zu verdecken wusste: so schien dem Beschauer die hoch über ihm schwebende Göttin aus dem Blau des Aethers herabzukommen, mit dem der sicherlich blau gefärbte Basisblock in Eins zusammenfloss.

Der hohe Standort der Figur auf einem über sechs Meter hohen Postamente verlangte, sofern die erstere nicht gedrungen aussehen sollte, die sehr schlanke Proportionirung des Körpers, welche alsbald auffällig wird, sowie man das Bildwerk niedrig aufgestellt sieht. In gleicher Weise wirkte gegen die Verkürzung die starke Neigung der Figur nach





NIKE DES PAIONIOS

Original in the Museum of Berlin

after the original in the Museum of Berlin



Grundform entspricht, diese Gruppe getragen hat. Den Mittelpunkt der aus dreizehn Figuren bestehenden Gruppe bildete Zeus. Ihm nahen zu beiden Seiten Thetis und Eos, die Mütter des Achill und Memnon, flehend für den Sieg ihrer Söhne, die auf den beiden Enden des Halbringes zum Zweikampfe gerüstet sich gegenüberstanden. Zwischen ihnen und den Frauen füllten die vornehmsten Lagergenossen der beiden Kämpfer, Griechen und Troer, den gebotenen Raum.

Wenig später bereicherte der Bildhauer Nikodamos aus Mainalos die Altis um vier Kunstwerke. Das eine war auf der Altismauer aufgestellt, ein jugendlicher Herakles, der den nemeischen Löwen mit Pfeilen zu verwunden sucht, eine Gabe des Tarentiners Hippotion; das andere stand in oder bei der nordöstlichen Hallenseite des Zeustempels, eine mit Helm und Aegis gerüstete, von den Eleern gestiftete Athena. Die beiden letzten stellten olympische Sieger dar.

Das Glück hat uns aus eben dieser Zeit ein Kunstwerk von hohem Werthe aufbewahrt, die früheste, Hoffnung erweckende Frucht der ersten olympischen Arbeitscampagne, die Nike des Paionios (s. Taf. IX).

Aus dem Aether des Olympos schwebt sie in raschem Fluge nieder, die siegverleihende und siegverkündende Göttin; der entgegenfluthende Luftstrom, den sie durchschneidet, bauscht ihr Gewand und legt es knapp an die schönen blühenden Formen des Leibes; in reizvollen Fältchen schmiegt er es um den feingeformten Knöchel, während das nach lakonischer Sitte auf einer Seite offene Gewand an dem vorstrebenden linken Schenkel voll bewundern lässt, was es vom andren nur leise verräth.

In freier Luft schwebend, mitten in vollem Fluge ist sie gedacht; denn jener Block, den der Bildhauer nothgedrungen als Stütze der Gestalt brauchte, er ist mit nichts ein Felsblock, wie man gesagt hat, er ist freie Luft, wie der darin schwebende Vogel andeutet, durch dessen gebreitete Schwingen der Künstler einen Theil des störenden Blockes geschickt zu verdecken wusste: so schien dem Beschauer die hoch über ihm schwebende Göttin aus dem Blau des Aethers herabzukommen, mit dem der sicherlich blau gefärbte Basisblock in Eins zusammenfloss.

Der hohe Standort der Figur auf einem über sechs Meter hohen Postamente verlangte, sofern die erstere nicht gedrungen aussehen sollte, die sehr schlanke Proportionirung des Körpers, welche alsbald auffällig wird, sowie man das Bildwerk niedrig aufgestellt sieht. In gleicher Weise wirkte gegen die Verkürzung die starke Neigung der Figur nach





NIKE DES PAIONIOS

Verlag von Julius Springer in Berlin.

Gez. u. gest. v. Carl Leonh. Becker.







vorn, wo der Standpunkt des Beschauers von dem Künstler vorausgesetzt wurde.

Unsere Darstellung der Nike (Taf. IX), ist von eben diesem Standpunkte aus gezeichnet worden. Man ersieht daraus, dass in der richtigen Höhe gesehen, die Verhältnisse keineswegs zu schlank erscheinen. In unserer Zeichnung ist keinerlei Ergänzung vorgenommen, das Bildwerk ist so vortrefflich erhalten, wie es sich hier zeigt. Leider fehlt das abgesplitterte Antlitz, während der wohlerhaltene Hinterkopf die dreifache Umwindung des über das Ohr gewellten Haares mit einer Binde ersehen lässt. Die Flügel setzen schon auf den Schultern an, wie die erhaltenen Reste bezeugen, während die Künstler den Ansatz derselben im allgemeinen an den Innenrand des Schulterblattes verlegen. Sie sich zu ergänzen bedarf es keiner besonders kräftigen Phantasie. Weit schwerer dagegen ist es, die einstige Stellung der Arme richtig zu erkennen. Man war früher der Ansicht, die Nike habe, wie so viele ihrer Schwestern, Kranz und Palme in den Händen getragen. Aber unzweifelhafte Zeichen an den vorhandenen losen Bruchstücken weisen darauf hin, dass unsere Göttin vielmehr mit beiden Händen ein sich mächtig hinter ihr aufbauschendes Obergewand gehalten hat, ein Motiv, das wir aus den „Nereiden“ von Xanthos in verschiedenen Varianten kennen, und dem wir nun bereits in einer weit früheren Kunstepoche begegnen.

Das etwa sechs Meter hohe Postament, auf dem diese herrliche Figur im Südosten des Zeustempels (vgl. d. Situationsplan) stand, hat eine aus dem Alterthume uns früher noch nicht bekannte, ungewöhnliche Form. Es ist nicht, wie sonst üblich, ein vierseitiger, sondern ein dreiseitiger Bau, aus sieben prismatischen Marmorblöcken, deren Seitenlänge allmählich nach oben abnimmt. So verjüngt sich das auf einem Sockel stehende und mit einem profilirten Deckgliede geschmückte Postament in kaum merkbaren Absätzen leicht nach oben. Der oberste Block unter dem Deckgliede war an allen drei Seiten mit einem Bronzeschmuck, vielleicht mit Schilden geziert, wovon die Befestigungsvorrichtungen noch sichtbar sind.

Die dreiseitige Form des Unterbaus legte zuerst den Gedanken nahe, dass die Figur übereck gestanden habe, einer der Dreiecksspitzen zugewendet gewesen sei, was den Eindruck des freien Schwebens sicherlich erhöht haben würde. Indessen liess die spätere Auffindung der Deckplatte mit der Bettung für die Statue keinen Zweifel darüber, dass sie einer Breitseite zugekehrt war. Es bleibt somit eine Erklärung für die seltsame Form des Postamentes noch zu finden.



Das Kunstwerk wird von Pausanias erwähnt, der darüber folgende kurze Notiz giebt: „Die dorischen Messenier, welche von den Athenern seiner Zeit\*) in Naupaktos aufgenommen waren, stellten in Olympia die Bildsäule der Nike auf der Säule auf. Es ist ein Werk des Paionios aus Mende und wurde aus kriegerischer Beute beschafft, und zwar wie ich selbst glaube von dem Feldzuge gegen die Akarnaner und Oiniaden. Die Messenier aber sagen, es sei ein Weihgeschenk zur Erinnerung an den mit den Athenern gemeinsam erfochtenen Sieg bei der Insel Sphakteria, und sie hätten den Namen der Feinde nicht mit in die Inschrift gesetzt wegen ihrer Furcht vor den Lakedaimoniern, während sie ja vor den Oiniaden und den Akarnanern gar keine Furcht gehabt haben würden.“

Die auf einem der prismatischen Basisblöcke befindliche Inschrift, welche schon einen Tag vor dem Funde der Statue an's Licht kam, lautete folgendermaassen: „Die Messenier und Naupaktier weihten (Dies) dem olympischen Zeus, den Zehnten von feindlicher Beute. Paionios machte es, der Mendaier, der auch die Akroterien an dem Tempel machend siegte.“

Mehr als ein Räthsel hat diese Inschrift, die zur Hälfte im dorischen, zur anderen im ionischen Dialekt abgefasst, aber durchweg mit ionischen Buchstaben geschrieben ist, zu lösen gegeben. Die dorische Sprache erklärt sich aus der Nationalität der Weihenden; in der Schrift dürfen wir die eigenhändigen Meisselschläge des Künstlers voraussetzen, denn seine Heimath, die Stadt Mende am thrakischen Hebros, war eine Colonie kleinasiatischer Ionier; so bedient er sich auch in seiner Künstlerinschrift des ionischen Dialektes.

Die hauptsächlichste Streitfrage zwischen den Gelehrten bleibt noch heut die Bedeutung des Wortes „Akroteria“, unter welchem die Einen lediglich die End- und Firstbekrönungen des Tempeldaches, also die Kessel und die von den Lakoniern gestiftete Siegesgöttin verstehen, während die Anderen darin den Giebelfeldschmuck des Tempels erblicken zu sollen meinen. Sehen die Letzteren demnach in der Inschrift eine Bestätigung der Nachricht des Pausanias über die Betheiligung des Paionios an den Giebelfeldsculpturen, so machen die Gegner dagegen geltend, Pausanias habe diese Nachricht vielmehr erst aus jener von ihm ebenfalls missverstandenen Inschrift geschöpft.

Auch der berichtete „Sieg“ des Künstlers hat verschiedenartige Deutungen erfahren.

\*) D. h. nach ihrer Landesverweisung nach dem dritten messenischen Kriege.



Eine fernere Controverse schwebt bezüglich der Frage, welche von beiden Angaben über die Veranlassung zur Stiftung die richtige sei, ob der Feldzug gegen Oinia oder die Schlacht bei Sphakteria.

Lassen wir die ersteren Streitfragen auf sich beruhen und treten wir nur der zuletzt genannten etwas näher. Der unbedeutende Feldzug gegen die zwar starke, aber kleine und an Schätzen arme akarnanische Festung Oinia fällt um Ol. 81, die Zeit der Vollendung des Zeustempels; die Schlacht bei Sphakteria in die 88. Olympiade (425 v. Chr.).

Aus Oinia mussten die naupaktischen Messenier fliehen, sie mussten, nachdem sie die Stadt zwanzig Monate innegehabt hatten, sich in einem nächtlichen Ausfall durch die belagernden Akarnaner durchschlagen; es ist schwer glaublich, dass sie hierbei erhebliche Beute aus der Stadt mitnehmen konnten. Von den griechischen Geschichtsschreibern weiss überdies Niemand Etwas von diesem Feldzuge, der eben nur bei Pausanias berichtet wird.

Nach der Schlacht bei Sphakteria, wo die messenischen Schleuderer aus Naupaktos einen Hauptantheil an der Vernichtung der Lakonier hatten, machten die Messenier sehr reiche Beute. Thukydides berichtet von diesen Streifzügen: In Pylos stellten die Athener einen Posten auf, und die Messenier in Naupaktos schickten in dieses ihr altes Vaterland die geeignetsten Leute, plünderten das lakonische Land und fügten dem Feinde grossen Schaden zu. Die Spartaner aber, die noch nie eine Plünderung im eigenen Lande erlebt hatten und einen Abfall der Heloten fürchteten, trugen schwer daran.

Es sprechen daher die äusseren Umstände ebenso sehr wie die eigene Angabe der Messenier für die Annahme, dass die Nike des Paionios vom Zehnten der im Jahre 424 in Lakonien gemachten Beute gestiftet worden ist.

Aber auch ohne literarische Ueberlieferung müsste es Jedem der sehen will an dem Werke selbst klar werden, dass diese Schöpfung nicht in die Zeit der Giebelfelder des Zeustempels fallen kann, um so weniger, wenn Paionios der Urheber des östlichen derselben ist. Unmöglich könnte derselbe Künstler in wenigen Jahren die gewaltige Kluft übersprungen haben, welche beide Kunstwerke trennt. Steht die Nike auch nicht mit den Bildwerken am Parthenon auf gleicher Rangstufe, so bekundet sie doch deutlich den Einfluss, den die letzteren, den Pheidias' Kunstthätigkeit nicht nur auf die jüngeren, sondern auch auf die gleichzeitigen Kunstgenossen gewonnen hatten. Das documentirt sich in unserer Nike nicht allein in der gänzlich veränderten formellen Behandlung, ins-



besondere in der durchaus verständnisvollen Anlage und Ausführung der Gewandung, sondern weit fühlbarer noch in der freien, aller Befangenheit baaren Conception der Schöpfung.

Mag nun Paionios der Urheber des östlichen Giebelfeldes sein oder nicht, so wird doch das Eine unbestreitbar klar, dass in die Jahre von 460 bis 420 eine so rapide Entwicklung des künstlerischen Vermögens in Hellas fällt, wie wir sie bisher zwar ahnen aber doch nicht so bestimmt nachweisen konnten. Und wer anders kann sie herbeigeführt haben, als Pheidias? Jetzt erst lernen wir die begeisterten Urtheile des Alterthums über diesen gewaltigen, bahnbrechenden Genius ganz verstehen, wir lernen auch erkennen, dass Pheidias selbst Derjenige ist, an dem sich die plötzliche Wandelung vollzieht, wie sich zur Zeit der Renaissance eine ähnlich rapide und zunächst persönliche und individuelle Umwälzung im Geistigen und Formellen in Rafael vollzieht. So rechtfertigt sich das zu seiner Zeit kaum wissenschaftlich zu begründende Urtheil Wielands über Pheidias: „der nicht etwa ganz gemächlich von der neunzehnten Stufe zur zwanzigsten hinaufstieg, — wozu freilich nicht viel mehr nothwendig ist, als dass man den einen Fuss vorsetze und den anderen nachziehe — sondern der den gewaltigen Raum zwischen seinen Vorgängern und dem Gipfel der Kunst mit zwei oder drei Riesenschritten verschlang, einen Mann, der sicherlich in noch höherem Grade als Rafael und Buonarotti in früheren Jahren ein Maler, später ein eben so grosser Architekt als Bildhauer war, der immer nichts als grosse Werke unternommen und ausgeführt hatte, und dem es also von Natur und Gewohnheit zuletzt wie mechanisch werden musste, alles was er dachte und machte gross zu denken und zu machen — kurz ein Mann, dem es leichter war, Götter zu bilden als Menschen.“

Von jener Göttlichkeit, von der Verklärung der menschlichen in eine überirdische Natur, welche den Schöpfungen des grossen attischen Meisters zu eigen gehört, hat nun freilich unsere Nike kein sehr bedeutendes Theil erhalten. So deutlich man in ihr den Einfluss jener herrlichen Gebilde und den Wunsch, ihnen nahe zu kommen, erkennt, so klar zeigen sich auch die Schranken, welche die Individualität ihrem Schöpfer zog. Wenn irgend etwas für die Identität des Paionios mit dem Meister der Ostgiebelgruppe spricht, so ist es der starke Realismus, mit welchem auch die Nike, insbesondere in ihren Körperformen, behandelt ist. Nicht wie bei Pheidias war des Künstlers Blick nach Innen gerichtet, auf „eine herrliche Idee von Schönheit“, sondern überall schaut aus der Nike das Modell hervor, nach welchem Paionios arbeitete, unbe-



stritten ein in der Pracht ihrer Glieder wunderschönes Mädchen, aber — keine Göttin. Von einer Transsubstantiation des menschlichen in einen göttlichen Körper, der alle Zufälligkeiten des irdischen Wesens abgelegt hätte, ist hier nicht die Rede. In dieser Hinsicht steht die Siegesgöttin aus dem Ostgiebel des Parthenon, ja die der hellenistischen Zeit zugehörige Nike von Samothrake ungleich höher als unsere olympische.

Nichtsdestoweniger bleibt die letztere ein nicht hoch genug anzuschlagender Gewinn aus den olympischen Arbeiten, nicht nur als ein erstes Originalwerk eines inschriftlich beglaubigten Künstlers des 5. Jahrhunderts, nicht nur als ein historisches Zeugniß von der mächtigen Entwicklung jener Periode, sondern auch um ihrer eigenen Schönheit und ihres selbständigen absoluten Kunstwerthes willen. —

Um die Zeit als die Nike des Paionios in Erinnerung an einen Sieg über die Lakonier aufgerichtet wurde, bereiteten sich auch zwischen den Letzteren und den Eleern ernstliche Feindseligkeiten vor. Im vierten Jahre der 89. Olympiade schloss Elis ein Bündniß auf hundert Jahre mit Athen, Argos und Mantinea, dessen Urkunde auf eine marmorne Stele gegraben und im Zeustempel zu Olympia aufgestellt ward. Die Lakoner wurden, angeblich weil sie den Gottesfrieden verletzt hatten, von dem Besuche Olympias ausgeschlossen. Dies führte zum Kriege, der nach mehreren vergeblichen Einfällen zuerst für die Lakedaimonier ungünstig ausfiel. In heissem Kampfe inmitten der Altis von Olympia wurden sie geschlagen, und boten damit den Eleern Gelegenheit ein Siegesdenkmal in der olympischen Altis zu errichten. Es stand unter Platanen ungefähr in der Mitte des heiligen Bezirkes, mithin an einem hervorragenden Platze nahe dem Altare und dem Tempel des Zeus, und bestand aus Waffen und Feldzeichen. Die Inschrift auf einem Schilde gab von der Veranlassung zu dieser Stiftung Kunde.

Aber das Glück wandte sich, und im dritten Jahre des Krieges mussten die Eleer einen förmlichen Unterwerfungsvertrag unterzeichnen, auch den Lakoniern die Theilnahme an den olympischen Spielen wieder freigeben. Das war gegen Ende der 95. Olympiade.

Es scheint, als ob die Lakonier alsbald diese Oberherrlichkeit den Eleern absichtlich auch dadurch fühlbar gemacht haben, dass sie sich in Olympia auszuzeichnen und Ehrenbildnisse aufzustellen strebten. So sehen wir kurz nach beendetem Kriege die Schwester des siegreichen Königs Agis, Kyniska, als Rossezüchterin in die Schranken treten und einen glänzenden Sieg erringen. Zur Verherrlichung desselben genügt es ihr nicht, ihr eigenes Bildniß von der Künstlerhand des Apelleas



südlich vom Heraion in die Reihe der Olympioniken zu setzen, (vermuthlich in der Stellung einer Betenden), nicht, ausserdem noch ein Viergespann nebst Wagenlenker daneben zu stellen, sondern bis in das Heiligthum des Zeus dringt sie mit ihren Erinnerungszeichen vor: im Pronaos zur Rechten des Eintretenden stand, von uns wieder aufgefunden, ein mässig grosses Bathron mit einer ehernen Quadriga. Auch dieses Bathron trug den Künstlernamen des Apelleas, Sohn des Kallikles. Die Statueninschrift war uns literarisch bewahrt und begann wohl nicht ohne Absicht mit dem Namen des den Eleern verhasst gewordenen Landes:

Sparta's Könige sind meine Väter, sind meine Brüder.  
Siegreich im Wagenstreit flüchtiger Rosse, so hab' ich, Kyniska,  
Dieses Bildniss gesetzt; von allen Weibern in Hellas  
Rühm' ich mich Einz'ge zu sein, so diesen Kranz sich gewann.

Auch in Sparta besass, wie früher schon erwähnt wurde, Kyniska ein Heroon in der Nähe des Kampfplatzes der Jugend, des Platanistas. —

Dass mit dem Ausgange des schweren Bürgerkrieges zwischen Athen und Lakedaimon die Sittlichkeit der Hellenen zu sinken begann, ist eine überall zu beobachtende Thatsache, die sich bald auch in Olympia geltend zu machen anfangt: die Heiligkeit des Eides, welche die Kämpfer sowohl wie ihre Richter an ihre Pflichten binden sollte, wird um eigenen Vortheils willen gering geachtet. Schon in der 96. Olympiade giebt ein bestochener Hellanodike Gelegenheit zu einer Bestrafung durch eine Geldbusse. In der Folge mehren sich die Fälle von Eidbruch und Bestechung, die durch beträchtliche Geldstrafen geahndet werden, und in echt hellenischem Sinne beschliesst man, aus diesen Strafgeldern den beleidigten Gott zu versöhnen, ihm Standbilder zu setzen und die Altis damit zu schmücken. Dies ist der Ursprung einer Reihe von Zeusstatuen, die zwischen dem Metroon und dem Stadioneingang am Fusse der Schatzhausterrasse aufgestellt, in elischem Dialekte die „Zanes“ genannt wurden, und deren Basen, sechzehn an der Zahl, unsere Ausgrabungen sämmtlich zu Tage gefördert haben.

Sie folgten sich, vom Metroon beginnend, in chronologischer Ordnung, was sich aus Pausanias Nachricht ersehen liess, und auch durch die Auffindung des Künstlernamens Kleon's von Sikyon auf einer der sechs ersten in der 98. Olympiade aufgestellten Statuenbasen bestätigte. —

Die 104. Olympiade gab Veranlassung zur Widmung zweier Zeusstatuen in der Nähe des Tempels. Die eine, weitaus die kolossalste in der Altis, errichteten die Eleer in Folge der glücklichen Zurückweisung der Arkader bei Olympia. Wir werden den Standplatz dieses 27 Fuss



hohen Zeusbildes ziemlich in der Mitte der Altis, unfern jenes Tropaions zu suchen haben, welches sie acht Olympiaden zuvor als Denkzeichen ihres Sieges über die Lakedaimonier aufgestellt hatten.

Die andere Zeusstatue stellten die Einwohner von Psophis auf, und zwar, wie es scheint, zugleich als Mandatare der Mantineier und anderer arkadischer Städte, nach einem Siege über eigene Landsleute. —

Ungefähr in diese Zeit oder doch wohl nur wenig später werden wir dasjenige Bildwerk datiren müssen, welches rücksichtlich seines absoluten Kunstwerthes unzweifelhaft den bedeutendsten und schätzbarsten aller oympischen Funde darstellt: den Hermes des Praxiteles.

Wie früher bereits bemerkt ward, fand sich diese hochwerthvolle Statue noch an dem Platze, auf den sie von ihrem Postamente herabgestürzt war. Dieses letztere, ein nahezu anderthalb Meter hoher profilirter Sockel von weissem Kalkstein, stand zwischen der dritten und vierten Säule der nördlichen Stützenstellung in der Heraioncella. Die Bildsäule, unterhalb der Kniee abgebrochen, lag nach dem Inneren der Cella zu auf ihrem Antlitz. Frühzeitig muss sie schon mit Schutt und Erde bedeckt worden sein, denn ihre Erhaltung ist, von den abgebrochenen Theilen abgesehen, eine ganz ausgezeichnete.

Sieben Jahrzehnte etwa trennen diese Schöpfung von derjenigen der Nike des Paionios.

Deutlich spricht sich in ihrer Erscheinung die Wandelung aus, welche sich seitdem im hellenischen Volke auf allen geistigen Gebieten wiederum vollzogen hat. Nicht umsonst haben Sokrates und Platon, haben die grossen Tragiker gelebt und gewirkt. Was sie errungen, ist in die weitesten Kreise gedrungen, in Fleisch und Blut der mit- und nachlebenden Generation übergegangen; auch von der Kunst sind die Empfindungen einer äusserlich und geistig hochbewegten Zeit in ihren Bereich gezogen worden. Die geheimen Regungen der menschlichen Seele, denen die Philosophen nachgespürt haben, das individuell Menschliche, welches in einem weit höheren Grade als früher das Interesse der Gebildeten in Anspruch nimmt, sie finden auch in der bildenden Kunst des 4. Jahrhunderts deutlichen Ausdruck. Gilt dies in vollstem Maasse freilich erst von der Zeit nach Alexander, so bewegt sich doch bereits die jüngere attische Schule, als deren vornehmsten Meister wir Praxiteles kennen, hauptsächlich nach dieser Richtung hin.

Unser Hermes, das erste und einzige beglaubigte Originalwerk des Meisters, und deshalb von so unschätzbarem Werthe, giebt darüber ein laut redendes Zeugniß ab.



Die Alten haben uns über die Richtung des grossen Praxiteles verhältnissmässig so viele Urtheile hinterlassen, wir sind ferner durch mannigfache spätere Repliken sicher auf ihn zurückzuführender Werke so genau mit seiner Eigenart bekannt, dass eine eingehende Charakteristik des Meisters schon von mehreren Kunsthistorikern versucht werden konnte. Was wir in diesem neugefundenen Originalwerke sehen, passt auf das vollkommenste in den Rahmen der Vorstellung hinein, die wir uns von den Gebilden seines Meissels machen konnten. Seine Meisterschaft bestand vor Allem in der Darstellung seelischer Regungen. Aus der grossen Mannigfaltigkeit der Vorwürfe, die er den erhaltenen Nachrichten zufolge behandelt hat, sehen wir, dass er für die ganze Leiter menschlicher Empfindungen über den richtigen Ausdruck verfügte. Und wenn seinen Göttergestalten vielleicht der Charakter der strengen Würde und überirdischen Hoheit abging, der dem religiösen Gefühle seiner Vorläufer zu Gebote stand, so entschädigte er dafür dadurch, dass er den Menschen menschlich empfundene und menschlich empfindende Götter nahe brachte, dass er lieben lehrte, was man früher nur scheu verehrte.

Der Lichtgott Apollon steht ihm nicht zu hoch, um ihn an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters mit der Eidechse spielend darzustellen; die Göttin des Liebreizes und der Schönheit zeigt er in Knidos in einem durchaus menschlichen Momente, in dem Augenblicke, da sie das letzte Gewand ablegt, um in die kühlende Fluth zu steigen. So musste ihm ja der Hermes ganz besonders sympathisch sein, um menschlicher Empfindung in göttlicher Erscheinung Ausdruck zu geben: er, der jugendlich warm fühlende Gott, der an der Menschen Schicksalen so innigen Antheil nimmt, der mitleidsvoll das Haupt senkt, wo die Pflicht ihm gebietet, die Gattin von dem trauernden Gemahl fort in den Hades zu führen, „der freundliche Bringer des Heiles,“ der den gebeugten Priamos durch das Dunkel der Nacht und das feindliche Lager hindurch in das Zelt des Achilleus geleitet.

Hier finden wir ihn als Hüter des Dionysosknäbleins, dem vor der Geburt schon thörichte Eitelkeit die Mutter genommen hat, den er nun der freundlichen Pflege sorgsamer Nymphen übergeben will, und den er auf dem Wege dorthin spielend zu unterhalten sucht.

Das Kind sitzt sicher auf dem linken Arm seines Beschützers und hat ihm vertraulich das Händchen auf die Schulter gelegt. Den Blick, sowie gewiss auch den linken Arm, hebt es zu dem Gegenstande empor, den Hermes in der hoch gehaltenen Rechten seinem kleinen Schützling zeigt. Da der Unterarm des Gottes sich nicht gefunden hat, so





HERMES DER OLYMPIA

Antike Kunst, Griechische Kunst

Antike Kunst, Griechische Kunst



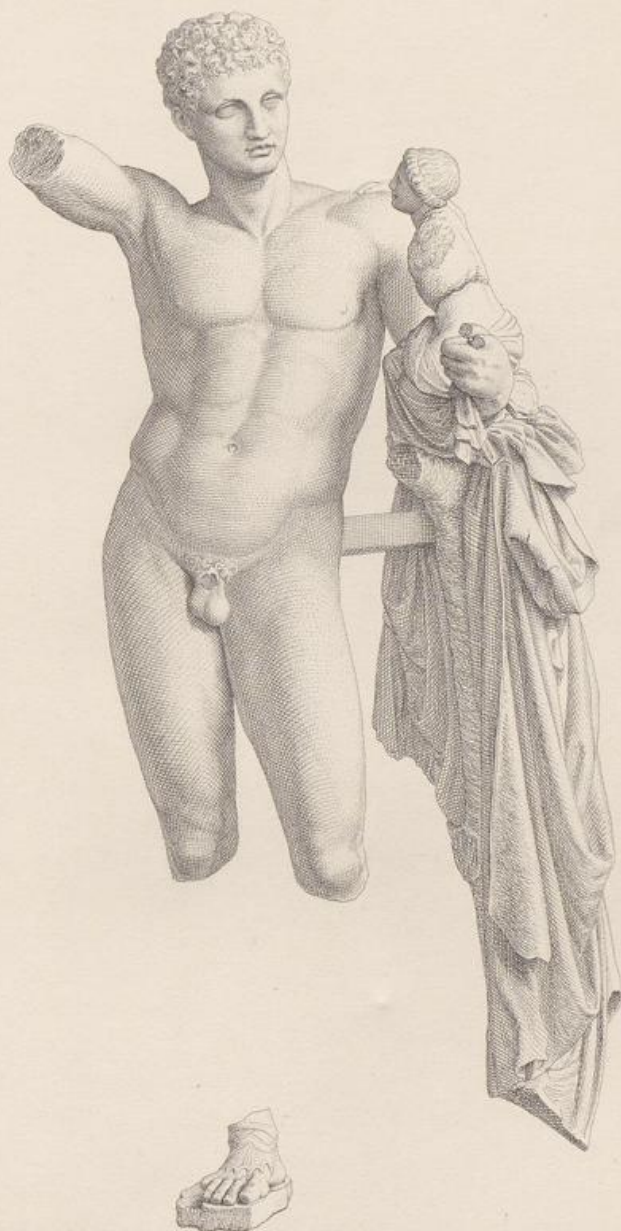
Die Alten haben uns über die Richtung des grossen Praxiteles verhältnissmässig so viele Urtheile hinterlassen, wir sind ferner durch mannigfache spätere Repliken sicher auf ihn zurückzuführender Werke so genau mit seiner Eigenart bekannt, dass eine eingehende Charakteristik des Meisters schon von mehreren Kunsthistorikern versucht werden konnte. Was wir in diesem neugefundenen Originalwerke sehen, passt auf das vollkommenste in den Rahmen der Vorstellung hinein, die wir uns von den Gebilden seines Meissels machen konnten. Seine Meisterschaft bestand vor Allem in der Darstellung seelischer Regungen. Aus der grossen Mannigfaltigkeit der Vorwürfe, die er den erhaltenen Nachrichten zufolge behandelt hat, sehen wir, dass er für die ganze Leiter menschlicher Empfindungen über den richtigen Ausdruck verfügte. Und wenn seinen Göttergestalten vielleicht der Charakter der strengen Werke und überirdischen Hohen abging, der dem religiösen Gefühle seiner Vorläufer zu Gebote stand, so entschädigte er dafür dadurch, dass er den Menschen menschlich empfundene und menschlich empfindende Götter nahe brachte, dass er lieben lehrte, was man früher nur scheu verehrte.

Der Lichtgott Apollon steht ihm nicht zu hoch, um ihn an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters mit der Eidechse spielend darzustellen; die Göttin des Liebreizes und der Schönheit zeigt er in Kaidas in einem durchaus menschlichen Momente, in dem Augenblicke, da sie das letzte Gewand ablegt, um in die kühlende Fluth zu steigen. So musste ihm ja der Hermes ganz besonders sympathisch sein, um menschlicher Empfindung in göttlicher Erscheinung Ausdruck zu geben; er, der jugendlich warm fühlende Gott, der an der Menschen Schicksalen so innigen Antheil nimmt, der mittheilend das Haupt senkt, wo die Pflicht ihm gebietet, die Gattin von dem trauernden Gemahl fort in den Hades zu führen, „der freundliche Bringer des Heiles“, der den gebeugten Priamos durch das Dunkel der Nacht und das feindliche Lager hindurch in das Zelt des Achilleus geleitet.

Hier finden wir ihn als Hüter des Dionysosknäbleins, dem vor der Geburt schon thörichte Eitelkeit die Mutter genommen hat, den er nun der freundlichen Pflege sorgsamer Nymphen übergeben will, und den er auf dem Wege dorthin spielend zu unterhalten sucht.

Das Kind sitzt sicher auf dem linken Arm seines Beschützers und hat ihm vertraulich das Händchen auf die Schulter gelegt. Den Blick, sowie gewiss auch den linken Arm, hebt es zu dem Gegenstande empor, den Hermes in der hoch gehaltenen Rechten seinem kleinen Schützling zeigt. Da der Unterarm des Gottes sich nicht gefunden hat, so





HERMES DES PRAXITELES.

Verlag von Julius Springer in Berlin.

Grz. u. gest. v. Carl Leonh. Becker.







wissen wir nicht mit Sicherheit, was für ein Gegenstand dies war. Auf den verwandten Darstellungen erscheint am häufigsten das gewöhnliche Attribut des Hermes, der Geldbeutel, oft auch eine Weintraube, eine Anspielung auf den Charakter des Götterknaben. Da die letztere durch Beispiele gesichert ist, so wird man Denen nicht widersprechen können, welche auch hier eine solche annehmen. Man wird aber andererseits auch die gegentheilige Ansicht nicht verwerfen können, so lange nicht ihre Unhaltbarkeit nachgewiesen ist: Der Ausdruck des Hermes, insbesondere der des Blickes, welcher nicht auf das Kind gerichtet ist, sondern ohne Ziel ins Leere sieht, scheint vielmehr darauf hinzudeuten, dass der Gott auf etwas horcht und seinen kleinen Pflegling auf diesen Klang aufmerksam machen möchte. Der Blick hat trotz der ganz verschiedenen Kopfhaltung etwas sehr Verwandtes mit demjenigen der unvergleichlich schönen Bronze des Nationalmuseums zu Neapel, die früher für den Narkissos galt und jetzt als Dionysos oder als ein seinem Thiasos Angehöriger bezeichnet wird. Darüber, dass die Situation der fraglichen Statuette die eines Horchenden ist, besteht jetzt wohl nirgends mehr ein Zweifel.

Unser Hermes theilt mit ihr die Eigenthümlichkeit des unbeschäftigten Blickes, als ob alle Empfindung sich einem anderen Sinne, dem des Gehöres, zuwendete. Für das in zartestem Alter stehende Kind ist auch ein klingender oder klappernder Gegenstand zweifellos ein weit anziehenderes Spielzeug, als die ihm der Bedeutung nach gänzlich unverständliche Traube. So scheint mir meine Annahme, Hermes habe den Beutel hochgehalten und die Münzen in demselben aneinanderklingen lassen, aus der Statue selbst leichter zu begründen zu sein, als die gegentheilige.

Freilich steht ihr das nicht zu verschweigende Bedenken entgegen, dass das Dionysosknäblein als solches dann durch Nichts kenntlich gemacht war, und dass man es ebensowohl, wenn vielleicht auch nicht für das in seiner Körperbildung eigenartige Herakleskind, so doch für den kleinen Arkas halten konnte, denen beiden Hermes einen ähnlichen Liebesdienst erweist. —

Wenn, wie Brunn sehr überzeugend dargelegt hat, Praxiteles der Sohn des älteren Kephissodotos ist, so liegt eine Familientradition der Wahl des von Jenem beliebten Vorwurfs zu Grunde. Auch der Vater hatte genau denselben Gegenstand behandelt und den Gedanken zärtlichster Fürsorge für ein holdes Götterkind noch einmal wiederholt in seiner Darstellung der Eirene mit dem Plutosknaben, von der eine Re-



plik von madonnenhafter Schönheit uns in der Münchener Glyptothek erhalten ist.

Die ausserordentliche Grazie und Leichtigkeit der Erscheinung, durch welche der Hermes die Münchener geistesverwandte Gruppe überragt, liegt nicht zum kleinsten Theile in einer Stellung, deren Erfindung oder Verwerthung man nach den uns überkommenen Repliken wohl hauptsächlich dem Praxiteles zuschreiben darf. Die ältere Kunst stellte ihre Einzelgestalten auf beide Füsse mit gleichmässiger Vertheilung der Last. Von Polykleitos ist durch bestimmte Nachrichten der Alten überliefert, dass er es war, der zuerst die Hauptlast des ruhig stehenden Körpers dem einen Bein zutheilte, während das andere leicht gebogen und den Boden nur mit der Fussspitze berührend, eine freiere Bewegung der Figur zuliess, dass er, um in der Ateliersprache zu reden, der Erfinder des Stehbeins und Spielbeins war. Praxiteles geht noch einen Schritt weiter. Ihn, der sich der Bronzetechnik ab- und vorzugsweise dem Marmor zuwandte, mag vielleicht zuerst der Zwang des Materiales zu der Neuerung geführt haben, dem Körper noch einen dritten Ruhepunkt zu verleihen. Indem er für die Aufnahme der Last dem Stehbeine die Hilfe des auf einen Baumstamm oder eine andere Stütze gelehnten Armes verleiht, wird das Spielbein und die eine Körperhälfte von jeder Muskelanstrengung frei und zu jeder mühelosen Bewegung befähigt. So entsteht die specifisch praxitelische, graziöse Ausbiegung der Hüfte, die auch unserem Hermes eigen ist.

Zu dieser in der Haltung liegenden Leichtigkeit und Anmuth gesellt sich die meisterhaft schöne Behandlung des Körpers im Einzelnen. Wie in seiner Bewegung Alles mühelos und göttlich frei erscheint, so gehört diesem Körper auch ein blühendes Fleisch, das nur von Ambrosia genährt scheint, das nie von einem Schmerz durchzuckt ward. Weit entfernt dem Knochengerüste und Muskelnetze nur als durchsichtige Decke zu dienen, wie bei dem Apoxyomenos Lysipps, ebensowenig durch über-grosse Fülle und Weichheit das feinere Spiel des Lebens verdeckend wie etwa bei den Antinousbildnissen, muthet diese von warmem Blute durchströmte Gliederpracht uns an wie eine thaufrische Blüthe, die dem Sonnenstrahle mit holder Regung aller Lebenssäfte entgegendrängt.

Und dass die frische Pracht dieses Fleisches, die schimmernde Seide dieser Haut mit vollstem Bewusstsein von ihrer beabsichtigten Wirkung geschaffen ward, das lehrt ein Blick auf die gleich meisterhafte Ausführung der beiden Gewänder, der Chlamys des Gottes, die in schweren Stoffalten über dem Baumstamm herabhängt, und des fein gewebten



Linnens, das um den zarten Unterkörper des Kleinen geschlungen ist. Diese Stoffe sind mit einem Realismus behandelt, den wir unsern bisherigen Erfahrungen gegenüber in der Blüthezeit der Antike beispiellos nennen mussten. Der Gegensatz der rauheren Gewänder zu der elastisch-glatten Haut des Körpers und der Unterschied in den Texturen der beiden verschiedenen Gewebe, — der am Gypsabguss übrigens schlecht erkennbar ist — ist so meisterlich und klar ausgesprochen wie nur in irgend einem modernen Werke Tantardini'scher Schule.

Solche bis auf die alleräusserste Feinheit getriebene Durchbildung der Modellirung erscheint unserer Empfindung wiederum unvereinbar mit einer gleichwohl nicht wegzuleugnenden einstigen Bemalung des herrlichen Kunstwerkes, von welcher sichere Spuren Zeugniss ablegen. Gern möchte man sich die Vergoldung der Sandalenriemen gefallen lassen, die hier und da noch Ueberbleibsel einer solchen auf rothem Untergrunde erkennen liessen. Auch mit der Färbung der Gewänder möchte man sich noch befreunden können. Schwer aber kommt es Einem an, diesen ganzen köstlichen Körper sich angestrichen zu denken, die Haare gar roth oder auf dem ersichtlichen rothen Grunde vergoldet.

Auch an bronzenem Beiwerke hat es nicht gefehlt: Die Sandalen scheinen mit Spangen oder dergleichen geziert gewesen zu sein; das in derben Gruppen gelockte Haar des Hermes schmückte ein metallener Kranz, und in der Linken, aus deren Hohlung der Gegenstand, den sie einst gehalten hat, mit grosser Gewalt ausgebrochen zu sein scheint, wird man das Kerykeion, den schlangenumwundenen Heroldstab des Götterboten voraussetzen dürfen. —

Dass ein so bedeutender Fund wie unser Hermes den Kunstgelehrten sogleich zu kritischen Forschungen Anlass gab, kann so wenig überraschen, wie die Thatsache, dass die Ergebnisse solcher Untersuchungen häufig recht weit auseinandergingen. Selbst die von Pausanias bezeugte Autorschaft hat man dem grossen Praxiteles absprechen und einem weit später lebenden Künstler gleichen Namens vindiciren wollen.

Heutzutage dürfte sich wohl Niemand mehr finden, der diese anfangs auftauchende Muthmaassung unterschriebe. Von erheblichem Werthe dagegen sind die Untersuchungen, welche Kekulé an den Kopf des Hermes geknüpft hat. Er wies nach, dass dieser Kopf keine Originalschöpfung des Praxiteles ist, sondern dass der Meister einen vorhandenen Typus benutzt und für seinen Vorwurf in etwas weicheeren Formen umgemodelt hat. Dieser Typus geht auf den Zeitgenossen des Pheidias Myron zurück und findet sich nach des genannten Gelehrten Ansicht zuerst bei den



beiden Diskobolen, Figg. 14 und 16, von denen der letztere sicher, aber vielleicht auch der erstere für eine Schöpfung des Myron anzusprechen ist. In die Augen springend wird die Ableitung des Hermeskopfes von jenem Typus erst bei dem Vergleiche des ersteren mit dem Kopf des in München befindlichen Athleten, der sich Salböl in die linke Hand tröpfelt. (Glyptothek, No. 165.) Hier und dort dieselbe hohe und runde Schädelform, dasselbe nach unten erheblich schmal werdende Oval des Gesichtes, die nämliche, in gebrochener Linie verlaufende Begrenzung der Stirn durch das kurzlockige Haar. Eine grosse Verwandtschaft ferner in der zweitheiligen Durchbildung des Stirngerüstes mit ihren hohen Buckeln über den Augen und der oberen, in neuem Bogen in die Schädelform überleitenden Partie.

Sowohl auf diese Entlehnung eines fremden Typus, sowie auf mannigfache andere Indicien hat nun in allerjüngster Zeit (Deutsche Rundschau, Mai 1882) H. Brunn den Schluss gebaut, der Hermes falle in die Jugendzeit des Praxiteles, er sei zwar ein ächtes Meisterwerk, aber er bezeichne doch noch nicht die höchste Leistung, deren Praxiteles in seinen reiferen Jahren fähig gewesen, und von welcher uns ein Beispiel vorliege in dem überaus beschädigten Pariser Exemplar des bekannten an den Baum gelehnten jungen Satyrs, nach Brunn einem zweiten Originalwerke des Praxiteles.

Als fernere Beweismittel gelten die an die ältere Kunstübung erinnernden viel zu kleinen Proportionen des Dionysoskindes gegenüber dem Erwachsenen, die Häufung der Motive in der Gewandanordnung, die noch nicht bis zur Vollendung gelangte künstlerische Ausnutzung der dritten Stütze und Anderes mehr. Solche Untersuchungen werden sich zweifellos mehren und uns zu immer vollere Verstandnis der neu gewonnenen Schätze hinleiten. Auch wo wir im Augenblicke nicht immer bereit sein können, die uns mitgetheilten Anschauungen zu den unseren zu machen, werden sie um so mehr beitragen, unsere eigenen zu klären und zu festigen. —

Für die Kenntniss des Praxiteles und seines künstlerischen Charakters haben die olympischen Ausgrabungen auch ausser dem Hermes noch sehr werthvolle Beiträge geliefert, zwei Köpfe, die wir diesem Meister oder seiner Schule zuzutheilen berechtigt sind.

Der eine, in zwei Drittel menschlicher Grösse aus parischem Marmor gearbeitet, ist ein Fund der letzten Arbeitswochen. Kurz vor dem Abbruch der Ausgrabungen fand sich unter den Architekturbrocken im Inneren des Leonidaions diese lebenswürdige Meisterarbeit in dem immerhin



noch erträglichen Zustande, den unsere Tafel VI oben zeigt. Dass hier der Typus der Aphrodite vorliegt, ist von vornherein klar. Nähere Vergleiche des Kopfes mit den bekannten Aphroditetypen führen zu dem Ergebnisse, dass derselbe demjenigen der Knidischen Aphrodite des Praxiteles am nächsten steht, so weit die auf dieses Werk zurückführenden Repliken im Vatican und in München im Verein mit den literarischen Nachrichten erkennen lassen. Von den Köpfen dieser Repliken (so weit erstere überhaupt echt sind) galt bisher derjenige der Münchener Aphrodite als der vorzüglichste. In dem olympischen Kopfe ist nun ein Exemplar zu Tage gekommen, welches dem Münchener weit überlegen ist. Ist dieses nur eine Replik aus römischer Zeit, so dürfen wir den olympischen Kopf seiner Frische und Lebendigkeit, sowie der technischen Vollendung nach sicherlich als eine Arbeit griechischen Meissels ansprechen, die wenn auch vielleicht nicht den Tagen des Praxiteles, so doch gewiss einer nur wenig späteren Zeit ihre Entstehung verdankt.

Der Hinterkopf war aus einem besonderen Stücke gearbeitet und mit dem vorderen Theil verkittet; er ist nicht aufgefunden worden, so dass unser Kupferstich Alles wiedergiebt, was vorhanden ist. Dieses Vorzuges wegen ist der Kopf in unserer Zeichnung etwas weniger zur Linken hingewendet dargestellt worden, als er sich dem Beschauer zeigte, wenn dieser von vorn vor die Statue hintrat.

Auch hier begegnen wir wiederum dem bei der Besprechung des Hermes charakterisirten praxitelischen Contour, nur dem weiblichen Organismus entsprechend noch weicher und fließender gebildet: dem runden Schädel, um den das wellige Haar sich ohne Fessel legt, dem feinen schmaleren Oval der unteren Gesichtshälfte mit dem rundlichen Kinn, in welchem man die leise Andeutung eines Grübchens zu erkennen meint. Die vollen schwellenden Lippen sind wie von sehnsüchtigem Verlangen geöffnet; die Augen umfängt ein glückseliger Traum, sie sind halb geschlossen und schimmern in jenem „feuchten“ Blicke, welcher der Knidischen Aphrodite den Alten zufolge eigen war. Bei all' diesem sinnlichen Liebreiz liegt doch nicht die leiseste Spur von Lüsternheit in dem Antlitz, vereint sich doch überall die Göttlichkeit des überirdischen Wesens mit der Holdseligkeit und Anmuth der körperlichen Erscheinung. Gewiss wird auch dieses liebliche Köpfchen, von Künstlerhand wiederhergestellt, sich bald einen Platz im Hause der Kunstfreunde gewinnen, wo der Hermeskopf längst heimisch geworden ist. —

Einen dritten Kopf verwandten Stiles obschon sehr verschiedener Erscheinung förderten die Arbeiten der fünften Campagne aus dem Be-



reiche des Gymnasions hervor. Er ist wenig unter Lebensgrösse aus griechischem Marmor gearbeitet und hat, wie unser Stich auf Tafel XI rechts zeigt, stark gelitten. Nicht allein in dem wilden Blick und dem halbschmerzlichen Zuge des Mundes charakterisirt sich der berufsmässige Athlet, sondern noch deutlicher trägt das von häufigen Schlägen getroffene geschwollene Ohr das sichere Kennzeichen des Faustkämpfers oder Pankratiasten. Es liegt indessen hier nicht etwa ein Portraittkopf vor, wie in dem auf derselben Tafel abgebildeten Bronzekopfe, sondern lediglich eine ideale Darstellung des Typus. Die Gesichtsbildung erinnert an die des Herakles, so dass man, und vielleicht nicht mit Unrecht, den Kopf auch für den eines jugendlichen Herakles als Athlet ausgegeben hat. Für diese Deutung könnte der Fundort sprechen: wie Hermes ist Herakles ein Beschützer der athletischen Uebungen und als solcher häufig genug in den Gymnasien und Palästreis aufgestellt. Derselbe Ort ist freilich ebenso geeignet für die Aufstellung einer Faustkämpferstatue, so dass man aus dem Fundorte für die Erklärung Nichts gewinnt, auch wenn man annimmt, dass der ursprüngliche Standort der Statue dem Fundorte etwa entsprach.

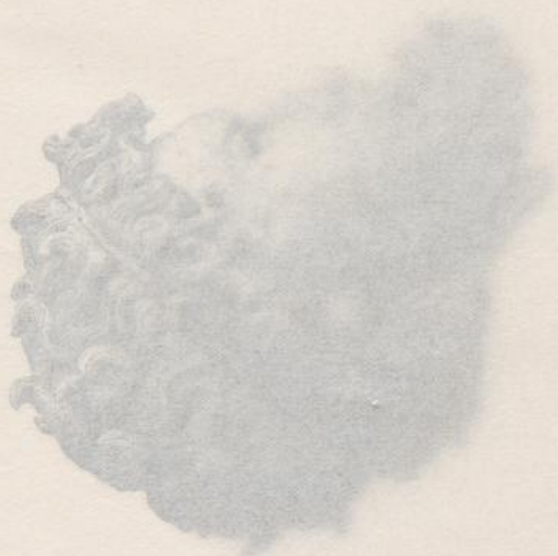
Die Kopfbildung nähert sich der des Hermes, doch ist sie etwas härter, fleischloser und knochiger gehalten, wie es der Eigenart ihres Trägers zukommt. Das Haar ist noch kürzer geschoren als bei Jenem; man sieht nicht mehr recht den Zweck des schmalen Bändchens, welches um die kurzen krausen Löckchen gelegt ist, ohne ihnen doch einen Halt zu verleihen, und man möchte auch hier geneigt sein, an ein unbekanntes Vorbild in Bronze zu denken, wo bei einer dem anderen Material entsprechenden veränderten Behandlung der Haarpartien ein solches Band einen verständlicheren Sinn gehabt hätte. —

Die Besprechung des letzten Kopfes führt unsere Betrachtung auf die Siegerstatuen der Blüthezeit Olympias, nachdem wir zuvor nur der eigentlichen Weihgeschenke und nur gelegentlich eines solchen des Bildnisses der Kyniska gedacht haben. Es kann uns nicht beikommen, die Fülle aller jener uns namhaft gemachten Siege aufzuzählen, welche seit der Zeit der Perserkriege bis zur Mitte des 4. Jahrhunderts ihr Andenken in Olympia durch ein Bildniss verewigten. Der Brauch wächst offenbar der Frequenz und dem Glanze der Spiele proportional; ja man begnügt sich nicht damit, die neu errungenen Siege zu feiern, sondern Staaten, welche sich einen Namen machen wollen, greifen zurück auf längst vergangene Zeiten, wo man überhaupt von Siegerstatuen noch Nichts wusste, und setzen ihren einstigen ausgezeichneten Kämpfern Bildsäulen. So



FAUSTKÄMPFER.

BOETTICHER. OLYMPIA





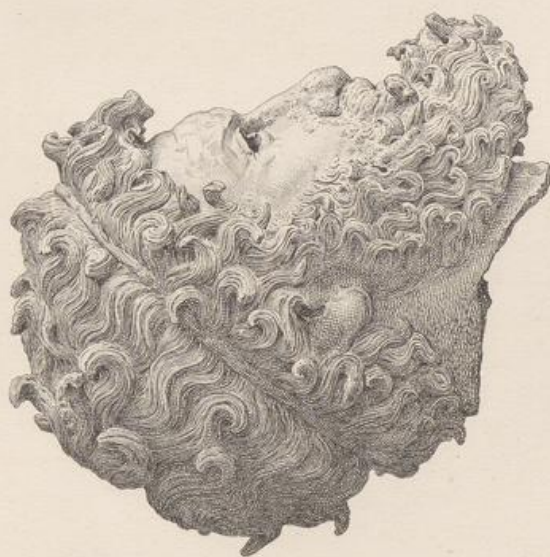
reiche des Gymnasiums hervor. Er ist wenig unter Lebensgrösse aus griechischem Marmor gearbeitet und hat, wie unser Stich auf Tafel XI rechts zeigt, stark gelitten. Nicht allein in dem wilden Blick und dem halbschmerzlichen Zuge des Mundes charakterisirt sich der berufsmässige Athlet, sondern noch deutlicher trägt das von häufigen Schlägen getroffene geschwollene Ohr das sichere Kennzeichen des Faustkämpfers oder Pankratiasten. Es liegt indessen hier nicht etwa ein Porträtkopf vor, wie in dem auf derselben Tafel abgebildeten Bronzekopfe, sondern lediglich eine ideale Darstellung des Typus. Die Gesichtsbildung erinnert an die des Herakles, so dass man, und vielleicht nicht mit Unrecht, den Kopf auch für den eines jugendlichen Herakles als Athlet ausgegeben hat. Für diese Deutung könnte der Fundort sprechen: wie Hermes ist Herakles ein Beschützer der athletischen Uebungen und als solcher häufig genug in den Gymnasien und Pallästreis aufgestellt. Derselbe Ort ist freilich ebenso geeignet für die Aufstellung einer Faustkämpferstatue, so dass man aus dem Fundorte für die Erklärung Nichts gewinnt, auch wenn man annimmt, dass der ursprüngliche Standort der Statue dem Fundorte etwa entsprach.

Die Kopfbildung nähert sich der des Hermes, doch ist sie etwas härter, fleischloser und knochiger gehalten, wie es der Eigenart ihres Trägers zukommt. Das Haar ist noch kürzer geschoren als bei Jenem; man sieht nicht mehr recht den Zweck des schmalen Bändchens, welches um die kurzen krausen Löckchen gelegt ist, ohne ihnen doch einen Halt zu verleihen, und man möchte auch hier geneigt sein, an ein unbekanntes Vorbild in Bronze zu denken, wo bei einer dem anderen Material entsprechenden veränderten Behandlung der Haarpartien ein solches Band einen verständlicheren Sinn gehabt hätte. —

Die Besprechung des letzten Kopfes führt unsere Betrachtung auf die Siegerstatuen der Blüthezeit Olympias, nachdem wir zuvor nur der eigentlichen Weihgeschenke und nur gelegentlich eines solchen des Bildnisses der Kyniska gedacht haben. Es kann uns nicht beikommen, die Fülle aller jener uns namhaft gemachten Siege aufzuzählen, welche seit der Zeit der Perserkriege bis zur Mitte des 4. Jahrhunderts ihr Andenken in Olympia durch ein Bildniss verewigten. Der Brauch wächst offenbar der Frequenz und dem Glanze der Spiele proportional; ja man begnügt sich nicht damit, die neu errangenen Siege zu feiern, sondern Staaten, welche sich einen Namen machen wollen, greifen zurück auf längst vergangene Zeiten, wo man überhaupt von Siegerstatuen noch Nichts wusste, und setzen ihren einstigen ausgezeichneten Kämpfern Bildsäulen. So



FAUSTKÄMPFER.



PORTRAITKOPF.  
[BRONZE]

Verlag von Julius Springer in Berlin.



IDEALKOPF.  
[MARMOR]

Gest. v. Carl Lehm Becken







wurde von den Achaiern erst in der 80. Olympiade dem Oibotas ein Bildniss aufgerichtet, dem ersten Achaier, der in Olympia gesiegt hatte, und zwar in der 6. Olympiade. Freilich hing gerade dieser Act mit ganz eigenartigen Umständen zusammen, wie Pausanias berichtet. Oibotas hatte nämlich, da ihm seine Landsleute keine besondere Ehrenbezeugung zu Theil werden liessen, die Verwünschung ausgesprochen, dass kein Achaier je wieder einen olympischen Sieg gewinnen solle, und dieser Fluch ging in Erfüllung. So siegte kein Achaier bis zur 80. Olympiade; sobald man aber in dieser das Bild des Oibotas aufgestellt hatte, gewann sogleich ein achaischer Knabe den Sieg im Wettlaufe. Demzufolge ward es Sitte, dass alle achaischen Bewerber vor dem Kampfe dem Oibotas ein Opfer darbrachten, und dass sie nach einem gewonnenen Siege seine Statue bekränzten.

Noch immer scheint die Gegend im Osten des Tempels für die Aufstellung der Siegerbildnisse eine besonders gesuchte zu sein. Hier finden wir von den früher erwähnten berühmten Siegern unter Anderen den Pulydamas und Euthymos, den unermüdlichen Kallias, die rhodische Faustkämpferfamilie der Diagoriden, den stymphalischen Dauerläufer Dromeus, die mächtigen Athleten Milon und Theagenes.

Die in der hellenischen Kunstgeschichte berühmtesten Namen knüpfen sich an die olympischen Siegerstatuen, Pythagoras von Rhegion, Mikon, Myron, Pheidias, Polykleitos und seine Jünger, die Brüder Naukydes und Daidalos, Alypos und Kleon. Praxiteles dagegen scheint diesem Vorwurfe abhold gewesen zu sein. Bei aller Vielseitigkeit der von ihm behandelten Themata suchen wir unter seinen literarisch beglaubigten Werken vergeblich nach einem Athleten.

Von allen diesen Kunstwerken der Blüthezeit ist nicht Eines auf uns gekommen. Sie waren wohl fast ausnahmslos aus Bronze und sind fälle eingeschmolzen. Nur einzelne verlorene Fragmente, Finger, Zehen und andere kleine Bruchstücke haben sich als Zeugen einstigen Glanzes in den Schuttschichten gefunden.

Dagegen sind vielfach die Postamente von Siegerstatuen mit ihren Inschriften aufgefunden worden, theils noch auf ihrem ursprünglichen Standplatze, theils in nicht zu grosser Ferne von demselben. Mit Hilfe dieser fest gegebenen Punkte ist es nun möglich, den Wanderungen des Pausanias durch das Heer der Athletenstatuen zu folgen, die er aufzählt. Man vermag somit nicht allein jeder von ihm genannten Statue den ungefähren Platz im Situationsplan anzuweisen, sondern, was wesentlicher ist, man kann nach sicherer Erkenntniss seiner Wanderungen einzelne



Baulichkeiten in ihrer Bedeutung bestimmen. Ohne die Wiederauffindung dieser Statuenbasen wäre z. B. die Feststellung des Processionsthores und des Leonidaions nicht wohl möglich gewesen.

Von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus muss daher die Erhaltung der Postamente ohne ihre Statuen werthvoller erscheinen als die etwaige Auffindung einiger unbenennbarer Athletenbildnisse gewesen wäre, über deren Motive wir durch zahlreiche spätere Repliken im Ganzen wohlunterrichtet sind.

Uebersaus charakteristisch für diese Periode Olympias ist der Mangel an Ehrenstatuen und Ehreninschriften, an denen die folgenden Zeiten so überaus reich sind. In einem Zeitraume von hundertundfünfzig Jahren, von den Perserkriegen bis zur Herrschaft Alexanders, begegnen wir unter den von Pausanias aufgezeichneten Ehrenstatuen nur dreien, die auf solchen Titel Anspruch machen dürfen, der Bildsäule des Lysander, welche die doppelzüngigen Samier nach der Schlacht von Aigospotamoi nach Olympia stifteten, während sie fast um die gleiche Zeit seinem Gegner Alkibiades ein Ehrenbildniss im samischen Heratempel aufstellten, und zwei Statuen des Königs Archidamos, die von den Spartanern errichtet wurden. Die Zeit der Schmeichelei gegen Mächtige und Würdenträger ist in dem freien Griechenland noch nicht angebrochen. Der Dank für Grossthaten wird noch nicht den Menschen dargebracht, sondern den Göttern, insonderheit dem Zeus. Wo wir — abgesehen von den Siegerstatuen, die ein selbstgesetztes Erinnerungszeichen bilden — Statuen von Menschen aufgestellt finden, sind sie nicht diesen zum Ruhme, sondern zum Gedächtniss an ein bemerkenswerthes Ereigniss errichtet. So stellen die Messiner jenen Chor von fünfunddreissig Knaben nebst dem Chormeister und Flötenspieler, von Kallons Hand in Erz gebildet, in Olympia auf, der auf der Festfahrt nach Rhegion in der Meerenge von Sicilien versunken war. Pausanias setzt diese Statuen mit Recht unter die der Gottheit dargebrachten Weihgeschenke nicht unter die Bildnisstatuen, „welche zur Verherrlichung einzelner Menschen gestiftet sind.“ Zum Gedächtniss besonderer göttlicher Wohlthaten, die im übrigen mit Olympia garnichts zu thun haben, stiftet man Andenken dorthin; so senden die Kerkyräer das Erzbild eines Stieres, welcher den Anlass zu einem besonders glücklichen Fischfang gegeben hatte. Auch die Eretrier senden einen solchen Stier, von dem Künstler Philesios gearbeitet, dessen eines Horn die Ausgrabungen nebst der Basis zu Tage förderten. Pausanias berichtet den Anlass zu dieser Weihung nicht; sie mag eben nur der Ausdruck des Dankes für grossen Heerdenreichthum gewesen sein. —



So spiegelt sich denn in dem Mikrokosmos der olympischen Welt das ganze geistige und sociale Leben, das Thun und Denken der grossen hellenischen Welt auf Festland und Inseln, im Mutterlande und den Colonien, auf das deutlichste wieder. Und so viel auch von diesem Bilde unwiederbringlich verloren gegangen ist, so wenige Scherben wir auch von diesem Spiegel aus der Tiefe wieder zusammentragen konnten, sie reichen doch aus, um uns leuchtende Strahlen jener Glanzepoche heraufzusenden, die wir im Vorstehenden in ihrem geschichtlichen Zusammenhange zu schildern unternahmen.

---



